

# UN ANÁLISIS ESTÉTICO-MATERIALISTA DEL PAISAJE URBANO BILBAÍNO. ENSAYO DE APLICACIÓN DEL MÉTODO DIALÉCTICO DESDE UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA CRÍTICA Y PERSONAL

IÑIGO VARONA SÁNCHEZ

DIRECTOR: ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA

TUTOR: JAVIER MORENO MARTÍNEZ

FACULTAD DE BELLAS ARTES. DEPARTAMENTO DE ESCULTURA Y DE  
ARTE Y TECNOLOGÍA

erria: 10.2000.2201



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

TESIS DOCTORAL

**UN ANÁLISIS ESTÉTICO-MATERIALISTA DEL PAISAJE URBANO  
BILBAÍNO.** ENSAYO DE APLICACIÓN DEL MÉTODO DIALÉCTICO  
DESDE UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA CRÍTICA Y PERSONAL

DOCTORANDO: IÑIGO VARONA SÁNCHEZ

DIRECTOR: ISUSKO VIVAS ZIARRUSTA

TUTOR: JAVIER MORENO MARTÍNEZ

FACULTAD DE BELLAS ARTES. DEPARTAMENTO DE ESCULTURA Y DE ARTE Y TECNOLOGÍA

AÑO ACADÉMICO 2021-2022



### **AGRADECIMIENTOS:**

Doy las gracias a mi director Isusko Vivas Ziarrusta, por aceptar la responsabilidad de tutelarme en el periodo final de mi tesis, con dedicación, compromiso y rigurosidad. Agradezco tambien al que fue mi director, Javier Moreno Martínez por los años que me ha acompañado con el trabajo. Especialmente agradezco los cuidados y el apoyo incondicional de mis padres María Dolores Sánchez Jiménez y José María Varona Leguinazabal, así como la ayuda de mis compañeros y compañeras de taller, la complicidad de mis amigos y amigas, en particular estos últimos años la de Elena.

# ÍNDICE

<b>PREÁMBULO</b>	13
1.INTRODUCCIÓN	14
2.CONTEXTUALIZACION Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
3.HIPÓTESIS	19
4. METODOLOGÍA, OBJETIVOS DE TRABAJO Y ESTRUCTURA	19
4.1. METODOLOGÍA	19
4.2. OBJETIVOS	21
4.3. ESTRUCTURA	21
I. La producción del paisaje urbano bilbaíno	22
1. Lo urbano como territorio político, social y estético	22
2. El territorio específico. un nuevo bilbao	22
3. El andar y la mirada sensible como prácticas de análisis dialectico y estético del paisaje urbano.	22
II. La enajenación de la práctica artística. El artista y su práctica al servicio del neoliberalismo en la transformación del espacio urbano	23
1. Arte, alienación y producción	23
2. El relato de la creatividad	23
3.Prácticas artísticas y gentrificación	24
4. Arte y gentrificación en Bilbao. Los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, ¿Dónde esta la gentrificación, que no la veo?	24
5. Experiencias y contradicciones desde la práctica artística	24

III. Hacia la construcción de un arte crítico o político. Por la recuperación de una estética materialista del paisaje urbano	25
1.Sobre la crítica y sus riesgos	25
2.Contra la autonomía y la actividad especulativa en el trabajo artístico	25
3. La evolución del constructivismo. Las vanguardias soviéticas Proletkult, Productivismo y Factografía	25
4. Trabajo intelectual y crítica artística materialista	25
5. El espejismo de la cultura popular o la posibilidad de su crítica política a partir del arte de finales del siglo xx en España	25
6. Prácticas artísticas de la izquierda revolucionaria en la transición española. La lucha de los barrios obreros madrileños	25
7. La explosión de la cultura radical vasca en la transición y la lucha de los barrios obreros de Otxarkoaga y Rekalde en el tardofranquismo	26
8. Prácticas artísticas personales como herramienta de análisis estético y materialista del paisaje en los barrios obreros bilbaínos de Otxarkoaga y Rekalde	26

5. MAPA DE LOCALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS DE EJECUCIÓN DE LOS PROYECTOS E INVESTIGACIONES PLÁSTICAS	28
---	----

## I . LA PRODUCCIÓN DEL PAISAJE URBANO BILBAÍNO

1.EL ESPACIO URBANO POSMODERNO. LO URBANO COMO TERRITORIO POLÍTICO, SOCIAL Y ESTÉTICO	32
1.1. LA PRÁCTICA ESTÉTICA Y LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO	34
1.1.1. La práctica estética	34
1.1.2. La producción del espacio	37

1.2. LA CONSTRUCCIÓN Y LA DESTRUCCIÓN DEL ESPACIO COMO FUERZA PRODUCTIVA DE ESCALA GLOBAL	42
1.2.1. La ciudad global. la transformación económica y cultural del espacio urbano	44
1.2.2. Apuntes sobre una crítica al capitalismo	46
1.3. APUNTES SOBRE LAS PRÁCTICAS CULTURALES EN LA POSMODERNIDAD EN EL CONTEXTO DE NUESTRA INVESTIGACIÓN	48
1.4. HACIA UNA CULTURA DEL SIGNIFICANTE. SOCIEDAD DE CONSUMO Y LA FORMA MERCANCÍA	53
1.4.1. Sociedad de consumo y las nuevas logicas de clase	55
1.5. LA FUNCIÓN HEGEMÓNICA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO PÚBLICO. ESFERA PÚBLICA BURGUESA Y ESPACIO PÚBLICO	58
1.5.1. Intelectuales y hegemonía	59
1.5.2. Esfera pública y espacio público	62
1.6. EL PAISAJE COMO HERRAMIENTA SENSIBLE DE ANALISIS CRÍTICO DESDE LA PRODUCCIÓN ESTÉTICA	65
1.6.1. La noción estetica de paisaje	66
1.6.2. Otros acercamientos al paisaje desde el arte	70
1.7. EL LUGAR DEL ARTE. ESCULTURA Y ESPACIO	75
1.7.1. La refundación de la escultura y el desdibujamiento de sus límites	76
1.7.2. Arte en el espacio urbano y arte público	80
2. EL TERRITORIO ESPECÍFICO. UN NUEVO BILBAO	90
2.1. BILBAO MARCA EL NUEVO BILBAO	91
2.2. EL DISCURSO O RELATO DEL EFECTO BILBAO	94
2.2.1. El efecto Guggenheim y su museo	98
2.2.2 El cuestionamiento del Guggenheim bilbao desde el arte	102

2.3. ALGUNOS PROTAGONISTAS DE LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO BILBAÍNO	109
2.4. APROXIMACIÓN AL NUEVO ESPACIO URBANO BILBAÍNO A PARTIR DE SUS MONUMENTOS	112
2.4.1. La arquitectura y las infraestructuras culturales	112
2.4.2. El arte en el espacio urbano bilbaino	116
3. EL ANDAR Y LA MIRADA SENSIBLE COMO PRÁCTICAS DE ANÁLISIS DIALÉCTICO Y ESTETICO DEL PAISAJE	124
3.1. LA NO CIUDAD. EL ABANDONO COMO PARTE DEL PAISAJE URBANO	127
3.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DESDE LA ESCULTURA COMO MÉTODO DE ESTUDIO MATERIALISTA DE LA PERIFERIA NOROESTE BILBAÍNA	134
3.2.1. Pisando el territorio. Anarqueología urbana	136
3.2.2. El “mientras tanto”, el discurso neoliberal en torno a la isla creativa	153
El “otro mientras tanto”. ciudades rodantes, las ciudades instantáneas y estructuras modernizantes	157

## II. LA ENAJENACIÓN DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA. EL ARTISTA Y SU PRÁCTICA AL SERVICIO DEL NEOLIBERALISMO EN LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO

INTRODUCCIÓN	180
1. ARTE, ALIENACIÓN Y PRODUCCIÓN	182
1.1. DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO GENERAL DE ALIENACIÓN	182
1.2. EL NUEVO ESPÍRITU DEL CAPITALISMO, LA DESREGULACIÓN DEL MUNDO DEL TRABAJO Y EL SENTIDO COMÚN NEOLIBERAL	184
1.3. TRABAJO INMATERIAL, TRABAJO INTELECTUAL, GENERAL INTELLECT	187

2. EL RELATO NEOLIBERAL DE LA CREATIVIDAD	191
2.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO Y LA PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD	195
2.2. LA BOHEMIA Y EL FLÂNEUR (COMO ANTEDENTES DEL AGENTE GENTRIFICADOR)	200
2.3. APUNTES SOBRE EL FETICHISMO DE LA MERCANCÍA, LA REIFICACIÓN Y LA POLÍTICA DEL SIGNO	203
3. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y GENTRIFICACIÓN	205
3.1. CONCEPTO DE GENTRIFICACIÓN	206
3.2. ARTE Y GENTRIFICACIÓN. EL LAVADO ARTÍSTICO	211
3.3. PRÁCTICAS ANTAGÓNICAS FRENTE A LA GENTRIFICACIÓN	214
4. ARTE Y GENTRIFICACIÓN EN BILBAO. LOS BARRIOS ALTOS DE BILBAO LA VIEJA, SAN FRANCISCO Y ZABALA, ¿DÓNDE ESTA LA GENTRIFICACIÓN QUE NO LA VEO?	230
4.1. EL IMPACTO DE LAS CLASES CREATIVAS, LOS ESPACIOS ARTÍSTICOS, LOS EVENTOS Y LAS POLÍTICAS CULTURALES EN SAN FRANCISCO Y BILBAO LA VIEJA	235
4.2. CONFLICTOS SOBRE EL MULTICULTURALISMO Y EL ARTE SOCIAL O PARTICIPATIVO. LA DIASPORA O EXPULSIÓN VS DESPLAZAMIENTO DE LOS Y LAS ARTISTAS	239
4.3. ARTE URBANO Y PATRIMONIALIZACIÓN. EL NUEVO CONSERVADURISMO DEL ARTE	244
5. EXPERIENCIAS Y CONTRADICCIONES DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA PERSONAL	255
5.1. CULTURAS DE BARRO/ BUZTIN KULTURAK	257
5.2. LA NAVE DE PEDRO TEJADA	260
5.3. ESPACIO CREATIVO PEDRO TEJADA SORLEKUA	261
5.4. CASAS FERROVIARIAS	265
5.5. PARTICULAR DEL NORTE	270

<b>III. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTE CRÍTICO O POLÍTICO. POR LA RECUPERACIÓN DE UNA ESTÉTICA MATERIALISTA DEL PAISAJE URBANO</b>	281
INTRODUCCIÓN	282
1. SOBRE LA CRÍTICA Y SUS RIESGOS	283
2. CONTRA LA AUTONOMÍA Y LA ACTIVIDAD ESPECULATIVA EN EL TRABAJO ARTÍSTICO	289
3. LA EVOLUCIÓN DEL CONSTRUCTIVISMO. LAS VANGUARDIAS SOVIÉTICAS PROLETKULT, PRODUCTIVISMO Y FACTOGRAFÍA.	293
3.1. ACERCA DEL CONSTRUCTIVISMO Y PRODUCTIVISMO	294
3.2. ARVATÓV Y LA CULTURA PROLETARIA	301
3.3. FACTOGRAFÍA, COMUNICACIÓN DE MASAS Y EL MANIFIESTO POR UN ARTE REVOLUCIONARIO INDEPENDIENTE	305
4. TRABAJO INTELECTUAL Y CRÍTICA ARTÍSTICA MATERIALISTA	311
5. EL ESPEJISMO DE LA CULTURA POPULAR O LA POSIBILIDAD DE SU CRÍTICA POLÍTICA A PARTIR DEL ARTE DE FINALES DEL SIGLO XX EN ESPAÑA	315
5.1. NOTAS ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA POPULAR DESDE LOS ANTEDENTES DE LA SEGUNDA REPÚBLICA Y EL FRANQUISMO A LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA ESPAÑOLA DESDE EL ARTE	318
6. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE LA IZQUIERDA REVOLUCIONARIA EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA. LA LUCHA DE LOS BARRIOS OBREROS MADRILEÑOS	323

7. LA EXPLOSIÓN DE LA CULTURA RADICAL VASCA EN LA TRANSICIÓN Y LA LUCHA DE LOS BARRIOS OBREROS DE OTXARKOAGA Y REKALDE EN EL TARDOFRANQUISMO	329
7.1. LA CULTURA RADICAL VASCA	330
7.2. LUCHA Y CULTURA POPULAR DE LOS BARRIOS OBREROS BILBAÍÑOS DE OTXARKOAGA A REKALDE	332
OTXARKOAGA	333
REKALDE	336
8. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PERSONALES COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS ESTÉTICO Y MATERIALISTA SOBRE EL PAISAJE EN LOS BARRIOS OBREROS BILBAÍÑOS DE OTXARKOAGA Y REKALDE	341
8.1. OCHARCOAGA. UN PROLETARIO UN PROPIETARIO	346
8.2. DE LADERA A LADERA	352
8.3. HORMIGÓN PODRIDO ACERAS CON GANGRENA. ORGULLO CHABOLERO	358
8.4. AZ/TZ (AZkuna Zentroa/ KukuTZa Gaztetxea)	363
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>369</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>375</b>
CATÁLOGOS	387
PRENSA Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS	388
BÚSQUEDAS EN INTERNET	390
DOCUMENTOS AUDIOVISUALES	391

---

# PREÁMBULO

---

# 1. INTRODUCCIÓN

El contexto histórico al igual que el paisaje y el espacio permanece subsumido bajo procesos económicos, políticos y sociales. El contexto no es un simple ambiente en el que lo cultural y lo artístico se desarrollan de manera autónoma.

Entendemos el arte inscrito en ese contexto como el reflejo de la realidad, no de las apariencias ni tampoco de los objetos, sino de los procesos históricos y sociales. Es decir, el arte permanece sujeto a las relaciones de producción y de distribución capitalista. En nuestra aplicación del saber en arte, respecto al entorno construido, acontecemos una preocupación estética y política. La abordamos desde la escultura, en su relación con la producción material y simbólica del espacio. Aplicando un saber específico de la escultura sobre el paisaje urbano, a través de la praxis artística personal y la investigación teórica ceñida al contexto de la ciudad de Bilbao.

Realizamos una investigación teórico-plástica, que se articula con el espacio urbano, en ubicaciones concretas de la capital vizcaína. Desde una concepción ampliada de la escultura, hemos desarrollado proyectos plásticos utilizando materiales y procesos diversos. Produciendo de manera descentralizada, desde varios espacios de trabajo distribuidos a lo largo de la ciudad, podemos afirmar que se pueden cartografiar y señalarse en un plano, así como delimitar cronológicamente los periodos temporales de la investigación.

Los territorios estudiados han sido abordados desde un acercamiento sensible al territorio. Desde la preocupación por visibilizar los procesos de transformación urbana y teniendo en cuenta el proceso histórico y la lucha de clases. La elección de estos espacios no ha sido casual, se ha forzado un acercamiento a espacios sumergidos en un proceso de transformación. A través del estableci-

miento del espacio de trabajo, en estudio-taller compartidos, junto a dichos territorios. Esto facilita la posibilidad de desarrollar un proceso de investigación largo, para trabajar analizando la complejidad de los paisajes desde lo plástico a lo teórico. La experimentación artística abarca desde la producción de objetos identificables con lo escultórico, a trabajar con el territorio, a analizar y recopilar información para la ejecución de proyectos documentales teórico-plásticos.

Pasear, recorrer, habitar y comprender los territorios en que se ubican los espacios de producción es fundamental. Estos varían desde una huerta en el monte, a un antiguo pabellón-almacén terminando en un edificio industrial. Las estancias en dichos espacios de trabajo, se producen de forma escalonada y acotada. Durante periodos limitados, asociados a un territorio, construyendo cronológicamente los diferentes trechos temporales de la investigación y procurando una evolución tanto plástica como teórica. Hay que destacar que el método de estudio se aborda desde la dialéctica materialista. Un ir y venir desde lo concreto a lo abstracto y desde lo abstracto a lo concreto, que relaciona dialécticamente el arte y la realidad social, no como fenómenos aislados, sino como un todo articulado. La ciudad de Bilbao posee unas características espaciales y paisajísticas derivadas de las necesidades económicas, sociales y culturales. Nos valdremos de abordar los aspectos pertinentes para la investigación, sin perder de vista el fin de dichas indagaciones. Lo percibido, lo vivido y lo concebido desde la praxis artística, produce un triple acercamiento al espacio urbano.

Asumimos que como producto social que es el arte, no puede entenderse, ni explicarse sólo desde cuestiones netamente artísticas. El contexto específico sobre el que se sustenta la investigación es la ciudad de Bilbao. Un territorio que transforma su paisaje rápidamente, basado en el desarrollo desigual y en el proceso global de reconfiguración capitalista de las ciudades posindustriales occidentales. Este proceso de transformación, se viene

dando a lo largo de todos los países occidentales desde el proceso de desindustrialización de los años 70 del siglo XX. El paso de la modernidad a la posmodernidad, de la industria a los servicios, de los estados nación a la globalización y de la bipolaridad a la hegemonía norteamericana. Para comprender desde el materialismo nuestro contexto específico, Bilbao, es necesario una revisión del papel del arte y la cultura en su relación con el espacio urbano. Analizaremos algunos aspectos relacionados con la función del arte en: 1) resignificar y promocionar el espacio urbano como mercancía, 2) fomentar las nuevas formas de producción (la nueva ética del trabajo creativo) y consumo cultural, 3) construir esfera pública burguesa e impulsar la ideología dominante. Estas cuestiones se plantean como parte del método que hemos aplicado a la hora de acercarnos al espacio urbano.

Los tres partes que se presentan a continuación, son constituyentes de la estructura de la tesis, es decir los tres bloques en los que se estructura:

1.-Una primera parte a través de comprender los cambios producidos en el plano económico, productivo, social y cultural que se trasladan y repercuten en el papel y el propósito del arte en el espacio urbano. Acompañado de la evolución de la escultura en el espacio urbano y su papel como herramienta de análisis y reflexión sobre el paisaje.

2.-Una segunda parte que procure comprender las transformaciones y cambios sufridos en las condiciones de producción artística y su impacto en el entorno construido, a través de nuevos planteamientos y modos de hacer desde el arte.

3.-Y una tercera y última, que recupere un arte crítico que suscite problemas o discusión, desde un compromiso político y estético; que a su vez permita reflexionar de lo acontecido en lo urbano incentivando la construcción de subjetividades políticas antagónicas.

Estudiar la Licenciatura en Bellas Artes desde la especialidad de escultura, en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco UPV/EHU activa una serie de preocupaciones sensibles y estéticas. Algunas de ellas se relacionan con el trabajar sobre y en el espacio desde la operatividad propia de la escultura. Trabajar desde la praxis escultórica conlleva no solo el hecho de poner o colocar objetos aislados en el espacio, sino que estos inevitablemente entran en relación con el mundo que nos rodea, no ajeno a ellos. Partiendo de estas premisas el estudio se desarrolla desde una mirada analítica y crítica que identifica el paisaje como un constructo social que conjuga lo poético y lo funcional, lo natural y lo humano, lo construido y lo percibido.

Al alejarme del contexto universitario y comenzar a producir fuera de él, aplicando las competencias adquiridas en mis estudios, tanto en la práctica artística personal como participando de eventos culturales, se comienza a asumir que nada se da de manera aislada con el contexto social. Lo aprendido se relaciona con lo cotidiano, a través de la experiencia se constata que el funcionamiento y las lógicas de lo cultural, distan bastante del idealismo que se aprecia en la época estudiantil. La aparente neutralidad o autonomía de lo cultural y lo artístico empieza a tensionarse con cuestiones económicas y políticas. La autonomía relativa de lo artístico comienza a verse erosionada. El entusiasmo, lo vocacional, la participación en entornos de producción y consumo cultural más o menos incipientes, más o menos alternativos o más o menos progresistas, es disonante con la realidad material. En mi interés por analizar el paisaje y los procesos de transformación urbana desde el arte, comienzo a percibir una serie de impactos negativos que genera el arte y el artista en el espacio urbano. La experiencia de trabajar con y en el territorio, buscando interactuar con la ciudadanía, tomando en cuenta lo característico o particular de las comunidades que habitan dichos espacios, comienza a revelarse una serie de conflictos y contradicciones. Las prácticas culturales se comienzan a percibir como instrumentales, dirigidas a adherirse o adaptarse al interés económico o a la ideología



dominante, facilitando o acompañando las estrategias de gentrificación que se citaran más adelante.

Es a partir de la contradicción, cuando surge la necesidad de comprender lo que sucede alrededor del arte o más correctamente desde el arte. Cuando el arte se relaciona con los procesos de transformación urbana, se reconocen y constatan las repercusiones de actuar o desarrollar una práctica artística en el contexto de las ciudades postindustriales posmodernas. Advertí una falta inicial de referentes o una escasez de reflexiones o discusiones del contexto cercano y desde el arte. En mi condición de autor-productor percibo cierta enajenación inicial a la hora de abordar diferentes proyectos en un barrio del centro de Bilbao, desde un estudio-taller ubicado en el barrio de San Francisco. Al participar en eventos o festivales culturales, trabajar con asociaciones e instituciones públicas, se empieza a percibir un especial interés por fomentar la práctica artística en dicho entorno.

La existencia de instituciones públicas o privadas que fomentan y promocionan abiertamente lo artístico, relacionado con lo multicultural, lo colaborativo desde una frenética programación cultural, contrasta con la desigualdad, la especulación inmobiliaria y los problemas de convivencia. Comencé a entender los procesos de gentrificación, la responsabilidad individual y colectiva de los y las artistas, advirtiendo el proceso de fetichización del espacio urbano que también se comentará a lo largo de la tesis. El desplazamiento de personas y usos, a través del lavado artístico y la promoción mediática o efecto llamada dirigido a las clases creativas se hace visible. Surge la necesidad de comprender las condiciones de producción, distribución y consumo que giran en torno al artista, las consecuencias económicas y sociales, que por supuesto condicionan el desarrollo del espacio urbano. El o la artista se erige como un elemento de *construcción física y simbólica* del paisaje —ideas-claves que se reforzará posteriormente—, más allá de colocar o poner cosas en el espacio. El hecho de aclarar estas cuestiones, permite desarrollar un análisis materialista

que permitan desvelar las causas de la enajenación en la práctica artística.

Es a partir de una visión desde la totalidad, cuando podemos tomar una posición como sujetos políticos y revisar la práctica artística propia vinculada al espacio urbano, constatando una evolución hacia otras formas de trabajar y entender el arte. Tras este panorama un tanto desalentador se hace necesario el resituar la práctica artística personal desde la condición de productor-trabajador. Se inicia una recopilación de referentes artísticos y teóricos que impugnan el modelo neoliberal en lo urbano relacionado con lo artístico, que permita articular y actualizar una respuesta crítica desde la praxis teórico-plástica. No se pretende dar una solución, sino poder recuperar el aparatage crítico del arte del pasado siglo XX, motivado por una necesidad de cambio, restableciendo el debate y la discusión que permita romper el consenso dominante.

---

## 2.CONTEXTUALIZACION Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

---

En las últimas décadas el papel que adquiere el arte o lo estético en lo económico o en la sociedad civil va en aumento. La proliferación y difusión del arte en el espacio urbano, presentado bajo las etiquetas de lo público o lo participativo, se muestran en términos de democratización y accesibilidad. El aumento exponencial de espacios culturales, eventos o festivales y el despliegue del aparatage artístico en el espacio urbano —esculturas, arte urbano— forma parte de la estrategia de reestructuración sistémica capitalista. Las ciudades postindustriales, basan su crecimiento en los servicios, el ocio-entretenimiento, el consumo, el turismo y la especulación urbanística. Lejos de atender a necesidades culturales colectivas, esta amalgama de prácticas asociadas a lo cultural se erige como símbolo de poder político y económico. Es decir, se orientan a fines publicitarios o de marketing dirigidas a la venta de la ciudad y a la consolidación del sentido común hegemónico-neoliberal.

Podemos constatar un aumento de la producción e investigación artística que se relaciona con el papel del arte en lo urbano, dirigido a la construcción y resignificación del espacio urbano: proyectos artísticos, proyectos de investigación, de mediación artística. Aumenta la implementación de prácticas colaborativas en las que el arte incluye al ciudadano, no como espectador sino como parte activa en la configuración de proyectos artísticos. Estos se presentan como una alternativa sostenible, que pretende democratizar y acercar la participación desde enfoques multidisciplinares que aglutinan diferentes campos el arte, la arquitectura y el diseño entre otros. Dichos procesos implican diferentes agentes desde profesionales independientes, a instituciones

públicas o privadas, asociaciones, vecinos o vecinas que en muchas ocasiones cumplen funciones similares a otras manifestaciones más institucionales o normativas. La experiencia demuestra que una parte significativa de las prácticas colaborativas, consolidan por un lado la esfera pública burguesa —frente a otro tipo de expresiones más políticas y combativas— y por supuesto enmascaran los procesos de gentrificación.

Es en estas prácticas, procesos o investigaciones donde detectamos una falta de análisis crítico respecto a las implicaciones económicas y políticas que acarrearán las prácticas artísticas en el espacio urbano. Si bien es cierto que encontramos una serie de publicaciones desde la crítica cultural, la sociología, la filosofía política y la teoría crítica, detectamos una falta de análisis desde el propio contexto artístico —*El Nuevo espíritu del Capitalismo*, Luc Boltanski y Éve Chiapello (1999); *Creatividad y otros fundamentalismos*, Pascal Gielen (2014); *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo. Seguido de miseria de la sociología*, Maurizio Lazzarato (2014); *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*, Alberto Santamaría (2018); *Alta cultura descafeniada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*, Alberto Santamaría (2019)—. Es decir, a pesar de ser problemáticas ampliamente reconocidas, permanecen encerradas en una impotencia reflexiva, refugiándose en la autonomía relativa, obviando su relación con lo económico y lo político de lo cotidiano. Destacan una serie de autores y autoras principalmente del mundo anglosajón y de Europa occidental que buscan retomar la teoría crítica o incluso el materialismo como herramienta de análisis de los debates posmodernos entorno al arte y la cultura, su relación con las clases dominantes y el papel del arte en la producción del espacio. Autores como, Perry Anderson, Manuel Delgado, Rosalynd Deustche, Félix Duque, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Raymond Williams, Lucy R. Lippard, Javier Made-ruelo, Chantal Mouffe, Alberto Santamaría, Pello Aguirre por mencionar algunos de ellos.

Por otro lado, constatamos la existencia de una serie de artistas comprometidos, interesados en valorar su posición crítica y operativa desde el arte, centrados en el análisis físico y simbólico de lo urbano, revelando las potencialidades estéticas y políticas que encierran los espacios urbanos contemporáneos. Autores y autoras tan diversas como Gordon Matta-Clark, Lara Almarcegui, Hans Haacke, Rogelio López Cuenca, Marcelo Expósito, Martha Rosler, Xabier Salaberria o colectivos como *Left Hand Rotation*, *Todo por la Praxis*, *La Fiambrera Obrera* y *La familia Lavapiés* entre otros.

Dentro del contexto de estudio específico, la ciudad de Bilbao, se dan una serie de particularidades propias, a pesar de seguir pautas globales. Vemos la necesidad de analizar desde el arte y desde la condición de artista como productor, cuestiones vinculadas a la transformación del paisaje urbano. El análisis de la construcción física y simbólica del territorio, la transformación política y social del sujeto artista y las potencialidades críticas y de disenso que presentan tanto las prácticas artísticas como las experiencias de la cultura popular combativa, es el eje que atraviesa la investigación. Constatamos una falta de estudios y de análisis en este sentido —artículos, publicaciones, tesis—, especialmente desde nuestra disciplina. Sí que podemos encontrar una serie de investigaciones más extensas y no restringidas a la urbe bilbaína relacionadas con el papel del arte y del artista en su relación con las transformaciones urbanas, con el espacio público o el análisis de las condiciones productivas de los y las artistas en publicaciones como: *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*; *Arte público y espacio político*, Paloma Blanco et. Al. (ed.) (2001); *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*, Iria Candela (2007); *Clase cultural, Arte y gentrificación*, Martha Rosler (2013); *Space Invaders. Intervenciones artístico políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)*, Jesús Carrillo (2018) *Contra la creatividad. capitalismo y domesticación del talento*, Oli Mould (2018) entre otras. Los cursos sobre *Pensar el paisaje* impartidos en el CDAN en Huesca, los seminarios gestados desde la facultad de Bellas Artes de la universidad UPV/

EHU por el grupo de investigación *KREAREak*, los festivales sobre urbanismo e innovación social *Urbanbat* desarrollados anualmente en Bilbao. Proyectos como las investigaciones y publicaciones del *Observatorio Metropolitano de Madrid*, las acciones llevadas a cabo por el colectivo *Left Hand Rotation* a lo largo de diferentes ciudades, el proyecto *LaPublika* —laboratorio de investigación artística sobre esfera pública desarrollado por la productora de arte y editorial *Consonni* entre 2014-2016—.

Nosotros creemos que es necesario un análisis desde la totalidad, es decir, que aborde las diferentes determinaciones que acontecen en la relación arte-espacio urbano, procurando un posicionamiento crítico materialista desde el arte que facilite construir la autocrítica del presente.

---

## 3. HIPÓTESIS

---

Partimos de una simple afirmación: rechazamos que el arte y la cultura se desvinculan de lo cotidiano, es decir, de las prácticas económicas y políticas que condicionan el mundo real. La hipótesis que planteamos es: *la operatividad de la escultura como herramienta sensible de producción objetiva y subjetiva que permita un análisis materialista- estético del espacio urbano bilbaíno, a través de la práctica artística crítica y personal*. La investigación asume la dialéctica como método de cuestionar el papel del arte y el artista en la producción del espacio urbano y desde su esencia como ser social alimenta la transformación urbana-material desde lo estético y lo subjetivo. Por otro lado, vemos la práctica artística como condición de posibilidad para abordar temas que ocupan al común, que susciten discusión y que tengan una lectura política crítica.

A pesar del esfuerzo en responder a los requerimientos propios de una Tesis Doctoral, abordando todo el aparataje formal y los requisitos metodológicos es difícil cerrar completamente el estudio, esto es, que la investigación sea concluyente. El compromiso por abordar la investigación desde los modos de hacer del arte, desde la praxis artística, no permite resolver o dar solución a la hipótesis planteada, ya que esta se encuentra en desarrollo, sujeta a transformaciones y cambios. No obstante, nuestro esfuerzo está dirigido en dejar palpable las diversas determinaciones que constituyen este documento dotándole de la suficiente cohesión y coherencia que conlleva una investigación como artista dentro del marco científico-universitario.

---

## 4. METODOLOGÍA, OBJETIVOS DE TRABAJO Y ESTRUCTURA

---

### 4.1. METODOLOGÍA

El método de investigación se procura como dialéctico, un ir y venir en movimiento y cambio desde la interdependencia de cuestiones más concretas a otras más abstractas y viceversa desde lo más abstracto a lo más concreto; un proceso de transformación a partir de afirmaciones y negaciones que pueden contradecirse. Para poder afrontar el estudio vemos fundamental el papel del proceso histórico frente a un contexto histórico diacrónico de lo artístico. Este último planteamiento consideramos que se presenta como un mero ambiente, que se construye bajo el relativismo o lo historicista, y que no nos permiten comprender la complejidad de las interrelaciones existentes entre lo cultural, lo político y lo económico. Asumimos la especificidad propia de cada disciplina, sin que esta constituya un abuso de la autonomía relativa, por lo que proponemos un estudio desde la totalidad cercano al materialismo histórico. Para esta tarea nos valdremos de una larga trayectoria, tanto de artistas —Matta-Clark, Lara Almarcegui, Rogelio López Cuenca, Hans Hackee, las vanguardias soviéticas o colectivos como *La Fiambrera* o *La Familia Lavapiés* entre otros— como intelectuales de diferentes ámbitos —de la estética Adolfo Sánchez Vázquez, Víctor Del Río, Borís Arvatóv, filósofos Karl Marx, Friedrich Engels, Walter Benjamin, Henri Lefebvre, Antonio Negri, Franco Bifo Berardi, antropólogos Manuel Delgado, geógrafos Neil Smith, y David Harvey o teóricos culturales como Raymond Williams o Terry Eagleton entre otros— que

nos permitan articular un discurso complejo, reflexivo, que problematice con el presente y conviva con la contradicción. A pesar de su expansión a otras disciplinas, queremos recalcar que es una investigación desde el arte.

El desarrollo de la investigación sucede desde la práctica artística, esta aparece en los distintos bloques como detonante del marco teórico —a pesar de que en el documento se presenta primero lo teórico precedido de las propuestas plásticas—. Los proyectos artísticos se dan en unos territorios específicos de la ciudad de Bilbao, es decir cartografiables y ceñidos a unos periodos de tiempo concretos. La investigación es resultado de una evolución personal, tanto en el plano plástico como en el teórico. El desplazamiento por los espacios de producción facilita un análisis sensible del territorio circundante, al pasear o discurrir por ellos. No restringimos la producción exclusivamente a propuestas que pudieran ser clasificadas como obras artísticas. Aunque en su gran mayoría lo son, incluiremos una serie de proyectos que se relacionan con lo artístico desde actividades culturales y artísticas de mediación.

Las obras o proyectos propiamente artísticos se desarrollan desde el ámbito de la *escultura, como herramienta sensible de producción objetiva y subjetiva que permita un análisis material-estético del espacio urbano y de la construcción simbólica del paisaje*.

Este trabajo atiende a un triple acercamiento al tema de estudio:

-El primero parte de una aproximación subjetivo a través de discurrir, habitar-trabajar o pasear por diferentes espacios de la ciudad de Bilbao, acompañado de un profundo análisis estético y material desde la producción e investigación artística en tres territorios diferentes. Las herramientas y recursos utilizados pasan desde la toma de fotografías, participación en dinámicas o eventos comunitarios, entrevistas informales, búsqueda

de información en diferentes medios de prensa, publicaciones e internet.

-El segundo se procura facilitando una “comprensión objetiva” del tema, que ha requerido la mirada del proceso en su totalidad, desde la descripción de obras de arte y procesos de trabajo de artistas, hasta la descripción u análisis de los procesos sociales vinculados a la producción, distribución y consumo del arte. Búsqueda de bibliografía, lectura y la experiencia personal en la participación en los ciclos de distribución y consumo cultural.

-El tercero ha sido el de propiciar una crítica ideológica, entendiendo la ideología como el proceso general de la producción de significados e ideas que permita comprender los modos de constitución y de comprensión del mundo desde las diferentes clases sociales. Una lectura y estudio de diferentes pensadores principalmente marxistas — Karl Marx, Antonio Gramsci, Fredric Jameson, Henri Lefebvre, David Harvey, Neil Smith, Raymond Williams—, acompañado de la asistencia a seminarios y charlas.

## 4.2. OBJETIVOS

El objetivo principal de la tesis es mostrar un proceso de investigación y de toma de posición desde el arte. Por un lado, como productor e investigador de cuestiones estéticas o artísticas y por otro como sujeto político o ser social que trabaja y se relaciona con el espacio urbano. Para poder acercar al lector a nuestro trabajo hemos determinado una serie de objetivos prioritarios:

-Comprender a grandes rasgos los cambios producidos en el plano económico, productivo, social y cultural de nuestra época. Para constatar el impacto del papel o propósito del arte en el espacio urbano.

-Revisar la evolución de la escultura en el espacio urbano y su papel como herramienta de análisis y reflexión sobre el paisaje.

-Analizar las transformaciones y cambios sufridos en las condiciones de producción artística y su impacto en el entorno construido.

-Reconocer los nuevos planteamientos y modos de hacer desde el arte.

-Producir un arte crítico que suscite problemas o discusión, desde un compromiso político y estético, que permita reflexionar de lo acontecido en lo urbano.

-Aplicar todos estos objetivos al contexto específico de la ciudad de Bilbao.

## 4.3. ESTRUCTURA

La tesis se divide en tres bloques —con sus apartados y subapartados— que enfatizan las diferentes etapas y periodos de producción artística e investigación teórica que corresponden a espacios concretos —territorios investigados vinculados a espacios de trabajo y al estudio/taller— en diferentes periodos temporales.

-Una primera parte que busca comprender los cambios producidos en el plano económico, productivo, social y cultural que se trasladan y repercuten en el papel y el propósito del arte en el espacio urbano. Acompañado de la evolución de la escultura en el espacio urbano, su función como herramienta de análisis y reflexión sobre el paisaje, así como en la producción de espacio.

-Una segunda parte que procura comprender las transformaciones y cambios sufridos en las condiciones de producción artística y su impacto en el entorno construido, a través de nuevos planteamientos y modos de hacer desde el arte.

-Y una tercera y última, que recupera un arte crítico que suscita problemas o discusión, desde un compromiso político y estético, que permita reflexionar de lo acontecido en lo urbano y en la cultura popular dirigido a la construcción de subjetividades políticas antagónicas.

---

## I. La producción del paisaje urbano bilbaíno

---

### 1. Lo urbano como territorio político, social y estético

En un primer capítulo se hará una revisión contextual de una serie de conceptos e ideas tan complejas como la práctica estética, espacio urbano, posmodernidad, hegemonía, esfera pública, espacio público, monumento. Paralelamente desarrollamos a modo de resumen acontecimientos del proceso histórico de finales del siglo XX relacionados con la transformación de las ciudades posfordistas. Remarcamos que hacemos un acercamiento a dichas cuestiones centrándonos en la producción del espacio bajo el capitalismo, la ciudad global, las prácticas culturales de la posmodernidad, la cultura del signifiante y las nuevas lógicas de clase. El presentar esta selección permite comprender y defender los aspectos que nos interesa abordar desde la práctica artística.

En el campo de la escultura, a partir de los años 70 del siglo XX, surgen un interés por recuperar su función originaria y su lugar en relación con el espacio y la arquitectura. La escultura recupera su función monumental. El interés de resignificar espacios por parte de las administraciones públicas o privadas puede devenir por diferentes motivos. No solo se recurre al arte y a la escultura para incidir en sus capacidades simbólicas o estéticas sino para configurar y jerarquizar físicamente el paisaje. Esta revisión que se plantea, responde al papel contingente de la práctica artística vinculada al monumento y al denominado arte público. Esto se debe a que nuestra investigación plástica comienza con la ejecución de un espacio escultórico-arquitectónico próximo a la noción de monumento.

---

### 2. El territorio específico. un nuevo bilbao

En este apartado abordamos de forma específica el proceso de transformación urbana bilbaína y el papel del arte en la

configuración de la nueva ciudad, ambas son herramientas al servicio del poder económico y por otro lado a la configuración de un cambio cultural, político y social.

Describimos una serie de ejemplos en los principales escenarios de la transformación urbana bilbaína —como Abandoibarra entre otros— en los que el arte se utiliza dirigido más a fines económicos o especulativos que a potenciar el arte público. Además, abordaremos el análisis del uso de significantes vacíos, incluidos en obras artísticas murales, que potencian el sentido común dominante y la nueva esfera pública burguesa. Por otro lado, hacemos una reflexión de lo que supuso la llegada del museo Guggenheim para la implantación de un modelo cultural neoliberal. Para concluir traemos a colación las experiencias y propuestas plásticas de una serie de artistas que cuestionan y critican de forma explícita el modelo Guggenheim a lo largo de sus 24 años de existencia.

---

### 3. El andar y la mirada sensible como prácticas de análisis dialéctico y estético del paisaje urbano.

En este capítulo nos acercaremos a las nociones de paisaje y paseo, al igual que a ciertos planteamientos de la estética, que nos permitan concretar el proceso de estudio y análisis plástico que se implementa en la investigación. Somos conscientes de la amplitud y la complejidad de los términos, así que nos limitamos a desarrollar los aspectos que nos interesan, además de restringirlos y vincularlos a territorios específicos. Establecemos las relaciones que nos parecen pertinentes para reflejar y plantear el sustrato de nuestro trabajo plástico, llegando a incluir referencias tan diversas como artistas plásticos — Robert Smithson, Gordon Matta-Clark o Lara Almarcegui—, el cine — Vittorio de Sica en películas como *Milagro en Milán* (1951) o *El Techo* (1956); Pier Paolo Pasolini en *Accatone* (1961) o *Mamma Roma* (1962); Carlos Saura en *Los golfos* (1960)—, así como arquitectos — Ignasi de Solà-Morales y Rubió, Rem Koolhaas, Francesco Careri—.

En este capítulo se presentan dos trabajos plásticos personales que se ciñen geográficamente al noroeste de la villa de Bilbao, delimitada por el margen de la ría y la carretera de subida a Enekuri, en los barrios de San Ignacio y Sarriko. El primero de ellos se remonta al año 2012, a una experiencia de trabajo colectivo con la ejecución del proyecto *Pisando el Territorio. Anarqueología Urbana*. Se realizan varias excavaciones en el monte Cabras, a partir de unos vestigios arquitectónicos enterrados, se reconfigura el espacio desde la escultura repensando la totalidad de la excavación en términos de lugar. Como objetivo subyace cuestionar las características propias del monumento: su perdurabilidad, o la ruptura con ser reflejo de los valores cívicos propios de las clases dominantes. Este proyecto pretende recuperar la categoría de arte público reivindicándose frente al arte en el espacio público. Se trabaja en un territorio común, que permitió la interacción con otras personas, a partir del material desenterrado —escombros, ladrillos y baldosas—, construyendo lugar y conmemorando la lucha por la vivienda de las clases populares a mediados del siglo XX durante el desarrollismo franquista.

El segundo proyecto *El otro “mientras tanto”* se convierte en un testigo fotográfico acompañado de un ensayo teórico crítico sobre el dinamismo y la transformación de un espacio baldío en el margen de la ría. La antigua zona de estiba del depósito franco en San Ignacio, estuvo estructurada por dos elementos: un solar o explanada y un antiguo pabellón contiguo aislados tras un gran muro. En el periodo 2016-2018 me dediqué a fotografiar el uso temporal que se dio a dicho espacio, a la vez registré el proceso de transformación del antiguo pabellón industrial —de los años 60-70 del siglo XX— en una infraestructura deportiva del nuevo Bilbao. Ambos espacios se engloban dentro de nuestra reflexión sobre el concepto del *mientras tanto* asociado a la transformación de la península de Zorrotzaurre, la renombrada isla creativa o el Manhattan bilbaíno. Este término promovido por asociaciones culturales afincadas en dicho territorio enaltece los valores de creatividad, flexibilidad, reutilización y el nomadismo, bajo un marcado discurso neoliberal vinculado

al uso temporal del espacio urbano, que se presenta como alternativo, sostenible y plural en beneficio de la ciudadanía

---

## II. La enajenación de la práctica artística. El artista y su práctica al servicio del neoliberalismo en la transformación del espacio urbano

---

### 1. Arte, alienación y producción

Ya hemos mencionado en varias ocasiones que la investigación se aborda desde el materialismo dialéctico, por ello es necesario comprender las relaciones productivas y los modos de producción dominantes para comprobar su repercusión en las prácticas artísticas, así como su impacto en la transformación del paisaje urbano. Para ello se van a desarrollar ideas como la alienación o el *general intellect* marxiano que permita comprender la transformación del mundo laboral, dirigida al auge del trabajo inmaterial y a su reestructuración basada en la desregulación, la flexibilidad, la autonomía y la terciarización. Constataremos el origen y la relación que estos nuevos formatos laborales establecen con los modos y las relaciones de producción de los y las artistas.

---

### 2. El relato de la creatividad

Existen nuevas categorías o fuentes de legitimación que expanden las tradicionales categorías marxistas para analizar al artista como productor. A partir de identificar la hegemonía de un nuevo espíritu del capitalismo, se consolida un sentido común neoliberal en torno a la creatividad y las nuevas formas de control y dominación a partir de la producción de subjetividad. Nos detendremos en comprender las categorías de *habitus* y *campo*, propuestas por el filósofo Pierre Bourdieu, así como los nuevos tipos de capital o de acumulación que debemos tener en cuenta para comprender los cambios sociales, culturales y económicos a partir de la posmodernidad. Recuperaremos los estudios de Walter Benjamin en

su análisis del artista moderno y su relación con el espacio urbano como antecedentes de la gentrificación. Haremos hincapié en la relevancia que adquiere en la sociedad de consumo la cultura del signifiante, el fetichismo de la mercancía y la reificación.

---

### 3. Prácticas artísticas y gentrificación

Lo que se reconoce como el hacer en arte, se expande debido a las condiciones que establece el mercado y la institución arte. En muchas ocasiones la mercantilización del espacio urbano y la generación de nuevos ciclos de acumulación son propiciados por operaciones inmobiliarias especulativas y procesos de gentrificación. El arte se utiliza como reclamo y herramienta de fetichizar el espacio urbano. Las estrategias de reconfigurar y resignificar el espacio, ya no solo se valen de poner cosas, esculturas, arquitecturas o murales. Los propios artistas reificados como productores-consumidores y proveedores de servicios, son agentes necesarios para la transformación urbana. En este capítulo trazaremos el origen y la evolución del término gentrificación, para posteriormente trabajar su vinculación con las artes durante las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI. Expondremos una serie de reflexiones tanto teóricas como plásticas sobre la gentrificación, vinculadas a la ciudad pionera en aunar arte y gentrificación, la ciudad de Nueva York, para posteriormente centrarnos en propuestas acometidas en el Estado español.

---

### 4. Arte y gentrificación en Bilbao. Los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, ¿Dónde está la gentrificación, que no la veo?

El marco de estudio específico son los barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, ubicados geográficamente en el centro de la capital vizcaína. Comprobaremos cómo desde mediados de los años 90 del siglo XX estos barrios están sumergidos bajo un largo proceso de transformación urbana y de gentrificación que se vale de la estimulación cultural —promovida desde diferentes organismos tanto

públicos como privados— para atraer a personas jóvenes, principalmente vinculadas al arte y la cultura. Haremos un minucioso retrato de la implementación de ciertas políticas económicas-culturales para la consolidación de la zona como nuevo eje cultural, a partir de una perspectiva creativa, multicultural y alternativa. Mostraremos algunos conflictos originados en el seno del arte social o participativo que se desarrolla en la zona, así como la implementación de la ejecución de murales o la patrimonialización de elementos arquitectónicos englobándolos como nuevas expresiones conservadoras del mundo del arte.

---

### 5. Experiencias y contradicciones desde la práctica artística

Para concluir este segundo bloque se presentan una serie de propuestas artísticas personales o proyectos de mediación colectivos ejecutados en el barrio de San Francisco durante el periodo 2014-2016 y la ejecución de un último trabajo en 2019 en el barrio de Zabala. Estos se exponen desde una revisión o una mirada crítica desde la experiencia adquirida tanto en lo laboral como en lo plástico gracias a la reflexión y la distancia en el tiempo. Los proyectos abordan desde la mediación artística, a la participación en festivales culturales, o la ejecución de un proyecto de restauración-recuperación de unos letreros cerámicos junto a la Asociación Zabalaberrri, así como el desarrollo de un proyecto plástico personal. Este último veremos que parte del reconocimiento del proceso histórico mediante el análisis sensible del paisaje que configuraba el espacio donde se ubicó mi taller, acompañado de una sublimación estética-patrimonialista de las arquitecturas que lo conforman. Asumimos, por tanto, las contradicciones y por ello revisamos las consecuencias políticas e ideológicas que conllevan dichas prácticas desde un método de investigación dialéctico que se procura desde el arte, aunando la praxis y el estudio. Buscamos recuperar una toma de posición crítica de las prácticas artísticas y del sujeto artista para aplicarlo a nuestra investigación estética-material del espacio urbano. Es decir, vamos afianzando nuestra posi-

ción como sujeto y nuestro quehacer desde nuestra praxis artística.

---

### III. Hacia la construcción de un arte crítico o político. Por la recuperación de una estética materialista del paisaje urbano

---

#### 1. Sobre la crítica y sus riesgos

Iniciamos este bloque con la revisión de lo que supone la crítica para presentar al lector lo que entendemos por su aplicación tanto en los análisis sociales como culturales. Advertimos las consecuencias de la institucionalización de la crítica y los riesgos que supone su implementación como otro requisito más dentro de la industria cultural.

---

#### 2. Contra la autonomía y la actividad especulativa en el trabajo artístico

Al asumir el método materialista impugnamos el principio de autonomía en el arte por su idealismo, propia de la sociedad burguesa, que se sustentan bajo su separación de la sociedad, ocultando el porque de ello.

---

#### 3. La evolución del constructivismo. Las vanguardias soviéticas Proletkult, Productivismo y Factografía

Revisamos las vanguardias soviéticas recuperando su proyecto emancipador a partir del arte y las ideas estéticas que desarrollaron, no desde la idealización, sino del aprendizaje de la articulación que gestaron entre el arte y la política. Para ello dejaremos de lado el estudio formal puramente estético como un movimiento artístico, para comprender lo que realmente supuso en su relación con lo social y lo político, poniéndose al servicio de la organización de la cultura proletaria y del compromiso político. Analizaremos con detenimiento el desarrollo de las diferentes corrientes, y su adaptación a las necesidades del contexto social-económico, su

integración en la vida cotidiana, así como la implementación de las nuevas técnicas de representación y reproducción visual.

---

#### 4. Trabajo intelectual y crítica artística materialista

Nos detendremos en replantear la división marxista entre el trabajo manual e intelectual, en este último es donde se ubica el arte que a su vez se encuentra en la superestructura alejado de la vida social y material. Desde los planteamientos del teórico cultural marxista Raymond Willimas nos acercaremos a su revisión respecto a la utilidad o no de aislar al arte de la superestructura, y pondremos en valor su teoría del materialismo cultural. A continuación, repensaremos el concepto de cultura también desde una perspectiva materialista por otro teórico cultural británico como Terry Eagleton.

---

#### 5. El espejismo de la cultura popular o la posibilidad de su crítica política a partir del arte de finales del siglo xx en España

En este capítulo por un lado desmitificaremos el papel de la cultura popular y por otro valoraremos su potencial contingente desde posiciones gramscianas para clarificar al lector en qué posicionamiento o sentido utilizamos dicho término. Posteriormente se acomete un rastreo del concepto de cultura popular vinculado a las prácticas artísticas desarrolladas durante la segunda república, el franquismo y la transición democrática.

---

#### 6. Prácticas artísticas de la izquierda revolucionaria en la transición española. La lucha de los barrios obreros madrileños

Trataremos una serie de experiencias plásticas experimentales vinculadas a la política y próximas tanto al activismo como al contexto de la militancia política en organizaciones de izquierda radical. Estas buscaron romper con los cánones

del arte institucional, acercándose a un arte social comprometido políticamente, alejándose del consenso de la cultura de la Transición española y de las corrientes hegemónicas del eurocomunismo. Nos centraremos en nombrar algunas de estas prácticas artísticas heterodoxas que se articulan con los movimientos vecinales comprometidos con las problemáticas de un desarrollo desigual y excluyente en los barrios obreros madrileños.

---

## **7. La explosión de la cultura radical vasca en la transición y la lucha de los barrios obreros de Otxarkoaga y Rekalde en el tardofranquismo**

Se acomete un acercamiento a las manifestaciones más afines a la cultura popular gramsciana o al materialismo cultural en nuestro contexto específico, la ciudad de Bilbao, desde los movimientos sociales-vecinales a la cultura radical vasca, cuyo sentido e influencias expondremos, durante los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia.

Posteriormente nos centraremos en analizar las expresiones de cultura popular contrahegemónica en dos barrios concretos de Otxarkoaga y Rekalde; esto nos permite presentar el marco y el contexto sobre el que se desarrollan nuestras prácticas artísticas personales.

---

## **8. Prácticas artísticas personales como herramienta de análisis estético y materialista del paisaje en los barrios obreros bilbaínos de Otxarkoaga y Rekalde**

La investigación concluirá abriéndose a prácticas artísticas críticas que procuren una resituación del proyecto artístico vinculado con el espacio y el paisaje urbano, desde propuestas teóricas-plásticas que faciliten la toma de posición, la discusión y que contengan una lectura política. Estas dirigen el foco hacia las *arquitecturas menores* — operan como verbos, no como sustantivos como las barriadas de

autoconstrucción— y la ciudad de los márgenes a partir de la alegoría y el montaje desde la escultura. Se combinan diferentes elementos como la maqueta, la fotografía, la documentación y el monumento, presentados mediante el recurso del *display*, diseñando el mobiliario o el espacio a modo de instalación.

Para abordar esta última etapa, trasladamos el espacio de estudio y trabajo del centro a la periferia, al barrio de Rekalde en el que establezco de nuevo un estudio-taller compartido y al barrio de Otxarkoaga donde desarrollo mi actividad laboral. En ambos territorios planteo diferentes proyectos artísticos que trabajan desde la escultura y su vinculación con la arquitectura o el monumento. Las propuestas visibilizan tanto luchas o problemáticas sociales, que permanecen en un segundo plano, pero que son trascendentes para comprender el proceso histórico y la cultura popular emancipadora bilbaína pasada, presente y futura. Estos escenarios permanecen en un afuera del foco mediático como territorios en disputa, en una expansión sin límites del centro dominante que se descentraliza y fagocita toda la ciudad.

## 5. MAPA DE LOCALIZACIÓN DE LOS ESPACIOS DE EJECUCIÓN DE LOS PROYECTOS E INVESTIGACIONES PLÁSTICAS

PISANDO EL TERRITORIO.  
ANARQUEOLOGÍA URBANA

EL OTRO MIENTRAS TANTO

PARTICULAR DEL NORTE

CASAS FERROVIARIAS

OCHARCOAGA

HORMIGON PODRIDO ACERAS CON  
GANGRENA

AZ/TZ (AZkuna Zentroa/ KukuTZa  
Gaztetxea)

DE LADERA A LADERA





---

# I. LA PRODUCCIÓN DEL PAISAJE URBANO BILBAÍNO

---



---

# 1. EL ESPACIO URBANO POSMODERNO. LO URBANO COMO TERRITORIO POLÍTICO, SOCIAL Y ESTÉTICO

---

*La idea de producir no es hoy producir esto o aquello, cosas u obras, sino sobre todo producir un espacio<sup>1</sup>.*

*Henri Lefebvre*

Afrontamos una investigación que desde el arte analiza las transformaciones de lo urbano y los signos que lo configuran. Contemplar estos aspectos nos conlleva inevitablemente a asumir que nos enfrentamos a un propósito ambicioso, amplio y complejo. Una tarea fundamental de la investigación, será abordar solo los aspectos que nos interesan dentro de la amalgama de ideas, conceptos, teorías y propuestas presentadas, desde una estructura coherente, cohesionada y estructurada como una totalidad. Una vez asumida dicha tarea, nos permitimos incidir en conceptos e ideas que desplieguen el desarrollo conceptual. Generamos discurso y posición desde la práctica artística, y desde nuestra condición de sujetos políticos. El método de la investigación parte de la teoría crítica materialista, por lo que es necesario trazar el proceso histórico reciente. Abordaremos terminología como espacio urbano, esfera pública, posmodernidad, hegemonía, sentido común, —entre otras—, que

posteriormente será determinante a la hora de trabajar desde cuestiones estéticas y plásticas.

El contexto, como ya advertimos en la introducción, no es un simple ambiente sobre el que se desarrolla lo artístico, este permanece condicionado por procesos económicos, sociales y culturales. En este capítulo vamos a desplegar una serie de conceptos determinantes, atendiendo el proceso histórico, que permitan hacer visible nuestras inquietudes y armar nuestro discurso. Nos valdremos del estudio de autores como Henri Lefebvre, David Harvey, Doreen Massey o Nancy Fraser —y otros—, que nos permitan afrontar una aproximación hacia la producción del espacio y el desarrollo económico acontecido en las ciudades posmodernas a principios del siglo XX. Nuestro propósito busca recuperar el proyecto interdisciplinar de la teoría crítica, observando los casos de estudio desde la totalidad sin abandonar la realidad social, remarcando una frontera nítida frente al liberalismo. Proponemos una oposición clara al capitalismo, dando relevancia a lo económico sin caer en el economicismo, buscando restablecer un equilibrio con el materialismo dialéctico. Trataremos de desarrollar y establecer algunos conceptos fundamentales en la investigación, como son la producción del espacio, espacio urbano, sociedad civil, esfera pública, expropiación y cultura. Somos conscientes de la magnitud y la complejidad que engloba cada uno de estos conceptos por tanto tomaremos los aspectos que nos interesan de cara a nuestra investigación.

Repasaremos los cambios producidos en la posmodernidad, y revisaremos algunas cuestiones sobre la cultura del signifiante y el desarrollo de la sociedad de consumo. Entre ellas se consolidan a mediados del siglo XX las industrias culturales —Theodor Adorno y Max Horkheimer (1944-1947)—, que comienzan a desplegar un conjunto de formas esté-

ticas, nuevos paquetes tecnológicos y nuevas formas de consumo —ocio, turismo, cine, televisión, turismo— a partir de novedosas formas de manipulación. Se desencadena la “plebeyización” de la cultura —en palabras de Bertolt Brecht—, que amplía la base de recepción de los productos culturales, pero esto va acompañado de una enorme pérdida de su sustancia crítica. La expansión de la mercancía en la sociedad capitalista, impregna —también al artista y al intelectual— no solo al contenido sino también a la forma; como advierte George Lukács sobre el fetichismo de la mercancía en *Historia y conciencia de clase*. Las reflexiones a partir de *la cultura del signifiante, la política del signo* —Jean Baudrillard— o la sociedad del espectáculo —Guy Debord— nos permiten ahondar en todo un sistema de signos y signifi- cantes que acompaña a la producción de mercancías. La consecuencia es la relevancia que adquieren las cuestiones estéticas como determinantes a la hora de relacionar la cultura, la economía y la política.

Vamos a desplegar una serie de deslizamientos generales que se han producido en el arte del siglo XX, como las nuevas intervenciones sobre el espacio, la noción de monumento y algunos ejemplos de lo que entendemos como arte público. En este sentido hay que tener en cuenta los trabajos de autores fundamentales como Javier Madruelo, Rosalind Krauss y Félix Duque. Esta recopilación no es una miscelánea de grandes autores que tratan temas diversos y de gran relevancia- entidad, sino que pretende destacar ciertos aspectos o propósitos de la escultura que trataremos tanto en nuestros análisis teóricos como en los proyectos plásticos. Observaremos como en el paso de las prácticas artísticas de la modernidad a la posmodernidad, no se produce una fuerte ruptura crítica y prácticamente todos los recursos estéticos del nuevo periodo, eran ya utilizados en el arte moderno. Lo que, si parece romperse en la posmodernidad, es la política revolucionaria de las gene-

raciones predecesoras de los años 70 del siglo XX y de los movimientos de las vanguardias artísticas —como revelan publicaciones como la Teoría de la Vanguardia (1987) de Peter Burger—. Nuestra propuesta puede permanecer afín a los planteamientos de autores como Perry Anderson, Fredric Jameson, Terry Eagleton o incluso en menor medida a Hal Foster. Este último propone un interesante análisis del arte posmoderno, en su ensayo *El retorno de lo real* (1996), a partir de conectar tres áreas de investigación surgida en los años 60 del siglo XX: *la estructura del signo, la construcción del sujeto y la ubicación de la institución* —por ejemplo, no solo los papeles del museo y de la academia, sino también el lugar del arte y la teoría—<sup>2</sup>.

Para concluir el capítulo, abordaremos la noción de paisaje y como este se hace fundamental a la hora de abordar nuestra investigación, como herramienta de análisis material y estético de lo urbano. Revisaremos los diferentes acercamientos al paisaje desde la práctica artística, el papel de la escultura en su relación con el espacio, las diversas tipologías de arte público y la comprensión de las diferencias entre el arte en el espacio público, del arte público.

---

<sup>1</sup> LEFEBVRE, Henri (1974) *La producción del Espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013, p.262

---

<sup>2</sup> FOSTER, Hal (1996), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 12

---

## 1.1. LA PRÁCTICA ESTÉTICA Y LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO

---

### 1.1.1. La práctica estética

*Cuando Marx habla de la práctica, como relación originaria entre el hombre y la naturaleza, se refiere a la acción real, efectiva del hombre sobre la naturaleza que se manifiesta, sobre todo, como producción material. Esta acción, que es transformación de la naturaleza dada, no es exigida pura y simplemente por la necesidad de subsistir, sino ante todo por la necesidad para el hombre de afirmarse como ser humano y de mantener o elevarse como tal<sup>3</sup>. Adolfo Sánchez Vázquez*

Comenzaremos por aclarar cierta terminología que nos va a permitir abordar y avanzar en nuestra investigación. Debido a la importancia de los conceptos producción y espacio, como detonantes de la estética o de la percepción de la realidad social, vamos a detenernos a analizarlos brevemente. En primer lugar identificamos el origen y la naturaleza

de lo estético, la construcción de su relación a través del hombre con la realidad. Para ello nos valdremos de las ideas formuladas por Marx en sus *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*<sup>4</sup>.

El filósofo y crítico de arte Mijaíl Lifshitz<sup>5</sup> fue uno de los primeros en rastrear y recopilar los juicios estéticos de Karl Marx, como por ejemplo su crítica a la construcción especulativa, procurada por los críticos literarios hegelianos de la época<sup>6</sup>. Uno de los acercamientos más certeros a *las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético* es el del profesor Adolfo Sánchez Vázquez de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM —Universidad Nacional Autónoma de México—. En su libro *Las ideas estéticas de Marx* (1965), nos advierte del interés de Marx por definir al hombre, no solo como productor de objetos o productos materiales, sino además como creador de obras de arte:

*La gran aportación de Marx a la estética consiste en haber puesto de relieve que lo estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y de creación de un mundo de objetos humanos<sup>7</sup>.*

Para Marx *la riqueza humana es una riqueza de necesidades y riqueza de relaciones con el mundo*<sup>8</sup>. Bajo el capitalismo el ser humano carece de necesidades, reduciéndose prácticamente a una sola necesidad, la de buscar su sustento, renunciando a las necesidades verdaderamente humanas, por la necesidad de dinero. El ser humano en su relación estética con la realidad desarrolla su subjetividad, sus fuerzas esenciales como individuo, satisfaciendo su necesidad de expresarse.

*La obra de arte es un objeto en el que el sujeto se expresa, exterioriza y se reconoce a sí mismo. A esta concepción del arte, solo se ha podido llegar al ver en la objetivación del ser humano una necesidad que el arte, a diferencia del trabajo enajenado, satisface positivamente<sup>9</sup>.*

Cuando Marx llega a esta afirmación, ha diferenciado previamente la objetivación de la enajenación que Hegel no acomete, además de reconocer la primera como concreta y de contenido real. La existencia del hombre para Marx se produce al objetivarse, al producirse fuera de sí de forma concreta. En los *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844* Marx desarrolla una crítica a la idea de objetivación que Hegel expresa en su *Fenomenología del Espíritu* (1807). Ella revela cómo la historia de la conciencia o del espíritu humano se da por medio de la relación que establece este con los objetos. Para Hegel la relación entre el sujeto y el objeto, se basa en que el segundo se eleva sobre la conciencia del primero, como algo extraño, ajeno a él, algo abstracto. El objeto merma al sujeto, la esencia humana se da solo por la autoafirmación del sujeto, es pura y exclusivamente espiritual. Según Hegel la objetivación produce la enajenación del sujeto. El mérito que ve Marx en el análisis procurado por Hegel, es que la objetivación se da por medio

del trabajo, además del método de la dialéctica negativa. Hegel ve dialécticamente el progreso del ser humano, concibiéndose tanto por objetivación como por desobjetivación, por enajenación o como la superación de esa enajenación. El ser humano es trabajo y se crea a sí mismo, pero el único trabajo que permite ser objetivado, según Hegel, es el trabajo *abstracto espiritual*, la filosofía. Para Hegel el trabajo por tanto es siempre positivo, ignora su parte negativa, es decir la forma concreta, histórica en la sociedad basada en la división del trabajo, las clases sociales y la propiedad privada.

En Marx la objetivación es la constatación del ser humano real, concreto, separándose del planteamiento de Hegel, para el que el objeto supone algo ajeno y extraño al ser. Ese extrañamiento o enajenación que para Hegel se da en el objeto, para Marx se da en la esfera de la producción en el trabajo. A diferencia de Hegel para Marx en el trabajo es donde se da la enajenación, aunque no todo el trabajo implica enajenación del ser humano, trabajo enajenado. Concluimos por tanto que el ser humano es sujeto y objeto a la vez, en la medida que es sujeto en cuanto se objetiviza; lejos de mermar al sujeto como advierte Hegel, la objetivación es lo que le hace precisamente humano. El ser humano es un ser objetivo, que crea un mundo de objetos y que existe gracias a su relación de reciprocidad de sujeto-objeto.

Si tenemos en cuenta las observaciones de Marx, eliminando el idealismo y la mistificación, Hegel presenta dos ideas que acontecerán la riqueza de la estética marxista:

*El arte como actividad práctica peculiar, distinta de la teórica, entre el sujeto y las cosas.*

*El arte como medio de autoafirmación o autoconocimiento del hombre en las cosas exteriores<sup>10</sup>.*

---

3 SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1965), *Las ideas estéticas de Marx*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2001, p.21

4 MARX, Karl (1844), *Manuscritos economía y filosofía*. Madrid: Alianza editorial, 1985.

5 Véase LIFSHITZ, Mijaíl (1933), *La filosofía del arte de Karl Marx, seguido de Literatura y marxismo. Una controversia*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2017

6 En el texto de MARX, Karl y ENGELS, Friedrich “Contra el idealismo pequeño burgués (“Los misterios de París” y la construcción especulativa)” publicado en *La Sagrada Familia* (1845), en el apartado “el misterio sobre la construcción especulativa” se tacha de idealista el método hegeliano. Marx presenta en el texto, es la crítica al método dialéctico de Hegel, desde la presentación del método dialéctico materialista que posteriormente desarrolla en otro texto en la introducción “El método de la económica política” en los *Grundrisse Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (1857-1858). El proceso dialéctico de Hegel es un proceso de síntesis que va de lo más abstracto inmediato a lo más concreto que es lo real. El proceso de síntesis tiene mucha importancia mientras que el del análisis es relegado.

7 SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo (1965), *Las ideas estéticas de Marx*. óp. cit., p.20

---

8 Ibíd., p.23

9 Ibíd.

10 Ibíd., p.29

Ya hemos mencionado, que para Marx la riqueza del ser humano, es una riqueza de necesidades, en concreto una necesidad de un objeto. Lo que le determina como un ser activo, cuya actividad se concentra principalmente en la creación de un mundo humano que no existe. De lo que se advierte que la actividad específicamente humana es la creación o la producción de objetos que exteriorizan sus fuerzas esenciales. Dicha producción de objetos se acontece a partir de una realidad dada, por un lado, se transforma la naturaleza para satisfacer necesidades con objetos útiles y por otro se objetiva las ideas, la imaginación, en definitiva, la esencia humana. El trabajo no sólo es creación de objetos útiles, sino que sirve para objetivar ideas o sentimientos humanos, objetos concretos- sensibles como las obras de arte.

*Pero un ser no objetivo es un ser irracional, no sensible, sólo pensado, es decir, sólo imaginado, un ente de abstracción. Ser sensible, es decir, ser real, es ser objeto de los sentidos, ser objeto sensible, en consecuencia, tener objetos sensibles fuera de sí, tener objetos de su sensibilidad<sup>11</sup>.*

Las ideas de trabajo y arte se asemejan a una constitución común de la esencia humana, una vinculada a cubrir las necesidades vitales mientras la otra expresa las fuerzas libres y creadoras del ser humano. No existe la oposición que advierte la estética idealista alemana, Marx matiza que dicha oposición se da bajo las condiciones del trabajo enajenado —alienación—. Lo que advierte por tanto Marx, es la tensión existente entre ambas ya que una predomina sobre otra, la función práctica-utilitaria sobre la espiritual. A pesar de ello sin el trabajo no se habría producido la aparición del arte y la relación estética del ser humano con sus productos.

La sensibilidad estética, necesita de la afirmación del ser frente a una necesidad inmediata y meramente utilitaria. Nos acercamos a los objetos como una unidad concreta-sensible que recibimos por los sentidos como una causa excitadora. La percepción estética de la realidad se da plenamente en el arte, que es un trabajo elevado que satisface la necesidad humana de objetivarse, desplegando sus fuerzas humanas esenciales mediante un objeto concreto-sensible. En la relación entre sujeto y objeto, el sujeto transforma al objeto, otorgándole una forma determinada por la que se objetiva y expresa su riqueza humana como sujeto. Su desarrollo, la relación estética se da en un contexto histórico social, por el cuál el ser humano humaniza la naturaleza mediante el trabajo. En la relación estética del ser humano con la realidad, este, no solo crea al objeto sino también al sujeto, lo estético solo existe en la esencia humana y para el ser social. El arte está enajenado cuando se subsume a la producción mercantil capitalista, es decir cuando se convierte en mercancía.

*El objeto de arte, de igual modo que cualquier otro producto, crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto sino también un sujeto para el objeto<sup>12</sup>.*

El crítico y teórico marxista británico Raymond Williams en su ensayo de 1977 *Marxismo y literatura*, dinamiza una serie de conceptos esclerotizados por el marxismo clásico. Entre sus afirmaciones rescatamos para este punto:

*En todas las actividades que efectuamos dentro del mundo no producimos solamente la satisfacción de nuestras necesidades, sino también nuevas necesidades y nuevas definiciones de necesidades<sup>13</sup>.*

En su búsqueda por dinamizar y desarrollar un “materialismo cultural” Williams analiza el término fuerza productiva y destaca la necesidad de actualizar su aplicación en el capitalismo avanzado. Le llama la atención la nota al pie que aparece en los *Grundrisse*<sup>14</sup>, donde Marx expone que un fabricante de pianos si es un trabajo productivo, mientras que un pianista no lo es, dado que no reproduciría capital. Según esta afirmación para Marx el piano era una mercancía mientras que la música no lo es —no lo era—, a pesar de recibir el pianista un rédito, era trabajo improductivo. Pero a día de hoy, podemos constatar que esa afirmación o esta categoría se hace insuficiente y debe ser matizada o renovada. A pesar de esto revela cuestiones interesantes a tener en cuenta:

*Es por eso que otros economistas hacen que el trabajador improductivo sea directamente productivo. Por ejemplo, el pianista, estimula la producción, en parte al imprimir más vigor y vitalidad a nuestra individualidad, o también en el sentido vulgar de que despierta una nueva necesidad, para cuya satisfacción se aplica más diligencia en la producción material directa. Con ello se admite ya que solo es productivo el trabajo que produce capital, y por tanto el trabajo que no lo hace, por útil que pueda ser no es productivo para la capitalización (...) “La producción para el consumo improductivo es tan productiva como la producción para el consumo productivo; siempre cuando produzca o reproduzca capital” Malthus<sup>15</sup>.*

Lo que advierte Williams, es como la alienación dirigida a una serie de actividades como la cultura, el arte, la filosofía se da interesadamente, ya que estas deben de permanecer

aisladas bajo diversas denominaciones: “el reino del arte y las ideas”, la “estética”, la “ideología” o directamente elevarlas al plano de la superestructura. Para Williams estas actividades deben comprenderse como lo que son, actividades reales que forman parte de la base como proceso social material; no un mundo o un reino de lo sublime dentro de la superestructura, *sino una numerosa serie de prácticas productivas variables que conllevan intenciones y condiciones específicas*<sup>16</sup>.

### 1.1.2. La producción del espacio

Cuando hablamos de producción —desde el marxismo—, nos referimos a una producción que se da bajo un estado de desarrollo histórico-social determinado y gracias al trabajo en sociedad. No se puede dar la producción sin un instrumento, aunque este sea la mano y tampoco se puede dar sin el trabajo pasado, acumulado. Gracias a la acción de la repetición se genera una destreza. No existe la producción en general, existe una serie de ramas particulares de producción. Hay que tener en cuenta también la diferenciación que establecen las relaciones burguesas entre la producción y la distribución. Al final toda producción es apropiación. Para resumir:

*Todos los estadios de la producción tienen caracteres comunes que el pensamiento fija como determinaciones generales, pero las llamadas condiciones generales de toda producción no son más que esos momentos abstractos que no permiten comprender ningún nivel histórico concreto de la producción<sup>17</sup>.*

11 MARX, Karl (1844), *Manuscritos economía y filosofía*, óp. cit. , p.195

12 MARX, Karl (1859), *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid: Siglo XXI, 2008, p.292

13 WILLIAMS, Raymond (1977), *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000, p.111

14 MARX, Karl, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858 vol. 1*. Madrid: Siglo XXI, 1972

15 *Ibíd.*, p.246

16 WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, óp. cit., p. 114

17 *Ibíd.*, p.9

Esta breve definición del concepto de producción, pasa a ser un pequeño reconocimiento y una declaración de intenciones respecto a la toma de posición que vamos a defender en nuestro propósito teórico-plástico. A continuación, pasamos directamente a desarrollar el concepto de producción del espacio, una cuestión fundamental dentro de la investigación. Comenzaremos asumiendo que el término espacio, es utilizado en un sinfín de contextos diferentes, y de ello la complejidad para definirlo. Nosotros vamos a tratarlo desde el campo de las ciencias sociales, la filosofía política y desde el arte aplicado al contexto urbano.

El espacio es un producto social, que hace referencia a un conjunto de relaciones económicas y sociales vinculadas a la producción. Es decir, que funciona como soporte de la producción y reproducción de fuerzas de producción, y de la división del trabajo. El espacio —y el tiempo—, no permanece al margen siendo algo vinculado a lo natural o a lo cultural, en mayor o menor medida modificado, este tiene valor de cambio y de uso. Es un medio de producción o en lenguaje marxista es una *fuerza de producción*. El espacio —social— producido, es fuerza de producción, a la par que un medio de control, es decir de dominación y poder al servicio de las clases hegemónicas. Este contiene a su vez, representaciones simbólicas que legitiman y sostienen las relaciones sociales y económicas dominantes. Estos planteamientos que son expuestos por el filósofo marxista francés Henri Lefebvre, nos permiten dar estructura a los desarrollos que plantearemos más adelante, aplicándolos a cuestiones propias del arte.

Advertimos esta primera cuestión que es fundamental para nuestro análisis, “el espacio social no es un producto cualquiera”, aglutina productos, el conjunto de operaciones y relaciones sociales o las representaciones objetivas de

lo urbano: como edificios, monumentos e instituciones. En palabras del propio Lefebvre:

*(...) envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad: en su orden y/o desorden —relativos—. En tanto que resultado de una secuencia y de un conjunto de operaciones, no puede reducirse a la condición del simple objeto<sup>18</sup>.*

A la hora de desarrollar su teoría de la producción del espacio el filósofo francés toma el concepto de producción de Marx y Engels, al que ellos le dan dos acepciones; una más abierta o amplia y otra más restringida o determinada:

1. La primera, más amplia y concreta hace referencia a: las personas en tanto seres sociales que son, producen su vida, su historia y su conciencia. Es decir, no hay nada en la historia, en la sociedad incluso en la naturaleza que escape de ser modificado o estar producido por el ser humano. La política, la filosofía, las ideologías, el arte, la cultura, las religiones, el paisaje son algunos ejemplos.

2. La segunda acepción, más determinada y abstracta: se acerca a la utilizada por los economistas; refiriéndose al trabajo, como el proceso general de actividad creadora de los objetos, los productos y del trabajo en sí. Por tanto, el análisis de las fuerzas productivas, las relaciones de producción, la relación entre productor, producción y producto, entre valor de uso y valor de cambio.

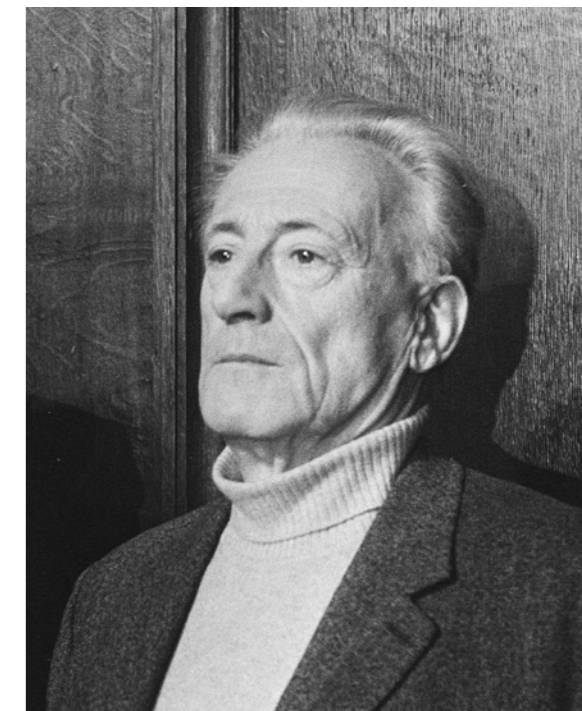
Lefebvre observa cómo en el cambio producido por el *neocapitalismo “moderno”* —posmodernidad—, hacia los años 70 del siglo XX, el espacio sirve como una herramienta en primer lugar que ordena la reproducción biológica —la familia—, en segundo la reproducción de la fuerza de trabajo —la clase obrera— y por último la reproducción de las relaciones de producción. El espacio se apoya en una serie de representaciones simbólicas que le permiten armar, legitimar y unir estas tres relaciones sociales. Por ejemplo, señalar o jerarquizar el espacio con edificios, monumentos, o esculturas. El espacio según Lefebvre en el *neocapitalismo moderno* opera bajo tres ideas principales:

1. La práctica espacial. Se define como la vida cotidiana de un habitante y su tránsito por el espacio. En ese acto, mediante el análisis se produce una comprensión de este bajo la relación espacio-tiempo.

2. Las representaciones del espacio. Se refieren a la forma de organizar y planificar el espacio por parte de los urbanistas, arquitectos y gestores.

3. Los espacios de representación. Son las apreciaciones que se experimentan de los símbolos o imágenes que acompañan al espacio vivido. No son productivos cumplen una función simbólica, de conocimiento e ideológica interpretada por las personas.

Es decir, verbalizando las tres ideas nos daría la tríada de: lo percibido —práctica espacial—, lo concebido —representación del espacio— y lo vivido —espacios de representación—.



Henri Lefebvre

Lefebvre denomina a este proceso de transformaciones, junto a la búsqueda de modelos y soluciones para el crecimiento, *revolución urbana*, y define lo resultante como lo urbano o como “sociedad urbana”. Lo urbano, no es una realidad consumada, sino como lo probable, como lo posible; como potencia. Una sucesión de hechos, de encuentros reales o virtuales y de uso. Lo urbano atañe una red de contradicciones palpables en lo cotidiano: valor de uso/valor de cambio, obra/producto, producción/apropiación, hábitat/habitar. Según Lefebvre, la revolución urbana es un fenómeno planetario, una institución o ideología que se expande mundialmente y que no es exclusiva del capitalismo, ya que los países socialistas adoptaron el espacio urbano de manera

<sup>18</sup> LEFEBVRE, Henri, *La producción del espacio*. óp. cit., p. 129

similar<sup>19</sup>. La nueva lucha de clases mundial ya no sería entre la ciudad y el campo, sino entre centro y periferia<sup>20</sup>.

Esta insistencia por el dominio de lo espacial en el discurso de Lefebvre, sería un punto de disenso para el sociólogo Manuel Castells. Este último atisba un crecimiento de la *ideología de lo urbano* en su libro *La Cuestión Urbana* (1974). En el que detecta, en los años 70 del siglo XX, una incipiente aceleración de la temática urbana que en la mayoría de los casos es abordada desde una perspectiva tecnicista. Esta es percibida pero no comprendida, es decir se analiza lo urbano y el desarrollo social desde un punto unitario, historicista, evolutivo e inherente. Este hecho es algo que podemos constatar aún hoy, a partir de los análisis y las decisiones que toman los planificadores urbanos.

*La ideología urbana es aquella ideología específica que capta los modos y las formas de organización social, en tanto que características de una fase de la evolución de la sociedad, estrechamente ligada a las condiciones técnico-naturales de la existencia humana y, finalmente, a su marco vital. Esta ideología es la que, en un último análisis, ha creado prácticamente la posibilidad de una "ciencia de lo urbano", entendida como espacio teórico definido por la especificidad de su objeto<sup>21</sup>.*

Castells especifica que la sociedad urbana no se caracteriza simplemente por su forma material, sino que es ante todo cultural. Es decir, como un sistema de normas, valores y relaciones sociales que se dan en un momento histórico concreto, con su propia lógica de organización y transformación. La ruptura de Castells respecto a Lefebvre aparece en

su concepción de lo urbano, por relegar la lucha de clases y sustituirla por la lucha urbana. Lefebvre se centra en formular una estrategia política, sobre la lucha contra la alienación de la vida cotidiana, pero descuidando otras formas de dominación. Castells, impugna la reflexión que hace Lefebvre en su libro *La Revolución urbana* (1970) sobre el levantamiento de la Comuna de París, que este lo ve como una "práctica urbana revolucionaria" en la que los obreros retoman el centro de la ciudad tras ser expulsados a la periferia.

*Cómo y por qué la Comuna no ha sido concebida como revolución urbana, sino como revolución hecha por el proletariado industrial que apuntaba a la industrialización, lo que no corresponde a la verdad histórica<sup>22</sup>.*

En las ideas que vamos exponiendo, lo urbano se compone: por un lado, de un orden represivo, delimitado por códigos o símbolos de referencia que lanza un mensaje autoritario; y por otro lado, por una fabulosa y vasta diversidad de agentes, actividades, medios y herramientas contingentes. Es donde se genera la vida urbana, no es solo un lugar proyectado por un planificador. El espacio urbano permanece condicionado, por su ordenación y división, como espacio modélico de consenso gestado desde una esfera pública burguesa. Este se presenta como objetivación de la civilización, como proyecto colectivo sostenido bajo el halo de la mediación y la deliberación, que se expresa como proyección racional de la planificación urbana.

El espacio urbano, es tanto mercancía como instrumento, en el que existe una manipulación espacial que condiciona las relaciones sociales. A través del urbanismo la clase domi-

nante impone su hegemonía, una forma de vida, unos usos del espacio establecidos y los comportamientos sociales aceptados. Bajo una dominación tecnicista, aséptica y homogeneizadora, el espacio urbano está al servicio de los intereses de mercado. Cuando hablamos de urbanismo y de gestión del territorio estamos ante una cuestión política y no solo técnica, el espacio es político-instrumental. Para los tecnócratas —urbanistas, arquitectos, diseñadores— que hablan recurrentemente de espacio o del espacio público, en realidad están pensando en suelo que ordenar, recalificar, intercambiar y vender, es decir en mercancía. El urbanismo se estructura sobre la contradicción de la lógica de producción del espacio —mercado—, la lógica de dominación —estatal— y la lógica de apropiación del espacio —social—. El espacio tiene valor de cambio y valor de uso, ya no existe el espacio vacío, es un producto que puede consumirse. La clase dominante, secciona el espacio en parcelas según las necesidades de la división social del trabajo. Las consecuencias se reflejan en las relaciones de clase producidas.

La geógrafa marxista Doreen Massey nos propone un concepto de espacio más de acuerdo con los cambios acontecidos en la filosofía política desde finales del siglo XX. Defiende una definición de espacio desde una complejidad de relaciones, que va más allá de la noción de lugar asociándolo al concepto de identidad. Para Massey, el espacio se convierte en parte del proceso de construcción de la identidad y un producto de él. La autora afirma:

1. *El espacio es producto de interrelaciones, que abarca desde la ciudad, el país y lo global a lo más íntimo como el hogar. Dichas interrelaciones se dan en el "espacio social" que no se restringe solo a lo "relacionado con lo humano". Es complejidad de vínculos, redes e intercambios.*

2. *El espacio es la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad.* En él existen diferentes trayectorias que produce la existencia de una pluralidad, no hay una sola voz.

3. *El espacio siempre está en proceso de formación, al ser producto de las relaciones que están implícitas en las prácticas materiales, nunca está acabado o cerrado<sup>23</sup>.*

Para la propia autora el espacio no puede solo limitarse a las tres proposiciones anteriores, para ello las amplía aportando ciertos cambios producidos en las políticas progresistas actuales. En primer lugar, respecto al espacio como productor de interrelaciones, menciona cómo en política, recientemente, se opera desde un antiesencialismo. Es decir, se opera desde la constitución de identidades y subjetividades políticas, que rompen con la autenticidad y con las nociones de identidades inmutables. Lo que propone Massey, es que esto se relaciona directamente con el espacio, es decir, el espacio como producto del proceso de la construcción de la entidad/identidad de los sujetos políticos. En la segunda proposición imaginar el espacio desde la existencia de la multiplicidad se acerca a los enfoques diversos defendidos sobre todo por las teorías feministas o los estudios poscoloniales. Por último, la tercera proposición, el devenir de un espacio abierto, no cerrado, se corresponde a las ideas de la historia como un escenario abierto. En lo contingente que alberga todo orden social, rompiendo con los grandes relatos de la Modernidad y acercándose a una apertura de ruptura acercándose a los planteamientos de la *democracia radical*<sup>24</sup>. Lo importante para Massey, es mostrar cómo se construyen los espacios, bajo qué estructuras políticas y las relaciones de poder y saber existentes.

19 El caso de la República Popular China que a pesar de la revolución cultural y su guerrilla campesina el crecimiento urbano fue imparable.

20 Véase LEFEBVRE, Henri (1970), *La Revolución Urbana*. Madrid: Alianza 1972, pp. 117-119

21 CASTELLS, Manuel (1972), *La Cuestión Urbana*. Barcelona: Siglo XXI 2014, p. 93

22 LEFEBVRE, Henri, *La Revolución Urbana*, óp. cit., p.115-116

23 MASSEY, Doreen, *Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria, 2012, pp.157-158

24 Véase LACLAU, Ernesto, MOUFFE Chantal (1985), *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 2015.

Acabamos de avanzar una serie de afirmaciones que persiguen el análisis crítico de la noción de espacio. Pensar el espacio dentro de las prácticas artísticas, por un lado, despliega una serie de metáforas espaciales, y por otro lado se trabaja con o en una realidad material, que no permanece neutra. El término espacio es y ha sido una categoría esencialmente política, a pesar de los esfuerzos por algunos y algunas de presentarlo de forma clara y definida desde supuestos apolíticos. Lo que viene a continuación, es un breve repaso al proceso de reestructuración capitalista, en las ciudades posindustriales del mundo globalizado. Nos centraremos en hacer hincapié en las propuestas de geógrafos marxistas como David Harvey y Neil Smith; que desarrollan y analizan el papel del espacio en los nuevos ciclos de acumulación.

## 1.2. LA CONSTRUCCIÓN Y LA DESTRUCCIÓN DEL ESPACIO COMO FUERZA PRODUCTIVA DE ESCALA GLOBAL

Los geógrafos marxistas David Harvey y Neil Smith a mediados de la década de los años 90 —del siglo XX— retoman la crítica materialista, debilitada durante años tras el colapso soviético, como método de análisis político-económico de lo geográfico. Destacan la importancia de incluir en los análisis urbanos, la comprensión de las fuerzas y procesos de acumulación, que intuyen como profundamente geográficos. La necesidad de crecimiento del capital procura una reorganización y expansión geográfica como recurso perpetuo y como herramienta que dé solución a las numerosas crisis sistémicas. La geografía mundial en términos históricos pasa primero por el colonialismo, luego por el imperialismo y finalmente por la globalización. El espacio geográfico se transformó según las necesidades del mercado capitalista, estableciendo como afirma Neil Smith un desarrollo desigual<sup>25</sup> en los diferentes territorios y sociedades. Smith observa cómo se procura una igualdad del espacio global, gracias a la universalización de la relación trabajo-salario. Pero a su vez se promueve la diferenciación geográfica global, mediante la diferenciación de salarios de la fuerza del trabajo en cada lugar.

*(...) observamos que las tendencias contradictorias a la diferenciación y a la igualdad determinaron la producción capitalista del espacio. Pues en acción, esta contradicción, que surge en el corazón del modo*

*capitalista de producción, se inscribe en el paisaje como el patrón existente del desarrollo desigual*<sup>26</sup>.

Tanto Smith como Harvey constatan, que la tendencia inherente al modo de producción capitalista gira principalmente en torno a grandes centros urbanos que concentran los medios de producción, reduciendo tiempos y costes. A su vez estos hechos van acompañados de la aglomeración de las fuerzas de producción —trabajadores—, en espacios urbanos concretos agudizando la división del trabajo global.

A continuación, presentamos unas anotaciones que permitan comprender el proceso urbano bajo el capitalismo. En primer lugar, vemos necesario dar una perspectiva estructural, no solo espacial, para ello nos valemos de dos teorías interdependientes y básicas del pensamiento marxista como son: la acumulación y la lucha de clases. En una sociedad capitalista el carácter de clase significa la dominación del trabajo por el capital, es decir una clase dominante —capitalistas— controlan y organizan el mundo del trabajo obteniendo unas ganancias —plusvalías—. Los trabajadores solo controlan su fuerza de trabajo, que es vendida como mercancía a cambio de un salario. La dominación se da desde el mundo del trabajo y gracias a la reproducción de la clase dominante —los capitalistas— por medio de la acumulación. Los capitalistas en su condición desenfrenada de competencia, la acumulación por la acumulación, deben infringir una violencia sobre los trabajadores que a su vez permanecen también en competencia entre ellos por el empleo. La única solución de los trabajadores para resistir la violencia del capital, es constituirse como clase y encontrar medios colectivos para luchar contra esa dominación.

En segundo lugar, se constata un proceso de sobreacumulación en el que el *espacio geográfico se ha convertido en*

*una preocupación central a propósito de la supervivencia del capitalismo*<sup>27</sup>. La necesidad de reproducción del capital requiere que la geografía mundial se haga y rehaga e incluso se destruya. Esto facilita reabsorber la sobreacumulación de excedentes y de capital. Cuando el capitalismo aumenta su interés por las soluciones espaciales —lo que se denominó “circuito secundario”— adquiere una importancia de primer orden, se convierte en precursor económico, a la altura del capitalismo industrial o económico. Lo inmobiliario se torna como una oportunidad de inversión, como mercancía, actuando como movilizador de capitales y espacios, devastando los viejos y nuevos espacios. Toda esta confluencia de construir y destruir estabiliza el flujo del capital para evitar su colapso. Durante el último período del siglo XX se ha reforzado la consideración del espacio como valor de cambio, como mercancía, sabiendo la repercusión social que ello conlleva. Barrios, distritos, ciudades o áreas metropolitanas expuestas a legislaciones especulativas, a la inversión o desinversión industrial y económica.

Tras la desmantelación del modelo industrial fordista, el capitalismo entra en una crisis crónica de sobreacumulación desde los años 70 del siglo XX, generando un exceso de capital y de fuerza de trabajo. Para superar este problema hay que reorganizar esos excesos, la expansión y la transformación urbana se prevé como una forma rentable, de canalizarlos. En palabras de Harvey, se inicia una reestructuración del territorio y la expansión de lo urbano; se construyen grandes infraestructuras —redes de transporte, centros educativos, culturales o de investigación—, que facilitan largos periodos para el retorno de su valor a la circulación, a través de la actividad productiva<sup>28</sup>.

El proceso de expansión capitalista global y la internacionalización del proceso de producción, se dio en la segunda mitad del siglo XX que estimuló la desindustrialización de

<sup>25</sup> Véase SMITH, Neil (1984), *El desarrollo desigual. Naturaleza, capital y producción de espacio*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2020, o SMITH, Neil (1996), *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012

<sup>26</sup> SMITH, Neil, *Desarrollo Desigual. Naturaleza, capital y producción de espacio*, óp. cit., p.139

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p.126

<sup>28</sup> HARVEY, David, *Senderos del mundo*. Madrid: Akal, 2018, p.308

Europa y del norte occidental, desplazándose hacia oriente y el sur global. El capital se traslada donde la tasa de ganancia es mayor y la acumulación de capital conlleva el desarrollo geográfico. Esta movilidad por un lado genera un desarrollo desigual, que facilita el desarrollo económico de unos e implica el subdesarrollo de otros —falta de capital, desempleo, salarios bajos y ausencia de organización de los trabajadores—. El capital opera de manera extractivista geográficamente, no produce un equilibrio en el paisaje y fomenta el desarrollo desigual sin asumir los costes del subdesarrollo. Este proceso lo estudió brillantemente Neil Smith observando en estos cambios y en el desarrollo del espacio relativo como necesidades de la producción.

### 1.2.1. La ciudad global. la transformación económica y cultural del espacio urbano

Como avanzamos en el subapartado 1.1.2 *La producción del espacio*, la “sociedad urbana”, surge durante la industrialización —de finales del XIX y principios del XX—, y se extiende hasta nuestros días. El tejido urbano se expande más allá de la ciudad, absorbiendo todo el territorio que permanece bajo la zona de influencia de esta. Debido al crecimiento desmesurado, muchas ciudades están desapareciendo, el proceso urbanizador y su extensión no se detiene, no paran de crecer, el crecimiento parece ser su “única meta”. La ciudad histórica, conocida como una forma de construcción del espacio social desaparece, dando paso a la construcción de los nuevos espacios urbanizados, que permanecen movidos por un desarrollismo sin límites.

*Ni la ciudad ni el territorio sobreviven a la nueva barbarie: pierden los restos de su autonomía y su identidad, su historia se congela en el tiempo, sus*

*tradiciones se convierten en espectáculos, sus gentes se vuelven réplicas iguales de un mismo modelo universal*<sup>29</sup>.

La socióloga Saskia Sassen en su ensayo *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio* (1991), observa la expansión de lo urbano como un modelo de transformación neoliberal de las grandes metrópolis mundiales y lo denomina como *ciudad global*. Esta se caracteriza por un cambio en el modelo económico, se pasa de la producción industrial, a la “financiarización” y a los servicios avanzados en innovación. La ciudad global busca destacar y desempeñar un papel específico en la economía mundial y emprende una carrera a nivel global por la atracción de capitales y empresas de acuerdo con las necesidades sistémicas. Las ciudades compiten entre ellas y se ponen al servicio de los intereses o las demandas de grandes corporaciones multinacionales, orientadas a: las finanzas, la información, el conocimiento, la comunicación, la investigación, la alta tecnología, el turismo y la industria cultural. El espacio urbano, se convierte de y para el consumo, al servicio de lo requerido por el capital global y las ciudades se convierten en entidades competitivas a escala global. Se implanta el “marketing urbano” como estrategia promocional de vender ciudad. Las ciudades globales compaginan las nuevas industrias líderes con la transformación social y política de los Estados, que conlleva la conformación de una estructura social urbana polarizada y desigual.

*Los nuevos trabajadores de altos ingresos son los portadores de unas nuevas capacidades y opciones de consumo que los distinguen de la clase media tradicional de las décadas de 1950 y 1960. (...) Estos nuevos perceptores de ingreso emergen como primeros candidatos para un nuevo tipo de inversión*

*intermedia: obras de arte, antigüedades, y artículos de lujo. Esta conjunción de excesivas ganancias y la cultura de un trabajo cosmopolita crea la necesidad de espacio para un nuevo estilo de vida y nuevas actividades económicas*<sup>30</sup>.

La construcción de una esfera pública burguesa se hace fundamental en la sociedad urbana, promoviendo la difusión del sentido común hegemónico a través de discursos y relatos gestados por las clases dominante de la sociedad civil. El sentido común se dirige a crear consensos que justifiquen la adhesión tanto local como global al nuevo orden capitalista neoliberal. Dentro del lenguaje utilizado desde este nuevo orden económico y político, la creatividad es una de las palabras redefinidas para contribuir a la expansión, reproducción del capitalismo. Se invoca a la creatividad como fuente de transformación social y económica, que se inmiscuye como uno de los requisitos indispensables para el progreso. Las ciudades y el desarrollo urbano deben por tanto movilizar y aunar grandes dosis de creatividad, es decir la ciudad debe tornarse creativa. Para ello es necesario generar infraestructuras, espacios basados en el urbanismo posmoderno, un entorno de apoyo económico, social, cultural y por supuesto laboral que permita su desarrollo: (...) *modelar la ciudad y modelarla no tan sólo para hacerla un modelo, sino para hacerla modélica, (...) ejemplarizante*<sup>31</sup>.

“Ciudad global”, “ciudad creativa”, “ciudad marca”, “ciudad postindustrial”, “metrópolis posmoderna” son algunos de los términos con los que se designa la reestructuración urbana producida de acuerdo con las necesidades de la economía-mundo capitalista. El geógrafo estadounidense Edward W. Soja, designa su propio término postmetrópolis:

*(...)no sólo como un modelo arquetípico del desarrollo social y económico contemporáneo, sino también como una realidad metafísica, un lugar donde lo real y lo imaginario se entremezclan de forma persistente de un modo que sólo ahora estamos comenzado a comprender*<sup>32</sup>.

Si bien es cierto que esta reestructuración urbana posee características propias, esta no rechaza, por ejemplo, la expansión de lo urbano propuesta por el urbanismo moderno. La periferia urbana se prolonga con la construcción de nuevos barrios generando grandes conurbaciones y de forma flexible se redefine el centro, por medio de agresivas estrategias de *gentrificación*<sup>33</sup>, que destruyen o transforman zonas urbanas deprimidas u “obsoletas”. La reconstrucción o transformación del centro urbano o de las *nuevas centralidades*<sup>34</sup>, se da bajo lógicas de estimulación y facilitación, orientadas a satisfacer las nuevas demandas económicas por medio de: la estetización, la museificación o incluso la exotización de las zonas transformadas gracias a la implementación de diferentes recursos simbólicos. El

29 AMORÓS, Miguel, “Irún en el mapa. Sucinto repaso por uno de los escenarios de la contrarrevolución urbana” en *Salida de emergencia*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2012, p.18

30 SASSEN, Saskia (1991), *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p.335

31 DELGADO, Manuel (2010), *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*. Madrid: Catarata, 2007, p. 13.

32 SOJA, Edward W (2000), *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p.217

33 En términos generales, es un proceso por el cual barrios de clase trabajadora o espacios urbanos degradados son transformados, a partir de la entrada de capital privado y de inquilinos o compradores de clase media que desplaza o expulsa a los vecinos y a las actividades económicas ya existentes al subir la renta.

34 Todo espacio urbano es poli(multi)cétrico y provoca tanto la concentración como la dispersión. La expansión del centro, hacia los barrios colindantes o incluso más periféricos, bajo la etiqueta de nueva centralidad, se convierte en un signifiante recurrente para la promoción y venta del espacio urbano.

antropólogo y sociólogo británico Iain Chambers<sup>35</sup> estudia a través de un análisis semiológico los procesos de reestructuración urbana, detectando las intensas transformaciones que se dan en lo cultural y cómo los discursos dominantes se objetivan en los imaginarios urbanos construidos. Estos dictan lo que es la ciudad y la vida urbana. Como resultado de la intensificación de los procesos de globalización neoliberal el espacio urbano se torna flexible, es decir procura una tensión entre la homogenización y la heterogeneización cultural. Lo global se vuelve local y lo local se vuelve global, es decir se está produciendo una amplia transformación de las políticas culturales referentes a la identidad, subjetividad, multiplicidad y la integración.

### 1.2.2 Apuntes sobre una crítica al capitalismo

Entendemos que como investigación que busca enmarcarse entre el materialismo dialéctico y la teoría crítica debemos comprometer algunas líneas, que formulen una crítica directa al capitalismo. A pesar del escepticismo que pueden generar afirmaciones como la que Mark Fisher —teórico y crítico cultural británico— revelada en su ensayo *Realismo capitalista* (2016), este junto a una larga lista de pensadores y críticos ven fundamental la crítica al capitalismo para abordar los problemas culturales actuales:

*(...) inevitablemente recordamos la frase atribuida tanto a Fredric Jameson como Slavoj Žižek: es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único*

*sistema económicamente viable, sino que es imposible incluso imaginarse una alternativa*<sup>36</sup>.

Una constante en todos los debates que giran en torno al capitalismo son una serie de patologías implícitas, crecientes y heterogéneas tanto en la economía como en el medio ambiente, en lo político, en lo social y en lo cultural. La mejora de las condiciones materiales y sociales para las mayorías pasa por tener en cuenta una crítica al capitalismo. Dada la amplitud del tema, nos centraremos en mencionar una serie de análisis certeros que condensan las problemáticas de nuestro tiempo. La filósofa e intelectual feminista estadounidense Nancy Fraser nos aporta un completo análisis al capitalismo en su ensayo *Los Talleres Ocultos del Capital* (2020). Advierte que pese a la positiva proliferación de los “nuevos movimientos sociales” —feministas, ecologistas, antirracistas, LGTBIQ y otros— que da una sensación de descentralización de la lucha obrera, permanecen contingentes en la lucha contra el capitalismo. Son determinantes las luchas por la reproducción social —derecho a la vivienda, sanidad y educación pública, servicios de cuidados— que acercan y unen a quienes dependen de estos servicios con quienes trabajan en ellos. Estas luchas inherentemente se convierten en transversales al género, la raza, el estatus de ciudadanía, la sexualidad y por supuesto la clase social. Fraser advierte del peligro del auge de los nacionalismos y los populismos excluyentes, y la asunción como freno a estos los valores liberales: como el feminismo neoliberal, el capitalismo verde y el antirracismo meritocrático.

Ante este confuso panorama, que se presenta aparentemente alejado a la tradicional lucha de clases tradicional de la izquierda, la lucha anticapitalista debe seguir siendo el objeto central. Tanto de la teoría crítica como de la práctica emancipadora bajo nuevos paradigmas.

*Precisamos de una nueva comprensión de ese objeto, de un planteamiento que pueda aclarar los nuevos paisajes de la explotación, de la expropiación y de la dominación, las nuevas configuraciones de la crisis general, las nuevas fracturas sociales y las nuevas gramáticas de lucha*<sup>37</sup>.



Universidad de la Sorbona durante el mayo del 68

Recientemente los filósofos e intelectuales políticos Michael Hardt y Antonio Negri publicaron el artículo “Imperio, veinte años después” (2020) en la *New Left Review*; una revisión de su conocido libro *Imperio* que publicaron en el año 2000. Conscientes de la decadencia del orden internacional liberal y la decadencia de la hegemonía norteamericana, sugieren un retorno a la soberanía nacional. Advierten del auge de las guerras económicas-comerciales, la pérdida de legitimidad de las instituciones supranacionales y de las elites cosmopolitas, la implementación del nacionalismo y el racismo. A pesar de ello advierten que no dan por muerto el proceso de globalización, sino que se formula de forma más compleja.

*(...) la globalización actual no es un simple proceso de homogenización; implica, en igual medida, procesos de homogenización y heterogenización. En lugar de crear un espacio fluido, el surgimiento del imperio supone la proliferación de fronteras y jerarquías en todas las escalas geográficas, desde el espacio de una metrópoli dada al de los grandes continentes*<sup>38</sup>

Los procesos productivos dominantes se modifican, desplazando la importancia del trabajo industrial por la relevancia que adquiere el trabajo comunicativo, cooperativo y afectivo. Negri y Hardt en *Imperio* apuntan hacia una posmodernización de la economía global a partir de 1970, la cuál focaliza su extracción de valor en la producción biopolítica, es decir en la producción de la vida social, que estimula una hibridación entre lo económico, lo político y lo cultural. La reproducción y las relaciones vitales se hacen productivas, los sujetos sociales son al mismo tiempo productores y productos subsumidos bajo el dominio del capitalismo<sup>39</sup>.

35 Véase CHAMBERS, Iain citado en SOJA, Edward W (2000), “Seis discursos sobre la Postmetrópolis” *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, óp. cit. p. 217-243

36 FISHER, Mark (2016) *Realismo capitalista. ¿no hay alternativa?*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017, p. 22

37 FRASER, Nancy, *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid: Traficantes de sueños 2020, p.11

38 HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, “Imperio, veinte años después” *New Left Review* (enero-febrero 2020) n°120. Madrid: Traficantes de Sueños, p. 77

39 Véase HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2000) *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002



### 1.3. APUNTES SOBRE LAS PRÁCTICAS CULTURALES EN LA POSMODERNIDAD EN EL CONTEXTO DE NUESTRA INVESTIGACIÓN

Creemos que es importante que hagamos mención a los cambios producidos en la posmodernidad, puesto que, tras la derrota del proyecto moderno, se observan numerosos cambios en lo económico, lo social y lo cultural. Esto nos va permitir comprender el desarrollo del proceso histórico—principalmente los vinculados con la cultura y el contexto social—, y las problemáticas o análisis que plantearemos a lo largo de la investigación.

En la modernidad, el desarrollo de la sociedad urbana trajo como consecuencia la urbanización del territorio y el desarrollo de la sociedad industrial. Se procuran unas mejoras laborales, sociales y materiales que comienzan a conformar sectores de población con medios y con tiempo libre. Como una necesidad más, el entretenimiento se convierte en parte esencial del proceso vital y la cultura adquiere un peso fundamental para el ocio. La filósofa y teórica política alemana Hannah Arendt advierte del peligro de que la cultura se transforme y se adapte a las condiciones del ocio, como por ejemplo la frescura, la novedad o la obsolescencia. Pero no solo ve en esto un riesgo, sino la respuesta del esnobismo de la alta cultura frente a la cultura de masas; y por supuesto la separación de las artes de cualquier asunto político.

*La cultura de masas se concreta cuando la sociedad de masas se apodera de los objetos culturales (...) Esto no significa que la cultura se difunda en las masas, sino que se destruye la cultura para brindar entretenimiento. La consecuencia no es la desintegración sino el deterioro, y quienes lo promueven no son los compositores populares sino un tipo de intelectuales especial, a menudo bien formados e informados, cuya única función es organizar, difundir y cambiar los objetos culturales<sup>40</sup>.*

Veinte años antes de las afirmaciones de Arendt, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno escribieron en 1944 su famoso ensayo *Dialéctica de la Ilustración*. En él, advierten sobre la creciente influencia de la industria del entretenimiento; se posicionan tanto en contra de la comercialización de la cultura, como de su estandarización y su producción en serie. Denominaron a ese proceso de mercantilización de lo cultural como *Industria Cultural*. Se estimula la constitución de un público, que gracias al acceso a bajo coste de la nueva mercancía-espectáculo, consolidan la cultura y el arte como un bien de consumo.

La construcción de un público para el filósofo Félix Duque se remite más atrás en el tiempo, a finales del XVIII cuando Hegel formulaba su concepción sobre la construcción de la sociedad civil. Dentro de ella, la burguesía se erigiría como clase universal, con sus tensiones como individuo y como ciudadano. Para Duque el público *no es ni el individuo, activo y un poco patéticamente aislado, ni el ciudadano burgués que cumple satisfactoriamente con todas sus obligaciones sociales, sino la encrucijada de ambos movimientos contrapuestos<sup>41</sup>*. Es decir, se dan una serie de contradicciones que pasarían desde la sensibilidad a la hora de disfrutar un

concierto en el salón burgués, a la firmeza de represaliar con mano dura a sus trabajadores en una huelga, por ejemplo.

Volviendo a Horkheimer y Adorno, ambos ven necesario la constitución de un público que apoye y favorezca el desarrollo de la industria cultural, que sería parte de su consecución no su finalidad misma. El arte reniega de su autonomía y se coloca junto a los bienes de consumo al servicio de la cultura dominante. Esta supuesta “democratización” de la cultura para Adorno y Horkheimer, no facilita la accesibilidad de las masas a la cultura; es más, afirman que produce el desmoronamiento de la cultura y la antítesis del arte, dando lugar a la cultura de masas. Para ellos la industria cultural se convierte en la industria de la diversión y del entretenimiento: (...) *la actual fusión de la cultura y entretenimiento no se realiza sólo como depravación de la cultura, sino también como espiritualización forzada de la diversión<sup>42</sup>*.

Las industrias culturales surgen como respuesta a las vanguardias artísticas, y la técnica se pone al servicio de la equidad o más bien a la estandarización y la producción en serie de mercancías culturales. Se expande una lógica de dominación y control de la clase trabajadora, en una estrategia de alienación y pérdida del sentido crítico, *la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío<sup>43</sup>*. Horkheimer y Adorno observan una “economización de la cultura”, una comercialización y una homogeneización de la cultura que se promete como elemento que permita la salida de la crisis económica. Se constituyen y consolidan por los países occidentales las industrias culturales y los llamados sectores creativos. El entretenimiento revela al arte en la función de la producción de símbolos e imágenes sublimes.

El tránsito de la modernidad a la posmodernidad es algo que podemos percibir desde distintos campos: el econó-

mico, el social y el cultural. La ciudad industrial moderna centrada en la producción, da paso a una sociedad basada en el consumo y sumida en un proceso continuo y progresivo de cambio cultural. Jean- François Lyotard, en su libro *La condición posmoderna* (1979), analiza de forma explícita la relación entre la estética y la economía. Expone el posmodernismo como una ruptura con la estética y la cultura dominante del modernismo, que implica una organización económica y social diferente. Se produce un deslizamiento desde la antigua tecnología industrial hacia las nuevas tecnologías informáticas, como forma de reproducción y expansión del capitalismo. Cuando hablamos de modernidad, nos referimos a un proceso de desarrollo socio-económico: consolidado por la industrialización, el aumento del progreso científico-tecnológico, la consolidación de los estados-nación, la urbanización del territorio y la expansión de los modelos capitalista y socialista.

La derrota del proyecto moderno como vanguardia cultural-social y económica, deja tras de sí una deconstrucción del mundo del trabajo, el detrimento de la identificación social colectiva en favor de la libertad individual y la autonomía. En el orden político global se produce la descentralización del papel del estado-nación, en pro del dominio económico por oligopolios empresariales supranacionales. Se produce un cambio en los procesos productivos dominantes, el trabajo fabril y el capitalismo industrial es sustituido por un proceso de terciarización del empleo. Adquiere mayor protagonismo el trabajo inmaterial, lo comunicativo, el ocio, lo cooperativo, lo afectivo, la organización del trabajo en red, la flexibilidad y la inestabilidad. En su libro *Imperio* (2000) Michael Hardt y Antonio Negri, denominan a este proceso la posmodernización de la economía global:

40 ARENDT, Hannah (1961), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre reflexión política*. Barcelona: Península, 2016 p. 317-318

41 DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001, p. 106

42 HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. (1944), *Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos*. 2009, Madrid: Trotta, p.188

43 *Ibíd.*, p. 181

(...) la creación de la riqueza tiende aún más hacia lo que llamaremos la producción biopolítica, la producción de la vida social misma, un proceso en el cual cada vez más lo económico, lo político y lo cultural se superponen e invierten recíprocamente<sup>44</sup>.

Respecto al uso del término posmodernidad, no existe un consenso respecto al ámbito de aplicación. Es utilizado desde diferentes ámbitos como el artístico, el intelectual o académico, desde las ciencias sociales a las humanidades. Para Fredric Jameson el posmodernismo es la lógica cultural del capitalismo tardío, en el que la producción estética se torna como una de las principales mercancías:

la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosas —desde los vestidos hasta los aviones—, con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética<sup>45</sup>.

Otros intelectuales utilizan otra terminología para denominar esta ruptura fundamental en la cultura y la estética dominante, propiciado por una organización socio-económica diferente. Algunos ejemplos de esa variada terminología para referirse a este nuevo periodo son: sociedad de consumo —Jean Baudrillard—, sociedad del espectáculo —Guy Debord—, sociedad posindustrial —Daniel Bell—, posmodernidad —Fredric Jameson— sociedad de la infor-

mación —Manuel Castells—, realismo capitalista —Mark Fisher—.

Inicialmente la palabra posmodernidad se vinculó al análisis desde una perspectiva cultural, respecto al arte de la década de 1960, cuando en Estados Unidos una serie de artistas emergentes —Rauschenber, Cage, Burroughs, entre otros— y críticos se posicionaron contra el alto modernismo<sup>46</sup>. Lo contemplaban como obsoleto y completamente absorbido por la institucionalización y museificación. Posteriormente este término se expandió a otros medios como la arquitectura, la música, la literatura y por supuesto a la cultura o la organización social en general y entre diversos intelectuales, sociólogos.

El historiador y ensayista político inglés Perry Anderson, en *Los Orígenes de la Posmodernidad* (1998), desarrolla un conciso ensayo sobre el desarrollo del término posmodernidad. Su ambicioso estudio trata de especificar las fuentes de su origen desde un marco que respete los ámbitos, geográficos políticos e intelectuales. Anderson data su origen en los años treinta del siglo XX, utilizado por primera vez, por el crítico literario salmantino Federico de Onís, que empleó el posmodernismo para describir un *reflujo conservador dentro del propio modernismo literario*. De Onís contraponía este —al que preveía una corta vida— con el “ultramodernismo”; un movimiento que intensificaba los impulsos radicales del modernismo y que impulsaría su culminación dentro de las vanguardias, en una *poesía rigurosamente contemporánea*. El término posmodernismo se incorporó al vocabulario de la crítica en lengua hispana sin mucha incidencia. No apareció en el contexto anglófono hasta 20 años más tarde, y más como categoría histórica

que estética.<sup>47</sup> Después de diferentes usos del término a lo largo de la primera mitad del siglo XX, como por el ejemplo el poeta Norteamericano Charles Olson, no fue hasta 1972 en Binghamton cuando su uso se hizo determinante, en torno a la revista *Boundary 2, Journal of Postmodern Literatura and Culture* y especialmente a sus colaboradores David Antin y Ihab Hassan. Posteriormente la denominación posmoderna se vinculó a la arquitectura —entre 1977 y 1978—, pero a partir de ese momento se adopta dentro del marco filosófico siendo Jean- François Lyotard el primer autor en asumirla.

Con su estudio *La condición posmoderna* (1979) Lyotard, fue el primero en tratar la posmodernidad como una transformación general de las condiciones de vida. Lyotard vincula la llegada de la posmodernidad, con el desarrollo de una *sociedad posindustrial, teorizada por Daniel Bell y Alain Touraine, en la que el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica de producción, en un flujo que sobrepasaba a los Estados nacionales, pero al mismo tiempo había perdido sus legitimaciones tradicionales*<sup>48</sup>. A pesar de la relevancia del texto y del tratamiento o enfoque científico que Lyotard le dotó, lo cierto es que deja al margen cuestiones claves como las artes y la política. Lo que por algunos autores es tachado de una fuente de inspiración relativista.

Uno de los más certeros análisis sobre el posmodernismo, fue el iniciado por el crítico y teórico literario marxista, el estadounidense Fredric Jameson con su publicación en la *New Left Review* “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado” (1984). En este trabajo Jameson, nos ofrece una periodización histórica del posmodernismo, matizando que *todo análisis cultural aislado o discreto implica siempre una teoría soterrada o reprimida*<sup>49</sup>.

En 1971 con la publicación de *Marxismo y forma*, Jameson insiste en la ruptura con el pasado y el surgimiento de nuevas formas de organización del capital. Afirma un retroceso del conflicto de clases en las metrópolis, propiciado por una ocultación mediada por los *mass media* que se intensifica durante la Guerra Fría.

*Desde el punto de vista existencial, lo que esto significa es que nuestra experiencia ya no es completa: ya no conseguimos establecer una conexión percibida entre las preocupaciones de la vida personal, (...) y las proyecciones estructurales del sistema en el mundo exterior, en forma de neocolonialismo, opresión y guerras contrainsurgentes*<sup>50</sup>.

En el plano psicológico, en cuanto a economía de servicios, permanecemos inconexos con las realidades de producción y trabajo, dado que el mundo que habitamos es *un mundo onírico de estímulos artificiales y experiencia televisada*<sup>51</sup>. En ninguna civilización anterior, las preocupaciones metafísicas o cuestiones en torno al ser y el sentido vital, se habían manifestado de forma tan remota e insustancial. Volviendo al ensayo *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Jameson marca y ancla en el propio título lo posmoderno, como algo más que una ruptura estética o epistemológica, es decir como un modo de producción dominante. Se produce el derrumbe del modelo industrial arrastrando con ello las formaciones de clase, a la vez que se produce una segmentación de las identidades basadas principalmente en diferencias étnicas y sexuales. No se cristaliza ninguna estructura de clase estable, la dicotomía de los de abajo (divididos y no solidarios) contra los de arriba

44 HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, *Imperio*, óp. cit., p.15

45 JAMESON, Fredric (1984), *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós 1995, p.17

46 Es una forma de modernidad especialmente influyente entre 1950-1960, que se caracterizaba por una profunda confianza en el progreso científico y tecnológico, así como confiar la reordenación del mundo. social por expertos ingenieros, científicos o intelectuales como planificadores para satisfacer las necesidades humanas.

47 Véase ANDERSON, Perry (1998), *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama 2000, pp. 10-11

48 *Ibíd.*, p. 38

49 JAMESON, Fredric (1984), *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. óp. cit., p. 15

50 JAMESON, Fredric (1971), “Prefacio” en *Marxismo y forma*. Madrid: Akal, 2016 p. 7

51 *Ibíd.*

no parece cuajar en la economía-mundo capitalista. Lo que si se ha expandido es lo cultural, haciéndose extensivo a la economía misma y no solo a lo relacionado con la industria cultural o el turismo.

Jameson identifica lo posmoderno como hegemónico, y matiza el concepto de hegemonía, apoyado en la interpretación de Raymon Williams: lo hegemónico como lo dominante, pero no como totalizador, es decir coexistente con otras formas minoritarias que puedan ofrecer un antagonismo. *Se podría decir que lo posmoderno es el primer estilo global específicamente norteamericano*<sup>52</sup>. Esto marca un nuevo patrón de producción- consumo y la transformación de la esfera cultural alentando una “estética geopolítica” -un imperialismo cultural-. El análisis sobre lo posmoderno de Jameson, es eminentemente marxista, entendiéndolo como un nuevo estadio del capitalismo, procurando una crítica que evita el moralismo y las dicotomías éticas —bueno/malo—, por un análisis dialéctico que se abre paso a través de lo posmoderno. Para Jameson el posmodernismo actúa como un concepto mediador, que articula toda una serie de elementos cualitativamente diferentes y construye un modelo a partir de lo visual, lo temporal y una nueva concepción del espacio, que sustenta la infraestructura de las relaciones de producción del capitalismo tardío.

El crítico literario y cultural británico Terry Eagleton hace una diferenciación entre el término posmodernismo, el cual asocia a una forma de la cultura y las artes contemporáneas, y el concepto de posmodernidad que determina un periodo histórico específico. *La posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfiaba de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos*

*de explicación*<sup>53</sup>. Eagleton identifica la posmodernidad como el producto de la derrota política de la izquierda —tras las revueltas que surgieron a partir de mayo del 68—, aunque por otro lado advierte que ha permitido el acceso de otras subjetividades hasta ahora excluidas, sin las cuales a partir de ese momento no se puede concebir una política radical.

En este apartado acabamos de esbozar desde que posición utilizamos el concepto de posmodernidad a lo largo de la investigación, concretando su significado y recalando como este va más allá de ser una mera periodización propia del ámbito cultural —entendido este como las disciplinas artísticas— sino que conlleva una transformación del ámbito de la producción, del consumo y de lo social. En el siguiente apartado ahondaremos como a partir del desarrollo de la posmodernidad, los productos culturales y lo estético adquiere un papel fundamental para la producción de mercancías y la consolidación de las sociedades de consumo.

## 1.4. HACIA UNA CULTURA DEL SIGNIFICANTE. SOCIEDAD DE CONSUMO Y LA FORMA MERCANCÍA

Dentro de nuestra investigación teórico plástica, la cultura del significante se hace fundamental para comprender nuestro sistema de trabajo. Las propuestas plásticas y los análisis teóricos se aproximan a una lectura semiótica de la ciudad, abordando los aspectos que nos interesan. El papel significativo de ciertas arquitecturas y de ciertos espacios urbanos, son advertidos desde la triada que plantea Lefebvre<sup>54</sup>—lo percibido, lo concebido y lo vivido—, como:

-Soportes del sentido común dominante; de las estructuras políticas y las relaciones de poder hegemónicas, que se objetivizan a través de lo cotidiano.

-Representación de las transformaciones económicas al servicio de las necesidades de reproducción y acumulación capitalista -testigos del proceso histórico-

-Diferenciación o jerarquización del espacio bajo la división de clases.

-Lo posible o lo contingente, como herramienta al servicio de la crítica y la construcción de discursos y propuestas contrahegemónicas.

-Multiplicidad de diferentes representaciones, identidades y subjetividades.

-Mutable, es decir permanece en continua transformación.

Como mencionamos al inicio del capítulo primero, la producción estética marxista nos revela: *lo estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y de creación de un mundo de objetos humanos*<sup>55</sup>. La relación del sujeto con el objeto, como se advierte en la cita, no solo se debe a cuestiones funcionales o utilitarias, sino como necesidad humana y espiritual de reafirmarnos en el mundo objetivándonos. Esta relación se constituye como una ruptura con la estética idealista hegeliana, por la cual el mundo de las ideas o espiritual, solo se da como abstracción y que al objetivarse se enajenaba. Partiendo de estas afirmaciones, a lo largo de la investigación iremos valorando una serie de análisis del espacio urbano desde cuestiones estéticas. A la hora de continuar profundizado en nuestro método de estudio, vamos a detenernos en esbozar brevemente una serie de cuestiones clave, como es el problema de la mercancía —que alcanza su auge de estudio a partir de los años 70 del siglo XX—.

La estructura de la mercancía estudiada por Karl Marx en el capítulo primero de *El Capital* (1867), nos advierte que la mercancía impregnaba todos los aspectos de la sociedad burguesa, incluidos sus esquemas de pensamiento. El filósofo marxista húngaro George Lukács en *Historia y conciencia de clase* (1923) afirma:

*el problema central, estructural, de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales (...) (era) el prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las formas correspondientes de subjetividad*<sup>56</sup>.

Lo que Lukács señala es que la separación idealista se da de forma enajenada entre sujeto y objeto —como acabamos

52 JAMESON, Fredric (1991), *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta 1996, p.20

53 EAGLETON, Terry (1996), *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós, 1997, p.11

54 Nos remitimos a la p.39 de esta tesis

55 SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, óp. cit., p.20

56 LUKÁCS, Georg (1923), *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Instituto del Libro, 1970, p. 110

de recordar en un par de párrafos anteriores—, al igual que también en el fetichismo de la mercancía, cuando se genera el divorcio entre el productor y el producto. El concepto de reificación aglutina ambos casos:

*Así como las mercancías asumían una forma reificada en el dominio de producción, se transforman en “fetiches” que aparecían escindidos del proceso social de su producción, así la reificada concepción del “objeto” como lo “dado” inmutable de la teoría burguesa oscureció el proceso socio-histórico a través del cual se había conformado. Y así como las mercancías reificadas adquieren un abstracto valor de cambio, divorciado de su valor de uso social, así la reificación de la lógica burguesa se manifiesta en la abstracta separación entre forma y contenido<sup>57</sup>.*

Lukács con estas afirmaciones demuestra la imposibilidad de los pensadores burgueses en resolver las contradicciones que acontecían sus teorías, ya que estas se basaban en una realidad contradictoria. Una vez establecidas estas ideas y marcadas las diferencias comencemos a ahondar en la cultura del significante.

Con la consolidación de los estados de bienestar, tras la segunda guerra mundial, se produce un auge del consumo, la comunicación, el ocio y el despliegue de las industrias culturales, como ya hemos mencionado al principio de este apartado. La producción, la distribución y el consumo de la práctica estética o artística aumenta y se expande de sus marcos tradicionales: *estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están*

*impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética<sup>58</sup>.* Estas palabras del filósofo Gilles Lipovetsky y el crítico Jean Serroy nos advierten sobre la estetización de la economía, lo que infiere en que estamos rodeados de una sobreabundancia de estilos, diseños, imágenes, paisajes, espacios turísticos, museos y exposiciones. Acuñaron dicho proceso como “capitalismo artístico o creativo transestético”, que se caracteriza por la relevancia de la sensibilidad y del diseño en todos los mercados y en la vida corriente.

Los trabajos del filósofo Jean Baudrillard nos advierten de la claudicación social bajo una dictadura del símbolo dentro de la lógica del consumo. Dicha lógica no se moviliza por necesidades, tampoco por la funcionalidad o la utilidad de los objetos sino por las aspiraciones simbólicas instituidas por el sistema de signos<sup>59</sup>.

*Las necesidades no producen el consumo, el consumo es el que produce las necesidades. (...) Por lo tanto, un objeto de consumo es a un tiempo un útil —lógica de la utilidad—, una mercancía —lógica del mercado—, un símbolo —lógica del don— y un signo —lógica del estatus—. Pero el objeto de la sociedad de consumo es precisamente el que se define sólo por la última lógica<sup>60</sup>.*

Lo que nos presenta las ideas de Baudrillard es una apelación directa a la semiología, un predominio del significante sobre el significado al igual que hemos mencionado anteriormente en el fetichismo de la mercancía —el predominio del valor de cambio sobre el valor de uso de las mercancías—.

La sociedad de consumo que nos describe Baudrillard, demuestra cómo la mercancía se hace signo y el signo se hace mercancía. Esta idea es fundamental dentro de nuestra investigación, ya que nuestro trabajo consiste en identificar y desenmascarar los signos dominantes, y mostrar los signos contingentes de una contrahegemonía a través del paisaje urbano. Así como la demostración del papel de la lucha de clases y la visibilización del proceso histórico desenmascarando los procesos de acumulación y reproducción capitalista a través de una lectura semiológica del espacio urbano.

Jean Baudrillard enfatiza cómo la lógica del consumo se basa principalmente en la superación de denotar los objetos solo cómo un valor de uso y un valor de cambio, para él la mercancía denota un signo que certifica el triunfo de la cultura significativa. Estos signos-mercancía permiten la diferenciación o clasificación social —significantes sociales— o como proceso de comunicación y significación —lenguaje—. Baudrillard desarrolla un análisis estructural sobre la influencia de la producción y uso de los signos en los procesos sociales. Centrándose en lo que él denomina como “sistema de significantes”, analizando el lenguaje y la semiología de los fenómenos comunicativos. La cultura, permanece dominada bajo la misma demanda competitiva de signos, como cualquier otra mercancía, y su consumo apunta a una lógica de estatus culturizante, como elemento diferencial. La lógica de la diferenciación actual, que es un constructo social, se constituye a partir de códigos de significación, valores de estatus, cuyas fuentes de legitimación entre otras son: los bienes, objetos y prácticas de consumo.

### 1.4.1. Sociedad de consumo y las nuevas lógicas de clase

Con la consolidación de los estados de bienestar, tras la segunda guerra mundial, se produce un auge del consumo, la comunicación, el ocio y el despliegue de las industrias culturales, etc. La producción, la distribución y el consumo de la práctica estética o artística aumenta considerablemente. Por ejemplo, la construcción de museos y centros de arte, dota de prestigio y de status a las localidades que los albergan, al igual que a sus consumidores. Dichas instituciones culturales se presentan como accesibles y se erigen bajo una supuesta función de democratización o de universalización en el acceso al arte y la cultura. Pero ni mucho menos esto significa que se faciliten una socialización o una accesibilidad real a las prácticas culturales.

La cultura y las artes se convierten en actividades de tiempo libre, aglutinadas como industria cultural que se reproduce bajo una lógica de mercado. Los productos culturales son convertidos en una mercancía de producción masiva y la sociedad de consumo se vuelve principalmente cultural. La saturación de imágenes y símbolos conduce hacia una pérdida de significado, a la proliferación de simulacros, artificios y espectáculos que son producidos y distribuidos desde una diversidad de agentes políticos, empresarios, artistas, diseñadores o intermediarios culturales. Se genera una red de interdependencias y estrategias entre colectivos hasta ahora impensables, puestos al servicio de los intereses de las clases dominantes y del capitalismo. La necesidad mutua entre las clases creativas o culturales y las clases dominantes, se manifiesta en las múltiples manifestaciones de apoyo institucional, mediático o económico desde fundaciones culturales privadas o museos y espacios culturales públicos. La cultura en la posmodernidad permanece ligada a la eliminación jerárquica entre alta cultura y cultura de masas, así como de la eliminación de barreras entre el arte y la vida.

57 BUCK- MORSS, Susan (1977), *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, México D. F.: Siglo XXI, 1981, p.74

58 LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean (2013), *La estetización del mundo. vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015 p.9

59 BAUDRILLARD, Jean (1970), *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p.33

60 *Ibíd.*, p.34.

Bajo estas premisas el crítico Dwinght Mac Donald<sup>61</sup> va más allá en su ensayo *Masscult and Midcult* 1974 —Cultura de masas y Cultura de clase media—, destruyendo la dicotomía con una nueva clasificación. Señala que a pesar del proceso democratizador y la accesibilidad producida por la eliminación de las jerarquías de alta cultura —aristocracia— y cultura popular —plebe—, esto supone una consecuencia nefasta en el campo cultural. Para Mac Donald el *midcult* evidencia el carácter híbrido de dicha categoría al reproducirse las características de la *masscult* —repetición, estereotipo, estandarización, reacción controlada— pero bajo la apariencia falsa de “alta cultura”. Siguiendo estas ideas nos encontramos con el sociólogo conservador estadounidense Daniel Bell<sup>62</sup>. Para Bell el uso de esta clasificación supone la existencia de estas categorías solo como un punto de vista descriptivo y siendo la única diferencia entre la cultura de masas y la cultura popular, los medios de difusión que utilizan los productos culturales —cine, radio, televisión y prensa—. Lo que hay detrás de esta simplificación es la despolitización de los términos y se defiende tachando de elitistas a las personas que arremeten contra la cultura de masas. La posición de Bell se alinea a favor del sistema dominante, ya que según su propuesta la cultura de masas constituye la equidad a través del consumo masivo, nivela los estilos de vida, pues lo que antes era solo para una élite hoy es para todas.

Un análisis, que se aleja de las propuestas de Mac Donald y Bell acercándose a nuestra posición, es la que plantea el antropólogo y crítico argentino Néstor García Canclini. El antropólogo argentino sostiene que el arte y la cultura deben de ser analizados junto con el proceso histórico, repensando la función social del arte desde una teoría que relacione

arte y sociedad; que toma como referencia las posturas del sociólogo Pierre Bourdieu —que analizaremos a continuación—. García Canclini arremete contra las teorías estéticas idealistas —impuestas por los países imperialistas—, que elevan lo artístico y lo estético desde su autonomía, sin tener en cuenta los procesos de producción y recepción.

El consumo artístico y cultural se convierte en una institución de clase, ya que a pesar de no haber “desigualdad” económica para su consumo, hay una gran desigualdad cultural. La igualdad como nos recuerda el filósofo Jean Baudrillard es sólo formal ya que se refiere solo a lo concreto, sin embargo, es algo abstracto. Baudrillard afirma:

*hay una discriminación radical en el sentido que sólo algunos tienen acceso a una lógica autónoma, racional, de los elementos del ambiente —uso funcional, organización estética, aptitud cultural—: esos individuos no se relacionan con los objetos, ni “consumen” en el sentido pleno del término, a valorar los objetos como tales y todo lo que hace las veces de objeto —ideas, pasatiempos, saber, cultura—, esta lógica fetichista es propiamente la ideología del consumo*<sup>63</sup>.

La falta del código necesario para el acceso racional y eficaz, no es más que una muestra de segregación cultural, a pesar del crecimiento exponencial de consumidoras hacia un saber cultural o artístico. Para la comprensión de esta diferenciación, es fundamental la clasificación y la ampliación del concepto de capital. El sociólogo Pierre Bourdieu en su extenso trabajo sobre la teoría del gusto y la distinción propone una ampliación del capital más allá del económico:

capital cultural, capital social y capital simbólico<sup>64</sup>. Para Bourdieu el capital cultural y el dominio cultural poseen su propia lógica de valor, que se transcribe en la posibilidad de convertirse en poder social y en capital económico. Surge una nueva burguesía que detenta el prestigio y la distinción, que se reconocen como expertos en producción simbólica, estableciendo el gusto legítimo dentro del dominio cultural, un gusto de clase que se encuentra en escala ascendente dentro del espacio social. En el segundo bloque de esta investigación trataremos ampliamente los conceptos de *habitus*, *campo* y las diferentes formas de capital (cultural, social, simbólico) desarrollados por Bourdieu.

Si retomamos las propuestas de García Canclini, estas coinciden con Bourdieu en que el gusto por el arte es producido socialmente: *toda estética debe partir del análisis crítico de las condiciones sociales en las que se produce lo artístico desde la perspectiva de las ciencias sociales y de la comunicación*<sup>65</sup>. Plantea que la vinculación del arte con su contexto se da a partir de tres modos: representación, conocimiento y transformación. Con respecto a la representación afirma: *es una manifestación ideológica en la que cada clase social define el modo en que se concibe y se explica la estructura social, el devenir histórico y su ubicación en relación con las otras clases*<sup>66</sup>.

El sociólogo británico Mike Featherstone propone tres características fundamentales acerca de la cultura de consumo que nos parece interesante mencionar aquí:

1. La reproducción del capitalismo mediante la producción de mercancías ha generado una gran acumulación de cultura material, bienes

de consumo y espacios orientados a la compra y consumo. Esto ha generado un gran impacto -sobre todo en las sociedades occidentales actuales-, estimulando el ocio y el consumo como motores económicos- sociales. Se procura una falsa sensación de igualitarismo, de libertad individual a la vez que se implementa la capacidad de alienación, adoctrinamiento ideológico y abolición de las prácticas subversivas o de alternativas sociales.

2. La gratificación generada con el consumo de bienes procura una estructura social o de clase, basada en el status a partir de la banalidad, la exhibición y la creación de redes o vínculos sociales que procuren dicha distinción.

3. Por último la necesidad de satisfacer nuestras necesidades derivadas de la imaginaria de la cultura consumista, que generan una excitación corporal y placer estético.

*Sólo si intentamos comprender los cambios que se producen en las prácticas, en las relaciones de interdependencia y en los equilibrios de poder de los especialistas de la cultura que influyen en la producción de una cultura especializada —modelos culturales, aparatos conceptuales, pedagogías, ...—, podremos comprender mejor la forma en que percibimos y valoramos la cultura que está “ahí fuera”*<sup>67</sup>.

Hemos constatado que el arte y la cultura no permanecen ajenos a lo social o a lo económico, es más, cada vez son más determinantes en dichos campos, visibilizar

61 Véase MACDONALD, Dwight. “Masscult y Midcult” citado en BLANCO, Oscar, et. Al. (ed.) *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires: Paidós. 2000, pp. 133-135

62 *Ibíd.*, p. 136-139

63 BAUDRILLARD, Jean (1970), *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p.52

64 Véase BOURDIEU, Pierre (1979), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998

65 GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Arte popular y sociedad en América Latina” citado en *Cultura popular y cultura de masas*, óp. Cit., p.231

66 *Ibíd.*

67 FEATHERSTONE, Mike, *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorroutu, 2000, p.14

esta conclusión, precisamente es uno de los propósitos de nuestra investigación.

*La cultura significa el dominio de la subjetividad social, un dominio más amplio que la ideología, pero más reducido que la sociedad, menos palpable que la economía, pero más tangible que la teoría.*<sup>68</sup>

A continuación, vamos a profundizar más en cómo se promueve la implementación de los valores neoliberales y capitalistas, estudiando el papel de los intelectuales, incluyendo a los artistas, en la construcción del sentido común dominante y su consolidación hegemónica.

## 1.5. LA FUNCIÓN HEGEMÓNICA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO PÚBLICO. ESFERA PÚBLICA BURGUESA Y ESPACIO PÚBLICO

*Los intelectuales, ¿son un grupo social autónomo e independiente o bien cada grupo social tiene una categoría propia y especializada de intelectuales? El problema es complejo, por la diversidad de formas que ha asumido hasta ahora el proceso histórico real de formación de las diversas categorías intelectuales*<sup>69</sup>. Antonio Gramsci

El discurso que planteamos en nuestro trabajo de investigación, se articula gracias a una serie de conceptos o categorías, que estamos presentando paulatinamente a lo largo del documento. Estos conceptos son fundamentales para comprender tanto el objetivo de la investigación como la resolución práctica de la praxis artística, ya que estos se encuentran implícitos dentro de la elaboración de las diferentes propuestas plásticas. A continuación, nos toca abordar en primer lugar conceptos como sociedad civil, sentido común y hegemonía desde los planteamientos del filósofo y teórico marxista Antonio Gramsci. Y para cerrar este apartado, tomaremos algunas ideas, desde diferentes autores —Hanna Arendt, Jürgen Habermas, Alexander Kluge y Oskar Negt o Manuel Delgado entre otros— de lo que se entiende por espacio público y esfera pública.

Hay que tener en cuenta que las mayorías sociales ya no solo se mueven por los intereses de clase, sino por cuestiones como: la concepción de la vida o de la cultura que se tenga, los valores o aspiraciones y la construcción de las identidades. La derrota cultural que está sufriendo la izquierda en estas últimas décadas, tiene mucho que ver con la hegemonía neoliberal en la cultura de masas y en la sociedad civil.

### 1.5.1 Intelectuales y hegemonía

El pensamiento gramsciano, se convierte en herramienta fundamental de la práctica política y en la crítica de la práctica cultural; como también en la búsqueda de procesos orientados a la transformación social. Para Antonio Gramsci, las sociedades no solo se revelan como estructuras de dominación económica o política, sino que una de sus claves es que procuran una cierta cohesión social —a pesar de haber rupturas a causa de los antagonismos de clase—.

*Las ideologías burguesas están diseñadas para enmascarar intereses contradictorios ofreciendo la apariencia de una reconciliación pacífica que oculta la explotación que está en la base de la sociedad capitalista*<sup>70</sup>.

Comencemos presentando la diferenciación que hace Gramsci entre estado y sociedad civil. Para Gramsci el poder debe ser buscado no tanto en el estado, sino dentro de la sociedad civil —cuando hablamos de democracias burguesas occidentales—. Principalmente en los medios de comunicación —prensa, radio, televisión, cine— y en los encargados del control de los medios de producción —

propiedad privada—. La sociedad civil para Gramsci, está compuesta por el conjunto de lo comúnmente conocido como organismos privados, que son distintos de los que se dan en la “sociedad política o del estado”.

*La noción general del Estado incluye elementos que necesitan ser referidos a la noción de sociedad civil —en el sentido en que se puede decir que el Estado= sociedad política + sociedad civil; en otras palabras, hegemonía revestida de coerción—*<sup>71</sup>.

La aceptación social y la interiorización del sistema capitalista por las mayorías no se procura tanto por un adoctrinamiento ideológico o coerción, sino por su consentimiento. Es decir, a través de la propagación invisible del fetichismo de la mercancía, mediante el mercado o por las costumbres adquiridas en la sumisión inducida por la división del trabajo. La sociedad civil piensa que “controla”, es decir, que ostenta el poder del sistema político democrático, por esta razón en principio el estado no tiene la continua necesidad de reprimir o excluir a las masas.

Para Gramsci la clase dominante se vale del consentimiento para conformar su dominación, a lo que denomina como función hegemónica, que se da principalmente a nivel cultural e ideológico. La hegemonía es el proceso por el cual una clase dominante consigue que sus intereses, sean reconocidos por las clases subalternas como propios, a pesar de que estos sean perjudiciales para ellas mismas. *La hegemonía vendría a ser la dirección política, ideológica y cultural de un grupo social sobre otro*<sup>72</sup>. En las democracias liberales, el poder legislativo y el represivo son controlados por el estado mientras que la función hegemónica está en manos de los organismos privados.

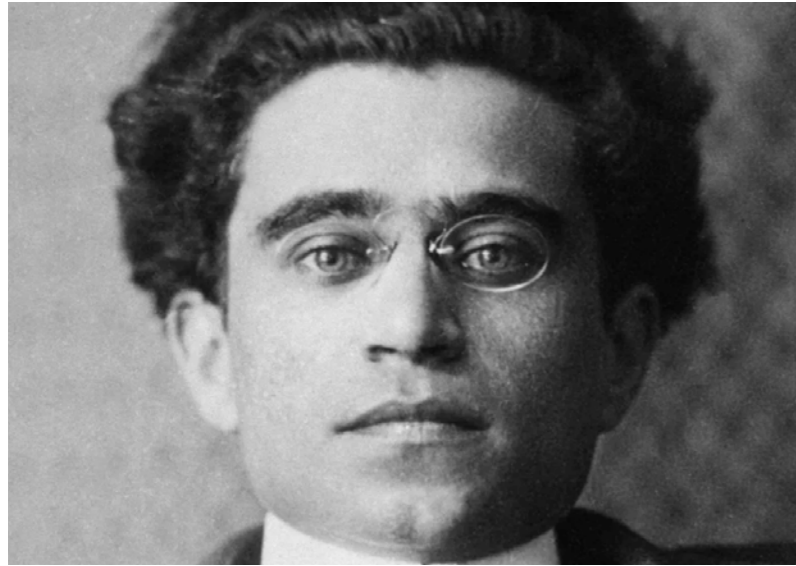
68 EAGLETON, Terry (2000), *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós, 2020, p. 76

69 GRAMSCI, Antonio (1934-1935), *Literatura y cultura popular, vol. 1*. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Revolucionaria, 1974, p.25

70 ANDERSON, Perry (2017), *Las antonimias de Antonio Gramsci*. Madrid: Akal, 2018, p.26

71 GRAMSCI, Antonio, *Cuadernos de la cárcel*, citado en *Ibíd.*, pp.46-47

72 VARESI, Gastón Ángel, *Antonio Gramsci. Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Edicol, 2018 p. 5



Antonio Gramsci

Para conseguir la hegemonía es fundamental la creación de un *sentido común*, construido a partir de una organización de la cultura, las ideas, los valores e incluso del lenguaje. Esto establece las condiciones necesarias para naturalizar las prácticas y las perspectivas ligadas a una visión del mundo propia de los grupos dominantes. El sentido común es el sedimento o la constatación de su eficacia histórica pero no permanece como una categoría rígida o inmóvil, sino que se transforma continuamente incorporando y enriqueciéndose a costa de nociones científicas o posiciones filosóficas que se han hecho costumbre.

*El sentido común es el folklore de la filosofía y está siempre a medio camino entre el folklore propiamente dicho —es decir, tal como se lo entiende habitualmente— y la filosofía, la ciencia y la economía de los científicos. El sentido común crea el nuevo folklore,*

*es decir, una fase relativamente rígida de los conocimientos populares de una determinada época y un determinado lugar*<sup>73</sup>.

El papel de los intelectuales es crucial a la hora de crear y difundir de forma homogénea y eficaz las ideas, valores o concepciones del mundo de acuerdo a los intereses de cada clase. Es necesario por tanto que cada clase social cree y forme sus propios *intelectuales orgánicos*, que desarrollen una concepción del mundo de acuerdo a sus intereses. Los intelectuales se erigen como la vanguardia de la dirección política y cultural de los grupos subalternos. Gramsci aclara la existencia de otro conjunto de intelectuales a los que denomina *intelectuales tradicionales*, que permanecen aparentemente autónomos al grupo social dominante. Estos se dan como preexistentes, es decir que ya se daban en el modo de producción anterior. Representan una continuidad histórica ininterrumpida a pesar de las transformaciones sociales y políticas, como pueden ser el clero, los filósofos idealistas, artistas, literatos, o trabajadores de profesiones liberales. No solo se restringe a estos últimos y pueden ser determinantes incluso en los procesos emancipadores a pesar de su falta de organización. Esta categoría es mucho más compleja y de gran amplitud así que no le dedicaremos más atención<sup>74</sup>.

*(...) los intelectuales son, de una parte, los que elaboran y difunden las ideologías y, de otra, los que dan a las clases sociales su homogeneidad y conciencia de su lugar y de su función en la sociedad*<sup>75</sup>.

La hegemonía por tanto es dominante pero nunca es total, es continuamente resistida y desafiada por fuerzas antagónicas y de oposición, desde las prácticas culturales

y sociales. De ello se pueda afirmar y trabajar a favor de construir una contrahegemonía que facilite la ruptura del consenso, en favor de la restauración del proceso social materialista. En este marco es donde pretendemos mover nuestro trabajo teórico plástico, presentando ejemplos dentro del proceso histórico urbano que hayan sido o sean una contrahegemonía política y estética a la dominante.

Para compaginar las nociones gramscianas nos parece interesante recuperar algunas ideas como las propuestas que a continuación se reseñan. Comenzamos por el marxista francés Louis Althusser. En su trabajo *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado* (1970) Althusser hace referencia a las ideologías como “sistemas de representación”, con un claro carácter discursivo y semiótico. Es decir, los sistemas de representación se componen de sistemas de significados, de órdenes simbólicos mediante los cuales construimos el mundo frente a nosotros y a los demás. La ideología no es un concepto cerrado, sino una complejidad que acarrea continuos cambios y crisis históricas desde sus estrategias mediadoras<sup>76</sup>. La efectividad social de la ideología para el filósofo esloveno Slavoj Žižek, —basándose en los análisis de la “abstracción real” sobre la forma-mercancía que presenta el teórico de la Escuela de Frankfurt Alfred Sohn-Rethel<sup>77</sup>— se debe a que implica un cierto desconocimiento de los agentes implicados, puesto que un conocimiento

completo de esa realidad social, derivaría en su propia disolución: es una realidad social cuya existencia implica el no conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su *esencia*<sup>78</sup>. En este sentido es relevante la afirmación de la escritora y crítica de arte estadounidense Lucy R. Lippard:

*Tradicionalmente el papel de la burguesía se ha entendido en función de su control directo de los medios de producción y su dirección efectiva de las relaciones sociales a través de las instituciones culturales y los aparatos del Estado. No obstante, como hemos destacado antes, este papel ha llegado a depender directamente y en no menor medida del “control de los procesos de significación”*<sup>79</sup>.

Entendemos pertinente adjuntar aquí estas últimas ideas, que nos ayuden a reconocer las formas de dominación y la construcción de la hegemonía desde otras líneas de pensamiento.

73 GRAMSCI, Antonio, *Literatura y cultura popular*, vol. 1, óp. cit., p.82.

74 Véase PIOTRE, Jean- Marc, “El intelectual tradicional” en *El pensamiento político de Gramsci*, Barcelona: A. Redondo, 1972, pp. 43- 65

75 *Ibíd.* p. 65

76 Un Aparato ideológico del Estado es un sistema de instituciones, de organizaciones y de prácticas correspondientes definidas. En las instituciones, organizaciones y prácticas de este sistema se materializan toda o parte (en general, una combinación típica de ciertos elementos) de la ideología del Estado. (...) Mientras que el Aparato represivo del Estado es por definición un aparato represivo que indirecta o directamente emplea la violencia física, a los Aparatos ideológicos de Estado no se los puede llamar represivos en el mismo sentido que los “Aparatos del Estado”, pues por definición no emplean la violencia física. Ni la Iglesia, ni la Escuela, ni los partidos políticos, ni la prensa o la radio-televisión, ni la Edición, ni los espectáculos, ni el deporte recurren, para funcionar con su “clientela”, a la violencia física, al menos de manera dominante y visible. ALTHUSSER, Louis (1970), *Sobre la reproducción*. Madrid: Akal, 2015, pp.114-115

77 Véase SOHN-RETHEL, Alfred (1978), *Trabajo manual y trabajo intelectual. Una crítica epistemológica*. Madrid: Dado ediciones, 2017

78 ŽIŽEK, Slavoj (1989), *El sublime objeto de la ideología*. Barcelona: Siglo XXI, 2001, pp. 46-47

79 LIPPARD, Lucy R. “Mirando alrededor: Donde estamos y donde podríamos estar” en Blanco, Paloma et. Al. (ed.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 119

## 1.5.2 Esfera pública y espacio público

A continuación, vamos a abordar algunos aspectos necesarios sobre las categorías de *esfera pública* y *espacio público*. Entendemos por esfera pública un espacio de confrontación entre múltiples actores, que es capaz de procurar procesos de transformación política en un contexto histórico específico. De la esfera pública surgen tanto dinámicas legitimadoras del orden existente, como propuestas antagónicas y de subversión a lo establecido. El concepto se remonta a la concepción de lo público desde la Antigua Grecia, hasta llegar a autores como Hanna Arendt, Jüger Habermas, Alexander Kluge y Oskar Negt. Pero antes, vamos a aclarar ciertas cuestiones sobre el concepto de espacio público que no fueron trabajadas en el subapartado 1.1.2 La producción del espacio.

Recordamos en primer lugar como en el subapartado mencionado decidimos hablar de *espacio urbano* frente al uso de *espacio público*. La decisión de optar por un concepto frente a otro no es casual, se debe a las connotaciones ideológicas que ha ido adquiriendo el término *espacio público* desde finales del siglo XX. En las últimas décadas hemos observado un auge y una redefinición del concepto espacio público por parte de políticos, empresarios, planificadores, urbanistas e incluso artistas. Este concepto se ha visto comprometido poniéndose al servicio de los discursos o relatos hegemónicos —grandes transformaciones urbanas, la especulación, el turismo, intervenciones artísticas—, o como fuente de legitimidad institucional, como nos advierte el antropólogo catalán Manuel Delgado:

*Lo cierto es que, si se toman algunas de las obras clásicas del pensamiento urbano procuradas en las décadas de los sesenta, setenta e incluso ochenta,*

*el valor espacio público apenas aparece o, si lo hace, es ampliando simplemente el de calle y con un sentido al que también le habrían convencido otros conceptos como espacio social, espacio común, espacio compartido, espacio colectivo<sup>80</sup>. (...) El concepto vigente de espacio público quiere decir algo más que espacio en que todos y todo es perceptible y percibido. (...) Es decir, el concepto de espacio público no se limita a expresar hoy una mera voluntad descriptiva, sino que vehicula una fuerte connotación política<sup>81</sup>.*

En las democracias liberales, el espacio público se erige como ideología y se vehicula como el espacio democrático por antonomasia: neutro, pluralista, facilitador de la coexistencia y de la cohesión social. Pero ni mucho menos podemos estar de acuerdo, coincidimos con Manuel Delgado en que el espacio no es neutro, ni inocuo. El espacio público es el resultado de las superestructuras sociales, no se limita al espacio en sí, como marco o contenedor de la morfología social. Delgado va más allá afirmando la existencia de una nueva ideología que se basa en el binomio espacio público y ciudadanía. Esta ideología perseguiría una reforma ética del capitalismo, por parte de socialdemócratas o liberales progresistas, a través de una democracia radical basada en los valores cívicos como garantes del bien colectivo. Para Delgado al espacio público se le atribuye la misión de realizar espacialmente las verdades *de la democracia, como instrumento de mediación entre lo político y lo social y de control de las personas sobre los poderes que administran en su nombre la vida común*<sup>82</sup>. Anterior a Delgado, Manuel Castells ya nos advirtió del nacimiento o el auge de una ideología urbana:

*es aquella ideología específica que capta los modos y las formas de organización social, en tanto que características de una fase de la evolución de la sociedad, estrechamente ligada a las condiciones técnico-naturales de la existencia humana y, finalmente, a su marco vital. Esta ideología es la que, en último análisis, ha creado prácticamente la posibilidad de una «ciencia de lo urbano», entendida como espacio teórico definido por la especificidad de su objeto<sup>83</sup>.*

Esto no significa que nos alineemos por completo con las posturas, en ocasiones muy ortodoxas, que defiende Manuel Delgado, ya que sí que advertimos ciertas contingencias que se pueden albergar o potenciar en el espacio público. Pero sí estamos de acuerdo en el exceso de protagonismo o idealismo que se genera a su alrededor, siendo conscientes del papel que cumple dentro de los discursos hegemónicos y el desplazamiento de otras realidades o potencialidades políticas, sociales y culturales.

Después de estas aclaraciones sobre el espacio público, pasamos a tratar el concepto de esfera pública, teniendo presentes las nociones gramscianas de sociedad civil y hegemonía, ya que se encuentran estrechamente relacionadas con lo que acontece a continuación. Y evidentemente también con las afirmaciones y apuntes mencionados anteriormente sobre los AIE —Aparatos Ideológicos del Estado— de Louis Althusser, y las estrategias de las cuales se sirve la ideología atribuida a Slavoj Žižek y Lucy R. Lippard respectivamente.

Hanna Arendt en su libro *La condición humana* (1958) describe el modo en que se desarrolla la *vita activa* —labor, trabajo y acción— desde la Antigua Grecia hasta la moder-

nidad. En él, aparecen consideraciones entre el espacio público y su dimensión política. Para Arendt, la época moderna promovió la hibridación de la esfera pública y la privada en un espacio más amplio: lo social. El problema surge cuando lo público se convierte en una función de lo privado, y se generaliza un interés particular por la propiedad privada.

*La sociedad, cuando entró por vez primera en la esfera pública, adoptó el disfraz de una organización de propietarios que, en lugar de exigir el acceso a la esfera pública debido a su riqueza, pidió protección para acumular más riqueza<sup>84</sup>.*

Según esta afirmación se hace difícil crear espacios productivos y críticos de participación ciudadana fuera de los intereses de la acumulación capitalista. A partir de estos parámetros, podríamos reconocer una *esfera pública burguesa*, la cual busca aglutinar multitud de fenómenos, buscando la unidad de la vida social bajo los intereses de las clases dominantes. Esta estaría basada en las relaciones de producción, el intercambio de mercancías, la propiedad privada, reflejado en torno al concepto de *opinión pública* cercana a la noción de *sentido común* propuesta por Gramsci.

El filósofo y sociólogo alemán Jüger Habermas desarrolla por primera vez el concepto de esfera pública en su *Structural Transformation of de Public Sphere* (1962): la esfera pública está conformada a través de un público, este se reúne, discute libremente —sin presiones—, interactuando entre ellos, conversando y debatiendo con la posibilidad de publicar y difundir su opinión, fundada en el interés general. Los canales que se utilizan para la difusión de dicha opinión pública son los medios de comunicación: los periódicos,

80 DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2011, p. 26

81 *Ibid.*, p.30

82 DELGADO, Manuel. *Ciudadanismo*. Madrid: Catara, 2016, p. 26

83 CASTELLS, Manuel, *La cuestión urbana*, óp. Cit., p. 93

84 ARENDT, Hannah (1958), *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005, p.83



la televisión, las redes de información, el cine, que están al servicio de unos intereses concretos del capital y las clases dominantes.

La *esfera pública* vendría a situarse en un ámbito entre la sociedad y el Estado, que aparentemente es abierto y accesible a todo el mundo —este concepto tiene semejanzas con el de sociedad civil propuesto por Gramsci y que anteriormente hemos desarrollado—. La diferencia entre esfera pública y sociedad civil, entre otras, es que la primera se relaciona directamente con la idea de espacio, bajo la dicotomía de espacio público y espacio privado. Habermas afirma que el desarrollo como sujetos políticos se produce en el espacio público, aunque advierte que no todo lo público es necesariamente político. Y advierte además de la existencia de diferentes esferas públicas como consecuencia de las distintos espacios y actividades sociales: artística, estética; en definitiva, existirían tantas esferas públicas como los debates que se dan en la sociedad. Terry Eagleton señala que el concepto de esfera pública no está exento de polémica, y que se presenta como inestable, nostálgico e idealizador, un modelo ideal que se sustenta en base a una descripción histórica, que tiene graves problemas de periodización y asociado a una visión del socialismo cuestionable<sup>85</sup>.

Alexander Kluge —director y crítico de cine alemán— y Oskar Negt —filósofo y sociólogo alemán— amplían el concepto de esfera pública burguesa de Habermas, asociándolo con el avance de las características formales propias de la comunicación. La esfera pública burguesa no se puede unificar en un solo punto de partida, es necesario diversas esferas individuales e instituciones específicas —además de los medios de comunicación antes mencionados— como: los partidos políticos, el parlamento, la enseñanza pública, el sistema legal, el ejército, la universidad, la iglesia, la indus-

tria, los grupos empresariales que aparentemente están conectados en una esfera pública general.

*En realidad, esta idea de la esfera pública general, comprensiva, discurre paralela a todos ellos como una simple idea, que es aprovechada de acuerdo con intereses específicos contenidos en cada esfera, especialmente por los intereses organizados del sector productivo*<sup>86</sup>.

Detrás del término esfera pública, por un lado, se enmascara la verdadera estructura social de producción y el desarrollo histórico de las distintas instituciones que lo conforman. Y por otro lado sintetiza la experiencia social, tanto lo real como lo importante para el conjunto social. Es decir, tanto está reservada para unos profesionales como requiere el procesamiento por parte de todas las subjetividades en general. Klug y Negt detectan que es en la esfera pública donde se construye o fabrica lo político, es lugar de producción y de comunicación, es un producto fundamental que a pesar de verse subsumido por la apropiación privada, en términos de comunidad es la que nos une o relaciona, es lo que tenemos en común con otras personas. A pesar de ser la clase dominante la que sustenta la hegemonía de la esfera pública, cualquier proceso de cambio social pasa por construir una esfera pública de oposición, que es tan importante como producir acciones de protesta, resistencia, afecto. Uno de los escenarios donde se desarrolla y construye la esfera pública, es el espacio público o espacio urbano como preferimos denominarlo nosotros.

Llegado a este momento nos parece importante abordar el término de lo público a la esfera del arte, para ello nos vamos a apoyar en el texto *Agorafobia* (2013) de la historiadora y crítica de arte Rosalyn Deutsche. En él desarrolla y analiza el

uso del concepto de lo “público” vinculando a espacios de la ciudad, a una institución, a un edificio o al arte y detecta como dicho concepto generalmente va acompañando de otros términos como participación, accesibilidad, pueblo, electorado, democracia. En las últimas décadas ha crecido el debate entre artistas, críticos de arte, arquitectos, antropólogos, pero advierte que su uso o su invocación a dichos conceptos descritos como democráticos, parece facilitar en muchas ocasiones la supresión del conflicto, acallarlo coincidiendo con las tesis de Manuel Delgado esbozadas anteriormente. La utilización de estos conceptos unida a la implementación del arte en el espacio público —promovido por instituciones públicas y privadas— facilita los procesos de transformación urbana, cuya función final es la de generar una nueva imagen o atmósfera cultural, modernizadora y cívica que oculte la conflictividad social existente y la expropiación capitalista de la ciudad. El problema de disociar la democracia del conflicto cristaliza en un espacio y un arte público homogeneizador y orientado al consenso neoliberal.

## 1.6. EL PAISAJE COMO HERRAMIENTA SENSIBLE DE ANÁLISIS CRÍTICO DESDE LA PRODUCCIÓN ESTÉTICA

La presente investigación teórico-plástica se estructura bajo un acercamiento sensible al territorio urbano, en concreto al de la capital vizcaína, Bilbao. Hasta ahora hemos venido presentando una serie de ideas y desarrollos teóricos que conforman la base conceptual de los aspectos que vamos a tratar de abordar desde diferentes propuestas plásticas. Reafirmamos por tanto que pensamiento y praxis van unidas. A continuación, iremos introduciendo aspectos relacionados con el plano estético y con el método de análisis e investigación que hemos ido desarrollando durante años. Este primer avance nos va a permitir dar unas pautas que permitan acercarse al lector, a un propósito experimental que evidentemente se relaciona con experiencias y propuestas ya acontecidas por otros pensadores —la Internacional Situacionista, Francesco Careri—, o artistas —Robert Smithson, Tony Smith—. Como ya mencionamos en el apartado 1.4 —*Hacia una cultura del significante. Sociedad de consumo y la forma mercancía*—, la lectura semiótica de la ciudad adquiere un papel que es fundamental, a la hora de abordar nuestra investigación teórico plástica. Dirigimos la mirada hacia espacios urbanos contingentes, los cuales permanecen bajo una tensión o disputa —económicas, culturales o políticas—, y nos centramos en analizar tanto cuestiones objetivas o formales —vinculadas a lo real, a lo perceptible de manera inmediata: las calles, los edificios, las personas, los usos del espacio— como cuestiones más abstractas— la ideología, los procesos de acumulación y expropiación, la esfera pública o la función hegemónica. Constatamos que, detrás de la potencia estética de los paisajes, encontramos una realidad material e histórica condicionada por los procesos productivos y las necesidades económicas de las clases dominantes. Estas no deben ser veladas ni

85 Véase EAGLETON, Terry (1984) *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999, p. 10

86 ALEXANDER Kluge, NEGt, Oskar, “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria” en Blanco, Paloma et. Al. (ed.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, óp. cit., p.234.

pasadas por alto por la sublimación propia de la estética del paisaje, para acercarnos a este espectro debemos agudizar el sentido perceptivo. La cuestión del paisaje es de gran complejidad, pero ya advertimos que aquí solo vamos a abordar los aspectos que consideramos relevantes para sostener nuestra investigación.

### 1.6.1. La noción estética de paisaje

El paisaje, tanto en la época moderna como en la posmodernidad, atraviesa diferentes campos de conocimiento y de estudio tan diversos como: las artes, las ciencias, el pensamiento filosófico, político y de forma más general la cultura. Por ello el acercamiento y lo entendible como paisaje pueden ser diferente dependiendo de la disciplina. En este subapartado vamos a elaborar un breve esbozo de algunas de las contribuciones teóricas referidas al concepto del paisaje, dado la vasta documentación y puntos de vista diferentes, nosotros vamos a centrarnos en las que se relacionan más con nuestra investigación. Como no dejamos de afirmar, el contexto no es un simple ambiente en el que lo cultural y lo artístico se desarrollan de manera autónoma, al paisaje le ocurre algo similar: *el paisaje se define como un territorio producido y practicado por las sociedades con arreglo a motivos tanto económicos como políticos y culturales*<sup>87</sup>.

El concepto de paisaje<sup>88</sup> se gestó en Europa en el siglo XVI referido a la pintura, es decir, para denominar un tipo de cuadros en los que se presentaba un territorio tal cual se ve,

sin narrar ninguna historia. Para el teórico e historiador del arte Javier Maderuelo, anteriormente no existía la noción de paisaje, ya que este (...) *no es ni un fragmento de naturaleza ni un objeto físico, sino una construcción mental, algo que se elabora a partir de “lo que se ve” al contemplar un territorio, un país: palabra de la que deriva paisaje*<sup>89</sup>. La noción histórica del paisaje se relaciona con la objetualidad del cuadro en pintura y su vinculación con una ventana, ya sea representada pictóricamente en él, o el cuadro como ventana en sí.

La representación estética del paisaje en el siglo XIX, gestada por el romanticismo, establece los valores liberales y el idealismo de la identidad y la cultura burguesa bajo la premisa de “retorno a la naturaleza”. A partir de aquel momento el arte basa parte de su desarrollo, en la producción del género pictórico del paisaje, surgido en los albores del capitalismo. Su papel fue y es muy relevante en todo tipo de corrientes, como el realismo, el impresionismo entre otros, donde los paisajes son reproducidos o deconstruidos; tanto paisajes urbanos como rurales. El papel de la escultura a partir de mediados del siglo XX, recupera su relación con el espacio y la noción del monumento, que se hace fundamental a la hora de abordar la relación del arte con el paisaje—esto lo abordaremos en el próximo apartado—.

Inicialmente vamos a detenernos en dar unas pequeñas aclaraciones sobre el concepto de naturaleza que se relaciona y construye la noción del paisaje. El concepto de naturaleza es complejo e incluso contradictorio en ocasiones, concibiéndose bajo una dualidad como externa y universal.

Este dualismo no es absoluto, y las raíces de él, se rastrean hasta Kant<sup>90</sup>. Por un lado, la naturaleza se considera como externa a lo humano, y por otro es simultáneamente externa e interna, es decir universal. Este dualismo inicial desemboca o implica otros, como mente y naturaleza, cultura y naturaleza. El concepto naturaleza se asienta sobre estas bases, enmarcadas en la ideología burguesa que se establece en todo el pensamiento occidental. Esto es determinante de cara al concepto de paisaje, tanto como imagen o como producción humana focalizando una concepción concreta de él. El paisaje se convierte en un símbolo o un mito que se vincula con lo natural y la naturaleza, con lo inhóspito, lo salvaje, lo externo, incluso lo divino, un mundo por conquistar o un lugar de regreso frente a la civilización, el progreso y lo urbano. Frente a las concepciones dualistas, existe una oposición materialista formulada a mediados del siglo XIX por Karl Marx, que buscó la reconciliación entre lo natural y la historia; es decir la ruptura del dualismo idealista entre naturaleza y sociedad. La antítesis de la naturaleza y la actividad productiva humana se percibe bajo la ideología burguesa anteriormente comentada. Pero esta apariencia de la naturaleza y por extensión del paisaje, se puede observar desde el contexto histórico, *como el resultado de un desarrollo histórico pasado, el producto de muchas revoluciones económicas, de la extinción de toda una serie de viejas formas de producción social*<sup>91</sup>. Para el geógrafo marxista David Harvey, el capital produce por necesidad un paisaje físico a medida en un momento determinado, que posteriormente será destruido debido a la necesidad de expansión y desplazamiento, como solución a las crisis por sobreacumulación intrínsecas al sistema capitalista. Karl Polanyi matiza que la sociedad no puede ser solo un conjunto de mercan-

cías y advierte que la autorregulación del mercado no puede dirigir el destino de los seres humanos y del entorno natural; que ello conllevaría la destrucción de la sociedad:

*La naturaleza se vería reducida a sus elementos, el entorno natural y los paisajes serían saqueados, los ríos polucionados, la seguridad militar comprometida, el poder de producir alimentos y materias primas destruido*<sup>92</sup>. (...) (Polanyi denomina tierra al elemento de la naturaleza inexorablemente entrelazado con las instituciones del hombre; la empresa más extraña de todas las emprendidas por nuestros antepasados consistió quizás en aislar a la tierra y hacer de ella un mercado)<sup>93</sup>.

Polanyi nos plantea que la función económica de la tierra no es más que una de las diversas funciones de la que es portadora, ya que es ante todo lo que posibilita la vida, el lugar donde se desarrollan los sistemas sociales y culturales. La acción de separar a las personas de la tierra es una operación fundamental de la economía de mercado. Esta idea es fundamental y es la que pretendemos explorar en nuestro trabajo, frente al idealismo, el romanticismo, la estetización y la autonomía del arte —en su relación con el paisaje—, nos posicionamos a favor del pensamiento materialista dialéctico.

La noción de paisaje para el profesor —de la Escuela de Especialización de Historia del Arte de la Universidad de Bolonia— Raffaele Milani se relaciona tanto con la experiencia sensible —la emoción, la visión y la contemplación—, como con la acción humana sobre el territorio que afirma: es

87 BESSE, Jean- Marc. “Las cinco puertas del paisaje, Ensayo de una cartografía de las problemáticas pasajeras contemporáneas”, en *Paisaje y pensamiento. Pensar el paisaje*. (dir.) Maderuelo, Javier, CDAN Huesca, Madrid: Abada 2006, p.151

88 Un estudio exhaustivo sobre el paisaje lo podemos encontrar en la colección “Pensar el paisaje” -de cinco volúmenes- dirigidos por Javier Maderuelo y gestados en torno a unos seminarios que se dieron cita en el CDAN —Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas, Huesca—(2006-2010).

89 MADERUELO, Javier. *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008, p. 245

90 Véase SMITH, Neil, “La ideología de la naturaleza” en *Desarrollo Desigual. Naturaleza, capital y producción de espacio*, óp. Cit., p.25- 27

91 MARX, Karl (1890), *El Capital vol. 1*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 169

92 POLANYI, Karl (1944), “El mercado autorregulado y las mercancías ficticias” en *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Barcelona: Virus, 2016, p. 149

93 Ibid, p.307

un resultado cultural y no intelectual. En su texto “Estética del paisaje: Formas, cánones, intencionalidad” (2006) analiza cuestiones estéticas desde las categorías propuestas por Immanuel Kant. Milani afirma como a través del paisaje recopilamos una serie de datos sensibles, que crean en nuestra mente una *memoria afectiva capaz de ofrecer vías particulares de conocimiento*<sup>94</sup>. Es a través de los sentidos, principalmente la vista, los que procuran reunir una serie de fragmentos que unen a las personas con el mundo que les rodea, buscando superar la división entre sujeto y objeto.

*El paisaje se concibe y se siente en relación con la mirada pictórica, con la vista, con la teatralización de la naturaleza, con las sugerencias visuales de los apuntes de viaje. (...) una revelación de formas en consonancia con la intervención material e inmaterial del hombre. Es un producto de la naturaleza, del hacer, del percibir, del representar*<sup>95</sup>.

El apoyo en categorías estéticas como la belleza, lo sublime y lo pintoresco, advierte que los paisajes provocan emociones, pero no hay que olvidar que es el resultado de la interpretación subjetiva e individual. Estos aspectos no pueden permanecer independientes del contexto económico-social, los paisajes son portadores de la acción humana y su transformación del territorio a lo largo del proceso histórico, modificándolo de acuerdo a las necesidades humanas-productivas. Advertimos del riesgo que supone acercarse desde posiciones idealistas y románticas, —esteticistas, nostálgicas, patrimonialistas o historicistas—, ya que se justifican bajo un abuso de la autonomía relativa. Nuestro acercamiento al paisaje se realiza desde los parámetros de la estética marxista.

Partiremos reconociendo que toda producción —material o artística— es apropiación, al igual que el consumo, ambos son diferentes modos de relacionar sujeto y objeto.

*La naturaleza, la materia, es aquí el objeto de la producción; al poner el hombre en acción sus potencias físicas y espirituales, este objeto natural dado, deja de ser un objeto en sí para volverse humano. El hombre humaniza así la naturaleza y humaniza, a su vez, su propia naturaleza. La apropiación es, pues, doble: de la naturaleza exterior, y de la naturaleza interior*<sup>96</sup>.

Debemos ser conscientes de que la relación del sujeto con el objeto —tanto en la relación de producción como en el consumo— no se produce de forma directa, se ve condicionada o mediada por el marco que establece la sociedad. Por ello, la apropiación pierde su sentido humano, ya que las condiciones del trabajo libre y creador, en la cual el hombre despliega su esencia humana en los objetos —a medida que se apropia tanto de la naturaleza exterior e interior—, es contrarrestada por el trabajo enajenado. Las condiciones de apropiación o asimilación artística del mundo exterior tienden a estar subsumidas por las leyes de la producción material capitalista.

Advertimos por tanto la relevancia que adquiere lo estético y el arte en la construcción del paisaje en la posmodernidad, siendo utilizado ampliamente por las clases dominantes como medio de promoción de su ideología, del sentido común neoliberal y por supuesto de la expansión, la acumulación y la expropiación capitalista.

*El capital se presenta a sí mismo en la forma de un paisaje material creado a su propia imagen, creado como valor de uso con el fin de aumentar la progresiva acumulación de capital. (...) Por lo tanto, el desarrollo del capitalismo debe negociar un camino ubicado en el límite entre preservar los valores de cambio de las inversiones capitalistas en la planificación urbana ya realizadas, y destruir el valor de estas inversiones con el fin de generar nuevos espacios para la acumulación. En el capitalismo tiene así lugar una eterna lucha en la cual el capital construye un paisaje material apropiado a su propia condición, en un momento particular, sólo para luego tener que destruirlo, generalmente en el curso de una crisis, en otro momento histórico*<sup>97</sup>.

Estas acciones o transformaciones del territorio generan grandes impactos en el paisaje, en la naturaleza y sobre las comunidades que las habitan. Por esta razón nuestro acercamiento al paisaje, a través de la práctica artística, se da desde el respeto, procurando minimizar la injerencia, siendo conscientes de las consecuencias de actuar o trabajar sobre el paisaje o en el espacio urbano. Aplicamos un análisis estético dialéctico de la realidad material, con nuestras propias contradicciones, alejándonos de miradas exotizadoras, turísticas colonizadoras o expropiadoras. Advertimos por tanto la hegemonía de la burguesía en el dominio de lo político y lo cultural, y por tanto en su relación con la construcción estética del paisaje. Este dominio se advierte también en la producción artística en la dialéctica forma-contenido, prima la primera respecto a la segunda, es decir un dominio de la forma sobre el contenido o el “mensaje”. Lo mismo que

ocurre también en la dialéctica entre la obra y la realidad social, estas relaciones dialécticas nos invitan a cuestionarnos por los posibles condicionantes sociales de cara a la producción artística. Hacemos hincapié en estas cuestiones, de cara a ir estableciendo nuestros marcos de producción plástica.

La construcción o la producción simbólica del paisaje obviamente esta subsumida a los intereses y las necesidades del capital como fuente de legitimación de la clase dominante. A partir de la firma del Convenio Europeo del paisaje, en el año 2000 en Florencia, se inició una discusión y un debate en torno al tema del paisaje desde instancias políticas y académicas. Según el convenio el *paisaje designa una porción del territorio tal como lo perciben las poblaciones y cuyo carácter, la morfología, resulta de la acción de los factores naturales y de los factores culturales, es decir, del hombre y de sus propias interrelaciones*<sup>98</sup>.

El geógrafo Joan Nogué, entre otros, advirtió sobre la creciente estandarización y homogenización de los paisajes, la proliferación de formas estandarizadas asociadas al consumo y a la especulación, que genera la pérdida de identidad de las comunidades respecto al territorio que habitan. Marc Augé en su conocido ensayo *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992) analiza la problemática espacial en la sobremodernidad —posmodernidad— y afirma como esta época se caracteriza por la producción de los *no lugares*:

*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede*

94 MILANI, Raffaele, “Estética del paisaje: Formas, cánones, intencionalidad” en *Paisaje y pensamiento*, MADERUELO, Javier (dir.) CDAN Madrid: Abada, 2006, p. 55

95 MILANI, Rafaele, *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, p. 13-15

96 SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, óp. cit., p.228

97 HARVEY, David (1984), “The Urban Process under the Capitalism” citado en SOJA, Edward W, 2000, *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, óp. cit. p.149

98 RIVERA BLANCO, Javier “Paisaje y patrimonio” en *Paisaje y patrimonio*, MADERUELO, Javier (dir.) CDAN Madrid: Abada, 2010, p. 12

definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar<sup>99</sup>.

Los *no lugares* son ante todo económicos, lugares de tránsito —como autopistas, estaciones de tren, supermercados—o lugares ocupados de forma provisional o efímera —desde hoteles a campos de refugiados o chabolas precarias—. Es decir, la indefinición total, la distinción entre lugar y no lugar pasaría por la oposición de estos al concepto de espacio. Para el investigador y filósofo Michel de Certeau la problemática surge en torno a los conceptos de espacio y lugar, el lugar sería el orden —*cualquiera que sea*— según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. (...), el espacio pasaría por ser un *lugar practicado*<sup>100</sup>. Según Augé, el no-lugar no portaría nada que le identificara, ni relacional, ni histórico, es decir, sin memorias o con memorias infinitas, son lugares del tránsito diario y las ocupaciones provisionales un punto de paso fruto de las repeticiones de la vida cotidiana.

### 1.6.2. Otros acercamientos al paisaje desde el arte

Cuando utilizamos la expresión “otros acercamientos”, nos referimos a una serie de prácticas y acciones no convencionales que se produjeron, a partir de los años 60 y 70 del siglo XX, en el terreno del arte en su desplazamiento hacia el paisaje. A continuación, presentamos algunas de ellas, bajo el criterio de proximidad y afinidad que sirven al propósito de nuestra investigación. Cabe destacar que también otras disciplinas como el cine, la música y la literatura presentan un interés por el tipo de paisaje que nos interesa. Nos

estamos refiriendo al paisaje urbano de las periferias o los barrios obreros, paisajes duros, grises, desiguales testigos de las grandes transformaciones y de los desplazamientos generados por las necesidades de acumulación y reproducción del modelo productivo capitalista. Nos ceñiremos a un reducido número de ideas y referentes a modo de presentación, ya que retomaremos el tema en cuestión más adelante en el capítulo 3. *El andar como práctica de análisis material y estético del paisaje*.

Comenzamos introduciendo algunas reflexiones de la escritora y crítica de arte estadounidense Lucy R. Lippard, sobre el acto de mirar alrededor, a través del paisaje —bajo el binomio cultura y lugar— que nos facilita la comprensión del funcionamiento político y económico. Lippard en su texto “Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar” (1997), coincide con Rosalyn Deutsche con la afirmación de que el espacio es el reflejo de las relaciones de poder:

*Un buen modo de entender el lugar donde hemos aterrizado es identificar las fuerzas económicas e históricas que nos han llevado a donde estamos, en solitario o en compañía. La cultura, como decía un artista contemporáneo, no es de dónde somos: es de dónde venimos. Si nos miramos a nosotros mismos con una mirada crítica, como parte de un contexto social, como habitantes, consumidores, espectadores o turistas, podremos llegar a entender nuestro papel en los procesos naturales que determinan nuestro futuro. Del mismo modo, el estudio del lugar nos da acceso a una experiencia directa del territorio —lo que llamamos “naturaleza”—, así*

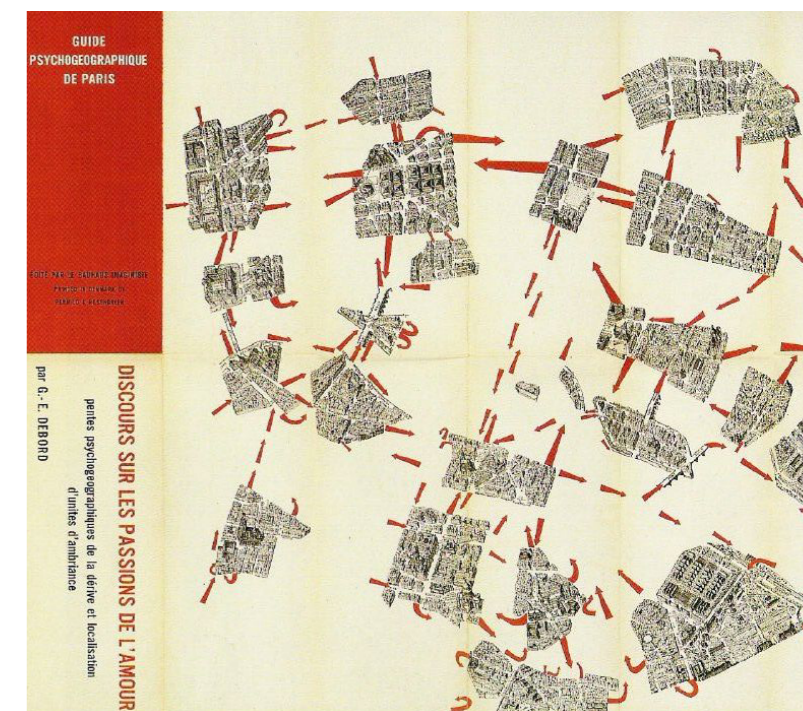
*como a una conciencia de la política ecológica y a una toma de responsabilidad respecto al futuro*<sup>101</sup>.

Esta acción de mirar y analizar diferentes espacios a lo largo del territorio que delimitan la ciudad de Bilbao, es donde surgen los diferentes bloques de la presente tesis, la investigación teórica y plástica vinculados a diferentes lugares escogidos. El espacio o el paisaje—como ya comentamos tanto en el apartado 1.1 *La práctica estética y la producción del espacio* como al inicio del presente 1.6. *El paisaje como herramienta sensible de análisis crítico desde la producción estética*—, no permanece al margen como algo vinculado a lo natural o a lo cultural, en mayor o menor medida modificado, este tiene valor de cambio y de uso, por tanto, se torna producto, es una fuerza de producción. Estas formas de percibir el paisaje se acercan profundamente a nuestra forma de percibir y trabajar desde el arte sobre el paisaje urbano.

En primer lugar, mencionamos las prácticas e investigaciones producidas por la Internacional Situacionista (1958-1969) que fundamentalmente buscaron la socialización del arte, es decir que la totalidad de la sociedad acceda a la creación libre en su vida y en su entorno de manera colectiva. Para ello consideraron necesario el cambio de las relaciones sociales y económicas capitalistas. Sus propuestas en muchos casos se relacionan con el arte y el urbanismo, que resumiéndolas podrían concentrarse en tres acciones: la construcción de situaciones, la deriva y la tergiversación. A la hora de abordar nuestra praxis teórico-plástica dirigida a un análisis estético-material del paisaje urbano, nos interesan principalmente las nociones de psicogeografía y deriva:

*La psicogeografía es el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos*<sup>102</sup>. *La deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos.*

*El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que se opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo*<sup>103</sup>



Guy Debord, *Guía Psicogeográfica de París*, 1977

99 AUGÉ, Marc (1992), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008, p.83

100 DE CERTEAU, Michel (1990), *La invención de lo cotidiano. Vol.1 Arte de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. Departamento de historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000, p.129

101 LIPPARD, Lucy R. “Mirando alrededor: Donde estamos y donde podríamos estar” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, óp. cit., p. 54

102 “Definiciones” en *Internacional Situacionista Vol.1 La realización del arte. (1958-1969)* Madrid: Literatura Gris, 1999, p.17

103 *Ibíd.*, p. 50.

Al presentar estos dos conceptos buscamos antecedentes y afinidad con formatos o términos que puedan reactualizarse de cara a explicar nuestro método de análisis sensible del paisaje urbano bilbaíno. Para ello nociones como la deriva, la psicogeografía, el mirar o el paseo, son herramientas que nos permiten exponer nuestro método de trabajo personal, de cara a abordar un análisis estético y materialista del paisaje urbano. Este se aplica desde la investigación artística y teórica dirigida a la producción de los tres bloques —vinculado a tres territorios diferentes de la ciudad de Bilbao— que constituyen la tesis. El uso o la mención de estas categorías situacionistas, no buscan ni emular ni nombrar una serie de referentes bajo una lógica historicista, sino por la afinidad discursiva. Al igual que los situacionistas, nuestra investigación procura una serie de críticas dirigidas al urbanismo, al arte y a la sociedad de consumo; confluyimos bajo un proceso de politización común. Por tanto, el discurrir y el andar por espacios urbanos concretos, sin las presiones u obligaciones impuestas por el desplazamiento rutinario acelerado, permite la exploración y análisis de las características concretas de un terreno desde la totalidad. Gracias a la mirada y las propuestas de la óptica psicogeográfica y del análisis materialista desde lo concreto a lo abstracto, vamos mostrando y desgranando el método aplicado en la presente investigación.

Otro acercamiento muy acertado al tratamiento desde la creación artística al paisaje urbano —como registro de las transformaciones sociopolíticas—, es el propuesto por el poeta y teórico cultural cántabro Alberto Santamaría en su texto “Están todos atrapados. Nihilismo y romanticismo en Manchester” (2020). En él, Santamaría nos acerca a la influencia que supuso el contexto de ciudades como Manchester, entre otras, en la producción musical de bandas post-punk como The Smiths y Joy División. En el tercer

bloque de la tesis se hace aún más visible la vinculación con este texto, los posibles vínculos que se dan con el rock radical vasco, con la cultura radical vasca o los movimientos vecinales que se nutrieron del imaginario estético urbano del paisaje bilbaíno. Santamaría recuerda como a partir de los años setenta, del siglo XX, en las artes plásticas el *minimal art* transforma la relación o la sensación respecto al objeto cotidiano:

*La mirada estética se dirige fuera de los elementos formalmente reconocidos como arte, para difuminarse y expandirse. Esta disolución de la mirada estética provoca que aquello que había permanecido alejado de la centralidad del arte —ruinas industriales, autopistas, gasolineras, etc. — cobre un renovado interés para esa nueva forma de mirar. Es el momento en el que el espíritu del capitalismo está en plena transformación<sup>104</sup>.*

Santamaría traza un paralelismo entre el relato de la experiencia del viaje por una autopista en construcción, en New Jersey en 1956 descrito por el escultor Tony Smith y la música de Joy Division. Junto con algunos estudiantes de la Cooper Union, Tony Smith se coló sin permiso en una autopista en obras y la recorrió observando los paisajes de la periferia desde Meadows hasta New Brunswick:

*La noche era oscura, y no había ni luces, ni señales de borde, ni líneas ni barandillas ni nada, excepto el oscuro pavimento avanzando por el paisaje de las llanuras, bordeado por algunas colinas en la distancia, y puntuado por chimeneas, torres, columnas de humo y luces de colores. Este viaje en coche fue una experiencia reveladora. Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artifi-*

*ciales, y por tanto no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido. Primero no sabía de qué se trataba, pero produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte. Parecía como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística. La experiencia de esta carretera era algo que estaba representado cartográficamente, pero que no se reconocía socialmente<sup>105</sup>.*

La experiencia del paseo de Tony Smith será replicada por otros artistas, algunos tan reconocidas como el paseo llevado a cabo por Robert Smithson y registrado en “The monuments of Passaic” aparecido en la revista *Artforum* en diciembre de 1967. Smithson explora la potencialidad estética del paisaje de las periferias urbanas, estructuras industriales corroídas, espacios en construcción y otro tipo de infraestructuras que percibe como espacios en proceso de disolución. Es decir, incluso en ese escenario donde se dan espacios en proceso de construcción, Smithson los percibe como *ruinas en reversa*: el artista realiza un recorrido a lo largo del río Passaic en New Jersey, fotografiando y reflexionando sobre dicha periferia. Capta diferentes escenas nombrándolas y hablando de ellas como *nuevos monumentos*, que existen sin un pasado racional o independientemente de los grandes eventos de la historia. Presenta restos de edificios como huellas de una serie abandonada de futuros, que permanecen muertos desde el momento en que fueron erigidos. Destaca la temporalidad de estas zonas hablando de un paisaje con ruinas en reversa, es decir lo contrario de las *ruinas románticas*:

*Los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos, sino que se levantan en ruinas antes de serlo. (...) Passaic parece llena de “agujeros”. Y esos agujeros son, de cierta forma, los vacíos monumentales que definen, sin intentarlo, las huellas-recuerdo de una serie abandonada de futuros<sup>106</sup>.*

Smithson apela a la entropía, a las fuerzas físicas y naturales de la termodinámica como detonante de la decadencia y la irreversible destrucción de todo orden creado, obviando en este caso cuestiones materiales o económicas. En su influyente texto *Entropía y nuevos monumentos* (1966), analiza el surgimiento de nuevos aspectos formales en la escultura de los artistas del *minimal art*. Entre ellos constata lo influenciados que están por el paisaje urbano norteamericano —entre otras cosas— resultante del boom de la posguerra tras la segunda guerra mundial, que estimuló el desarrollo de urbanizaciones-suburbios y edificios comerciales. Estas arquitecturas próximas a las autopistas se construyen empleando recubrimientos de chapa, plástico, formica —que imitan en ocasiones a materiales naturales como la madera— son espacios de consumo y sus interiores —los pasillos de supermercados o los *outlets*— conforman insípidos, aburridos y monótonos espacios monumentales. Para Smithson, dichos espacios influyen formalmente en la producción plástica del *minimal art*, que son destilados transformándolos en artificios monumentales:

*Pero para muchos de los artistas contemporáneos este “desierto” es una ciudad del futuro, hecha a partir de estructuras y superficies nulas. (...) Está, de hecho, desprovista de todos los ideales clásicos de espacio y proceso. Se manifiesta por una condi-*

104 SANTAMARÍA, Alberto. “Nos sentíamos forasteros. El arte del extrañamiento en Joy Division” en *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural*. Madrid: Akal, 2020, p.62

105 SMITH, Tony. “Talking with Tony Smith” *Artforum*, Diciembre 1966 citado en *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.120

106 SMITHSON, Robert (1979), “Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey” en *Selección de escritos*. Ciudad de México: Alias, 2014, p.92

*ción estrictamente perceptiva más que por medios expresivos o emotivos*<sup>107</sup>.

Smithson afirma que la aparición de ciertos conceptos arquitectónicos que destacan principalmente en la ciencia ficción, no son derivados ni de la ficción ni de la ciencia, sino de un nuevo tipo de monumentalidad que se relaciona directamente con la obra de algunos artistas. Estos utilizan estructuras, nuevos materiales —en escultura— y al igual que la arquitectura de posguerra norteamericana parecen aunar la destrucción del tiempo y espacio clásicos, invocando el proceso físico de la entropía:

*En vez de hacernos recordar el pasado como los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro. En vez de estar hechos de materiales naturales como el mármol, el granito u otro tipo de roca están hechos con materiales artificiales como plástico, cromo y luz eléctrica. No están contruidos para las épocas, sino en contra de ellas. Más que representar los largos espacios de los siglos, forman parte de una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundos. Pasado y futuro son reducidos a un presente objetivo*<sup>108</sup>.

Hay numerosas cuestiones de Smithson que son pertinentes en nuestra investigación, como algunas de sus categorías estéticas vinculadas a la noción de monumento, y su cuestionamiento tanto de la institución arte como la periodización de la historia del arte acorde al progreso. Sus proyectos vinculados al análisis del paisaje como *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey* (1979) o *Hotel Palenque* (1969) cristalizados en formato editorial o mediante una conferencia respectivamente, se apoyan en

registros fotográficos acompañados de una reflexión teórica que nos han procurado un legado de inmenso valor para la producción artística. Robert Smithson con sus escritos, construcciones —no lugares, construcciones efímeras, proyectos— embate contra la idea moderna de la historia del arte como periodización, cuestionando a la par las instituciones artísticas como el museo, la crítica y la galería. Se presenta desconfiado contra la noción de progreso, por ello hace hincapié en el impacto de la industria en el paisaje, del deterioro y los desperdicios que vincula con una tendencia general hacia la entropía. Cree en la regresión y la degradación que condicionan a la historia y al progreso hacia la entropía.

*En “Quasi-Infinities and the Waning of Space” —Cuasi-infinitos y la disminución del espacio— Smithson satiriza la vanguardia y la concepción vanguardista de la historia del arte al sugerir que la vanguardia es realmente esclava de la noción burguesa de progreso a la que intenta explícitamente enfrentarse. Al intentar sustituir el tiempo del arte por el del “progreso” material, los artistas simplemente imitan a su supuesto enemigo; ambos están comprometidos con una lógica de innovación constante en la que el presente desbanca al pasado y, a su vez, será desbancado por el futuro*<sup>109</sup>.

Tras este paréntesis, enumerando algunos ejemplos de programas artísticos de ruptura con el paisaje, nos permite presentar un imaginario cercano al nuestro del que se nutren las artes plásticas como es el paisaje urbano y su transformación por la acción humana. En el siguiente apartado ahondaremos en el proceso de ruptura con la escultura de la modernidad que hemos ido avanzando y concretaremos

algunas formas de hacer, ver y entender la escultura. Por tanto, vamos a revisar algunas cuestiones referentes a la relación de la escultura con el espacio, en su proceso de reconfiguración en la posmodernidad y cómo esta se rearticula en el espacio urbano con las implicaciones que conlleva lo producción de lo conocido como arte público. Se hará un avance de las repercusiones políticas, económicas y culturales del arte y su trabajo en los espacios urbanos, siendo estas cuestiones retomadas en reiteradas ocasiones conforme avance el texto a lo largo de los diferentes bloques.



Robert Smithson, *Hotel Palenque*, 1969

## 1.7. EL LUGAR DEL ARTE. ESCULTURA Y ESPACIO

Una vez presentados y desarrollados algunos de los conceptos e ideas claves de la investigación —que serán abordadas también desde la práctica artística personal—, vamos a sumergirnos en cuestiones propias de la operatividad del arte. En concreto en problemáticas propias del desarrollo de la escultura en su relación con el espacio, como la recuperación de la noción de monumento, su función y su emplazamiento en el espacio urbano; diferenciando entre esculturas situadas en el espacio público de las que tienen una verdadera vocación pública. En este apartado se presenta a modo de resumen, una recopilación tanto de categorías propias de la escultura como obras concretas de artistas que nos permitan situar y acercar al lector al posicionamiento propio de nuestras propuestas plásticas personales. Recordamos que nuestra investigación busca un acercamiento estético al paisaje urbano, a través de una producción plástica próxima a la teórica crítica materialista, que tenga en cuenta la lucha de clases y el proceso histórico, como herramienta crítica frente a la hegemonía cultural burguesa. Es a partir de estas premisas, donde planteamos a continuación momentos de ruptura y transformación de los límites o funciones de la institución arte:

*La institución-arte no debe ser vista como algo autónomo separado del resto del mundo, de la misma manera que “nosotros” no estamos apartados del todo de la institución*<sup>110</sup>.

Entendemos que la producción artística se puede comprender bajo relaciones dialécticas como forma y contenido, producción material e intelectual, producción plástica

107 “Entropía y los nuevos monumentos” en *Ibíd.* pp. 18-19

108 *Ibíd.*, p.15

109 SHAPIRO, Gary “El tiempo y sus superficies: postperiodización” en *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente.* HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (ed.) Murcia: CENDEAC, 2008, p. 108

110 AGUIRRE, Peio, “Crítica en ruinas” en *La línea de la producción crítica.* Bilbao: Consonni, 2014, p.43

y contexto social. Somos conscientes de los grandes temas que se presentan a continuación, por ello procuraremos una síntesis de los ítems más importantes de forma clara y evitando caer en generalidades.

En los próximos subapartados —1.7.1 *La refundación de la escultura y el desdibujamiento de sus límites*, 1.7.2 *Arte en el espacio urbano y arte público*— presentaremos el ciclo que se abre en la escultura, a partir de los años 60 y 70, en el que se produce una serie de nuevas intervenciones sobre el espacio, desde una visión ampliada de lo que hasta entonces se entendía como escultura. A la hora de elaborarlo nos valdremos de las propuestas presentadas por teóricos del arte como Rosalind Krauss, Javier Maderuelo, Lucy R. Lippard, Félix Duque o Francesco Careri, acompañados de una serie de obras artísticas que permitan concretar cuestiones próximas a nuestra propuestas teóricas y plásticas.

Nos centramos principalmente en la noción de monumento y de arte público desde nuestros propios propósitos:

1. El estudio semiológico del paisaje urbano, como significativo que permite marcar y resignificar espacios urbanos, dirigido a estimular el mercado inmobiliario y al servicio del poder económico.
2. Como dispositivo al servicio de legitimar y construir una esfera pública burguesa, es decir como instrumento portador del sentido común y de los valores propios de la ideología neoliberal.
3. Por último como herramienta de construir un arte realmente público al servicio de las clases subalternas, que permita cuestionar lo hegemónico y proponer o visibilizar relatos contrahegemónicos en la búsqueda de activar procesos

de emancipación colectiva o la construcción de nuevas subjetividades políticas.

### 1.7.1. La refundación de la escultura y el desdibujamiento de sus límites

En este subapartado, que admite gran desarrollo existiendo mucha documentación al respecto, hemos dado prioridad a las ideas, conceptos y autores que nos permitan defender y situar nuestra investigación. Desarrollamos cuestiones vinculadas con lo escultórico fuera del espacio expositivo, es decir la escultura ubicada en el espacio urbano y la producción escultórica que trabaje con el espacio urbano. Como antecedente recordamos que fue la pintura la que comenzó a tratar el tema del espacio, la que amplió su campo de representación hacia paisajes, espacios cerrados, bodegones, etc., a diferencia de la escultura, restringida monográficamente a la representación antropomorfa. Si bien es cierto que ha existido otro tipo de representaciones tridimensionales de ciudades, edificios, no han tenido el reconocimiento como obra de arte, se han considerado maquetas<sup>111</sup>.

En los años 60 y 70 del siglo XX Rosalind Krauss —crítica y teórica del arte estadounidense— comienza a detectar la dificultad de identificar la escultura bajo premisas historicistas o evolutivas, a partir de las críticas que surgen sobre la escultura minimalista. En 1960 Krauss afirma que, a pesar de la heterogeneidad de las categorías como pintura o escultura, e incluso el desdibujamiento de sus límites —así como la propagación como términos culturales que se expande casi a cualquier cosa en nombre de la vanguardia—, es claro el reconocimiento de lo que es escultura. Ella observa que el relato historicista de que el minimalismo tiene su origen en el constructivismo, es insostenible, debido a las obras

escultóricas que iban apareciendo. Estas se apartaban cada vez más de dicha tesis, ya que se construía obras a partir del desplazamiento de toneladas de arena en el desierto, el vertido de plomo contra la esquina de una pared, etc. En su conocido artículo “La escultura en el campo expandido” de 1978, Krauss propone que la escultura está ligada claramente al concepto de monumentalidad:

*La lógica de la escultura es inseparable, en principio de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar<sup>112</sup>.*

Krauss marca la debacle de la escultura moderna y el monumento a finales del siglo XIX, al constituirse su *condición negativa*, es decir una deslocalización y una pérdida de ubicación específica. Además de su condición nómada, se producía la fetichización que desprendía el uso del pedestal; ante dicha crisis la definición de la escultura pasaba por ser *aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era paisaje<sup>113</sup>.*

Según esta definición, la escultura se da en su condición negativa, como no-paisaje y como no-arquitectura, estas combinaciones no excluyen la importancia de los propios términos de paisaje y arquitectura. Estas lógicas binarias y su combinación, a pesar de su negación se expresan de forma positiva. La complejización y problematización facilita la ruptura con los análisis o las clasificaciones historicistas, y por supuesto ampliar la categoría de escultura en su campo

expandido. Esta afirmación resolvería los binarismos *entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, una oposición entre la cual parecía estar suspendida la producción escultórica<sup>114</sup>.* A través de una serie de diagramas, Krauss propone cristalizar la ruptura con la modernidad entre los años 1968 y 1970: el *minimal art*, los *earthworks* o *land art* representados respectivamente por artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Sol Le Witt. Todos ellos, por nombrar algunos ejemplos, constituyeron la nueva forma de relacionarse y trabajar con la espacialidad desde el arte. Esta transformación fue una ruptura histórica y cultural con la modernidad que Krauss la vincula con el desarrollo de la posmodernidad.

El teórico y crítico Javier Maderuelo coincide con Krauss en la reivindicación de la monumentalidad como característica propia de la escultura, pero matiza:

*La pérdida del pedestal en la escultura moderna refleja la ausencia de voluntad conmemorativa y, como consecuencia, evidencia el carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracterizaba a la escultura tradicional. La función del pedestal ha sido uno de los conflictos que han caracterizado a la escultura de la modernidad, aunque no el más estudiado<sup>115</sup>.*

La escultura pierde sus características clásicas como el antropomorfismo, la lógica vertical del monolito y lo que más nos interesa la resignificación del espacio —a través de su ubicación en lugares urbanos emblemáticos como plazas y edificios—. Maderuelo observa como la escala es recuperada por una serie de escultores de este periodo —años 60,

<sup>111</sup> Hacemos un pequeño inciso, para señalar la importancia que adquiere la maqueta/modelo arquitectónico como dispositivo plástico dentro de nuestra práctica artística personal como veremos en los bloques 2 y 3 de la tesis.

<sup>112</sup> E. KRAUSS, Rosalind. “La escultura en el campo expandido” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1999, p.292

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.295

<sup>114</sup> *Ibid.* p.296

<sup>115</sup> MADERUELO, Javier (1994), *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p.19

70 del siglo XX—, en una pretensión de recuperar el carácter monumental de la escultura y diferenciarlo de la pintura. Entre ellos destaca al escultor norteamericano Tony Smith, que trabajó en superar las proporciones de la pieza ornamental transportable —es a la vez uno de los primeros artistas en cuestionarse la exhibición privada de las esculturas—, recuperando un tamaño mayor en sus esculturas e intimidando al espectador gracias a dicha operación de sobredimensionar.

*La necesidad de proponer al espectador nuevas maneras de ver y sentir la escultura ha conducido a generar un interés por el fenómeno de la “presentación” en detrimento de la “representación”, y a provocar un deslizamiento de la estética de la creación hacia una estética de la recepción, en la que se pretende del espectador una predisposición más activa que la mera contemplación distante de la obra*<sup>116</sup>.

La crítica al evolucionismo historicista del arte y de la escultura por parte de Rosalind Krauss, la llevó a cuestionar incluso la ampliación genealógica de decenios a milenios como la relación que se estableció entre el *minimal art* o el *land art* con los monumentos megalíticos o precolombinos. Sin embargo para el filósofo francés Gilles Tiberghien, la *construcción de lugares* que propone Krauss permanece ligada con la necesidad primitiva del arte. Tiberghien señala como los minimalistas, en su búsqueda de dotar el máximo de autonomía a su escultura, se valen de elementos utilizados por la arquitectura que cristalizan comúnmente en formas originarias. Incluso las obras tildadas de *land art* se situarían más acá de lo propiamente simbólico, en aquella esfera de no-separación de la arquitectura y la escultura que

*corresponde a lo que Hegel llama la necesidad primaria del arte*<sup>117</sup>.

La relación entre los desarrollos de Krauss y de Tiberghien, junto a la influencia de la estética hegeliana, son detectadas por el arquitecto Francesco Careri en su reconocido trabajo *Walkscapes* (2002). Careri retoma de la *Estética de Hegel* (1835) como el filósofo alemán vinculaba los orígenes de la arquitectura y la escultura:

*Debieron tener un carácter inmediato y simple, y no la relatividad resultante de la división de las funciones. Por tanto, nuestro esfuerzo debe centrarse en la búsqueda de un punto situado más acá de dicha división. (...) Hegel define este tipo de obras independientes de la función, y que sean a un mismo tiempo escultura y arquitectura, como esculturas inorgánicas —unorganische Skulptur—, puesto que materializan una forma simbólica destinada tan solo a sugerir o desvelar una representación*<sup>118</sup>.

El arte minimalista o *minimal art* propone un interés por el cuerpo pero no desde una imagen antropomórfica, sino basándose en la noción de *presencia*, que irradian los objetos unitarios y simétricos que propone la escultura minimalista en relación con la percepción por parte del sujeto. El teórico y crítico de arte Hal Foster afirma al respecto:

*En una palabra, con el minimalismo la escultura deja de estar apartada, sobre un pedestal o como arte puro, sino que se recoloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar*<sup>119</sup>.

Hay que recordar que ya muchos de los propósitos formales y materiales del *minimal art* habían sido acometidos por los arquitectos del movimiento moderno. Que eliminaron toda referencia a los sistemas, órdenes arquitectónicos y significantes anteriores, como ornamentos coloristas y las esculturas del *art nouveau*. Siguiendo estas premisas el *minimal art* se convirtió en un arte no referencial, como afirma Donald Judd: un “objeto específico” no significaba nada y carecía de una estructura interna tanto de signos como de formas<sup>120</sup>. Otra coincidencia entre el *minimal art* y el movimiento moderno arquitectónico fue la pretensión de no dejar huella, es decir la utilización de modos de construcción y materiales propios de la producción industrial dejando atrás las artes aplicadas. Esto llevó a complejizar más aún si cabe la definición de escultura y su especificidad en aquellos años. Pero poco a poco el carácter procesual y temporal se apoderó de las prácticas artísticas minimalistas, apartándose de la mera producción de estructuras geométricas, tridimensionales y mínimas —ejecutadas con materiales y colores industriales— y afectando a la relación obra espectador, espacio circundante<sup>121</sup>.

A partir de los años 70 —del siglo xx— algunos de los artistas próximos al *minimal art* comenzaron a trabajar fuera de los espacios tradicionales —su factura en el taller y su posterior exhibición en galerías o museos— por una producción, un desarrollo y una materialización en el espacio urbano o en el paisaje natural. Comienza a utilizarse materiales naturales —tierra, piedra, madera— que debido a su tamaño y pretensión monumental utilizan el paisaje natural como medio y lugar de la obra de arte. Se fue consolidando el *earth art* —arte de la tierra— término utilizado inicialmente en contexto estadounidense mientras que el término *land art* fue utilizado en Europa con diferencias más allá de la semántica. Frente

al uso del término *land art*, el artista estadounidense Robert Smithson utiliza la palabra *earthwork* —arte de la tierra—, dando uso a elementos propios de la superficie terrestre —depresiones, fallas, hundimientos de tierra, sedimentos—y gestando intervenciones directas del artista en el territorio. Estas cuestiones supusieron una transformación radical de la objetualidad y del concepto de obra de arte. La propia constitución y emplazamiento de dichas obras, comenzó a cuestionar los formatos de mercantilización y de difusión del momento y se implementó el uso del video y la fotografía para su registro y posibilitar su posterior exhibición.

El artista Robert Smithson —que además de producir obras genera un cuerpo teórico y conceptual de gran importancia como ya hemos visto— desarrolló dialécticamente los conceptos de *site/non site*, rechazando los emplazamientos tradicionales de la institución arte. Para Smithson, *site* es un lugar concreto donde el artista se para a trabajar, *non site* es la “obra” expuesta en la galería dando una claridad a los símbolos. En esa dialéctica entre estos dos términos la escultura trata con el espacio, por lo que, el contrario sería el “no espacio”. Este “no espacio” está ubicado en todas las partes del mundo que esté presente el “ningún-sitio”, como galerías, museo, autopistas, gasolineras, aeropuertos. El concepto de *non site* se acerca y se asemeja al concepto de no lugar, propuesto por el antropólogo francés Marc Augé<sup>122</sup>. Las propuestas de Smithson por tanto van más allá del estudio y de la galería, al paisaje en su totalidad, enmarcadas en la noción de “escultura como lugar” y valiéndose del video y la fotografía como forma de registro. Las categorías conceptuales formuladas por Smithson, así como sus métodos de investigación, producción y registro de proyectos se encuentran próximos a las propuestas plásticas que se presentan al final de este primer bloque de la

116 MADERUELO, Javier, *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, óp. cit. p.86

117 TIBERGHIEEN, Gilles A., citado en CARERI, Francesco *Walkscapes. El andar como práctica estética*. 2002, Barcelona: Gustavo Gili, p. 134

118 HEGEL, George Wilhelm Friedrich citado en Ibíd., p 132

119 FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, óp. cit. p.42

120 Véase JUDD, Donald (1965), “Objetos específicos” en *Minimal Art*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea 1996 pp. 23-32

121 Véase GUASCH, Ana María, “La contestación al arte minimal” en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza editorial, 2000, pp. 27-29

122 Véase subapartado 1.6.1 *La noción estética de paisaje* p.66



investigación. El camino iniciado por Smithson, entre otros, da paso a artistas tan relevantes como Gordon Matta-Clark y Lara Almarcegui, nombramos ambos debido a la afinidad que presentan sus trabajos con las propuestas plásticas personales que se presentan de nuevo al final de este primer bloque de la tesis. El trabajo con el paisaje urbano y el acercamiento a la arquitectura desde la operatividad del arte, nos lleva a cuestionar el circuito secundario —el interés por parte del capitalismo de reconducir los flujos de capital por medio de procesos de transformación urbana— desde la elaboración de proyectos personales con el espacio mismo y con materiales de construcción procedentes de ruinas arquitectónicas del propio lugar donde se lleva a cabo la acción.

### 1.7.2. Arte en el espacio urbano y arte público

La categoría de monumento que aparecerá recurrentemente a lo largo de toda la investigación —en cada uno de sus bloques—, nos obliga a detenernos de nuevo a profundizar en este concepto. En esta ocasión nos centramos en los aspectos generales de lo que se comprende o entiende por monumento, teniendo en cuenta los aspectos desarrollados anteriormente sobre el desbordamiento que sufre la escultura a partir de los años 60 y 70 del siglo XX. El monumento histórico, escultórico o arquitectónico, surge en la ciudad como imposición de poder, con una fuerte carga conmemorativa sobre victorias militares, políticas, religiosas o culturales y como recordatorio histórico de quien ostenta el poder sobre el pueblo. Como ya hemos señalado con Javier Maderuelo el monumento conmemorativo en su última etapa de evolución no necesita ya de la representación figurativa, ya que el poder se abstrae mediante el capital y es más difícil objetivarlo. Una consecuencia de ello es la proliferación de la

construcción de rascacielos que se imponen tanto al ciudadano como al espacio urbano.

Al igual que Krauss y Maderuelo, el filósofo Félix Duque en su ensayo *Arte público y espacio político* (2001) observa el derrumbamiento del monumento tradicional, e identifica como una de las principales causas, la consolidación de la sociedad del espectáculo y la industria cultural —proceso que hemos analizado nosotros en el apartado 3. *Apuntes sobre las prácticas culturales en la posmodernidad*—, es decir la obra de arte convertida en mercancía en la posmodernidad. Las viejas funciones del monumento se quedan obsoletas:

1. La conformación de espacios abiertos, principalmente plazas, en las que se erigían monumentos en torno a la glorificación de la patria, generando un vacío para la reunión ya sea para esparcimiento o para cuestiones políticas, y que por otro lado permanece lleno, rodeado de edificios que albergan instituciones del poder —político, económico o religioso— o edificios de uso público —comerciales, culturales, ocio— que permiten dividir funcionalmente la ciudad marcando la centralidad al conjunto urbano.

2. La imposición de un orden mediador del pasado y el presente, que dota de legitimidad a los gobernantes como herederos de una memoria colectiva que permanece vinculada al espacio y a los monumentos<sup>123</sup>.

Para Félix Duque el arte público *no es un arte para el público y del público, sino un arte que toma como objeto de estudio al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público a sujeto consciente y responsable, no solo de sus actos —último refugio ético de buen burgués—, sino de los*

*actos cometidos por otros contra otros (...)*<sup>124</sup>. Duque deja claro que el arte público no genera un espacio político más justo o novedoso, sino que pone en entredicho el espacio político mismo, por ello en su libro *Arte público y espacio político* se centra en analizar diferentes obras a las que sí les asigna el apelativo de arte público. Esta clasificación es muy pertinente para diferenciar como ya hemos esgrimido en varias ocasiones la diferencia entre el arte público y el arte en el espacio público.

Nuevamente a comienzos de los años 60 y 70 del siglo XX —principalmente en Estados Unidos—, se generalizan una serie de patrocinios público-privados para promover la instalación de obras artísticas en el espacio público. Maderuelo, en su publicación *La pérdida del pedestal* (1994) reivindica el papel de monumentalidad de la escultura y analiza la situación del monumento tras la modernidad y su función dentro de la significación del espacio público en los países occidentales a partir de finales del siglo XX. En la búsqueda por la recuperación del concepto de monumento, Maderuelo propone cuatro fórmulas:

1. La recuperación de la escala monumental, es decir obras con una escala adecuada al espacio urbano en el que se instalan y que a través de su presencia estremezcan al espectador.

2. Que procure una crítica al monumento tradicional, incorporando contenidos críticos novedosos.

3. Recuperar la función conmemorativa bajo una actualización que supere lo épico.

4. Renunciar los significantes y las formas tradicionales del monumento, además de dotarle otras como utilidad y/o función.

Estas claves propuestas por Maderuelo, responden a una revisión de cuestiones que ya trató anteriormente en su publicación *El espacio raptado* (1990). En dicha publicación menciona como la nueva monumentalidad no se ciñe simplemente a la producción de esculturas de gran formato, sino que cumplen una función de recuperar el lugar y su capacidad de resignificar el espacio público. La arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno—con su tabula rasa, la creación de bloques exentos, la renuncia a cualquier tipo de decoración u ornamento y la implementación de modelos constructivos estandarizados basados en la arquitectura de pilares y dinteles— produjo una despersonalización y desolación del espacio urbano. Como consecuencia muchos de los barrios periféricos de nueva construcción tras la segunda guerra mundial, presentaron la misma apariencia anodina y homogénea a lo largo de un sinnúmero de ciudades. A su vez surgieron los grandes edificios o rascacielos, símbolos del poder económico, que en su urbanización proyectaron plazas, atrios o espacios abiertos que necesitaron llenar con algo, en muchos casos esculturas. Los arquitectos a posteriori de la construcción de los edificios solicitaron la presencia del arte como elemento decorativo mediante esculturas de tamaño monumental. En esta operación, se excluye al artista de cualquier colaboración a la hora de trabajar con el espacio y el proyecto, el artista se subordina y su operación se denigra a colocar o dejar caer una escultura sobredimensionada, que poco a nada de relación tiene con el entorno. Este tipo de operaciones estilísticas o decorativas difieren completamente de las nociones de *site-specific* o la importancia que adquiere el espacio para el artista a la hora de elaborar la obra, como hemos comentado en el apartado anterior. El arte en el espacio urbano pronto se subordina a la lógica del mercado, bajo la función de proveer de capital simbólico y cultural al entorno construido. Generalmente bajo fórmulas de formas novedosas, espectaculares y neutras

123 Véase DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal 2001, pp.111

124 *Ibíd.*, p.108

que permitan resignificar o revalorizar económicamente el espacio urbano.

Ya desde los inicios del auge del arte en el espacio urbano, se gestaron una serie de críticas dirigidas a diferenciar entre arte público y una escultura u otro tipo de dispositivo artístico en el espacio público. Así mismo, una serie de artistas comenzaron a contemplar, madurar y recuperar la capacidad ideológica y política del arte, incorporaron contenidos históricos, sociales o políticos a sus propuestas. Se va gestando el inicio de un cuerpo teórico crítico, vinculado a las problemáticas surgidas del trabajo y propósito del arte en el espacio urbano adquiriendo un compromiso con posiciones políticas y activistas contrahegemónicas. Hay que destacar que por aquellos años 70 —del siglo XX— la efervescencia cultural del arte conceptual y la *performance* se desarrollan en un contexto histórico de desarrollo de las prácticas feministas, los movimientos estudiantiles, la lucha por los derechos civiles, etc. Es ya a finales de esos años 70 y principios de los años 80, cuando los artistas comienzan a cuestionar el monopolio estatal y privado sobre el espacio público. Cada vez más las propuestas de artistas, políticamente comprometidos, van dirigidas a apropiarse y a subvertir el papel del arte como herramienta de legitimación simbólica del poder.

La crítica artística y activista feminista Lucy R. Lippard afirma, que todas las obras que reciben la denominación de arte público no son merecedoras de tal categorización:

*Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no*

*importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté*<sup>125</sup>.

Rápidamente detectó el uso del arte para resignificar el espacio urbano, las plazas, las avenidas o edificios emblemáticos gracias a su capacidad para transformar y revalorizar económicamente el espacio urbano. Como señalara la artista Susan Lazy, desde sus inicios el arte público se nutre de su asociación con diversas instituciones y evidentemente con el mercado del arte<sup>126</sup>. A partir de estas determinaciones, Lucy R. Lippard desarrolla un trabajo de categorización importante que permite diferenciar las diversas expresiones de arte público teniendo en cuenta: la forma, la función y su desarrollo. Lippard realiza una lista temporal de géneros artísticos vinculados al espacio urbano, que se solapan y que no pretende establecer como categorías rígidas y cerradas:

1. *Arte público tradicional de exteriores* —que no es lo mismo que el “plunk art” (arte dejado caer), es decir aumentar de escala una pieza, sin tener en cuenta el lugar donde se va a instalar— busca resignificar las características y funciones de los lugares donde se asientan: parques, plazas, junto a edificios públicos o privados u otros menos comunes como una oficina, en el desierto, un barrio —como las obras *Little People* (1970) de Charles Simonds—. En este grupo se incluye monumentos subvencionados con fines sociales o referencias locales —como *Vietnam Veterans Memorial* (1982) de Maya Lin o el mural *Little Tokyo* (1989) de Barbara Kruger en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles—.

2. Obras *site-specific* en exteriores, realizadas en colaboración o colectivamente a través de una comunidad que participa en su ejecución, elabo-

ración de información o la activación de la propia obra —el proyecto *Pig Roast* (1971) o *Graffiti Truck* (1973) de Gordon Matta-Clark—.

3. *Instalaciones públicas permanentes en interiores* generalmente relacionadas en difundir la historia de una comunidad

4. *Performances u acciones desarrollados en espacios fuera de la institución arte*, que visibilizan problemáticas, historias e identidades vinculadas a los lugares donde se desarrollan. Arte que busca despertar y cristalizar en una acción colectiva a través de dispositivos como carteles, pegatinas, pintadas, plantillas —*Three Weeks in May* (1977) de Suzanne Lazy—.

5. Arte que busca reivindicar la conciencia medioambiental y la recuperación del entorno en zonas baldías o degradadas —*Time Landscape New York* (1965-1978) de Alan Sonfist, o *Wheatfield/A confrontation* (1982) de Agnes Denes—.

6. Arte político que visibilice problemáticas locales o nacionales en el espacio urbano mediante el uso de cartelera o señalética sobre diferentes soportes o espacios —*San Diego Bus Project* (1988) de David Avalos, Louis Hock y Elizabeth Sisco o los *Host Projects* (1996) de Hachivi Edgar Heap of Birds—.

Las definiciones o clasificaciones expuestas sobre el arte en el espacio urbano, revelan una serie de determinaciones que nos permite construir una posición y una mejor comprensión del arte público, desde una óptica cercana a la teoría crítica materialista. Para comprender el papel de arte en el espacio urbano no podemos centrarnos solo en categorías estéticas, formales o ambientales, basadas en la autonomía burguesa, es necesario tener en cuenta el proceso histórico y material. La obra de arte que se erige o emplaza en el espacio urbano “per se” resignifica dicho espacio, y esta operación mayoritariamente va dirigida a promover los intereses de las clases dominantes, los económicos especulativos o erigirse como símbolos de la esfera pública burguesa.

Como ya ha sido mencionado, para Félix Duque el arte público no reconfigura un nuevo espacio político más justo, sino que cuestiona todo espacio político. Por lo tanto, las obras de arte público —que es diferente que las obras instaladas en el espacio público— se expresan contra aquellos espacios institucionalizados en los que se emplazan. Algunas de las estrategias utilizadas son poner en evidencia la relación del espacio con la obra — como algunas esculturas del *pop art*, *minimal art* o *land art* — o bien demostrando una contradicción. Dentro del ensayo *Arte público y espacio político* Duque nos presenta algunas obras que se acercan a las determinaciones de lo que él entiende como arte público. A continuación, mencionamos algunas de ellas, las que más se acercan a nuestro propósito.

La primera de ellas es *Mahnmal gegen Faschismus* — Monumento contra el fascismo— (1986) de Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz, erigido en el barrio obrero Hamburg de Hamburgo. La obra es un obelisco que recuerda a las víctimas del fascismo que se ubica en una zona fuera de la lógica de centralidad y lejos de los lugares de referencia simbólica del poder económico y político, en un barrio obrero con fuerte presencia de migrantes turcos, en medio de una zona peatonal de paso entre supermercados. El obelisco, un paralelepípedo de 12 metros de alto por un metro de ancho y un metro de largo, este fabricado en aluminio hueco y revestido con una capa de oscuro plomo. En su base se encuentra la siguiente inscripción en alemán, francés, inglés, ruso, hebreo, árabe y turco:

*Invitamos a los ciudadanos de Hamburgo y a los visitantes de la ciudad a agregar sus nombres junto al nuestro. Al hacernos, nos comprometemos a permanecer alerta. A medida que más y más nombres cubran esta columna de plomo de 12 m. de altura, gradualmente se ira bajando al suelo. Algún día habrá desaparecido por completo y el sitio del monumento de Hamburgo contra el fascismo estará*

125 LIPPARD, Lucy R., “Mirando alrededor: Donde estamos y donde podríamos estar” en BLANCO, Paloma et. Al. (ed.) *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, óp. cit., p. 61

126 Véase BLANCO, Paloma, “Explorando el terreno” *Ibíd.*, p.29



Charles Simonds, *Little People*, 1970



Barbara Kruger, *Little Tokyo*, 1989



Alan Sonfist, *Time Landscape New York*, 1965-1978



David Avalos, Louis Hock y Elizabeth Sisco, *San Diego Bus Project*, 1988



Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, 1982



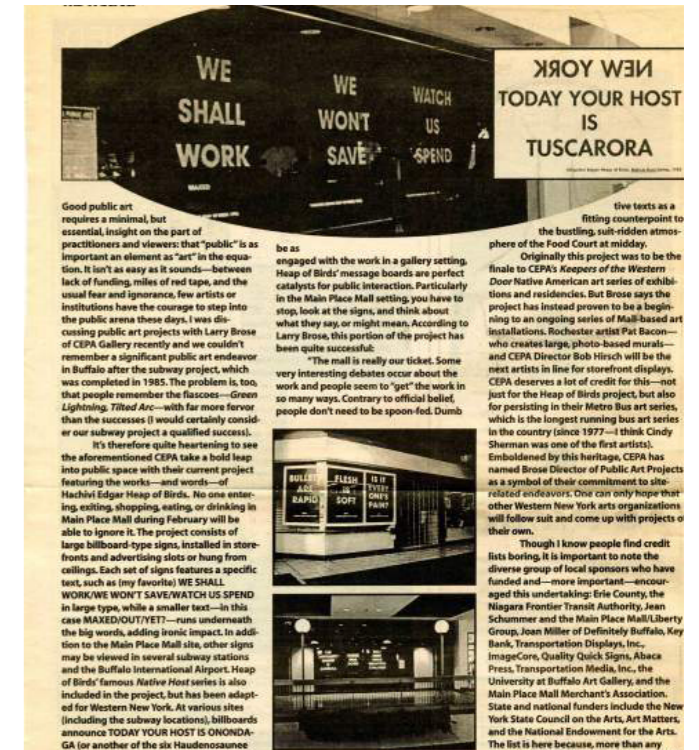
Gordon Matta-Clark, *Graffiti Truck*, 1973



Agnes Denes, *Wheatfield/A confrontation* 1982



Suzanne Lazy, *Three Weeks in May*, 1977



Hachivi Edgar Heap of Birds, *Host Projects*, 1996

vacío. Al final, solo nosotros mismo podemos levantarnos contra la injusticia<sup>127</sup>.

Los autores proponían al pueblo de Hamburgo a firmar con un punzón —del que estaba dotado el monumento— esgrafiando la superficie de plomo como hicieran ellos, en un acto de compromiso contra el fascismo. Otra de las características de este monumento es la no permanencia, es decir, estaba diseñado para según se iba firmando y perdiendo grosor el monumento se iba enterrando, en una original idea de “antimonumento” que perduró en la superficie de 1986 a 1993. Con ello se rompe la lógica de perdurabilidad del monumento decimonónico, que congela- petrifica y normalmente desvanece el sentido o lo desactiva —convirtiéndose en un mero punto de referencia urbana—, devolviendo el compromiso de la memoria al pueblo mismo.



Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz *Mahnmal gegen Faschismus— Monumento contra el fascismo—*, 1986

127 Accedido el 11 de junio de 2021 <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>

La segunda obra corresponde a Hans Haacke, que también está relacionada con la memoria antifascista y con la perdurabilidad limitada del monumento, ya que en este caso fue una intervención temporal sobre un monumento histórico, en la ciudad de Graz en Austria. Con motivo de los 50 años de la toma de Austria por el *III Reich* (1938-1988), Haacke rememoró aquel acontecimiento replicando la redecoración y resignificación que los nazis instalaron con motivo de la victoria, en torno a un monumento ya existente en el pueblo con propaganda nacional socialista. El monumento elegido no fue baladí ya que había sido un punto de referencia popular, la *Mariensäule* un obelisco erigido en 1669, para homenajear la victoria austriaca contra los turcos. El monumento está formado por una columna acanalada sobre un pedestal de piedra, en la que en su extremo superior porta una luna creciente y sobre ella una estatua de la Virgen María —ambas realizadas en bronce— que simboliza la victoria del cristianismo sobre el islam.

El 25 de julio de 1938 Hitler organizó una ceremonia de celebración en Graz, con motivo de homenajearla como el primer bastión nazi en Austria, a los pies del monumento *Mariensäule*. Para la ocasión el monumento fue cubierto totalmente de telas rojas con cruces gamadas y demás parafernalia nacional socialista, y como colofón coronando el obelisco fue redecorado con una pila ardiente. Además, para una mayor escenificación, el lugar que acogió un emotivo discurso nazi se decoró con estandartes alrededor del obelisco. Por último al obelisco se le añadió la leyenda: *Y al fin y al cabo fuisteis vosotros los vencedores*, que hace alusión al golpe de estado perpetrado por los nacional socialistas austriacos en 1934, contra el régimen austrofascista de Engelbert Dollfuss que fracasó.

128 ALDAZ, Maite, *Hans Haacke y la crítica de la institución arte*. Madrid: Tierradenadie ediciones, 2019, pp.243-248

La intervención de Haacke consistió en una instalación temporal sobre el monumento *Mariensäule*, para la que recurrió a documentación fotográfica del homenaje nazi, recreando tanto el montaje que cubrió el obelisco como las banderas y pancartas que se dispusieron alrededor, con ciertas modificaciones del artista. En primer lugar en la base del obelisco, sobre fondo negro y en tipografía *Frakturschrift* blanca —la usada por la propaganda de la Alemania nazi— escribió: *Los vencidos en Estiria: 300 gitanos asesinados, 25.000 judíos asesinados, 8.000 presos políticos asesinados o muertos en cautividad, 9.000 civiles muertos en la guerra, 12.000 desaparecidos, 27.900 soldados muertos*. En el lugar en el que se emplazaron las banderas, Haacke instaló unos paneles de anuncios, presididos con una cruz gamada en el centro y la leyenda *Graz- Ciudad de la insurrección del pueblo*, con diferentes documentos de 1938 recogidos en el registro público y la prensa de la época. Estos contenían las muestras de apoyo y el entusiasmo suscitado por diversas entidades privadas y públicas con el régimen nazi exhibiendo su adhesión al proyecto nacional socialista. La instalación de Haacke no pasó para nada desapercibida, y en el tiempo que permaneció recibió diferentes muestras de rechazo, desde partes arrancadas de la cartelería a incluso ser incendiada por un neonazi con un cóctel *molotov*. El día de la inauguración tanto el alcalde de Graz como el gobernador de la región, reivindicaron la necesidad de no olvidar la historia reciente y reconocieron las connotaciones políticas intrínsecas al arte en el espacio público<sup>128</sup>.



Hans Haacke, *Y al fin y al cabo fuisteis vosotros los vencedores*, 1988

Tras presentar estas obras, reafirmarnos que una de las principales líneas de investigación de nuestro trabajo, va dirigida a visibilizar propuestas que cuestionan el propio papel del arte en el espacio urbano y al arte que trata el espacio urbano desde una postura crítica y/o política. En concreto propuestas plásticas que nos permitan desvelar los intereses económicos especulativos o ideológicos que se valen del arte y los artistas, como herramientas de resignificación del espacio urbano al servicio del capitalismo neoliberal. Afirmamos la existencia de una clara vinculación entre el arte en el espacio público, los modos de producción de artistas e instituciones culturales, con la transformación del espacio urbano al servicio de los intereses económicos —inmobiliarios, turísticos— y políticos —propagandísticos—. Dichos intereses chocarían con la función que cabría esperar de un arte público al servicio de la emancipación colectiva. Esta

problemática se vehicula a lo largo de toda la investigación, afrontando una crítica materialista y dialéctica de la relación del arte en, con el espacio urbano.

A pesar de denominarse arte público, a un gran conjunto de prácticas artísticas en el espacio urbano, podemos afirmar que no todo lo que se emplaza en el espacio urbano debería ser considerado arte público. A continuación, vamos a mencionar un par de ejemplos para demostrarlo, actuaciones artísticas que pueden ser consideradas o no como arte público. Para ello nos remitimos de nuevo al trabajo del filósofo Félix Duque en su publicación *Arte público y Espacio político*, donde describe el siguiente primer ejemplo. Las esculturas en el espacio urbano del escultor norteamericano Claes Oldenburg están orientadas a la crítica del monumento tradicional, al que busca subvertir. Para dicho propósito reproduce objetos de consumo sobredimensionados en escala, ejecutados con pulcritud técnica —acabados industriales— e instalados con juegos de equilibrio y un pretendido diálogo con el espacio circundante. A pesar de su énfasis en la producción de “antimonumentos”, la fetichización por la que permanece mediada y su carácter *kitsch*, se ajusta a las necesidades estéticas del orden económico neoliberal, tanto en la producción de mercancías como en decorados urbanos posmodernos —legitimado su status y su posición elevada como producto cultural del mercado del arte—.

Un ejemplo paradigmático de esta tipología de monumento posmoderno, cercano a nuestro espacio geográfico de estudio específico, es la obra *Puppy* (1992) de Jeff Koons, que adorna la entrada del museo Guggenheim Bilbao. Este florido perro gigante, se erige como símbolo banalizado, *kitsch* —propio de una revista de decoración— y populista —usos de recursos y significantes propios de las atracciones turísticas— de la experiencia del arte vinculada al espectáculo, como mero recurso u ornamento para el obligado *selfie* turístico.



Juan Ignacio Vidarte -director del Guggenheim Bilbao- junto al *Puppy* de Jeff Koons durante una campaña de recogida de fondos para su restauración en el año 2021

Uno de los principales cometidos —desde finales del siglo XX y principios del XXI— del arte en el espacio urbano, es la resignificación de espacios que han o van a sufrir un proceso de regeneración urbana. El arte subsume a lo económico, facilitando la revalorización de lo urbano, estetizando lugares, favoreciendo agresivos procesos de gentrificación, la especulación y la turistificación. Menos reconocido es su papel ideológico, como representación del sentido común neoliberal y de la esfera pública burguesa que con su aplicación borra todo vestigio del proceso histórico y del conflicto de clases en los lugares que se emplaza. Estas cuestiones las abordamos desde una heterogeneidad de autores como Manuel Delgado, Javier Maderuelo, Oli Mould, Martha Rosler, Lucy Lippard, Susan Lacy, Chantal Mouffe y Rosalyn Deutsche entre otros. La problemática que ya hemos esbozado, va a ser desarrollada en el siguiente capítulo y se profundizará más aun en el segundo bloque de la tesis *II. La enajenación de la práctica artística. El artista y su práctica al servicio del neoliberalismo en la transforma-*

*ción del espacio urbano.* En él, se especificarán las redes y problemáticas que surgen cuando se instrumentaliza el arte, los artistas y las instituciones culturales al servicio de la gentrificación, de la desregularización del trabajo y del sentido común neoliberal.

## 2. EL TERRITORIO ESPECÍFICO. UN NUEVO BILBAO

En este capítulo trataremos de abordar algunos aspectos que relacionan el proceso de transformación urbana bilbaína —económico, social y cultural—, con el papel que juega el arte y sus instituciones en la producción del espacio bajo las nuevas formas de acumulación y producción capitalista. Andeka Larrea y Garikoitz Gamarra —antropólogo y filósofo vizcaínos— ven como esta “reconversión industrial” es de sobra conocida, pero quizás no lo es tanto el cambio cultural e ideológico que conlleva<sup>129</sup>; no solo se produce una pérdida física de la ciudad, sino que acelera un proceso de invisibilización de los movimientos sociales. Estos grandes actores políticos del pasado reciente, son suplantados por una ciudadanía desplazada al papel de espectador, que observan pasivamente el desarrollo del “gran parque arquitectónico” bilbaíno. Es por ello que abordamos en este capítulo la construcción de un nuevo sentido común y la consolidación de una esfera pública burguesa bilbaína, bajo el marco de cambio cultural posmoderno y neoliberal que se vehicula a partir de los discursos y relatos que giran alrededor de la transformación urbana y los símbolos del “nuevo Bilbao”.

Nos acercamos a la urbe bilbaína destacando algunos de los grandes hitos simbólicos que configuran la nueva esfera pública burguesa, principalmente en torno a algunas

de las grandes infraestructuras culturales —Guggenheim Bilbao, Azkuna Zentroa— o de algunas manifestaciones artísticas —desde el *Puppy* de Jeff Koons, al mural *Soñar* (2015) del artista urbano Spy—. Con ello buscamos desvelar la operación hegemónica y cuestionable del consenso existente entre las élites económicas y las instituciones públicas, sobre la gestión de las políticas culturales en el nuevo Bilbao. Desplegaremos la respuesta dada por una serie de artistas contra el modelo cultural bilbaíno, destacando entre ellas las críticas proferidas al museo Guggenheim Bilbao. Estudiamos también otros proyectos artísticos en el entorno de Abandoibarra que visibilicen la implementación del discurso hegemónico en torno a la ciudad, que edulcoran o condenan el proceso histórico, los conflictos de clase y las luchas sociales desactivándolas.



Turistas frente al muelle de Marzana, detrás de ellos se observa un cartel con la campaña llevada a cabo en 2018 por el gobierno Vasco para estimular una visión positiva sobre el turismo

129 LARREA, Andeka, GAMARRA, Garikoitz, *Bilbao y su doble ¿Regeneración urbana o destrucción de la vida pública?*. Bilbao: DDT Gatazka Gunea, 2007, p.44

### 2.1. BILBAO MARCA EL NUEVO BILBAO

Bilbao fue galardonada como la mejor ciudad europea, gracias a los premios *The urbanism Awards 2018*, otorgados por la organización sin ánimo de lucro The Academy of Urbanism. Este organismo califica y premia a las ciudades europeas participantes bajo unos parámetros de calidad referidos a la innovación, la sostenibilidad y el urbanismo. Durante la gala de premios en Londres el 8 de noviembre de 2017 el alcalde de Bilbao Juan María Aburto Rike anunció la dirección que debe asumir la ciudad en el presente y hacia el futuro:

*Un Bilbao basado en firmes valores que se forja como ciudad universitaria, museística y de negocios (...) Bilbao ya no es sólo el ‘efecto Guggenheim’. Es el ‘efecto Bilbao’, (...) Me gustaría que la gente lo sintiera como suyo. Que sientan este premio porque los auténticos protagonistas de esta historia son los bilbaínos y bilbaínas (...) Ya nos quieren llevar a Escocia para exponer nuestro modelo. Tenemos que seguir sembrando*<sup>130</sup>.

Las palabras del alcalde jeltzale<sup>131</sup> no dejan lugar a dudas de cuáles son las estrategias de desarrollo que debe seguir la ciudad, y cuál es el discurso que deben asumir los y las bilbaínas, el modelo neoliberal globalizado por medio de una atractiva *ciudad marca*. La construcción de una *ciudad marca*, se relaciona con la influencia de las estrategias de *marketing* del mundo empresarial. La ciudad se convierte en mercancía y como tal debe tener en cuenta más que nunca

lo cualitativo, lo inmaterial y lo simbólico. En este sentido es interesante recuperar las palabras de la periodista, escritora y activista canadiense Naomi Klein de su ensayo *No Logo: el poder de las marcas* (1999) —en él analiza el funcionamiento y la influencia social de las marcas multinacionales—: *lo principal que producían estas empresas no eran cosas (...) sino imágenes de sus marcas*<sup>132</sup>. Esta premisa es la que parece sostener los gestores y políticos bilbaínos en sus esfuerzos por generar nuevos espacios, escenarios y eventos que permitan vender mediáticamente por imágenes los resultados de dichas actuaciones.

La inauguración del metro de Bilbao (1995) y posteriormente del museo Guggenheim (1997) da inicio a un gran proceso de regeneración urbana acompañado de la redefinición de su esfera pública, que es conocido como “efecto Guggenheim” o “efecto Bilbao”. En su implementación se recurre a lo conocido como “marketing urbano” que el antropólogo Manuel Delgado define como:

*Una estrategia de promoción y venta cuyo objeto no es otro que la propia ciudad, mercancía que requiere una adecuada combinación de teorización de las apariencias y de un vocabulario debidamente trufado de invocaciones a los valores abstractos del pensamiento políticamente correcto*<sup>133</sup>.

Las dos infraestructuras mencionadas, se erigieron simbólicamente como precursores de un proceso de configuración hacia una nueva sociedad urbana posindustrial. La esfera pública emergente se construye bajo las nuevas necesidades del capital, gestando una nueva identidad principalmente gracias a los símbolos de la ciudad marca. El arte, la cultura y la creatividad juegan un papel fundamental y ello

130 ABURTO, Juan María, “Bilbao mejor ciudad europea del año”, *El Correo*, (Bilbao) 10 de noviembre 2017.

131 Término con el que se denomina a los miembros del Partido Nacionalista Vasco.

132 KLEIN, Naomi (2000), *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2002, p.22

133 DELGADO, Manuel (2007), *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*, op.Cit., p. 40

se revela en afirmaciones como las de Juan Ignacio Vidarte, director del museo Guggenheim Bilbao — economista de formación y de profesión previa a la dirección del museo—:

*La cultura no solo merece el apoyo público por sus propios méritos como factor de estímulo de la creatividad, medio de expresión artística o desarrollo de la identidad colectiva, sino que puede utilizarse como variable instrumental para conseguir objetivos ligados a políticas de desarrollo económico o de revitalización urbanística*<sup>134</sup>.

La sociedad bilbaína deja atrás una vida urbana marcada por la ciudad moderna-industrial, gris, sucia, repleta de conflictos sociales, políticos y económicos: *el Guggenheim se ideó como un ornamento para estetizar una ciudad brusca, feísta y en crisis*<sup>135</sup>. Desde el exterior el “efecto Bilbao” se revela como de éxito, este paradigma permitió superar los trances económicos y sociales tras el *shock* del colapso industrial, y llevó a convertir a la ciudad en competitiva y atractiva dentro del *ranking* mundial de ciudades marca. A partir de este modelo se construye una esfera pública que debe asumir el éxito con orgullo, abrazando el sentido común neoliberal como herramienta de progreso. Gracias al trabajo y las alianzas público-privadas se dan por superadas o eliminadas las desigualdades y los conflictos socio-económicos que son ya cosas del pasado. Bilbao se erige, así como una ciudad ejemplar que recupera su desarrollo económico, se estabiliza socialmente y con boyante proyección internacional.

La ciudad como ya hemos avanzado, se transforma de tal manera que llega a ser un objeto consumible —para los turistas, pero también para los y las vecinas más acomodadas—, gracias a la proliferación y reapropiación del espacio urbano a través de la construcción de escenarios estetizados. Al unísono de otras ciudades postindustriales del ámbito global se adapta al servicio de las nuevas necesidades del capital, convirtiéndose en urbe exclusiva y excluyente para las personas no aptas o incómodas. Las autoridades y técnicos bilbaínos —acompañados mediáticamente— enarbolan sus éxitos. Nosotros sin duda asumimos los aspectos “beneficiosos” en mejoras de equipamientos y producción masiva de exteriores, pero cada vez es una ciudad más desigual. Lo que buscamos denunciar es la especulación, la privatización y la expulsión, ya que después de producir escenarios para la vida pública estos acaban en manos de entidades privadas o financieras. Cada actuación de rehabilitación en los denominados *espacios de oportunidad*<sup>136</sup>, lleva aparejado una subida del precio del suelo edificable cuyos beneficios no suelen redundar en los ciudadanos. Debido a las necesidades sistémicas la transformación urbana ya no solo se restringe a una centralidad delimitada, sino que se expande hacia barrios obreros y periféricos —generalmente abandonados o poco atendidos— para ser explotados como nuevas centralidades dentro de la urbe. El afán de las instituciones por la construcción de una ciudad perfecta, pasa por acabar con lo azaroso, lo opaco y confuso —que le es intrínseco a la sociedad urbana—.

134 VIDARTE, Juan Ignacio. “Nuevas infraestructuras culturales como factor de renovación urbanística y regeneración económica” en *Arte, empresa y sociedad. Más allá del patrocinio de la cultura*. Vitoria: Grupo Xabide, 2004, p. 89

135 ESTEBAN, Iñaki, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007p. 10

136 Expresión utilizada desde los medios de comunicación gubernamentales o privados y los cargos públicos en Bilbao — Bilbao Ría 2000, El Correo, Deia, Ayuntamiento de Bilbao y el alcalde de Bilbao Juan María Aburto Rike entre otros—, para designar porciones o parcelas de terreno urbano que antes ocupaban industrias o infraestructuras de transporte las cuales con el desarrollo urbano se han quedado integradas en una nueva centralidad de la trama urbana y son susceptibles de ser transformadas para otro uso, generalmente viviendas de renta libre.

Para comprender mejor el concepto de “marketing urbano” es procedente mencionar los decálogos que debe acometer una ciudad marca propuestos por Toni Puig, asesor del ayuntamiento de Barcelona durante más de treinta años:

*Ciudades que optan por una mejora en la calidad de vida, innovadoras, que brillan, despiertas y piensan, se rediseñan de forma inclusiva junto a la ciudadanía en la toma de decisiones, a través de la comunicación y proyectos. Buscan posicionarse como referentes dentro de una red de ciudades globales.*

1. *Quieren jugar en primera división*. En todos los niveles, es decir: regional, estatal, internacional o global, son ciudades orgullosas que se ven capacitadas y con posibilidades siendo muy activas e inconformistas.

2. *Tiene un rediseño contundente para la ciudad*. Existe un proyecto a futuro, para reinventarse, reimaginarse, revalorizarse.

3. *Implica: suman*. Fomentan el diálogo y el consenso a través de las diferencias y las diversidades, es una ciudad inclusiva a la hora de tomar decisiones teniendo en cuenta a la ciudadanía, a organizaciones políticas o sociales, *ciudad con todos y desde todos*.

4. *Liderazgo municipal responsable*. Construir un equipo de gobierno municipal abierto, relacional, inclusivo que es empujado por la ciudadanía, asociaciones, empresas y medios de comunicación. *Jamás manda, dicta u ordena*.

5. *Tienen estrategia*. A largo plazo no condicionada según manden las legislaturas de turno.

6. *Asumen un sueño a futuro*. El autor se atreve incluso a instrumentalizar la figura de Martin

Luther King y parafrasea *tengo un sueño que será realidad con todos y en todos: se llama igualdad!* elogia la encumbración de un líder- estratega inteligente que trabaja sobre un plan emprendedor y en buscar y hallar financiación para su estrategia.

7. *Gestión*. Ideas oportunas y hacer cosas a través de otros.

8. *Visibilizan mejor*. Comunican desde el principio los logros y escuchan, usan una doble vía.

9. *Fidelizan*. Un rediseño, que implica la inclusión de la ciudadanía en este, generando una confianza mutua, y aceptando las complejidades de una ciudad plural.

10. *No paran*. Las ciudades marca trabajan, cambian y se rediseñan, no paran hasta alcanzar todos los barrios, conseguir todas las infraestructuras y llegar a abordar la ciudad física y humana. Una vez lo consiguen lo mantienen y realizan los reajustes necesarios.

11. *Buscan información para el rediseño*. Habla de su decisión como ciudad en acceder a una competición dentro de la red de ciudades marca sin tregua. Generar red con otras ciudades para intercambiar, aprender, cooperar.<sup>137</sup>

Estos decálogos revelan y se perciben como el sentido común hegemónico aplicado en Barcelona pero que debe asumir cualquier ciudad que quiera ser competitiva y de éxito en el *ranking* mundial, como es el caso específico de Bilbao. Al fin y al cabo, detrás de dichas pretensiones como describe el antropólogo Manuel Delgado en su libro *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona* (2010) lo que se busca es “producir y vender ciudad”.

137 PUIG, Toni, *Marca ciudad. Como rediseñarla para asegurar un futuro espléndido para todos*. Barcelona: Paidós, 2009, pp. 27-31.

## 2.2. EL DISCURSO O RELATO DEL EFECTO BILBAO

En este apartado presentamos una descripción de la estrategia acometida en la construcción del discurso hegemónico del nuevo Bilbao, que como ya hemos advertido va más allá de la transformación del modelo productivo y la modificación física del paisaje. El proceso de desindustrialización dejó unas alarmantes cifras de paro y un paisaje urbano desolador, degradación de todo tipo de edificios y de espacios urbanos, pabellones abandonados, chatarras industriales oxidadas. La integración en la Unión Europea y en el mercado único, supuso asumir la neoliberalización de la economía y la destrucción de la actividad productiva industrial, que fue desplazada siendo sustituida progresivamente por el sector terciario, la especulación inmobiliaria y el turismo<sup>138</sup>. Al final de la década de 1980, Bilbao inició una vorágine de cambios tras dos siglos dominados por la industria siderometalúrgica todo se desvanecía tras el colapso económico acontecido en los últimos años del franquismo. La esfera pública era un hervidero, la adaptación al libre mercado europeo generó un aumento de los conflictos sociales, huelgas y el crecimiento de la fuerza sindical y obrera. Las inundaciones que acontecieron en 1983 devastaron la ciudad y aquellos años fueron los años más duros del conflicto político vasco desde las diferentes formas de terrorismo tanto las del movimiento vasco de liberación como la de los grupos parapoliciales del Estado. Todos estos factores contribuyeron a un contexto general de colapso, que generó un hastío general, minó las conciencias de una ciudadanía que veía truncadas sus aspiraciones por un contexto duro y gris.



Puente de la Salve. años 80 del siglo XX

Es ya a partir de la década de los 90 —del siglo XX— cuando comienzan las no pocas estrategias de seducción, que activaron los políticos y gestores urbanos, anunciando el renacimiento del “nuevo Bilbao”. Este signifiante se erigiría como el salvador de la ciudadanía bilbaína, que permanecía desconcertada e impotente al observar la destrucción y desfragmentación de sus modos de vida. Este escenario de colapso y de desesperanza, se presenta como una situación propicia para ejecutar grandes cambios y se aproxima a la estrategia que la escritora, activista y periodista Naomi Klein denominó como *doctrina del shock o capitalismo de la catástrofe*:

*Así funciona la doctrina del shock: el desastre original — llámese golpe, ataque terrorista, colapso del mercado, guerra, tsunami o huracán— lleva a la población de un país a un estado de shock colectivo.*

*(...) las sociedades en estado de shock a menudo renuncian a valores que de otro modo defenderían con entereza<sup>139</sup>.*

Pero la utilización del espíritu de supervivencia de la ciudad no es algo nuevo, el sociólogo vizcaíno José Ignacio Ruiz Olabuénaga afirma en su artículo “Bilbutopías”:

*Bilbao es probablemente una de las ciudades más controvertidas en su desarrollo histórico. Su supervivencia es resultado de una continuada planificación utópica. Bilbao solo es entendible en clave de futuro. Bilbao es el resultado de Seis asaltos al futuro: La conquista de la hegemonía sociopolítica. La garantía de una democracia mercader. El control del mercado exterior. El paso de Villa a ciudad, la organización del Gran Bilbao, la fijación de Capital del Eje Atlántico. Sueños, Pesadillas y Bilbutopías. Bilbao ha crecido al impulso de una serie de sueños expansivos (más bien pro)<sup>140</sup>.*

La intensidad y la velocidad de la reestructuración urbana —iniciada a principios de los años 90 del siglo XX— es coordinada por el sector público y la regeneración urbana se convierte en el principal eje vertebrador de las políticas públicas en la ciudad. Para Arantxa Rodríguez Álvarez, profesora de la Facultad de economía y empresa de la EHU/UPV de Sarriko, el modelo se sustenta por tres ejes principales:

1. El planeamiento territorial urbano y metropolitano al servicio de la regeneración, dirigido al aprovechamiento de los espacios liberados por la

desindustrialización, la reforma de las infraestructuras portuarias y ferroviarias.

2. Los grandes planes urbanísticos y de infraestructuras, es decir la obtención de plusvalías de los espacios de oportunidad que permitan el cambio de usos como forma de crecimiento urbano.

3. Adoptar un modelo de gestión competitivo, eficaz, ágil y flexible buscando la colaboración entre las diferentes administraciones públicas y el sector privado, un nuevo modelo de gobernanza a través de organismos como Bilbao Ría 2000 y Bilbao Metròpoli 30.

El ciclo se concluiría al principio de la década del 2010, al dar inicio a una nueva “revolución del conocimiento”, “ciudad creativa”, ciudad de la cultura, ciudad de la innovación, etc.<sup>141</sup>

Como ya tratamos en el capítulo anterior —en el apartado 1.5. *La función hegemónica y la construcción de lo público. Esfera pública burguesa y espacio público*—, la función hegemónica y la construcción de la esfera pública burguesa es fundamental para comprender la transformación urbana y el paisaje bilbaíno. Nuestro acercamiento sensible al espacio urbano bilbaíno, desde cuestiones estéticas y materiales, busca analizar e identificar los sistemas de significación y de representación a partir del paisaje urbano. Se hace fundamental, por tanto, señalar las estrategias discursivas y semióticas que giran en torno a la construcción de los escenarios y los significantes que configuran el “nuevo Bilbao” o el reconocido como “efecto Guggenheim”. La continua transformación del paisaje va acompañada de un proceso

138 Entre los años 60 y 70 la urbanización y sobre todo el turismo fueron un factor económico determinante para el desarrollismo, además de cumplir una función propagandística simbólica de viabilidad y legitimación política del régimen franquista. En el caso de la capital vizcaína, la vivienda en propiedad y la especulación urbanística fueron promovidas por el régimen, este hecho, principalmente, tuvo un gran desarrollo en la capital vizcaína.

139 KLEIN, Naomi (2007), *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós, 2008, p. 23-24

140 RUIZ Olabuénaga, José Ignacio, 2000, “Bilbutopías” en *Bidebarrieta. Revista de humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, nº VIII, pp. 53- 72

141 RODRÍGUEZ Álvarez, Arantxa. “Bilbao, la fábula posmoderna (I): Las claves de la regeneración urbana”. Hordago, 14 mayo 2018, <https://www.elsaltodiario.com/urbanismo/bilbao-fabula-posmoderna-nuevo-bilbao-abandoibarra>, consultado el 17 de junio de 2021



de redefinición de las subjetividades dirigida a asumir el sentido común neoliberal, apelando a la construcción de una identidad colectiva a partir de asumir como propios los símbolos de la acumulación y expropiación capitalista de la ciudad.

Es por estos motivos, que muchos de los esfuerzos de las clases dominantes y dirigentes bilbaínos están enfocados a la construcción de una nueva identidad, una nueva esfera pública burguesa, que permita consolidar y legitimar su poder económico, político y cultural. La identidad procura dar sentido a la ciudadanía, ésta es constituida a partir de un proceso de individualización, pero ¿bajo qué parámetros y por quién se establecen las identidades colectivas?: *las identidades legitimadoras generan una sociedad civil, es decir, un conjunto de organizaciones e instituciones, así como una serie de actores sociales estructurados y organizados*<sup>142</sup>.

Lo que queremos destacar, es que el discurso dominante se gesta a partir de las necesidades ideológicas y materiales de la clase dominante, y por tanto el consenso que defienden, se legitima bajo la desacreditación de todos aquellos sectores que se opongan al proceso “modernizador” del nuevo Bilbao. Las reivindicaciones de los sectores populares o las luchas políticas y sociales de izquierdas se tachan de “antidemocráticas”, “retrógradas” o directamente de “enaltecer la violencia y el terrorismo” frente a la paz.

*Todo consenso se manifiesta como la estabilización de algo esencialmente inestable y caótico. El caos*

*y la inestabilidad son irreductibles, pero esto es, a un tiempo, un riesgo y una oportunidad, ya que una continua estabilidad significaría el fin de la política y de la ética*<sup>143</sup>.

El periodista y escritor Ekaitz Cancela afirma al respecto de lo mencionado anteriormente:

*Así se justifica, a golpe de norma establecida, la gentrificación en una ciudad que a finales de los 80 “no tenía ley”, como apunta un hombre en el barrio de Las Siete Calles; o de manera más realista: que estaban por destruir. “Antes la sensación de lucha recorría Bilbao”. Pero quien no supo hacer la revolución, como siempre ocurre, deja la puerta abierta a que la burguesía la emprenda*<sup>144</sup>.

Hoy el orgullo bilbaíno se erige bajo formas modernizantes y estéticas del diseño posmoderno, la construcción de rascacielos y las torres corporativas se elevan por encima de la ciudad. Las bocas de metro o las nuevas marquesinas de autobús<sup>145</sup>, el *Puppy* de Jeff Koons junto al museo Guggenheim de Ghery, la renombrada como torre Iberdrola de Cesar Pelli, o la reciente rescatada Torre Bizkaia, por nombrar algunas de ellas. Todas estas arquitecturas se erigen como símbolos del nuevo Bilbao y del nuevo capitalismo que ha llegado para quedarse.

En el apartado 1.2. *La producción del espacio* ya analizamos como en la construcción del espacio de las socie-

dades posmodernas capitalistas, se sirven de una serie de representaciones simbólicas —edificios, monumentos esculturas— que organizan el espacio reproduciendo las relaciones de producción y se erigen como vehículos de la ideología dominante. En palabras del arquitecto y teórico del arte Javier Maderuelo *una plaza, un monumento y un edificio público no son sólo el vocabulario estético y arquitectónico de la ciudad, sino también los signos de la ideología dominante cargados de connotaciones y valores*<sup>146</sup>. El espacio resultante se erige como democrático, neutro, pluralista, facilitador de la coexistencia, de la cohesión social, símbolo de triunfo del desarrollo y del progreso económico y social de la villa. Se estimula la estetización o incluso la exotización de las zonas en proceso de ser transformadas, a través de diferentes recursos simbólicos estimulados desde agresivos procesos de gentrificación. El poder institucional legitima y expande su modelo de forma monumentalista y grandilocuente, fomentando la terciarización, la especulación, la espectacularización; convirtiendo a la ciudadanía en consumidores que ven agonizar un estado de bienestar sin relevo. La ciudadanía observa o asume como sus espacios colectivos son tematizados y arquitecturizados, se convierten en mercancía, en soportes de simulacros, eventos y festivales, que se erigen como símbolos de la nueva ciudad y de orgullo e identidad para la “nueva ciudadanía”.

Pero si tenemos que destacar un significativo por encima de todos, ese es el museo Guggenheim Bilbao, que es símbolo —incluso un logotipo— de progreso, de internacionalización, de futuro, de buena gestión, de éxito, de autogobierno y puso a Bilbao en el mapa —como se dice “popularmente”—, erradicando una época pasada de paro, ruinas industriales y violencia. Existe un consenso de cara a las virtudes y beneficios que procura el Guggenheim que van más allá de lo cultural, se erige como una inversión estra-

tégica que condicionó la evolución urbana de la ciudad. Este caso específico lo ampliaremos en el próximo subapartado 2.2.1 *El efecto guggenheim y su museo*.

Un concepto útil que nos permite referirnos al proceso de resignificación colectiva, que es implementado tanto por las instituciones públicas como las privadas, es el de “imaginarios urbanos”. Este término busca agrupar significantes portadores de valores estéticos y planificadores, que a su vez operan como reclamos para mercantilizar y promocionar la ciudad desde la reapropiación capitalista del espacio. Estos se construyen y se organizan bajo intereses de clase y económicos. El concepto de imaginario, es desarrollado ampliamente por el filósofo francés Jean-Paul Sartre<sup>147</sup>, que lo describe tanto como la capacidad para producir imágenes, como el resultado alienante de identificación con ellas. Los imaginarios urbanos tienden a identificarse con una imagen determinada y racional de la ciudad, planificada por los urbanistas ortodoxos, la propaganda institucional o la publicidad comercial presentada bajo el apelativo “nuevo Bilbao”. En estos casos los imaginarios se muestran cargados de tópicos y clichés destinados a una ciudadanía consumidora, sumisa y pasiva, y al servicio de la promoción técnica-comercial orientados a la venta inmobiliaria, o a las clases medias o al turismo como especies depredadoras de identidades locales, viejas o nuevas. Se marca un contexto de reapropiación capitalista de la ciudad, reconvertida en un producto idealizado y tranquilo. Este imaginario hegemónico permanece en conflicto con la pluralidad propia y heterodoxa de los imaginarios urbanos, manteniendo una pulsión constante con la cultura y los imaginarios propios de las clases subalternas o populares.

El proceso urbano bajo el capitalismo, desde la década de los 90 del siglo XX, se vale de la retórica de la creatividad y la

142 CASTELLS, Manuel (1997), “La construcción de la identidad” en *La era de la información. El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 36

143 MOUFFE, Chantal (2000), *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa, 2003, p.147

144 CANCELA, Ekaitz, “Bilbao, ¿la capital o “El capital?” *Hordago* 22 de febrero 2018 en <https://www.elsaltodiario.com/ciudad-marca/gentrificacion-urbanismo-bilbao-el-capital>, consultado el 22 de junio de 2021

145 Ambas diseñadas por el arquitecto británico Norman Foster, las primeras incluso fueron rebautizados “popularmente” como foste-ritos en homenaje al arquitecto, uno de los primeros símbolos del nuevo Bilbao. Recientemente se le ha concedido la ampliación del Museo de Bellas Artes.

146 MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*, óp. cit. p.155

147 SARTRE, Jean- Paul, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada 1968.

cultura —como analizaremos en profundidad en el segundo bloque de la tesis—. Para dicho fin, además de la utilización de la arquitectura y el arte en el espacio urbano, se estimula el asentamiento de nuevas subjetividades portadoras del halo creativo en territorios en proceso de gentrificación. Esta operación estética urbanística, utilizada por la clase dirigente, deja ver la falta de un sólido proyecto productivo, es decir, las inversiones pasan por captar los flujos de capital extranjero bajo un mercado laboral flexible y subsumido a la competencia internacional. La compatibilización de lo local con los nuevos modos de vida y la comunicación global perdurará hasta que la tradición se agote. El *nuevo Bilbao* se erige encima de lo que fueron sus antiguos símbolos de desarrollo, como los astilleros en Abandoibarra, los Altos Hornos de Vizcaya en las zonas de Galindo y Ansio, escenarios de confrontación y testigos de la lucha de clases:

*La memoria oculta de estas luchas, los lugares destruidos que han sido sustituidos por brillantes objetos arquitectónicos, supone un esfuerzo ideológico por privar a Bilbao del recuerdo de los acontecimientos históricos que han conformado su identidad en las últimas décadas, hacer de la ciudad un espacio sin historia, en un intento ridículo de lograr una mal entendida “armonía” social<sup>148</sup>.*

Pero todas estas transformaciones no solo se constituyen a partir de lo simbólico, sino que funcionan como motor de cambio económico, social y cultural. Lejos de presentar un modelo propio y original, que con tanta insistencia recuerdan las autoridades locales y sus medios afines —bajo las múltiples acepciones como el nuevo Bilbao, el efecto Guggenheim, el efecto Bilbao—, no es más que una adhesión a las políticas urbanas globales y neoliberales. La nueva imagen

que proyecta debe ser sólida, a pesar de su rápida e incesante transformación, como nos recuerdan los artistas, docentes e investigadores bilbaínos Amaia Lekerikabeaskoa e Isusko Vivas:

*(...) es crucial llenar cuanto antes los ‘huecos en el plano’ por los peligros del denostado ‘horror vacui’; como podía ser el plano inacabado del ensanche decimonónico. Nos encontramos ante la práctica de un urbanismo terriblemente veloz y ‘apresurado’ en el sentido contemporáneo que ha de responder a los clústeres de competencia y competitividad entre ciudades de similares escalas<sup>149</sup>.*

Como mencionan Amaia Lekerikabeaskoa e Isusko Vivas es necesario llenar y resignificar rápidamente el espacio urbano, la memoria aparece velada por los nuevos y brillantes edificios posmodernos y el arte público, que se emplazan sobre los testigos de un pasado reciente —desarrollo industrial, luchas sociales y acontecimientos históricos—. La administración de una amnesia histórica programada es palpable, los símbolos que han conformado la identidad bilbaína desaparecen por todos los lados de la ciudad. El paisaje urbano vende, a través del *marketing* urbano, se produce por tanto una cosificación del paisaje, a través de la monumentalización y la “hiperestetización” del espacio urbano y de las arquitecturas.

### 2.2.1. El efecto Guggenheim y su museo

El Museo Guggenheim Bilbao fue inaugurado el 18 de octubre de 1997 en la conocida como “Campa de los Ingleses”, pero ya en el Plan de Ordenación Urbana de 1989 se plan-

teaba transformar aquel espacio. Un lugar estratégico que debía ser transformado eliminando todas las instalaciones industriales y logísticas. El Museo Guggenheim- Bilbao se convertiría en el buque insignia de la transformación urbana de la ciudad, —referente de éxito internacional de regeneración urbana— que fue precursor del inicio de una gran transformación que se expandiría desde Abandoibarra a todos los barrios e incluso a municipios limítrofes. A través de un “capitalismo asistido”<sup>150</sup> la administración municipal se compromete como diseñadora, garantizando los intereses privados y forjando grandes alianzas entre el sector público y el privado, haciendo realidad la utopía de los promotores inmobiliarios. El nuevo Bilbao se consolida gracias a grandes operaciones de transformación urbana, en los denominados espacios de oportunidad, zonas industriales o logísticas obsoletas integradas en la centralidad de la ciudad —como Abandoibarra, Ribera de Deusto, Zorrotzaurre entre otras— promovidas por consorcios público-privados como Bilbao Ría 2000 y la gestora Plan Zorrotzaurre.

La construcción del museo Guggenheim respondió principalmente a una política económica, convirtiéndose en el precursor fundamental de la renovación total de la ciudad, cuyo fin fue y es convertirla en una metrópolis global de tamaño medio. Esta ha de ser competitiva tanto en el área cultural como en el de servicios avanzados y por supuesto atraer tanto al turismo como a corporaciones transnacionales y como apunta Arantza Rodríguez —economista y profesora de la EHU/UPV —:

*independientemente de los logros de la recuperación de Abandoibarra, el naufragio de la estrategia*

*direcciona revela la incapacidad del proyecto del “nuevo Bilbao” para impulsar una nueva centralidad económica en la ciudad<sup>151</sup>.*

El “efecto Guggenheim” se presenta como un mito y un modelo a imitar por otras urbes aspirantes a engrosar la lista de ciudades marca a escala global. Este paradigma de regeneración de una ciudad posindustrial en decadencia, produce beneficios económicos vinculados a nuevos negocios —sector servicios principalmente—, la construcción de infraestructuras —hoteleras, culturales y de transporte—, y por supuesto la construcción de viviendas acompañada por la propia urbanización del espacio. El discurso épico de recuperación de la ciudad discurre por todas partes, este es asimilado por la ciudadanía bilbaína como un triunfo, como parte de su identidad dentro de una sociedad que avanza, progresa y se construye continuamente.

Los museos se han convertido en el buque insignia de las industrias culturales, a través de un modelo de gestión neoliberal norteamericano y británico<sup>152</sup>, que en la capital vizcaína se inició con la inauguración del Guggenheim Bilbao —símbolo de la hegemonía cultural posmoderna—. Por ello no debemos dejarnos seducir por su “brillo cultural”, ya que su construcción es producto de una política económica más que de una política cultural:

*El reconocimiento de estas necesidades económicas se manifiesta en el apoyo institucional de todo tipo puesto a disposición del arte más nuevo, desde las fundaciones y subvenciones hasta los museos y otras formas de mecenazgo. De todas las artes, la*

148 LARREA, Andeka, GAMARRA, Garikoitz, *Bilbao y su doble. ¿Regeneración urbana o destrucción de la vida pública?*, óp. cit., pp.17-18

149 LEKERIKABESKOA, Amaia e VIVAS, Isusko, “La redimensión estética del espacio público de la ciudad relecturas de los imaginarios urbanos en Bilbao” en *Kobie nº 17*, Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 2013, p. 11

150 Véase DELGADO, Manuel, *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo Barcelona*, óp. Cit., p.39

151 RODRÍGUEZ Álvarez, Arantza, “Bilbao, la fábula posmoderna (II): El “Nuevo Bilbao” tras el naufragio de Abandoibarra”, Hordago 23 mayo 2018, <https://www.elsaltodiario.com/urbanismo/bilbao-fabula-posmoderna-nuevo-bilbao-abandoibarra>, consultado el 17 de junio de 2021

152 En el próximo capítulo veremos la influencia de las políticas culturales del gobierno británico a la hora de diseñar un plan de fomentar la creatividad y la cultura como generadores de crecimiento económico en Bilbao.

*arquitectura es la que se encuentra por su esencia más próxima a la economía, ya que, a través de concesiones municipales y los valores inmobiliarios, mantiene con ella una relación prácticamente inmediata: no hay que sorprenderse, por tanto, de encontrar el extraordinario florecimiento de la arquitectura posmoderna sustentando en el patronazgo de empresas multinacionales, cuya expansión y desarrollo son estrictamente contemporáneos de ella*<sup>153</sup>.

La democratización de la cultura en el Guggenheim Bilbao pasa por atraer un público interpelado por la industria turística y a su vez atraído por la gran puesta en escena de la arquitectura posmoderna —la escenografía, el artificio, lo mediático y el simulacro—convertida en símbolo, que se eleva al punto de redefinir la ciudad entera. La catedrática e historiadora del arte Anna María Guasch y el antropólogo Joseba Zulaika en su libro *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (2007), afirman:

*Los museos ya no compiten por sus colecciones, sino que son las ciudades las que están representadas por sus museos y pueden ser regeneradas por ellos. Y el Guggenheim demuestra también que es posible promocionar una ciudad entera más allá de crear una colección artística*<sup>154</sup>.

Zulaika describe como la operación llevada a cabo entre Thomas Krens —por aquel entonces director de marca Guggenheim— y el Gobierno Vasco, estuvo marcada por enormes concesiones de la administración pública en favor de Krens. El gobierno vasco tuvo que poner 20 millones de

dólares sobre la mesa para empezar a trabajar, la negociación no fue transparente ni tampoco hubo opción al debate, fue impuesta unilateralmente. A pesar de ello el modelo de gestión del museo es mixto, público–privado y la inversión ha sido recuperada en un corto plazo de tres años según relata Juan Ignacio Vidarte director del museo<sup>155</sup>. Zulaika acuñó el término “krensificación” para referirse a la operación llevada a cabo por Krens con el museo Guggenheim Bilbao:

*1) una franquicia global 2) que basa su estrategia en la política de la seducción y la apuesta 3) aprovechándose de la dinámica de la gentrificación y de la arquitectura emblemática entre las ruinas, 4) para obligar hábilmente a los medios a producir imágenes espectaculares que fomentan el deseo de los turistas, 5) que acuden atraídos por estridentes exposiciones que requieren algo más que obras de arte, 6) cosa que provoca toda clase de reacciones en el mundo artístico de la ciudad; 7) siguiendo además una política inmobiliaria promovida por los dirigentes locales, 8) lo cual traslada al museo la cultura neoyorquina de las casas de subastas, además de los altibajos de Wall Street*<sup>156</sup>.

La llegada del museo Guggenheim a Bilbao fue apoyada por grandes figuras del arte vasco, pero no fue celebrado por la mayoría de la comunidad artística vasca, generando cierto escepticismo y rechazo al modelo cultural que este representaba. Uno de los opositores más representativos fue el escultor Jorge Oteiza —tanto por motivos personales como políticos—, que peleó contra él hasta los últimos años de su vida y juró que jamás daría su consentimiento de exponer en el museo Guggenheim. Solo fue posible tras su

muerte y gracias a un convenio con Juan Huarte —mecenas del artista y presidente de Fundación Museo Jorge Oteiza de Alzuza (Navarra)— realizar la exposición *Oteiza: mito y modernidad* con unas 140 piezas, comisariada por Txomin Badiola y Margit Rowell. A pesar de los esfuerzos de los políticos y directivos nacionalistas del PNV en presentar al museo como “vasco e internacional” el aspecto ideológico de lo vasco del museo, introduciendo obras de Chillida y Oteiza y algunos artistas vascos<sup>157</sup> no se vio ejecutado e incluso intentaron reclamar el *Guernica* de Picasso. La operación de presentar al museo como “vasco e internacional” y de éxito a nivel mundial, pasa por el símbolo que representa, una visión de país que a través de una imagen demostró el prestigio de lo vasco.

El neoimperialismo o neocolonialismo cultural norteamericano, establecido por la corporación Guggenheim, busca difundir la propaganda neoliberal, la hegemonía cultural y su propio relato del proceso histórico. Pero el Guggenheim no tiene problema en asumir una crítica o un debate meramente cultural, sobre si es un museo espectáculo o su modelo franquiciado se acerca a la “MacCultura”<sup>158</sup>. Su estrategia populista de familiaridad, espectáculo y homogenización propia de las atracciones turísticas, tanto a través de su edificio como de su colección está destinado a calmar la sed de cultura y establecer la hegemonía cultural americana sobre la europea:

*éste es el momento de llamar la atención del lector sobre algo obvio: a saber, que toda esta cultura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda*

*una nueva ola de dominación militar y económica (...)*<sup>159</sup>.

El museo cada vez demuestra más su valor de espectáculo, presentándose en su “propia condición espectacular”, por ello no es de extrañar las actividades que acoge el museo como *Art After Dark* —programa nocturno de música y arte a ritmo de DJs internacionales— o los eventos que suceden a su alrededor como por ejemplo *Red Bull Cliff Diving World* —competición de Saltos sobre la ría desde el puente de la Salve—. Dentro de su estrategia espectacular y efectista, las esculturas que rodean el museo cumplen un papel fundamental el *Puppy* de Jeff Koons, *Mamá* —araña— de Louise Bourgeois o la más extrema *Fuente de fuego* de Yves Klein, que literalmente son chorros de fuego que nacen del estanque trasero del museo. Esto supone ir más allá en la experiencia del museo ya es prescindible acceder a su interior, el edificio se desborda para acercarse al espectador. Traemos aquí a colación las palabras del crítico de arte Hal Foster sobre los museos marca de arte contemporáneo:

*La experiencia visual se traslada no solo a la forma exposición sino al edificio museo como espectáculo. Es decir, como una imagen que puede circular por los medios de comunicación al servicio de la marca propia y del capital cultural. Esta quizás sea la forma primordial del arte público hoy en día*<sup>160</sup>.

Para concluir, señalamos que la recuperación de la Campa de los Ingleses, como se conoce a la explanada que hasta el año 2002 almacenaban contenedores TECO junto al museo Guggenheim, permitió liberar una extensión de terreno de 348.000 m<sup>2</sup> eliminando la estación logística y otras naves

153 JAMESON, Fredric (1984), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995, p.18

154 GUASCH Anna María, ZULAICA, Joseba, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* Madrid: Akal, 2007, p. 17

155 Véase VIDARTE, Juan Ignacio, “Nuevas infraestructuras culturales como factor de renovación urbanística, revitalización y regeneración económica” en *Arte, empresa y sociedad. Más allá del patrocinio de la cultura*, óp. cit., p. 92

156 GUASCH Anna María, ZULAICA, Joseba, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, óp. Cit., p. 153

157 Joseba Zulaika reconoce como el papel de los artistas vascos en activo dentro del propio museo es poco representativo, y poco difundido en el ámbito internacional —a pesar de que a algunos de ellos se les cuasi forzó a acudir a pasar un tiempo en Nueva York—.

158 LIPPARD, Lucy. R “Acerca de como vi el Guggenheim Bilbao” en *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, óp. cit., p. 73

159 JAMESON, Fredric (1984), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, óp. Cit., p. 19

160 FOSTER, Hal, (2002), *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004, p. 78

industriales. Una oportunidad que se basó en recuperar un espacio industrial para las necesidades colectivas de la ciudadanía bilbaína, que como puntualiza el arquitecto e investigador Iñaki Uriarte:

*Es un lugar que después de más de un siglo proporcionando enormes rendimientos económicos y redimido a costa del esfuerzo y trabajo de una sociedad con todas las servidumbres que originaron, merecía una consideración más socializante y no ser un espacio de especulación para obtener descomunales plusvalías. (...) La arquitectura, incluso siendo de buena calidad, no garantiza en absoluto por sí sola la mejora de las ciudades y un edificio, aunque sea emblemático, mucho menos. Es por lo tanto un error habitual, fruto de la ligereza de los análisis, confundir espectacularidad arquitectónica, sensacionalismo mediático, mercadotecnia y difusión con regeneración urbana<sup>161</sup>.*

En el próximo subapartado trataremos de recuperar algunas de las expresiones antagónicas más relevantes de la comunidad artística contra lo que supuso y supone la aceptación del modelo cultural del museo Guggenheim Bilbao.

## 2.2.2. El cuestionamiento del Guggenheim bilbao desde el arte

A continuación, enumeramos una serie de proyectos u acciones artísticas que buscan confrontar o hacer una crítica explícita de lo que es y representa el museo Guggenheim Bilbao. Uno de los artistas más críticos y mediáticos, que se enfrentó a la política cultural y la construcción del Guggen-

heim, fue el escultor Jorge Oteiza. Este culpabilizó directamente a los gobernantes de destruir y desarmar la cultura vasca:

*El Parlamento no ha recogido las denuncias y análisis responsables con los que debía haber condenado Guggenheim genocidio cultural la pura estafa euskodisney. Gobernantes analfabetos culturales, teólogos rebotados a la carrera digo a a la carrera política como bandoleros. (...) Se alquila ahora este infortunado país nuestro, será para un turismo pobre<sup>162</sup>.*

La recopilación y presentación de estos proyectos artísticos, viene motivada por la búsqueda de recuperar un arte crítico y comprometido, que impugne el modelo cultural dominante, en este caso representado por el museo franquicia. Hay que destacar que algunos de los proyectos que presentamos fueron censurados por parte del Guggenheim, como veremos no tolera ningún ataque y menos que se utilice de forma crítica la imagen del museo —que ya adelantamos está registrada por la compañía—.

En junio de 1994 los cuatro componentes del colectivo artístico autodenominado SEAC —*Selección de Euskadi de Arte de Concepto*—, Beni (Juan Martínez Ilarduya), Pepo Salazar, Natxo Rodríguez y Arturo Fito Rodríguez llevaron a cabo una acción o performance vinculada al museo. Se personaron en las obras de construcción de lo que iba ser el Guggenheim Bilbao con la intención de hacer una inspección, hablaron con los obreros, les retrataron fotográficamente y posteriormente se personaron en la caseta de la dirección de obra —delicadamente diseñada— vestidos con la equipación deportiva de la selección de Euskadi de fútbol. En ella se presentaron como miembros de dicha selección

y fueron recibidos por Juan Ignacio Vidarte —director del museo— que les mostró maquetas y planos a la vez que iba respondiendo sorprendido a las preguntas —especialmente técnicas en términos artísticos o museísticos— que le esbozaban jugadores de fútbol. Como continuación de esta acción se presentó un breve texto, acompañado de 15 acciones o performances en 1996:

*Las escenas cómicas solo duran un instante". El minimalismo, transitoriedad y casualismo – tres "técnicas" fundamentales en la obra de la SEAC- se definen también en uno de sus textos primerizos: "Frente al objeto, el valor de cambio, la colección y la especulación, la SEAC reivindica la idea de proyecto, la multiplicidad de historias, lo inmaterial y efímero como soporte<sup>163</sup>.*



SEAC —*Selección de Euskadi de Arte de Concepto*— en las obras de construcción del Guggenheim Bilbao 1994

En 1995 el colectivo SEAC volvió a la carga pero esta vez llevando a cabo una obra colectiva contra el Guggenheim, una acción-videoperformance realizada frente al palacio de congresos Euskalduna, titulada *G.D.B. —goma de borrar y Guggenheim de Bilbao*—. En ella se vuelve a discutir y cuestionar la política cultural del museo, se repartieron entre los miembros del grupo y otros asistentes unas gomas selladas y numeradas acompañadas de unos folletos. El texto que esgrimía el folleto hacía una apología al uso de la goma de borrar como herramienta de creación, más que como simple corrector. Posteriormente los asistentes llevaron a cabo un test proyectado mediante diapositivas y concluyeron la acción dibujando una enorme silueta con la forma del museo Guggenheim, en cuyo interior interpelaron al fundador de la franquicia Solomon Guggenheim escribiendo: Salamón no molas.

Frente a una *G.D.B.* oficial, que en base a exclusiones y a interpretaciones sesgadas cimienta la 'historia', el SEAC propone un uso activo de nuestra (individual o colectiva) *G.D.B.* (la capacidad de organizarse es una cuestión de voluntad). *G.D.B.* para todos<sup>164</sup>.

Otro artista que impugnó la construcción del museo, fue el escultor y profesor de la Facultad de Bellas Artes EHU/UPV de Leioa Xabier Laka, que trabajó a partir de la idea de souvenir —mercancía propia de la industria cultural-turística— con su obra *% 100 titaniko eta garden* —% 100 titánico y transparente—. Este trabajo data de 1997, aunque según el escultor es una idea que tenía guardada y vio la luz coincidiendo con la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao. La pieza

161 URIARTE Palacios, Iñaki, "Metamorfosis del espacio portuario fluvial de Bilbao" en *Portus* n°7 Abril 2004

162 OTEIZA, Jorge, (1963), "Oteiza abandona el País Vasco (prólogo 2)" en *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca 7ª edición*. Pamplona: Pamiela, 2009

163 MARZO, José Luis, "La SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto): la difusa línea que separa al genio de Carachorra" en *SEAC. 1994-1998*. Vitoria: Artium, 2016 p. 4-6

164 *Ibid.*, p. 9

se presentó en Bilbao en Félix Likiniano Kultur Elkarte<sup>165</sup>, haciéndose eco también en San Sebastián en la galería Altxerri bajo el título *Herriceberg* junto a otras piezas.

La pieza en Likiniano consistió en la exposición y venta de unas latas reproducidas en serie, la mitad opacas y la otra mitad traslúcidas, todas ellas con el logotipo del Guggenheim, presentadas a modo de *souvenirs* del museo que está por venir. El artista elige la lata por el juego semántico que proporciona, al igual que los materiales, uno pesado —plomo— y otro ligero resina. Laka advierte cómo lo traslúcido se vuelve opaco, haciendo referencia al proceso de construcción del museo Guggenheim. Este fue un proceso de todo menos transparente, todo se gestó desde el secretismo y la desinformación para debilitar y minimizar la crítica por falta de datos como mencionamos a través de Anna María Guasch y el antropólogo Joseba Zulaika en su libro *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (2007). Hacer un museo o no, en caso de hacerlo cómo y qué contenido debe albergar ese debate ha sido secuestrado por el poder como menciona Laka en una entrevista en el periódico *Egunkaria*:

*El poder ha intentado tapar en una huida hacia adelante toda su incapacidad política, económica y social. Y para intentar defender toda esa incapacidad ha utilizado métodos torpes. No han hecho el más mínimo esfuerzo por intentar convencer a nadie y después de hacer lo que han querido pretenden que estemos convencidos. Eso tiene un nombre: prepotencia. La cuestión es de qué forma se hacen las cosas. No dicen que la política está ligada a*

*la ética, pero si quieres construir un pueblo lo que tendrás que hacer será inventar o hacer soñar al pueblo; lo que no puede ser es crear a tu antojo y al resto obligarles a soñar*<sup>166</sup>



Xabier Laka *Herriceber*, 1997

También cabe mencionar que las latas de Laka son reproducciones por molde que como señala el historiador y crítico de arte Kirby Gookin, en su artículo “Copie y haga circular”

(1997)<sup>167</sup>, los múltiples son una forma de “arte público”. Para Gookin las técnicas de reproducción permiten la manipulación o hackeo tanto de imágenes como de objetos, que pueden ser presentados, modificados o no. Posteriormente se puede mercadear con ellos, trabajando fuera de las fronteras tradicionales del arte y permitiendo al artista penetrar en otras esferas más cotidianas.<sup>168</sup>

Peor destino o suerte corrió la *Pasta Bilbao* del artista Fausto Grossi, una pasta alimenticia de diferentes sabores y colores elaborada junto a Victoria de las Heras Piña en el año 2000. Con la forma del Guggenheim y con la leyenda “Bilbao” inscrita, fue envasada en paquetes que esgrimían la frase “cuestión de pasta”, siendo expuesta en la tienda de souvenirs y galería Basandere —en la calle Iparragirre a escasos metros de la explanada del museo Guggenheim Bilbao—. La exposición se valió de estrategias publicitarias y de escaparatismo para el montaje, dentro de la tienda sobre una peana se erigió una pirámide de paquetes de pasta y junto a ella un paquete colgado del techo por un hilo que le hacía girar. El escaparate se intervino cubriéndolo parcialmente con papel de estraza, produciendo dos ventanas por las que se observaban: en una de ellas un paquete de pasta en movimiento sobre un tocadiscos y en la otra se mostraban delicada y elegantemente en una caja negra sobre tres palitos tres macaroni de la pasta Bilbao como si de joyas se trataran. La jocosidad y la crítica que profirió la propuesta de Fausto no tardó mucho en ser respondida por el equipo jurídico del museo Guggenheim Bilbao, siendo este amenazado y obligado a retirar su “pasta Bilbao” a riesgo de ser denunciado. Este conflicto llegó a hacerse eco en varios medios escritos como en el libro *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser* (2005), la artista y performer estadounidense Andrea Fraser menciona cómo el museo actúa en función

del artista que procure una crítica hacia él. Mientras que a Fausto le penalizan, con ella hacen la vista gorda —en un par de párrafos explicamos la acción de Fraser— debido a su posición de artista de reconocimiento internacional con la acción que veremos a continuación.



Fausto Grossi y Victoria De Las Heras, *Pasta Bilbao*, 2000

La quimera de Fausto no quedó aquí zanjada, ya que con motivo de la feria Arco del año 2001 —cuyo país invitado fue el Reino Unido—, el artista italiano afincado en Bilbao realizó una acción sin permiso, buscando denunciar la política represiva y mercantilista del museo Guggenheim. Para ello,

165 Espacio crítico a la cultura institucionalizada bilbaína en la calle Iturribide 56, creado a principios de los 90 —tras el cierre del histórico *gaztetxe* del Casco Viejo ubicado en la calle Banco de España—, que constaba de librería, distribuidora de material alternativo, espacio de encuentro y debate, albergó jornadas y charlas con la intención de procurar un lugar de encuentro y trabajo entre las diferentes posturas ideológicas combativas de las izquierdas bilbaínas. El nombre del espacio que cerró sus puertas en 2006, hace referencia al histórico militante libertario guipuzcoano Félix Likiniano.

166 LAKA, Xabier, “Nire zalantzak agertu ditudan bezalaxe ikusleak bereak agertzea nahiko nuke” (Al igual que yo he expuesto mis dudas me gustaría que el espectador expusiera las suyas) en *Kultura Egunkaria* domingo 29 de junio 1997, p. 32

167 GOOKIN, Kirby. “Copie y haga circular” en *Zehar 34*, Donostia: Arteleku, 1997, pp. 16-17

168 Si bien es cierto esta afirmación, la contrapartida es también la proliferación y el aumento de la producción de productos o mercancías por artistas bajo la lógica fetichista, más vinculada a lógicas de mercado y de consumo que a lógicas emancipadoras o socializantes.

tras ser desplazado en dos ocasiones, desplegó un cartel de gran tamaño que enunciaba “Tomad y comed esta es mi pasta” y repartió paquetes de su controvertida Pasta Bilbao, acompañados de las copias de la carta amenazante de los abogados del Guggenheim Bilbao.<sup>169</sup> Respecto a la controversia de la *Pasta Bilbao*, el doctor y profesor de Comunicación Audiovisual de la EHU/UPV Gabriel Villota Toyo hace la siguiente reflexión:

*Si Grossi en efecto se hubiese inspirado en dicho edificio para moldear sus macarrones, ¿cuál sería el delito? ¿Acaso la imagen del Museo no forma parte, como el resto, del paisaje urbano bilbaíno, siendo por tanto susceptible de ser fotografiada, copiada, pintada, dibujada, moldeada o esculpida como el resto de edificios y arboles de nuestro entorno? ¿O se piensa la Fundación dedicarse a pleitear con cualquier pintor dominiguero o fotógrafo aficionado que ose reproducir su imagen y luego -por qué no- venderla? ¿Con el dinero de quién se pagó ese edificio? ¿No se nos contó acaso que confiáramos que con esa inversión multimillonaria se reactivaría la economía local? ¿O se le olvido a alguien especificar la economía de quién?”<sup>170</sup>.*

En 2001 Andrea Fraser artista que trabaja desde la crítica institucional y el feminismo, es invitada por la productora bilbaína Connsoni para llevar a cabo un performance recorriendo el museo Guggenheim Bilbao. En ella interactúa con lo que le sugería la voz masculina de la audioguía del propio museo, la acción fue grabada en video y presuntamente sin permiso. Posteriormente fue editada bajo el título *Little Frank and his Carp* y acompañada de un texto, que posteriormente publicó en el 2003 “*Isn’t this a Wonderful Place ?*” (*A tour of*

*a Tour of the Guggenheim Bilbao*). En el artículo Fraser nos descubre el funcionamiento neoliberal del museo franquicia y como este se relaciona con el público. La concepción del arte contemporáneo, la arquitectura del propio museo y la muestra permanente busca abrumar al espectador mediante lo espectacular, la escala y el exceso que emana. Fraser a través de la acción-*performance*, su escenificación y reforzada por el relato de la audioguía hace un énfasis en dejarse embriagar por el discurso del museo:

*A medida que miramos a nuestro alrededor notamos que todas las superficies de este espacio se curvan. (...) Dichas curvas son suaves, pero, dado su enorme tamaño, resultan poderosamente sensuales. No será difícil ver a alguien tocando los muros mientras sube las escaleras; incluso usted mismo se verá tentado a hacerlo. La atracción inmediata que ejercen estas superficies curvas no tiene nada que ver con la edad, la clase social o la educación (...).<sup>171</sup>*

Fraser una vez más advierte como los espectadores son interpelados por la institución a través del espectáculo, la experiencia cultural acrítica, que dice diluir las diferencias de clase y hace alarde de un consumo rápido a través del espacio “sensual” del museo. La triada cultura, turismo y negocio, se hace explícita a través del efecto Guggenheim y el patrocinio público- privado. Gracias al reconocimiento y la trayectoria artística de Fraser, el museo no la sancionó ni le hizo retirar el video a diferencia del caso de Fausto y su pasta.

La última obra que presentamos arremetiendo contra el museo Guggenheim Bilbao es *Offensive*, un fotomontaje sobre una lona de 2000 m<sup>2</sup> que fue colocada sobre un

andamio en un edificio en obras en la calle Gran Vía de Bilbao. *Offensive* es una obra de los artistas Paul McCarthy y Mike Bouchet que ejecutaron con motivo de una exposición que ambos presentaron en Portikus 2014, Frankfurt. La lona llevaba impresa la imagen del museo, invertida y retocada como si de un buque de guerra se tratase, con sus cañones y demás, una metáfora sobre la industria cultural con la industria armamentística expresiones del imperialismo americano. La lona sufrió la misma desdicha que la pasta de Fausto, no fue admitida por el museo y fue retirada a los pocos días de su colocación por las amenazas proferidas desde el consorcio Guggenheim a los artistas por utilizar la imagen-marca del museo. Hay que destacar como denunció el bilbaíno Ricardo Antón —artista y mediador miembro de Colaborabora— a través de un artículo, como la corporación Guggenheim no arremete contra la industria del souvenir, que mercadea con un sinfín de objetos folclóricos portando explícitamente la imagen del museo pero si lo hace contra acciones artísticas que usan su imagen<sup>172</sup>. Lo que pudieron desconocer o no los responsables del museo es que detrás de la autoría de la gran lona —dispuesta en los formatos publicitarios de las grandes marcas del capitalismo multinacional— se encontraban Paul McCarthy y Mike Bouchet . Ambos artistas expusieron con anterioridad en el interior del museo Guggenheim Bilbao dentro de la Colección Daskalopoulos (2011) y en la colectiva *Barroco Exuberante; de Cattelan a Zurbarán* (2013) como nos revela el crítico Peio Aguirre en el artículo “¿Censura o crítica institucional en el Guggenheim Bilbao?”<sup>173</sup>.



Paul McCarthy y Mike Bouchet, *Offensive*, 2014

Es destacable cómo en los últimos años las críticas hacia el museo Guggenheim, por parte de las nuevas generaciones de artistas y de la comunidad cultural vasca es casi inapreciable respecto a la oposición y la controversia que generó dicho museo-franquicia en el pasado. Algunas de las estrategias de seducción del Guggenheim para evitar las críticas pasan por sus programas de becas a artistas emergentes<sup>174</sup> y por otro lado la tímida inclusión de artistas vascos reconocidos y activos dentro del museo.

*La producción artística local, lejos de beneficiarse de la nueva situación, ve como esos contenedores se rellenan con exposiciones enlatadas itinerantes que atraen grandes masas de visitantes que rentabilizan la inversión. Esta cuestión deriva en un modelo*

169 Entrevista realizada a Fausto Grossi 9 de febrero de 2021 en el barrio de Rekalde Bilbao.

170 VILLOTA Toyos, Gabriel, “Cuestión de pasta” en Muga 10 *Gara* sábado 29 de junio 2002.

171 FRASER, Andrea. “Isn’t this a Wonderful Place ?” (*A tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao*) en *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser*, Cambridge: The MIT Press, 2005, pp. 240-241

172 ANTÓN, Ricardo. “¿Qué pensaría Yoko Ono de estar exponiendo en un buque de Guerra?” en *El diario.es*, 21 de abril de 2014, [https://www.eldiario.es/norte/kulturaabierta/pensaria-Yoko-Ono-exponiendo-guerra-Guggenheim\\_6\\_252034808.html](https://www.eldiario.es/norte/kulturaabierta/pensaria-Yoko-Ono-exponiendo-guerra-Guggenheim_6_252034808.html), consultado el 8 de febrero 2022

173 AGUIRRE, Peio, ¿Censura o crítica institucional en el Guggenheim Bilbao?, 24 de abril 04 de 2014, <https://a-desk.org/magazine/censura-o-critica-institucional-en/>, consultado el 8 de febrero 2022

174 Véase <https://www.guggenheim-bilbao.eus/empleo-y-practicas/basque-internships>, consultado el 19 de marzo de 2021

de ciudad, que sustituye los elementos identitarios característicos de cada lugar por otros globalizados que bien podrían pertenecer a otras ciudades de otros países. (...) Mientras, los artistas locales agotan los limitados circuitos de distribución domésticos y no pueden tener más aspiraciones por no existir una red de exhibición-distribución que llegue más allá del público local, (...) <sup>175</sup>.

Estas son algunas claves de cómo una amplia mayoría de la esfera pública del ámbito cultural o artístico permanece a merced de las lógicas neoliberales y dista mucho de luchar o trabajar hacia una esfera pública contrahegemónica. No son pocos los escenarios subversivos y políticos alternativos dentro del territorio, arraigados y sostenidos gracias a la existencia de una fuerte cultura popular combativa como revisaremos en el último bloque de tesis. Hasta ahora parece complicado articular un compromiso y una complicidad colectiva por parte de los artistas en construir un arte emancipador que fomente la crítica, la producción de subjetividades políticas o alianzas con espacios culturales combativos. Las propias condiciones de producción, reproducción y distribución del arte, se basan en carreras profesionales individuales, competitivas, aderezadas de amplias dosis de entusiasmo, emprendizaje y autoexploración. Dentro de la construcción de la nueva esfera pública burguesa, se erige un sujeto social que destaca por encima de todos, como

fuerza productiva- consumidora ejemplar, la clase creativa del Nuevo Bilbao que analizaremos en el segundo bloque II. *La enajenación de la práctica artística. El artista y su práctica al servicio del neoliberalismo en la transformación del espacio urbano.*

## 2.3. ALGUNOS PROTAGONISTAS DE LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO BILBAÍNO

El proyecto de revitalización del Bilbao Metropolitano es acometido por la Asociación Bilbao Metrópoli 30 —creada en 1991—, encargada de acometer proyectos estratégicos de planificación, estudio y promoción urbana sin fijar unos límites geográficos. Esta entidad aglutina entre sus socios instituciones públicas —Gobierno Vasco, Diputación Foral de Vizcaya, Ayuntamiento de Bilbao, otros ayuntamientos de municipios colindantes, la universidad pública vasca EHU/UPV y museos entre otros muchos— y un gran número de organizaciones de la sociedad civil —como bancos, patronal, empresas transnacionales, instituciones y asociaciones privadas, medios de comunicación—.

Bilbao Metrópoli 30 es el organismo encargado de trazar el plan estratégico de la ciudad, abarcando ámbitos como el económico, el político y el cultural, bajo una marcada perspectiva neoliberal que busca construir una ciudad atractiva y competitiva, que atraiga inversión y facilite el desarrollo económico <sup>176</sup>. Para ello es necesario promover una ciuda-

danía obediente, cívica y comprometida con su progreso. *La estrategia* es el nombre elegido por esta entidad, para el proyecto presentado en el museo Guggenheim Bilbao en el año 2001 presidido por el *lendakari* Juan José Ibarretxe, en el que se contemplaba los elementos básicos del gran plan. Una de las máximas fue la consolidación a futuro del reconocimiento de Bilbao como una metrópoli que destaque a nivel mundial y enmarcada dentro de la sociedad del conocimiento. Se ve necesario potenciar y atraer a personas con liderazgo, potenciar actividades económicas con alto valor añadido, innovadoras y creativas y hacer de la ciudad un lugar habitable que atrajera a estos nuevos habitantes, al turismo y a las inversiones empresariales. Crear una ciudad para la innovación, el conocimiento y la cultura que estimule el desarrollo económico y la revitalización urbanística, algunos ejemplos son las grandes operaciones urbanísticas de Abandoibarra y Zorrotzaurre dirigidas a convertir la ría en el eje vertebrador de la ciudad. Como colofón se invita a la higienización, la limpieza y la “decoración del espacio urbano” que ayuden a implementar la imagen corporativa de Bilbao <sup>177</sup>.

Lo que busca la pretendida estrategia es posicionar a Bilbao dentro de un eje Atlántico europeo, como metrópolis de tamaño medio y una de las de mayor crecimiento económico del sur de Europa. Se adapta de forma ortodoxa a las nuevas necesidades económicas bajo los parámetros de lo

<sup>176</sup> Asociación que diseña el plan estratégico para la revitalización del Bilbao que definió ocho temas vitales como: 1. Recursos humanos, 2. Metrópoli de servicios avanzados en una moderna región industrial, 3. Movilidad y accesibilidad, 4. Regeneración medioambiental, 5. Regeneración urbana, 6. Centralidad cultural, 7. Colaboración público-privada, 8. Acción social. Esto se implementó en diferentes fases: primera 1991-2000 fase de las infraestructuras —ambiciosa renovación que debiera abarcar todo el bajo Nervión—, segunda 2001-2015 fase de valores —implementar a largo plazo la innovación, la profesionalidad, la identidad, la comunidad y la apertura al exterior y la tercera 2015-2035 la búsqueda del nuevo paradigma basado en dos triángulos que soporta —descritos desde la base a la cúspide—: El primero: Valores, visión, misión. El segundo: objetivos, variables clave, principios de actuación. Para más información véase <https://www.bm30.eus/wp-content/uploads/2017/09/RE-BM2035-ES.pdf>

<sup>177</sup> Véase GARRIDO Martínez, José, “El proceso de revitalización del Bilbao Metropolitano” en *RIEV. Dossier. Revista Internacional de Estudios Vascos*. Bilbao y sus transformaciones, San Sebastián 2004, pp 36- 38

<sup>175</sup> LAUZIRIKA Morea, Arantza, RODRÍGUEZ Arkaute, Natxo, “Arte y trabajo” en *Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco*. Leioa: Servicio Editorial Universidad del País Vasco 2014, p. 43

que debiera ser una ciudad global: competitiva, atractiva, abierta, moderna, cultural y creativa. Esto implica dar una visibilidad de cara al exterior, de imagen sólida controlada y gestionada cuasi como un producto, bajo parámetros y herramientas propias del *marketing*. No es de extrañar, que en uno de los foros organizado en 2001 por Metròpoli-30, entre los ponentes estrella estuviera Anthony Giddens, sociólogo y asesor del ex primer ministro Británico Tony Blair y precursor de la Tercera Vía<sup>178</sup>.

En el año 1997 con la llegada al poder en Reino Unido de Tony Blair las industrias culturales ocuparon un lugar predominante y el gobierno británico diseñó un plan de estímulo económico, por el que la creatividad y la cultura se convierten en motores de crecimiento. Inauguraron un proceso que supuso la privatización de las actividades culturales abriéndose a la economía de mercado, que hasta ese momento dependían mayoritariamente de ayudas estatales. Se implementó la figura del emprendedor como mediador de flujos culturales, y su figura se ensalzó:

*El emprendedor debe saber detectar dónde se generan nuevos lenguajes, nuevas tendencias, nuevos movimientos culturales y nuevos saberes para capturar las redes heterogéneas de conocimiento y empaquetarlas en objetos culturales concretos*<sup>179</sup>.

Este modelo de industria cultural es el que busca implementar la clase dirigente en la capital vizcaína —parecería un intento por recuperar los antiguos vínculos históricos y económicos entre bilbaínos e ingleses—, abrazando las dinámicas de la globalización neoliberal, la desregulación de las relaciones productivas y la glorificación de la figura del

emprendedor, como nuevo sujeto productivo. Dicho modelo fomenta e implementa en Bilbao unas políticas culturales que los productores artísticos y culturales deben asumir —esto será analizado en profundidad en el segundo bloque de la tesis en los capítulos 1. *Arte, alienación y producción* y 2. *El relato neoliberal de la creatividad*—.

Para abordar la gran transformación física del territorio, es necesario la cooperación y colaboración entre las diferentes entidades propietarias de las grandes superficies de suelo, tanto públicas-estatales —Ministerio de Fomento, Renfe, Adif, Autoridades Portuarias— como las administraciones vascas —Gobierno Vasco, Diputación de Vizcaya, Ayuntamientos de Bilbao y Barakaldo—. En 1992 se configura la sociedad anónima de capital público Bilbao Ría 2000<sup>180</sup>, que es la encargada de facilitar la toma de decisiones de las grandes operaciones urbanísticas en la recuperación y transformación del espacio urbano. Un modelo de gestión urbana que parte del sector público, pero parece emular la gestión privada, buscando oportunidades de inversión y rentabilización recuperando plusvalías. Los grandes proyectos urbanísticos estratégicos dan lugar a los lugares emblemáticos y simbólicos del nuevo Bilbao, desde infraestructuras y equipamientos —de servicio público o privado, o público privado— a edificios de viviendas, que dirigen el desarrollo hacia la ciudad deseada. Para llegar a estos fines los medios no suelen ser muy transparentes, eludiendo la participación ciudadana o escenificándola bajo un todo ya decidido, como por ejemplo el proceso participativo sobre la revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Bilbao de junio de 2016 a mayo de 2017. La apuesta por ciertos espacios se dirige a revalorizar unos frente a otros fomentando el desarrollo desigual y potenciando los procesos de gentrificación a lo largo de toda la ciudad.

Para comunicar la nueva ciudad, las instituciones públicas y privadas se valen de los medios de comunicación afines —algunos de ellos miembros de Bilbao Metròpoli 30— dando cobertura y escribiendo artículos o reportajes con un claro fin propagandístico, que ayuden a difundir y afianzar un discurso a favor de su gestión. Desde medios de prensa, radio, televisión o en la red muestran la superación del modelo de ciudad moderna industrial en favor de una nueva ciudad de éxito internacional, obviando los problemas sociales y la desigualdad. Entre las publicaciones existentes, cabría destacar la revista divulgativa de la sociedad Bilbao Ría 2000. En ella se fija explícitamente los elementos discursivos de la transformación urbana, acompañados de las imágenes resultantes de las operaciones ejecutadas en el entorno construido, con la finalidad de reescribir la imagen de la ciudad<sup>181</sup>. La narrativa utilizada se acerca a lo épico, especialmente cuando se relata el derribo de edificios, la eliminación de fronteras urbanas —vías ferroviarias, puentes, zonas industriales— y la recuperación de barrios degradados en favor de la construcción de espacios de calidad recuperados a los reductos de la fría, oscura y gris ciudad industrial. La configuración de estos nuevos espacios permite generar nuevas centralidades, en supuesto favor para el beneficio de la ciudadanía, obviando las grandes operaciones de especulación y exclusión que los acompañan. Se presenta el paisaje heredado del desarrollo industrial como nocivo y excluyente, que usurpa el valor de uso a la ciudadanía y debilita o frena el desarrollo social o económico de la sociedad actual. Lo feo, lo contaminante, la ruina, lo industrial es derrotado en favor del ocio, la cultura y las zonas verdes. Todo ello se muestra en reportajes monográficos acompañados de una descripción narrativa y visual, presentando los hitos de las grandes operaciones urbanísticas que recuperan con heroicidad la ciudad de Bilbao.

Aquí hacemos un breve inciso, para trazar un paralelismo recordando el alto valor simbólico y estético de las imágenes resultantes por la destrucción de monumentos, edificios o estatuas —tanto en el siglo pasado como en el presente— que refleja el derrocamiento de un régimen o la pérdida del poder político en diversos contextos. Por otro lado, recordamos que la construcción de monumentos está dirigida a redescubrir la historia o eliminar cualquier vestigio incómodo o contrario al discurso hegemónico. Esto es claramente lo que se está acometiendo en la ciudad de Bilbao en diferentes escenarios a través del urbanismo, la arquitectura posmoderna y el arte en el espacio urbano. Un ejemplo paradigmático que aglutina la acción de derribo y construcción de monumentos son los sucesos de la “semana sangrienta” de la comuna de París de 1871. En un primer momento se acometió el derribo de la columna *Vendôme* construida por Napoleón III como simbolizó del triunfo de la revolución y la derrota del poder autoritario. Tras la derrota de la comuna, años después en 1873 se construyó la Basílica del *Sacré-Coeur* en la cima de la colina *Montmartre*. En dicho lugar fue donde se inició la revolución de la Comuna de París, la basílica fue edificada en el mismo lugar buscando resignificar el espacio bajo el triunfo del conservadurismo religioso y como herramienta “para expiar los pecados pasados cometidos durante la Comuna”. El edificio se erige como símbolo de la brutal represión del gobierno de la época, que en la actualidad parece velado ya que por encima de todo es un monumento de destino inevitable para el turismo.

Otro hecho histórico que comunica la derrota de un régimen y el cambio de ciclo económico, social y político, con la destrucción de monumentos —en este caso registrado desde las artes cinematográficas—, es la escena sobre el derribo de la estatua del zar Nicolás II de Rusia, en la película *Octubre* (1928) de Serguéi Eisenstein<sup>182</sup>. En ella el cineasta

178 MARZO, M. Josefa, “Bilbao Global city” en Periódico Bilbao mayo de 2001, <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/33886/06.pdf?sequence=1>, consultado el 17 de junio 2021

179 ROWAN, Jaron, “Las industrias culturales y creativas” en *Cultura libre de estado*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016, p. 29

180 Veasé <https://www.bilbaoria2000.org/>

181 Mirar GONZÁLEZ Ceballos, Sara, “Re- escribiendo el Bilbao metropolitano según Bilbao Ría 200” en *Bidebarrieta. Revista de humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, nº VIII. Bilbao, 2000, pp. 491- 506

182 EISENSTEIN, Serguéi, *Octubre* (película), URSS, 1928



soviético registra y analiza la imagen del poder a través de la imagen del monumento al zar. La escena transcurre con una multitud dirigiéndose a una plaza donde se erige el monumento, este es derribado de su pedestal con una maraña de cuerdas por el pueblo. Eisenstein trabaja la película moviéndose entre dos polos: por un lado, la multitud de personas y el espacio real con el que representa la Revolución y por otro la ideología y los espacios formales del enemigo por medio de estatuarias. A Eisenstein no le interesa la escultura como reproducción de una imagen, sino desde su capacidad a la hora de simbolizar ideas y actitudes, para él, la escultura y el arte es principalmente ideología, es decir una superestructura desde la teoría marxista.

La recuperación de los espacios urbanos bilbaínos es generalmente mediatizada en tono épico, contribuyendo a la mejora en algunos aspectos de la calidad urbana, evidentemente, pero lo que cuestionamos aquí es el desarrollo desigual y la neoliberalización encubierta. Como nos advierte el geógrafo marxista Neil Smith el desarrollo desigual es central para el capitalismo. Esto genera la reestructuración espacial y el espacio convertido en medio de producción, la *renta del suelo juega el papel fundamental de mediación en la diferenciación geográfica del espacio urbano*<sup>183</sup>, bajo una dicotomía de las rentas altas del centro, frente a las rentas bajas del suelo en la periferia. A la hora de tasar dicha renta entran factores como sus propiedades —tamaño, uso del suelo, orografía del terreno— y su relación con infraestructuras o lugares —centro urbano, medios de transportes, instalaciones y servicios—. La recuperación de dichos espacios pasa por su recapitalización, es decir, pasar de una devaluación inicial a un aumento sustancial de la renta potencial de uso, esto hace posible su gentrificación y su regeneración.

## 2.4. APROXIMACIÓN AL NUEVO ESPACIO URBANO BILBAÍNO A PARTIR DE SUS MONUMENTOS

La construcción del nuevo espacio urbano bilbaíno como acabamos de mencionar en el subapartado anterior, se vale de resignificar los lugares simbólicos del pasado reciente. En esta operación se busca vaciar de significado y eliminar los vestigios del pasado reciente que puedan recordar la convulsión y la conflictividad de una sociedad inmersa en un conflicto de clases explícito e intenso como en las últimas décadas del siglo XX en la capital vizcaína. El paisaje revela las viejas y nuevas formas de acumulación que desde una mirada sensible y un análisis materialista nos permite analizar el proceso histórico a partir de las arquitecturas y el arte en el espacio urbano.

### 2.4.1. La arquitectura y las infraestructuras culturales

Fredric Jameson en su ensayo *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado* (1984) identifica la integración de la producción estética en la producción de mercancías. Este tipo de producción recibe apoyo institucional por diferentes vías como subvenciones por entidades públicas o privadas, centros culturales o museos que estimulan generar todo tipo de arte nuevo. La economía en la posmodernidad necesita una continua reproducción de géneros novedosos, la innovación y la experimentación estética. Jameson observa la primacía del espacio dentro del marco categorial de la concepción posmoderna, destacando el papel de la arqui-

tectura en el cambio cultural del capitalismo tardío<sup>184</sup>. Nosotros añadiríamos además el arte en el espacio público como otra herramienta fundamental en dicho cambio.

La teórica y crítica de arte Rosalyn Deutsche considera el espacio como reflejo de las relaciones de poder, *está en la agenda política como nunca lo había estado antes*<sup>185</sup>. El espacio se despliega mediante su producción- reproducción, territorialización-desterritorialización, construcción- destrucción.

A continuación, vamos a objetivar —en el territorio específico de la investigación, Bilbao—, algunas de las abstracciones, ideas y conceptos que hemos ido desarrollando en los diferentes apartados del primer capítulo *1.El espacio urbano posmoderno. Lo urbano como territorio político, social y estético*. Abordaremos a partir de ello, el análisis crítico de algunos de los símbolos del “nuevo Bilbao” ubicados en el espacio urbano e identificados dentro de lo que se reconoce institución arte: ya sean arquitecturas, esculturas o monumentos a intervenciones relacionadas más con el denominado *street art*. Como ya hemos advertido en varias ocasiones la construcción o redefinición de “edificios singulares”, abre un ciclo de fetichización del espacio urbano y su

consolidación como producto, referido a ello David Harvey afirma:

*El hecho de que la arquitectura posmoderna se considerase asimismo como ficción y no como una función parece ser más que pertinente a la luz de la reputación de los financieros, los agentes inmobiliarios y los especuladores que organizan sus construcciones*<sup>186</sup>.

Sobre su aspecto formal este tipo de arquitecturas o bien son símbolos o pretenden funcionar de modo simbólico, especialmente las que se engloban dentro de lo reconocido como arquitectura posmoderna. La arquitectura y el diseño urbano en la época del desarrollismo<sup>187</sup> se basaba en una planificación a gran escala del conocido como Gran Bilbao<sup>188</sup>, el espacio era racional, funcional y la arquitectura austera y despojada de ornamentos, exceptuando los estilos regionalistas de los años previos a la guerra civil. Sin embargo, el posmodernismo actual profesa un tejido urbano desfragmentado y descentralizado, e incluso en ocasiones efímero —arquitecturas o espacios temporales, que analizaremos en el subapartado *3.2.2 “Mientras tanto” el discurso neoliberal en torno a la creatividad y las ciudades instantáneas*—, y

184 JAMESON, Fredric (1984) *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995, pp.17-18

185 DEUTSCHE, Rosalyn (1990), “Uneven Development: Public Art in New York City”, citado en Blanco, Paloma et. al. (ed.) *Modos de Hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*, óp. cit. p.55

186 HARVEY, David, *La condición de la posmodernidad. Investigación y orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amarrortu, 1998, p. 128

187 Período de crecimiento económico a partir de 1960 durante la dictadura franquista que basó su desarrollo en la industria, el sector servicios —principalmente el turismo— y un gran proceso urbanizador que estimuló el mercado inmobiliario.

188 Término que surgió como unidad administrativa regional en la época franquista, con el plan comarcal de 1964, coordinaba territorialmente y estructuraba comarcamente Bilbao junto a todos los municipios. Se convirtió también en una política urbana del desarrollismo, cuya premisa era “cuanto más crecimiento demográfico y urbano, mejor” que improvisaba en función de la llegada de inversores.

183 SMITH, Neil, 1984, *Desarrollo desigual. Naturaleza, capital y la producción del espacio*, óp. cit. p.187

arquitecturas en las que se superponen “estructuras modernizantes”<sup>189</sup> sobre edificios más antiguos a modo de *collage*.

Desde el Guggenheim de Frank Gehry a la futura ampliación de Museo de Bellas Artes —proyectada por Normar Foster— son edificios emblemáticos de la ciudad de Bilbao que funcionan y funcionarán como significantes propios de la ruptura entre la forma y la función. Respecto a dicha ruptura el filósofo esloveno Slavoj Žižek comenta:

*El vínculo entre la forma y la función queda cortado, no hay ninguna relación causal entre ambas; la forma ya no sigue a la función, la función ya no determina la forma y el resultado es la estetización generalizada. Esta estetización alcanza su clímax en los centros de artes escénicas contemporáneos, cuya característica es el espacio vacío entre la piel y la estructura*<sup>190</sup>.

La ruptura entre la forma y la función, según Žižek, da como resultado la estetización de la arquitectura que alcanza su mayor expresión precisamente en los centros de arte. Fredric Jameson califica a la arquitectura posmoderna como una suerte de *populismo estético tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi y Brown, Aprendiendo de Las Vegas*<sup>191</sup>. Jameson reconoce el mérito a este tipo de arquitecturas por acontecer en ellas una de las características determinantes del posmodernismo cultural, la ruptura entre la alta cultura y la cultura comercial o de

masas. Retomando a Žižek, realmente lo que condensa este tipo de edificaciones es un mensaje cifrado de la ideología dominante. La jerarquía claramente definida por distinciones de clase, a pesar de querer mostrarse como democráticas y accesibles es precisamente *el populismo antielitista en la arquitectura el modo de aparición de su opuesto, el de las diferencias de clase*<sup>192</sup>.

En repetidas ocasiones Žižek señala que la arquitectura posmoderna representa la desregulación de la propia disciplina, en la que el pastiche globalizado recurre a un historicismo radical anclado en un presente sincrónico. Esta noción de pastiche se puede ver en algunos de los edificios emblemáticos del nuevo Bilbao, en torno a la plaza Euskadi en Abadoibarra, como el edificio de viviendas *Artklass* de los arquitectos Robert Krier, Marc y Nada Breitman o el centro comercial Zubiarte de Robert Stern. Pero sin duda un ejemplo de pastiche, que nos atañe más debido al tipo de uso que tiene como infraestructura cultural —biblioteca, mediateca, salas de exposiciones— y de otros servicios como cines, restaurantes, bares, una tienda de diseño, un gimnasio e incluso una piscina es el Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao. Fue un antiguo almacén de vinos construido por el arquitecto Ricardo de la Bastida en 1909 reconvertido en centro de ocio y cultura Alhóndiga (2010) diseñado por Phillippe Starck, que pasó a renombrarse en 2015 como Azkuna Zentroa —en homenaje al fallecido alcalde jeltzale Iñaki Azkuna— y a partir de 2019 es redefinido como Centro de sociedad y cultura contemporánea Azkuna Zentroa- Alhóndiga Bilbao.

La intervención en el antiguo almacén proyectada por Starck, comporta el mantenimiento de la fachada exterior, pero vaciando el interior del edificio —una práctica muy extendida en la arquitectura posmoderna y propia de las estructuras modernizantes comentadas anteriormente— construyendo en su interior tres cubos exteriormente forrados de plaqueta de ladrillo y un levantamiento de una altura por encima del edificio original, todo ello sostenido por 43 columnas de diferentes estilos. Destaca el amplio atrio de entrada con una gran pantalla luminosa que proyecta un sol que ilumina su interior, y el uso de dicho espacio que simula una gran plaza cubierta que alberga diversas actividades ya sean públicas o privadas. Hay que mencionar la existencia de otro proyecto de intervención previo para intervenir sobre el viejo almacén, en este caso diseñado por los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza, Daniel Fullaondo y el escultor Jorge Oteiza que daría a lugar al Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Para un completo estudio del caso cabe mencionar la publicación de Iskandar Rementería —investigador, músico y docente de la universidad EHU/UPV— *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación* (2012).

Este centro cultural no ejecutado, compitió frente al Guggenheim Bilbao como proyecto estratégico que marcaría el cambio de rumbo de la ciudad, habiendo grandes diferencias entre ambos modelos. Entre 1988 y 1989 se produjeron las gestiones para la creación de un museo de arte contemporáneo, los investigadores, docentes y artistas Isusko Vivas y Amaia Lekerikabeskoa en su artículo *Bilbao Blade Runner* (2014), advierten que la decisión de elegir un proyecto frente a otro se decidió en términos estratégicos, entre Bilbao como *capital de Euskadi o en colocar a Bilbao en el mapa*

*del mundo*<sup>193</sup>. La elección pasó por la creación de un museo de arte vasco en el antiguo almacén de vinos modernista ya integrado en una trama urbana consolidada o la construcción de una franquicia-museo de arte como el Guggenheim. La elección de este último —una firma internacional— reactivaría por completo una enorme superficie de terreno industrial, transformándolo en una nueva centralidad de la ciudad y en un espacio de oportunidad inmobiliaria, que estimularía una operación económica y urbana sin precedentes. No es casual por tanto la elección de un modelo frente a otro, el Guggenheim Bilbao de Thomas Krens, Frank Gehry, Richard Serra y Jeff Koons —entre otros— o el proyecto del Centro Cultural Alhóndiga Bilbao de Jorge Oteiza, Javier Sáenz de Oiza y Juan Daniel Fullaondo. El proyecto de la Alhóndiga respondía a una concepción del arte cercana a Oteiza y a la Nueva Escultura Vasca bajo parámetros distintos e incluso antagonicos:

*En una época en la que la cultura y los fenómenos estéticos potencian cada vez más aquellos aspectos alienantes para el sujeto denunciados por Oteiza, estos artistas reconocerán en el arte, y su deseo de que éste influya en la vida de forma positiva, una herramienta capaz de desarticular los mecanismos de representación de los medios de masas y de la industria cultural*<sup>194</sup>.

El Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao fue una propuesta tardía moderna de un espacio cultural que albergaría además del museo de arte vasco, un Instituto de Investigaciones Estéticas, la biblioteca Foral, el conservatorio y una casa de cultura que hacía frente a una propuesta como el Guggenheim que representaba a la industria cultural neoliberal

189 Palabra que nosotros designamos referido a la colocación de fachadas ventiladas, sistema SATE —Sistema de aislamiento térmico (de) por el exterior— con un fuerte protagonismo estético posmoderno con materiales de colores llamativos, asépticos o cristal y acero, utilizados en la construcción de nuevos edificios o sobre uno ya existente bajo criterios dudosos de conservación. Dicha preservación de arquitecturas se reduce a la preservación de elementos singulares como fragmentos de la fachada, los dinteles de entrada o simplemente la estructura del edificio para posteriormente ser o parasitados por estas estructuras modernizantes o superponiéndoles nuevas alturas.

190 ŽIŽEK, Slavoj (2010), *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal, 2012, p. 271

191 JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, óp. cit. p.12

192 ŽIŽEK, Slavoj, *Viviendo en el final de los tiempos*. óp. cit., p. 283

193 LEKERIKABESKOA, Amaia, VIVAS, Isusko (2014), “Bilbao Blade Runner, desde las sombras del titanio... Tácticas estéticas e iconográficas de construcción del paisaje urbano en la remodelación del centro cultural de la Alhóndiga”, en *Ankulegi: gizarte antropología aldizkaria*, nº18 consultado el 22 de marzo de 2021 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5216373>

194 REMENTERÍA, Iskandar (2012) *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. Fundación Museo Jorge Oteiza: Alzuza 2017, p.251

posmoderna<sup>195</sup>. La llegada del Guggenheim Bilbao junto a sus gestores y artistas estrella, hizo aterrizar las políticas culturales, sociales y económicas del neoliberalismo. La opción del Guggenheim Bilbao se dirigía claramente a una rentabilidad económica, urbanística y política, basada en la atracción del turismo y la publicidad más que a una apuesta comprometida con la cultura y el arte. El desembarco de esta franquicia cultural norteamericana conlleva aparejada una clara apuesta por una gestión cultural neoliberal, con tintes nacionalistas que consolida el modelo público-privado bilbaíno.

*Desde la década de 1990, había sido icono de la remodelación urbana, en buena medida gracias al “éxito” del paciente cero de la regeneración creativa e impulsada por la cultura: el museo Guggenheim de Bilbao. Pero, más que limitarse a estimular la gentrificación con sabrosos proyectos emblemáticos, se convierte en vehículo para la corporativización del conocimiento público.*

*Los museos, las galerías y las bibliotecas modernas tenían la combinación adecuada de intelectualismo, diversidad cultural y encanto de la vieja escuela para atraer a estos tipos de ataduras, ágiles y enérgicamente creativos. Así pues, cuando se redujo la financiación de estas instituciones a través de las medidas de austeridad, tuvieron que recurrir a los acuerdos de patrocinio y a los filántropos para solucionar sus problemas de financiación<sup>196</sup>.*

Se abre pues un cambio de ciclo cultural que destruye los símbolos que configuraban la identidad bilbaína e incluso vasca hasta el momento, tachándolos de obsoletos o negativos y adoptando unos nuevos imaginarios vinculados al progreso y la innovación del posmodernismo. Todo vestigio

del “pasado” debe ser eliminado tanto del paisaje como de la sociedad, ya sean cosas más concretas como barriadas, edificios, actividades industriales, a cuestiones más abstractas como la lucha de clases, los conflictos laborales, la desigualdad, los movimientos sociales y la cultura combativa. El pueblo vasco y en concreto la ciudadanía bilbaína siempre ha destacado por una fuerte cultura popular, muy comprometida con la lucha social, la autogestión y los movimientos emancipadores. En el último bloque de la tesis *III. Hacia la construcción de un arte crítico o político. Por la recuperación de una estética materialista del paisaje urbano* pondremos en valor algunas de dichas expresiones culturales antagónicas del contexto bilbaíno y desplegaremos una serie de proyectos plásticos personales dirigidos a reactivar el compromiso crítico y político del arte.

#### 2.4.2. El arte en el espacio urbano bilbaíno

Una vez mencionados algunos de los casos más relevantes de arquitecturas o infraestructuras culturales que jerarquizan y resignifican física o simbólicamente el espacio, vamos a citar algunos casos que operan igual, pero desde el arte ubicado en el espacio urbano. Las nuevas centralidades del nuevo Bilbao además de infraestructuras, equipamientos y nuevas viviendas de diseño, recurren al emplazamiento de monumentos ya sean reconocibles como esculturas u otro tipo de dispositivos artísticos como murales y obras cercanas al *street art*. Su ubicación en los espacios “regenerados” contribuyen a la producción de un espacio urbano, estetizado, limpio y modernizado que es ordenado a partir de una tabula rasa casi total. En Bilbao proliferan este tipo de obras artísticas, como por ejemplo en Abandoibarra y su paseo de esculturas diseminadas, o todas las esculturas instaladas —o “dejadas caer”— a lo largo de los márgenes de la ría. Estas a

su vez compiten con las arquitecturas de arquitectos marca, con al equipamiento mobiliario de carácter monumental — que funcionan como creación de ambientes — e incluso con algunos vestigios del pasado marítimo plastificado<sup>197</sup>. Todo ello se muestra como un batiburrillo o pastiche de diferentes expresiones artísticas o culturales, que se superponen unas a otras compitiendo entre ellas. Debido a la saturación y el exceso se anulan unas a otras, al respecto de ello el antropólogo Manuel Delgado comenta:

*La instalación de piezas de arte en espacios públicos ha querido servir para paliar por la vía ornamental las carencias de legitimidad simbólica. Nos encontramos de este modo ante lo que podríamos llamar artistización de las políticas urbanísticas, es decir, producción de efectos embellecedores del espacio público que han sido demasiadas veces puro maquillaje destinado al autoenaltecimiento de las instancias políticas o empresariales que han hecho el encargo o a ocultar fracasos estructurales, cuando no ambas cosas a la vez<sup>198</sup>.*

Es a partir de los años 70 del siglo XX —como ya analizamos en el apartado 1.7 *El lugar del arte. Escultura, espacialidad y funcionalidad*— cuando la escultura comenzó a ocupar el espacio urbano con los medios físicos, materiales y conceptuales propios de la arquitectura, y se produce una relación más que evidente entre ambas. En un principio ha existido una subordinación de la escultura a la arquitectura, colocándose una junto a la otra, pero en muchas ocasiones no se produce una simbiosis y estas experiencias tienden a fracasar. Maderuelo identifica este problema en afirmaciones como las que realiza el arquitecto Robert A. M. Stern:

*En mi opinión esta generación de artistas no comprende la escala pública de los edificios; se limitan a coger pequeñas maquetas y ampliarlas<sup>199</sup>.*

Esta operación parece aplicarse en muchas de las esculturas esparcidas en los márgenes de la ría de Bilbao en estas últimas décadas, que antes nos hemos referido a ellas como “dejadas caer”, ya que para nada se ha tenido en cuenta una colaboración entre el escultor, el urbanista y estos a su vez con el espacio donde se emplazan. Parece reproducirse en muchas ocasiones una lógica de rellenar los “huecos libres” y con esta operación se ha buscado diferentes fines: dotar de significado a espacios que carecía de ello, como paliativo para ocultar fracasos estructurales de operaciones urbanas, casos puramente especulativos o sobrecargar y centralizar los recursos estéticos en un escenario urbano determinado. Estas operaciones consisten mayoritariamente en la instalación de esculturas o la realización de murales en diferentes territorios del espacio urbano bilbaíno, que en muchos casos permanecen en proceso de transformación urbanísticas-especulativas. Uno de los casos más explícitos en la utilización fraudulenta del arte vinculada al sector inmobiliario se dio en el año 2013, cuando fueron retiradas varias esculturas en dos espacios de referencia en lo que se refiere al urbanismo del nuevo Bilbao.

Una de ellas la escultura de Eduardo Chillida *Buscando la luz IV*, ubicada entre las famosas Torres de Isozaki en Abandoibarra y otras dos esculturas del norteamericano Richard Serra, ubicadas en el exterior del Museo de Bellas Artes, *Monumentum* y *New Unión*. El motivo de su retirada fue la puesta en venta por parte del grupo inmobiliario y hotelero

195 Véase Ibíd.

196 MOULD, Oli (2018), *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*, Madrid: Ed. Analfabeto, 2019, pp.113-114

197 Veasé VIVAS, Isusko (2012), *Estudio antropológico signitivo y simbólico del espacio urbano en los frentes de agua. Tres ciudades junto al mar: Bilbao, Donostia- San Sebastián y Baiona*. Universidad de Extremadura Facultad de formación del profesorado: Departamento de Psicología y Antropología

198 DELGADO, Manuel “Arte y espacio público”, *El País*, edición Cataluña, 28-01- 2002

199 WINES, James: *De-Architecture*. Nueva York, Rizzoli Internacional Publications, 1987, p.62.

Urvasco —constructora de hoteles y viviendas incluidas las propias Torres Isozaki— propietario de estas esculturas ubicadas en el espacio público, que debido a la quiebra de su empresa tuvo que liquidarlas. La escultura de más de 8 metros de Eduardo Chillida fue subastada por la casa *Christie's*, batiendo un propio récord de precio de obra del autor donostiarra y las dos esculturas de Richard Serra fueron recompradas por el propio autor<sup>200</sup>.



Richard Serra, *New Unión*, 2003



Eduardo Chillida *Buscando la luz IV*, 2001



Richard Serra, *Monumentum*, 2003

A partir del proceso de resignificación o limpieza del paisaje urbano —de todo vestigio del pasado industrial y lo

que ello supone como ya hemos comentado— por medio del arte, presentaremos a continuación varios casos que nos permiten constatar las afirmaciones e ideas esgrimidas hasta el momento. La primera de ellas es la intervención llevada a cabo, en el conocido como Puente de La Salve y oficialmente nombrado como “Príncipes de España” —puente proyectado por el ingeniero Juan Batanero García- Geraldo en 1972—. La operación estética del Puente de La Salve, nos parece relevante, más allá de la resolución formal de recubrir su estructura —metálica verde en forma de H y de fuerte connotación industrial que antes de la construcción del Guggenheim tenía un color rojizo oxidado—, es quién lo diseñó. Tras la construcción del Guggenheim Bilbao el puente quedo abrazado por la arquitectura de Frank Ghery, como parte de una operación de su integración formal por parte del arquitecto. Con motivo del décimo aniversario (1997-2007) el Museo Guggenheim Bilbao encargó un proyecto para intervenir en la estructura que se erige sobre el puente de La Salve. Se declaró que con dicha actuación se contribuía por un lado al patrimonio artístico de la ciudad —dotándola de otra obra artística en el espacio urbano— y ya de paso a la Colección Propia del museo<sup>201</sup>. La propuesta fue ofrecida a tres artistas Daniel Buren, Liam Gillik y Jenny Holzer, el primero de estos fue el seleccionado con su propuesta *Arcos Rojos* que según dicta la página del museo, Buren detectó que el arco que corona el puente *no está visualmente conectado con la elegancia del museo*. Buren opta por cubrir con paneles rojos de Formica la estructura, generado en la mediatriz tres círculos, produciendo una armonía cromática, formal y un juego de reflejos entre el museo, el puente y la ría tomando en cuenta las características del contexto en el que se enmarca. Además, incluyó en los bordes unos paneles traslúcidos, de

rayas negras sobre fondo blanco —un motivo habitual en la obra del autor—, que por la noche emanan unos juegos de luces, que buscan dialogar con el dinamismo de los coches que atraviesan el puente. La operación de recubrir y ocultar bajo un halo modernizador —evidentemente posmoderno— y esteticista, pasa por eliminar cualquier vestigio de la época anterior como ya superada, y más aún en una zona ya resignificada y saturada de símbolos la Campa de los Ingleses. Lo que llama la atención es el papel que juega aquí Daniel Buren, un reconocido representante de la conocida como crítica institucional<sup>202</sup>, que abordó tanto la producción desde textos críticos —que visibilizan tanto la función como los roles de la institución museística y la relación que mantiene el canon académico con los valores de mercado del arte— a la producción plástica. El artista en sus textos señala como los museos ocultan la violencia institucional que ejercen, mediante la limitación, es decir, imponen un conocimiento selectivo que mistifica la realidad, que es presentado como neutro y beneficioso para la sociedad. Desde este espacio de privilegio, el museo desempeña fundamentalmente tres roles: el estético, el económico y el místico. A partir de estas ideas Buren afirma:

*El arte no está más allá de las ideologías, sino que es parte o incluso, en aquello que concierne a las vanguardias, reflejo de la ideología (...) dominante. En nuestra sociedad, el arte es la expresión de la ideología burguesa y de lo que esta supone; en la sociedad americana es la expresión y afirmación del imperialismo*<sup>203</sup>.

201 <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/la-salve>, consultado el 19 de marzo de 2021

202 “(...) el trabajo de la crítica institucional (...) atiende al ámbito del arte y la cultura como espacios en los que está en juego la construcción y legitimación de los imaginarios simbólicos que nos interpelan, la concepción que tenemos del arte y de sus agentes (incluido el público), sus modos de producción, distribución y exhibición o las relaciones sociales en las que se estructura.” ALDAZ, Maite, *Hans Haacke y la crítica institucional*, óp. cit. , p. 30

203 BUREN, Daniel, “Ecrits, Tomo 1: 1965-1976” citado en *Ibíd.* p.96

200 CIRILO, Santos, 2013, “Richard Serra compra dos obras suyas instaladas en el Museo de Bellas Artes” en *El País* edición del País Vasco consultado el 19 de marzo de 2021 en [https://elpais.com/ccaa/2013/06/26/paisvasco/1372253398\\_651690.html](https://elpais.com/ccaa/2013/06/26/paisvasco/1372253398_651690.html)



Daniel Buren, *Les couleurs: sculptures*, (1975-1977)

Retomando la intervención *Arcos Rojos* de Buren en el puente de La Salve, destacamos los perfiles laterales, por el uso de su icónico y reconocido grafismo de líneas paralelas bicolor, pero en esta ocasión reproducido con efectismos de luz-movimiento. El efectismo y la espectacularización que dota en este caso el autor a su conocido recurso plástico nos choca, ya que no podemos evitar recordar la obra que realizó para el Centro George Pompidu de París, *Les couleurs: sculptures* (1975-1977) con el mismo recurso de las líneas. En este caso desde la azotea de dicho edificio —Centro George Pompidu de París—, se emplazaron unos catalejos que permitían ver a *Les couleurs*: un total de 15 telas rectangulares de 2x3m. estampadas con franjas de colores sobre fondo blanco, como las mencionadas anteriormente. Pero en este caso las telas se disponían en forma de bandera, como símbolo vacío erigido en el mismo lugar donde edificios destacables suelen portar la bandera nacional como: el Gran Palais, el Louvre o el Palais Chailot. El título *Les couleurs*

hace referencia a la denominación popular de la bandera nacional francesa, con ello el artista busca destacar como la bandera nacional cohabita con otras corporativas en lo alto de edificios de empresas multinacionales, museos, galerías comerciales. Lo que muestra Buren con esta obra, es que la resignificación del espacio urbano se basa cada vez más en la lógica de la mercancía y del consumo, es el emblema reconocible del capitalismo neoliberal. Haciendo hincapié en cómo el arte contemporáneo permanece cada vez más condicionado por el espectáculo o por lógicas corporativas —es el caso de los otros edificios que menciona Buren—.

Teniendo en cuenta la obra anteriormente mencionada, *Les couleurs: sculptures*, nos llama la atención la propuesta de los *Arcos Rojos* en el puente de La Salve, ya que en este caso parece contrariar lo defendido anteriormente. En *Arcos Rojos* destaca precisamente el espectáculo, la lógica corporativa, los roles estéticos y económicos, el artista se pone al servicio de esas estrategias a sabiendas de lo que significa el Guggenheim Bilbao y el espacio urbano sobre el que actúa.

El territorio que estamos analizando es Abandoibarra y los márgenes de la ría, lugar que no opera solo como un marco que alberga actividades o acciones artísticas de una forma neutra. Afirmar lo contrario más que un error, puede connotar una posición ideológica como ya hemos mencionado en numerosas ocasiones —el espacio público elevado al nivel de ideología defensora de los valores cívicos y democráticos liberales—. Los cambios producidos en el entorno construido aglutinan la combinación del arte, esculturas, eventos, intervenciones o acciones en el espacio urbano. Esto delimita o restringe las actividades, los comportamientos o las expresiones culturales-sociales que son permitidas o toleradas en el espacio urbano. Se incorpora a ellas un arte activista o artivismo<sup>204</sup>, que parte de la utilización de cierto simbolismo

radical y político que por lo general demuestra su institucionalización y su desactivación como contracultural. Estos se perciben en un incremento de dispositivos instalados en el espacio urbano que buscan una interacción o una participación directa del espectador, a través de prácticas colaborativas o de mediación —esto será desarrollado en profundidad en el segundo bloque de la tesis en el capítulo 4. *Arte y gentrificación en Bilbao. Los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, ¿dónde está la gentrificación, que no la veo?*—. En este sentido Bilbao como cualquier otra ciudad competitiva dentro de las conocidas como ciudades marca, apuesta por fomentar este tipo de prácticas artísticas contemporáneas, entre las que se encuentra el muralismo o *street art*.

Este tipo de acciones artísticas se presentan como una expresión de contracultura que incluso en algunas ocasiones incorporan la crítica social, pero quedan muy distantes de lo que fue el muralismo político u otro tipo de expresiones culturales como el *graffiti*. El muralismo o el *street art* generalmente están vinculados a procesos de higienización o *artwashing*<sup>205</sup> —lavado artístico—. Entre los espacios urbanos intervenidos destacan en cantidad los que sufren fuertes procesos de gentrificación, por lo que su ubicación no es baladí —un foco de concentración de este tipo de muralismo se concentra en los barrios de San Francisco y Bilbao la Vieja—. En muchas ocasiones estas prácticas reciben el patrocinio de instituciones culturales y de administraciones públicas, convirtiéndose en herramientas de legitimación de las políticas culturales.

Es a través del análisis estético y materialista del paisaje cuando detectamos una intervención artística de arte público, *street art* o muralismo en el entorno próximo al Guggenheim, que destaca por encima de las demás, es la obra *Soñar* del

artista Spy en la medianera de un pabellón industrial en el barrio de Olabeaga. El triángulo que conforman los barrios de Abandoibarra, Olabeaga, Rivera de Deusto- Zorrozaurre, es un territorio que desde hace más de una década sufre agresivos procesos de transformación urbana y gentrificación. El caso de Spy con su obra *Soñar* podemos mencionar que parece recuperar la oda populista a los elementos superpuestos y a los signos reivindicados por Denisse Scott Brown y Robert Venturi en su publicación *Aprendiendo de Las Vegas* (1972). La palabra “soñar” en grandes letras negras sobre fondo blanco se impone en el paisaje como un gran letrero que adquiere un papel significativo dentro del entorno que le rodea. En un espacio hipertrofiado de símbolos y en continua transformación —configurado por la centralidad de Abandoibarra y Zorrozaurre junto con sus zonas de afección y expansión— este mural se eleva como un *significante vacío*. El concepto de “soñar” se enmarca dentro del discurso hegemónico de progreso, innovación, creatividad y entusiasmo del nuevo Bilbao, subsumido bajo los intereses neoliberales globales y el control político de quienes han ocupado el poder político durante 40 años.

Es pretendida la utilización del concepto *significante vacío* buscando acercar las teorías del populismo del filósofo argentino Ernesto Laclau que permite comprender las estrategias discursivas utilizadas por las clases dominantes:

(...) cuando hablamos de “significantes vacíos” (...) queremos decir: que existe un punto, dentro del sistema de significación, que es constitutivamente irrepresentable; que, en ese sentido, permanece vacío, pero es un vacío que puede ser significado porque es un vacío dentro de la significación<sup>206</sup>.

204 DELGADO, Manuel, “El arte de la protesta” en *Ciudadanismo*, óp. cit. pp. 66-81

205 MOULD, Oli (2018), “El lavado artístico (artwashing). El arte de la gentrificación creativa” en *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*, óp. Cit. pp.183- 185

206 LACLAU, Ernesto (2005), *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 136

Laclau reflexiona sobre la construcción de la identidad popular que se produce a partir de una articulación entre lo universal y lo particular, es decir la construcción de un pueblo es cristalizada en prácticas e instituciones que se dan a partir de palabras e imágenes contingentes, que mediante una cadena de equivalencias configuran un discurso. El desplazamiento de las demandas individuales a las colectivas —o populares— se facilita bajo la construcción de vínculos equivalenciales, y para ello debe darse un denominador o demanda común que adquiera centralidad. La hegemonía no sería posible sin antes construir una identidad colectiva o popular a partir de demandas democráticas. Cuando insertamos aquí las ideas de Laclau, es por la constatación de un interés por las clases dominantes y la burguesía bilbaína de regenerar y reactualizar su hegemonía a través de un sentido común y una esfera pública burguesa renovada. Una manifestación palpable del discurso dominante, permanece objetivado físicamente en el espacio público, mediante la arquitectura, el arte y las infraestructuras culturales.

La palabra “soñar” de Spy nos advierte de lo que está por acontecer y cambiar, una palabra que se entremezcla con los anhelos, las aspiraciones y las esperanzas de un progreso y crecimiento colectivo como ciudad y como comunidad. Un *Soñar* que se cristaliza bajo un desarrollo desigual, un *Soñar* neoliberal que se convierte en consenso por consentimiento, bajo la promesa de un progreso creativo cimentado entre otras cuestiones por la especulación inmobiliaria y la acumulación capitalista. Un *Soñar*, que se expande geográficamente sobre los denominados espacio de oportunidad, más como valor de cambio que como valor de uso.



Spy, *Soñar*, 2015

Otro caso similar se ubicó muy cerca —pero en este caso de forma temporal—utilizando de nuevo la palabra como significante, *Buen trabajo/ Lan Bikaina* en letras blancas sobre un contenedor de transporte marítimo de color rojo instalado en la explanada del *Itsasmuseum Bilbao* —anteriormente denominado Museo Marítimo Ría de Bilbao—. La instalación temporal se debe a la convocatoria que mantiene el museo con la Facultad de Bellas Artes EHU/UPV, Bilbao Art district y la empresa Aurtenetxea containers para ejecutar intervenciones artísticas sobre contenedores de transporte marítimo. La autora Laura Martínez Martín ganadora de la 7ª edición en 2019 con su propuesta *Buen trabajo/ Lan Bikaina* busca el reconocimiento a los antiguos trabajadores de astilleros que permitieron el desarrollo industrial y económico de la villa, en concreto a los trabajadores de los astilleros de *La Naval* —para ello utilizó en el diseño los colores y la tipografía de la extinta empresa—. Debido a la resolución formal del proyecto y su ubicación —un espacio que ha sufrido y sufre grandes obras de transformación urbana—, este se anunciaba como un eslogan propio de la propaganda institucional. Es decir, la similitud de colores y tipografías con los corporativos de la propia imagen de la Diputación Foral de Bizkaia, parece emular o ser uno más de los eslóganes gubernamentales. Hay que tener en cuenta que en la misma

explanada, junto al puente euskalduna, se apila una columna de contenedores con diversa publicidad institucional y de los patrocinadores del propio museo. Nuevamente al igual que la obra anterior—el *Soñar* de Spy—, la obra *Buen trabajo/ Lan Bikaina*, se erige como *significante vacío* muy próximo al sentido común hegemónico, el entusiasmo de lo bien hecho, la buena gestión, en definitiva, un elogio al espíritu neoliberal en uno de los espacios más mediatizados de la ciudad. Por ello, en esta ocasión es otro *significante vacío* más que se integra y complementa un espacio saturado de símbolos del poder, siendo subsumida la intencionalidad inicial de la artista por el entorno donde se ubica la obra.



Laura Martínez Martín, *Buen trabajo/ Lan Bikaina*, 2019

Ambos trabajos nos hacen recordar y recuperar el trabajo de la artista norteamericana Jenny Holzer y su serie *Tuismis* (1977-79), por el que, la artista valiéndose también de una serie de mensajes textuales, eran mostrados bajo diferentes formatos en las calles de Manhattan, ya fuera mediante posters o enunciados en grandes paneles electrónicos-luminosos. Los mensajes que esgrimían se correspondían

con expresiones del sentido común dominante, propios de la uniformidad ideológica de la esfera pública burguesa, por ejemplo: *Una actitud positiva marca la diferencia o recuerda que siempre tienes la libertad de elección*. Incluso alguno de los mensajes más críticos, aparentemente, que la artista disponía en los paneles permanecían subsumidos y desactivados semejándose a la propaganda publicitaria o gubernamental. La artista buscaba mediante estas acciones confrontar con el viandante sobre su frágil presencia del sujeto democrático. *La ambigüedad de los textos proyectados establece un juego entre lo que leemos y lo que sugiere lo que leemos que trataría de construir las ideologías soterradas bajo la falsa transparencia de los medios de comunicación y la industria cultural contemporáneos*<sup>207</sup>. Los dos ejemplos que hemos propuesto compuestos por las expresiones “soñar” y “buen trabajo” directamente encumbran el sentido común dominante sin tan siquiera hacerle un mínimo cuestionamiento, crítica o mucho menos demostrar su oposición.



Jenny Holzer, *Tuismis* 1977-79

207 VINDEL, Jaime, *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*. Madrid: Brumaria, 2015, p.64

### 3. EL ANDAR Y LA MIRADA SENSIBLE COMO PRÁCTICAS DE ANÁLISIS DIALÉCTICO Y ESTÉTICO DEL PAISAJE

Llegados ya a este capítulo final de este primer bloque de la tesis, es el momento de abordar la praxis artística que se articula con los temas desarrollados y presentados hasta el momento. Lo que presentamos a continuación, son las claves metodológicas que detonaron la presente investigación, gracias a una progresiva toma de consciencia crítica hacia las problemáticas materiales y culturales del espacio que habitamos. La práctica artística personal se produce desde una experiencia sensible de la percepción del paisaje y el territorio, moviéndose dialécticamente entre las propuestas plásticas y la realidad social, entre cuestiones concretas y abstractas. Se busca implementar un método de estudio y trabajo desde un análisis estético materialista del espacio urbano, dirigido a desarrollar un trabajo crítico que contribuya a la producción de mecanismos y dispositivos de subjetivación política. Evidentemente somos conscientes de la ambición y el riesgo al asumir dicha tarea, las posibles contradicciones las tomamos como parte de un proceso dialéctico por el cuál pretendemos construir dispositivos de activación política. Abordaremos una serie de referentes e imaginarios procedentes de diversas disciplinas artísticas, que desde su diversidad se aproximen a nuestra investigación permitiendo enfatizar nuestro marco experiencial. Tomamos posición desde un compromiso con la especificidad del arte, en concreto de la escultura, y esta no entendida desde su

autonomía, sino por la tecnicidad o contextualidad propia conectada con el proceso histórico-social.

La estructura y el desarrollo de la investigación se produce desde el análisis estético y material del paisaje urbano, a través de la práctica artística —a pesar de presentarse en orden inverso en la tesis—y desbordándose en una investigación teórica-crítica que permanece delimitada espacial y temporalmente. Es decir, los tres bloques que configuran la tesis —nos encontramos al final del primero de ellos— permanecen ligados a unos territorios concretos de la ciudad de Bilbao y a unos periodos temporales limitados en los que se produjeron una investigación estética, unas prácticas artísticas y una profundización teórica específica. El análisis sensible del territorio urbano desencadena un interés por las determinaciones concretas y abstractas de la construcción simbólica del paisaje urbano, como objetivación del proceso histórico y la lucha de clases, así como en la producción de subjetividades políticas.

Las primeras investigaciones estéticas —por cadencia temporal— se comprenden en un área geográfica delimitada, al noroeste de la ciudad de Bilbao, en concreto los límites formados por: hasta Enekuri por el monte Cabras y el monte Banderas desde San Ignacio y por el otro extremo la ría a su paso por los barrios de Sarriko- San Ignacio. Durante el periodo 2012 al 2018 habité aquel territorio pudiendo desarrollar varios proyectos, que requirieron varios años para su ejecución y con un arraigo específico en el paisaje de dichos barrios. Algo que fue determinante para detectar dichos lugares fue pasear y descubrir el territorio, trabajar con el paisaje más allá de su dermis y profundizar mediante una mirada crítica en la comprensión material de las condiciones sociales que lo configuran tanto ahora como en el pasado.

Los dispositivos plásticos que emergen de dichas experiencias toman en consideración tanto la forma como el contenido, evitando la fetichización del paisaje. Buscamos alejarnos de propuestas plásticas próximas a tratamientos

románticos o historicistas del paisaje urbano, que enarbolan el esteticismo apelando a lo inhóspito o lo exótico. Se procura un acercamiento desde la reflexión y la crítica, desde un proceso dialéctico que busca problematizar con el análisis estético de la realidad material y del relato histórico, siendo conscientes de la posibilidad de contradicción como condición de posibilidad para detectar nuevas problemáticas y estrategias de dominación.

La periferia bilbaína con sus preexistentes ruinas industriales y descampados junto a las densas barriadas en su área metropolitana, nos constatan la consciencia de ciudad dura que hace diferente a Bilbao<sup>208</sup>. El Bilbao de los 80 del siglo XX realmente era una ciudad dura, en decadencia, gris y en la que se escalonaba el cierre de las grandes industrias, con encaradas luchas laborales, paro juvenil, la incidencia de las drogas, un fuerte contexto de lucha política, diferentes tipos de terrorismo y violencia. Había un gran ambiente político y contracultural: huelgas, manifestaciones, el Euskadi tropikal, gaztetxes, punk, fanzines.<sup>209</sup> La ciudad ya no puede soportar tanto cadáver industrial esa presencia de la ruina era un fuerte significante estético-formal, gracias a su presencia estructural y su perdurabilidad procura en muchas ocasiones su condición monumental en el espacio, como afirmó el escultor Jorge Oteiza Bilbao fue bello en su fealdad<sup>210</sup>. Cada vez queda menos de aquel imaginario —reactualizado a un momento cultural, político y económico diferente— y mucho menos de aquel paisaje, ya que desde hace más de dos décadas el espacio urbano bilbaíno es reconfigurado y reapropiado bajo las nuevas formas de acumulación capitalista. Los espacios que vamos a analizar

desde la práctica artística se pueden enmarcar dentro de aquellos espacios ubicados en la periferia que se han venido denominando como descampado, terrain vague o espacio basura.

El arquitecto Francesco Careri en su ensayo Walkscapes. El andar como práctica estética (2002) identifica el acto de andar como el comienzo simbólico de la transformación del paisaje en la prehistoria, y es a partir de ese momento cuando se comenzó a modificar y construir el paisaje. Careri entiende por paisaje el acto de transformación simbólica, y no solo física del espacio antrópico<sup>211</sup>. Gracias a la práctica de andar interpretamos los paisajes urbanos de nuestro entorno, Careri al final de su ensayo hace hincapié en la constatación de los espacios vacíos en lo urbano, como algo inherente a lo urbano, pero refiriéndose no a los vacíos tradicionales, como los que configuran plazas, parques o jardines.

Los espacios vacíos son una parte fundamental del sistema urbano, y habita en la ciudad de una forma anómala: se desplazan cada vez que el poder intenta imponer un nuevo orden. Son realidades crecidas fuera de, y en contra de, un proyecto moderno que sigue mostrándose incapaz de reconocer sus valores y, por tanto, de aceptarlos<sup>212</sup>.

En el subapartado 1.6.2 *Otros acercamientos al paisaje desde el arte* del primer capítulo, ya mencionamos como la noción de deriva y de psicogeografía de los situacionistas se establece muy próxima a la hora de afrontar nuestro análisis estético- materialista del espacio urbano. Este se abordará

208 ZULAIKA, Joseba, "Post- industrial: The Reinvention of a New City", *Basque Cultural Studies Program*. Newsletter. Nº57 abril, 1998.

209 Véase "2. Todo lo tropical se desvanece" en GAMARRA, Garikoitz. LARREA, Andeka, *Bilbao y su Doble. ¿Regeneración urbana o destrucción de la vida pública?*, óp. cit. pp. 33- 54

210 Véase ARNAIZ, Ana, Vivas, Isusko, "Un cementerio industrial de ruinas escultóricas en la ría de Bilbao" en *Fabrikart Nº6* Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2006

211 CARERI, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, óp. cit, p.21

212 *Ibíd.*, p. 181.

desde una experiencia subjetiva, originada a través del paseo o la deriva, localizando una serie de emplazamientos y llevando a cabo diferentes actuaciones cercanas a lo escultórico. A la hora de atesorar dichos proyectos, se tendrán en cuenta aspectos estéticos y las condiciones materiales e históricas del paisaje que se trabaja, aunando la experimentación plástica con la investigación teórica que hemos ido exponiendo a lo largo del presente trabajo de tesis.

El crecimiento y la expansión de las ciudades produce áreas vacías que debido a que el desarrollo del espacio-tiempo urbano funciona a diferentes velocidades dependiendo donde se dé funcionan de manera distinta. No es lo mismo las del centro que suelen permanecer constantes, permanentes y en el caso de algún tipo de transformación son muy controladas, frente al dinamismo y el descontrol que se da en las de los márgenes o en las zonas periféricas. Este tipo de “espacios vacíos” han sido trabajados desde diferentes prácticas artísticas como la escultura por parte de Robert Smithson, Gordon Matta-Clark o Lara Almarcegui entre otros y desde el cine por Vittorio de Sica —en películas como *Milagro en Milán* (1951) o *El Techo* (1956)—, Andréi Tarkovski —en *Stalker* (1979)—, Pier Paolo Pasolini —en *Accatone* (1961) o *Mamma Roma* (1962)—, Michelangelo Antonioni —*El desierto rojo* (1964)—, Carlos Saura —*Los golfos* (1960)— por mencionar algunas.

Desde los medios de difusión o comunicación gubernamentales o privados estos espacios vacíos no son más que *espacios de oportunidad*, son designados como porciones o parcelas de terreno urbanizable que antes ocupaban industrias, infraestructuras de transporte o simplemente zonas no urbanizadas en zonas escarpadas que con el desarrollo urbano se han quedado integradas en una nueva centralidad de la trama urbana.

*En ese caso hablar de espacio, en un contexto determinado por la ordenación capitalista del territorio y la producción inmobiliaria, siempre acaba resultando un eufemismo: en realidad se quiere decir siempre suelo*<sup>213</sup>.

Debido al proceso de expansión constante de la ciudad estos *espacios de oportunidad* se promocionan por toda la ciudad, ya sean en los barrios más céntricos o directamente en la periferia o en los márgenes de la ciudad. Estas zonas que albergan edificios industriales, antiguas infraestructuras de transporte, vestigios de la vida rural o viviendas de autoconstrucción surgidas en el desarrollismo se presentan como un foco de problemas urbanísticos. Para las administraciones públicas en el poder dichos territorios ofrecen una imagen de degradación, de lo informal y un inconveniente para la reurbanización de dichos terrenos. Por ello el Departamento de Medio Ambiente, Planificación Territorial y Vivienda del Gobierno Vasco aprueba un programa de ayudas a la demolición de ruinas industriales entre 1992 y 2013, el plan de derribo de viviendas en las barriadas de Peñasca —Iturrigorri y Gardezabal ya han sido demolidas— iniciadas en el 2019, o la transformación desde el 2012 de la península de Zorrotzurre que conlleva el derribo de la mayor parte de sus construcciones.

*Por otra parte, el suelo es, en muchos lugares de Euskadi, un bien escaso. La demolición de ruinas industriales supone una oportunidad para integrar esos espacios degradados en la ciudad, como ámbitos residenciales, de equipamientos o de ocio. Se trata de liberar los mejores territorios, en lugar de ocupar suelos rurales más lejanos. Conseguir un soporte idóneo para una nueva economía, convertir*

*en expectativas positivas el problema del declive industrial*<sup>214</sup>.

El acercamiento que proponemos como ya hemos mencionado dista de una idealización próxima a concepciones románticas o nostálgicas apoyadas en el historicismo o el patrimonialismo de esos espacios, los consideramos espacios latentes, forman parte del proceso urbano que evidencian las consecuencias del desplazamiento, la apropiación y el desarrollo desigual promovido por el sistema capitalista. La investigación plástica que presentaremos en los próximos capítulos rompe con la autonomía y el formalismo en favor de una toma de posición hacia posturas críticas y materialistas sobre un territorio producido, representado y practicado bajo las lógicas capitalistas y el sentido común dominante.



Maquinaria de derribo junto al edificio IDOM en 2017

### 3.1. LA NO CIUDAD. EL ABANDONO COMO PARTE DEL PAISAJE URBANO

Para denominar este tipo de espacios vacíos existen una multiplicidad de apelativos: descampado, terreno baldío, no lugar, tierra de nadie, paisaje entrópico. Un primer concepto que permite aglutinar todas estas denominaciones es el *terrain vague*<sup>215</sup>, acuñado por el arquitecto y teórico catalán Ignasi de Solà- Morales y Rubió. El término aparece en el artículo con el mismo nombre *Terrain vague* (1995), que tiene su origen en la película homónima dirigida por Marcel Carné en 1960. Ignasi de Solà- Morales reflexiona como la aparición de la fotografía y el cine coincide con el momento de expansión de las grandes ciudades, que son utilizados como medios de propaganda del proyecto metropolitano. Solà Morales analiza como en la fotografía urbana de los años 70 —del siglo XX— aparece una mirada diversa sobre la realidad construida, dando visibilidad a los espacios vacíos, obsoletos y abandonados de la ciudad. Una de las ideas más interesantes del famoso texto *Terrain Vague*, es precisamente el término en sí, que Solà- Morales se esfuerza en analizar etimológicamente. Advierte que los significados de las palabras que conforma el término no tienen el mismo significado al ser traducidas al francés, al inglés o al castellano. El término *terrain* en francés connota un carácter urbano, una porción de suelo con límites precisos y edificables en la ciudad, mientras que en inglés y castellano define una porción de tierra vinculado a lo agrícola o a lo geológico. Otra acepción en francés de *terrain* es la de porción de tierra en condición expectante y potencialmente aprovechable. En cuanto a la segunda palabra *vague* de origen latino derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacuum*, en inglés *empty*, *unoccupied*

213 DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología*, óp. cit., p. 19

214 Véase <http://www.euskadi.eus/ruinas-industriales/web01-a2lurral/es/>

215 SOLÀ-MORALES, Ignasi (1995), “Terrain Vague” en ÁBALOS, Iñaki (ed.), *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2009, pp. 123- 132



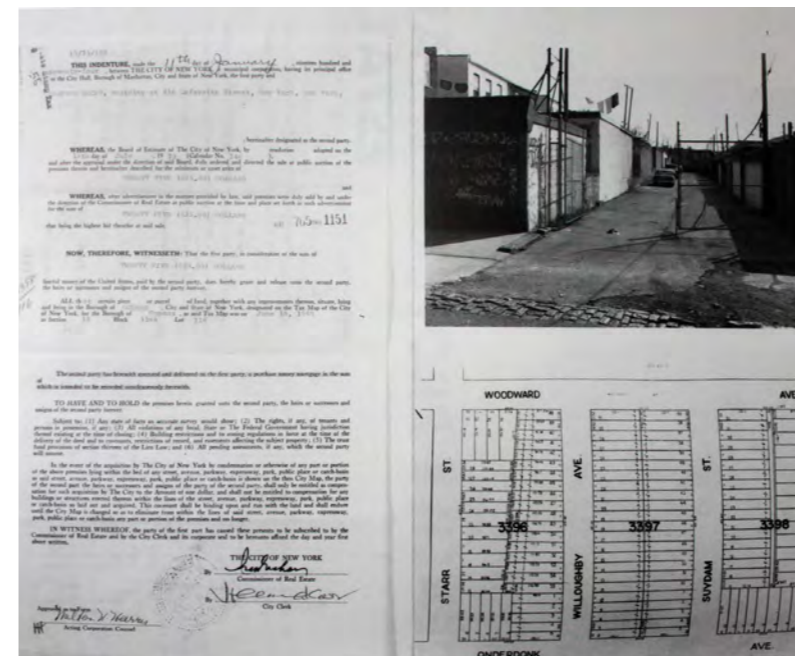
—vacío, desocupado— pero también free, available —libre, disponible—. Hay un segundo significado de *vague* según su toponimia relacionado con lo indeterminado, lo impreciso o lo incierto. En conclusión, para Ignasi Solà- Morales el término queda abierto tanto a connotaciones positivas como a negativas:

*Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Lugares obsoletos en los que ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas. (...) En definitiva, lugares extraños al sistema urbano, exteriores mentales en el interior físico de la ciudad que aparecen como contraimagen de la misma, tanto en el sentido de su crítica como en el sentido de su posible alternativa<sup>216</sup>.*

Otro concepto que nos permite ampliar el léxico relacionado con los espacios característicos de nuestro estudio es el concepto “espacios basura”, acuñado por el arquitecto Rem Koolhaas. Nos interesa principalmente su acepción desde la perspectiva económica del valor de uso o valor de cambio del espacio: *el espacio basura es el residuo que la humanidad deja sobre el planeta<sup>217</sup>*. Para Koolhaas el producto construido en la modernización no es la arquitectura sino el espacio basura, que persiste después de que la modernización haya seguido su curso o más concretamente, lo que cristaliza durante el proceso de la moderni-

zación, es decir su consecuencia. En una amplia mayoría la teoría de la producción del espacio está basada en una preocupación obsesiva por su opuesto: por la sustancia y los objetos, es decir, por la arquitectura. El espacio basura es la contrafigura del espacio, un territorio con la visión dañada, de expectativas limitadas y de sinceridad reducida. Una de las obras del artista Gordon Matta-Clark objetiviza a la perfección la noción de “espacio basura”, su obra *Fakes States* (1973) que consiste en la compra por parte del artista de “suelo excedente” en una subasta del Ayuntamiento de Nueva York. Matta-Clark adquirió por 25 dólares —cada uno— minúsculas parcelas, espacios residuales<sup>218</sup> cuyos impuestos locales no habían sido abonados. Esta obra viene a cuestionar el modelo urbanístico capitalista, visibilizando espacios que no serían de otra manera ni vistos ni ocupados

*Comprarlas fue mi propia aportación a lo extraño de las líneas de demarcación de propiedad existente. La propiedad lo invade todo. La idea que todo el mundo tiene de propiedad está determinada por el factor de uso<sup>219</sup>.*



Gordon Matta-Clark, *Fakes States*, 1973

Una de las motivaciones de Matta- Clark a la hora de adquirir dichos solares, recayó en su característica de ser “inaccesibles”, es decir obtenía la propiedad de unos espacios que no se verían ni se ocuparían nunca.

Estos territorios residuales —para el urbanismo dominante— a los que nos referimos no parece haber nada, ni pasado, ni futuro, nada que no sea el presente o una traza de quienes lo transitan. Estos permanecen ajenos al control urbano, no son domesticados o planificados, parecen conectarse entre sí a través de caminos que han marcado los propios. Son territorios inestables que se mantienen

en una calma tensa —o en suspense—, antropizados pero incompletos y que al ser recorridos plantean dudas e incertidumbres sobre lo que sucede, lo que ocurrió o lo que acontecerá. Las películas que hemos mencionado en la introducción de este tercer capítulo —*El andar como práctica de análisis materialista y estético del paisaje*—, se acercan a estos parajes desde sus miradas a una diversidad de formas muy acertadas. Nos detenemos en demostrarlo a partir de algunas de ellas, en primer lugar, con la película *Stalker* (1979) del director soviético Andréi Tarkovski, en la que sus protagonistas se aventuran a penetrar un paraje en descomposición: “La Zona”. En dicho paraje se encuentran desperdigados misteriosos despojos y ruinas, alguno de reputadas cualidades mágicas. La lentitud, la calma, lo espiritual y lo reflexivo es un continuo en la película, repleta de registros montados por intervalos, reposos y vacíos en lo que los espectadores podemos completar los diferentes escenarios. La importancia del paisaje en este film permite acercarnos a unas cualidades sensibles, vinculando lo bello y lo feo, lo natural y lo artificial, lo sublime y lo material que aflora en el paisaje entrópico<sup>220</sup>. En contraposición a esta forma de percepción sublime del paisaje se presenta la periferia como deshumanizada, inmoral y violenta la “anti-ciudad”, este es el acercamiento a los descampados del director italiano Pier Paolo Pasolini. Con películas como *Accatone* (1961) y *Mamma Roma* (1962) el cineasta muestra los descampados como el sustrato del lumpenproletariado, personajes siempre rodeados de miseria, violencia y pillaje, recorriendo caminos y atajos por los que ocurrirán todo tipo de actividades clandestinas, sexo, violencia y los crímenes más atroces —entre ellos no se olvide, el suyo propio<sup>221</sup>—.

216 *Ibid.*, p.127

217 KOOLHAAS, Rem, *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 71

218 Pequeños solares en ocasiones de 20 x120cm, en forma de pasillo situado entre edificios de 30 cm x 30 m sin acceso. Muchas de ellas son constatadas por la descripción de lo que eran y donde se encontraban, acompañadas de su número en la manzana y el número de solar, acompañado de una breve descripción como “solar de bordillo” o “inaccesible”.

219 DISERENS, Corinne, “Gordon Matta-Clark: The Reel World” en CORBEIRA, Darío (ed.) ¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p.55

220 Nos recuerda mucho al tratamiento de Robert Smithson en sus trabajos Un recorrido por los monumentos de Passaic y Hotel Palenque o en el viaje por una autopista en construcción en New Jersey de Tony Smith ya mencionados en el subapartado 1.6.2 Otros acercamientos al paisaje desde el arte del primer capítulo.

221 Pier Paolo Pasolini apareció asesinado el 2 de noviembre de 1975, en un paraje abandonado a una decena de metros de la playa de Ostia.

Retomando nuestro territorio de estudio, el noroeste de la capital vizcaína, no hay nada más que recorrer a pie o transitar por uno de los numerosos medios de transporte a lo largo de las dos márgenes de la ría —siendo conscientes de la división socio económica todavía existente entre ellas— para percibir y reflexionar la complejidad que subyace bajo el paisaje periférico del noroeste bilbaíno. Aquí podemos apreciar parte de los presuntos espacios que serán recuperados por el “nuevo Bilbao” y hasta ahora han permanecido abandonados, olvidados, fuera de la planificación, pero en uso y con unas características concretas. Estos paisajes propios de lo urbano tienen un interés que para Ignasi Solá-Morales deviene como: *El entusiasmo por estos espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes es, en clave urbana, la respuesta a nuestra extrañeza ante el mundo, ante nuestra ciudad, ante nosotros mismos*<sup>222</sup>. El recorrido por estos paisajes nos aproxima de nuevo a las experiencias acometidos por artistas como Tony Smith en su viaje por la autopista en construcción (1966) o de Robert Smithson *The Monuments of Paissaic* (1967).



Robert Smithson, mapa que muestra la región de *The Monuments of Paissaic*, 1967

Algunos de los trabajos más definitorios de la artista Lara Almarcegui concierne precisamente a la investigación, estudio y preservación de solares o descampados, como territorios de lo posible y por ser una alternativa al urbanismo dominante. La artista ha publicado una serie de guías sobre descampados de las periferias de distintas ciudades a lo largo del mundo, entre ellas está la *Guía de descampados de la ría de Bilbao* (2008)<sup>223</sup>. En opinión de Philip Ursprung, catedrático de Historia del Arte y arquitectura de la ETH de Zurich, las guías sobre los descampados nos invitan a cuestionar el concepto de *terrain vague* —que goza de amplia

popularidad y difusión— por ser una sublimación estética de los espacios industriales deteriorados o en ruinas:

*El terrain vague hunde sus raíces en la tradición estética de lo sublime; sublima estéticamente aquello que, en el fondo, no es sino conflicto económico*<sup>224</sup>.



Lara Almarcegui, *Guía de descampados de la ría de Bilbao*, 2008

Frente a esta categoría estética romántica Almarcegui revela dichos paisajes desde su realidad social y material, no se limita a su fetichización si no que nos dirige por ellos remarcando la memoria de un pasado reciente vinculado al mundo de la producción y del trabajo. La artista por tanto busca articular una discontinuidad histórico temporal en la que nos presenta una serie de problemáticas más allá de

construir una narrativa o una imagen, sus guías son herramientas o manuales que nos inciten a actuar. Almarcegui nos invita a reflexionar sobre el papel de la propiedad del espacio en el capitalismo y la dominación que ejerce el mercado tanto sobre la clase trabajadora como a los propios propietarios inmobiliarios. Almarcegui introduce la escala humana a estos paisajes entrópicos distanciándose del fenómeno decimonónico burgués del *flâneur* que para Walter Benjamin “era el inspector del mercado” —esta figura y la repercusión de los artistas sobre el espacio la desarrollamos en el siguiente bloque de la tesis II. *La enajenación de la práctica artística. El artista y su práctica al servicio del neoliberalismo en la transformación del espacio urbano*—.

*Un descampado es un trozo de terreno en la ciudad que no es público ni privado. El principal interés de los descampados es que son los pocos lugares que no se corresponden con la realización de un diseño, aunque sí que tienen propietario y su existencia tiene que ver con planes de urbanismo del futuro o del pasado, que por diversas razones, están parados. Solo pasando un rato en cada descampado se puede experimentar la importancia de estos lugares. Por el momento, los descampados no están protegidos como monumentos, por lo que toda la información que hay está sujeta a cambios*<sup>225</sup>.

Otro artista de referencia ya mencionado es Gordon Matta-Clark, afincado en Nueva York estableció un diálogo entre su práctica artística con las fuerzas arquitectónicas y sociales de la ciudad. A través de sus propuestas visibilizó lo traumático de las transformaciones urbanas en Nueva York a partir de 1970, distanciándose de una visión individualista y romántica de la ruina o de un formalismo-deconstructivismo de la archi-

222 DE SOLÀ-MORALES, Ignasi, “Terrain vague” en *Anyplace*, Cambridge: MIT Press, 1995, pp. 118-123

223 ALMARCEGUI, Lara, *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*, Sala Rekalde, Bilbao 2008,

224 URSPRUNG, Philip, “Más allá del terrain vague: siguiendo a Lara Almarcegui” en Lara Almarcegui. Pabellón Español 55ª Exposición internacional de Arte, La Biennale di Venezia. Ámsterdam: Turner, 2013, p.46

225 ALMARCEGUI, Lara en FRANCÉS, Fernando; HERREROS, Juan (col.) *Lara Almarcegui: materiales de construcción*. Málaga: Centro de arte contemporáneo de Málaga, CAC Málaga, 2007, p.46

ectura —tal y como se ha venido interpretando parcialmente su obra hasta ahora—. A través de la propia descripción del artista en sus obras *Splitting*, podemos ver como son y lo que abarca las secciones de un edificio en su materialidad, que significan “dentro” y “fuera” de su apariencia; la intención del artista de hacer hablar a sus dispositivos efímeros con voz propia. Transformar esas arquitecturas obsoletas y anónimas en monumentos temporales que conmemoran y celebran sus propios límites, con sus evidentes contradicciones y las de su tiempo histórico.

*A diferencia del monumento convencional, concebido para vincular suavemente el pasado con el presente y a éste con el futuro, el «monumento» de Matta-Clark es profundamente pesimista, (...) En efecto, la obra de Matta-Clark, que presenta un sesgo negativo con respecto a la práctica arquitectónica, sin embargo, opta con optimismo, vista desde el materialismo histórico, por un valor comunicativo que es el ideal del arte conceptual<sup>226</sup>.*

Dado que Mata-Clark no buscaba la perdurabilidad de su trabajo, la mayor parte de su legado permanece en formato archivo, fotográfico o audiovisual, a pesar que el artista prefirió en su día que la gente tuviese un contacto directo con su obra. El trabajo de Matta-Clark se aproxima al de Robet Smithson a partir de su cercanía a realizar obras entrópicas —proceso físico por el cual un objeto o lugar se desgasta

o deteriora hasta llegar al colapso, al estado obsoleto—, Smithson trabajó desde el paisaje, mientras que Matta Clark lo aplica a la arquitectura y la ciudad como sistema complejo en continua transformación.

Uno de los paisajes que abordaremos desde la práctica artística personal es un descampado junto a un pabellón al borde de la ría, destacando esta como un eje vertebrador de la transformación urbana bilbaína como se esfuerza en destacar el arquitecto Iñaki Uriarte. A través de sus paseos fluviales, Uriarte se detiene a lo largo del trayecto —desde Bilbao hasta su desembocadura en el Abra— mostrando y desvelando el paisaje de ambas márgenes, dando las claves del desarrollo histórico pasado, presente y futuro de la metrópolis. Desde el sentido perceptivo estimula una crítica del paisaje y del entorno construido, permitiendo al espectador comprender los sustratos del territorio, el espacio, el tiempo y la sociedad en la que habitamos. Anteriores a Uriarte figuras destacadas como los cineastas hermanos Azcona, realizaron el mismo recorrido por la ría —desde Bilbao a la salida del Abra Exterior entre Santurtzi y Getxo— recogido en su cortometraje *Puerto de Bilbao* en 1920. El artista Marcelo Expósito recupera también la acción del recorrido por la ría en su cortometraje *Octubre en el norte: temporal del noroeste* (1995)<sup>227</sup> que contiene fragmentos de la película de los hermanos Azcona. Expósito recurre a la técnica del montaje, semejándose a un extenso “collage” que utiliza

cortes del cortometraje de los hermanos Azcona, escenas de conflictos laborales durante el cierre de astilleros Euskalduna, imágenes de espacios industriales junto a la ría, documentales promocionales del Bilbao tecnocrático y del futuro nuevo Bilbao, la construcción del Guggenheim Bilbao. El montaje se completa con música de Mikel Laboa, poemas de Bertolt Brecht, imágenes de Eisenstein e incluso entrevistas entre las que destacamos las realizadas a extrabajadores y vecinas de las minas de Gallarta y Ortuella sobre el trabajo minero, las huelgas —por la mejora de la seguridad laboral y salud, los salarios—, las luchas sociales —el problema de la vivienda y servicios entre otras— sus victorias, y otra con el escritor e historiador Santos Zunzunegui. Este último hace una certera reflexión sobre la construcción de la identidad vasca y el papel de los imaginarios creados por el cine como arma ideológica —especialmente desde la incorporación técnica del montaje—, centrada en enaltecer el progreso mediado por la industria o lo urbano y la recuperación de un pasado mítico como consolidación del discurso identitario del nacionalismo vasco. El cortometraje de Expósito se esfuerza en visibilizar la experiencia cotidiana de las clases populares y los conflictos de clase que configuraron la identidad de este territorio, toma posición en favor del proletariado y reivindica su papel en el proceso histórico.



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

226 Haciendo de sus eliminaciones públicas algo así como el espectáculo de una demolición para los transeúntes ocasionales, la obra podía funcionar como una especie de agitprop urbana, como las acciones de los situacionistas parisinos en 1968 que consideraron estas acciones suyas como intrusiones públicas o “cortes” practicados en el tejido urbano. La idea de los situacionistas era que sus gestos interrumpieran los hábitos inducidos de la población urbana, que entonces dejaban salir a la luz determinadas realidades encubiertas. GRAHAM, Dan, en “Gordon Matta-Clark Rock My Religion”, edición de Brian WALLIS, Massachusetts Institute of Technology, 1993 citado en CORBEIRA, Darío. “Designar espacios. Crear complejidad.” *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, óp. cit. pp. 148 y 158

227 EXPÓSITO, Marcelo. *Octubre en el Norte: Temporal del Noroeste*, 1995 Duración 1:32:35 Presentado en el proyecto Puente de ... pasaje promovido por el Instituto Francés de Bilbao y comisariado por Corinne Diserens. Una serie de artistas internacionales entre ellos Expósito realizaron site-specifics en diferentes lugares del Bilbao metropolitano, como pretexto se toma el Puente Colgante como métafora que une dos tradiciones sociales y económicas antagónicas.

## 3.2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DESDE LA ESCULTURA COMO MÉTODO DE ESTUDIO MATERIALISTA DE LA PERIFERIA NOROESTE BILBAÍNA

*El paisajismo de superficie, bajo el paradigma de la belleza local idealizada, oculta las tensiones sociales y deja de lado el cuidado del territorio y las personas. Excavar hacia el interior de la tierra era un propósito de investigación de la complejidad del territorio, en la vía de añadir profundidad a este concepto que solemos concebir como mera superficie y, también, librarlo de las coordenadas administrativas del Estado. Excavar es también una opción a contracorriente de la modernidad, una búsqueda de subsuelo —de herencia, de recuperación, de cuidado— que se enfrenta a la línea de avance, de crecimiento, amparado en la utopía de progreso sostenido.*<sup>228</sup>

Francisco Javier San Martín.

El marco teórico desarrollado hasta el momento permite contextualizar los dos trabajos plásticos personales que presentamos a continuación. El primero de ellos es el proyecto grupal *Pisando el territorio. Anarqueología urbana*<sup>229</sup>, desarrollado durante el periodo 2012-2014, que fue concluido con una presentación y exposición en la Facultad de Bellas Artes EHU/UPV, debido a ser un trabajo fin de máster. El otro

proyecto se gestó durante un periodo de tres años *El otro mientras tanto* (2016-2018), que consistió en el registro de la evolución y transformación de un antiguo espacio portuario en el corte de la ría a la altura de San Ignacio. Este proyecto, al igual que el que le precede, se localizan y restringen al territorio que configuran los barrios de la margen derecha del noroeste bilbaíno, Sarriko, San Ignacio y Elorrieta —ya mencionado al inicio del capítulo—.

*Pisando el territorio. Anarqueología urbana* fue una investigación teórico-práctica que engloba una serie de acciones relacionadas con lo escultórico que se “integraban” en el espacio urbano de la periferia para cuestionarlo. El proyecto facilita el conocimiento de los sustratos que configuran el paisaje recuperando un suceso concreto del proceso histórico reciente y de la lucha de clases, como fue la construcción colectiva y autónoma de barriadas de autoconstrucción durante el desarrollismo. La propuesta se ejecutó en los límites del barrio de San Ignacio —en el cuál residí desde el 2011 al 2018—, en concreto en la ladera del Monte Cabras un territorio agreste sin urbanizar, es decir un espacio no accesible o residual, en él que abundan multitud de huertas okupadas con vegetación tanto autóctona como invasora y frecuentado por viandantes de diversa índole. Un par de caminos principales ascienden y atraviesan el monte, en su parte baja se encuentran las huertas de mayor tamaño junto a la antigua vía del ferrocarril de Bilbao- Las Arenas-Plentzia y un par de antiguas viviendas aisladas o caseríos vestigios del pasado rural y agrícola de la zona. En la parte alta del monte se abre una gran campa rodeada de árboles, vegetación, más huertas e incluso por aquel momento una caravana en la que pernocta una persona y una chabola con varias cabras. Su cima escarpada está rodeada de barrancos que delimita los términos municipales de Bilbao y Erandio, con vistas a San Ignacio, Zorrotzaurre, Lutzana,

Zorrotza, Erandio y todos los pueblos que se ubican hasta la salida de la ría en El Abra —en los días despejados—. Detrás del monte se ve una gran escombrera en su parte baja, en su cota alta limita con una chatarrería y la carretera que une Bilbao con Enekuri. Con esta breve descripción acotamos geográficamente el territorio que aborda el proyecto.

El paisaje descrito puede afirmarse como característico de la periferia urbana bilbaína, rodeada de montes y montañas de naturaleza antropizada, terrenos baldíos con pequeñas zonas boscosas, viviendas aisladas o barriadas de autoconstrucción, vestigios industriales, huertas okupadas e innumerables caminos e infraestructuras de diversa índole. El territorio elegido para la ejecución del proyecto plástico no fue casual, ya que un año antes de ser iniciado comencé a trabajar en él una huerta propia. Esto supuso reconocerlo como un terreno contingente, que me llevó a considerarlo como propicio para la ejecución de un proyecto plástico, utilizando tanto el espacio como las técnicas y herramientas ya aplicadas en la construcción de la huerta mencionada.



Detalle de la huerta y el sistema de terrazas que se implementó en su construcción utilizando el material desenterrado

La huerta fue condición de posibilidad para el desarrollo del proyecto Pisando el territorio. Anarqueología Urbana que parte de asumir una propuesta de trabajo universitario de la asignatura Arte y Naturaleza impartida por el profesor, escultor e investigador Xabier Laka en la Facultad de Bellas Artes EHU/UPV. La premisa de la propuesta era llevar a cabo desde la escultura y a poder ser de forma grupal, un proyecto de trabajo con y en un espacio físico —ajeno al edificio de la facultad— sin añadir nada ajeno a él, es decir utilizar los recursos o materiales que configuraban el lugar elegido. Afronté la ejecución de la propuesta del proyecto con Mikel Calleja Jorge, artista y compañero que tras mostrarle y explorar el terreno donde se ubicaba mi huerta, decidimos llevar a cabo allí una propuesta plástica.

La noción del paseo y la deriva —trabajada en el apartado anterior— fue fundamental a la hora de encontrar aquel terreno, ya que discurrir por el barrio de San Ignacio descubriendo sus márgenes del barrio fue encontrarse un ecosistema vegetal antropizado, con innumerables huertas okupadas que me suscitaban gran interés. Pronto decidí hacerme con un terreno para construir una huerta propia huerta, que gracias al trabajo personal y la ayuda esporádica de algunos amigos fue conformándose el espacio. El ocio de fin de semana fue cubierto durante varios años trabajando aquel terreno, que para poder ser cultivado previamente hubo que modificar su orografía construyendo terrazas al encontrarse en una ladera. La tarea inicial se centró en cavar, desbrozar y construir las terrazas con material que iba brotando de la tierra desde piedras, a ladrillos y escombros. Posteriormente ya se pudo labrar la tierra y plantar, se construyeron cercados, muros, escaleras y un par de chabolas que sirvieron para refugio de la lluvia o del sol y la recogida de aguas pluviales. Una de dichas chabolas se construyó sobre una ruina que emergió del suelo a partir de cavar para aumentar la extensión cultivable, se desenterró parcialmente el arranque de un edificio sobre un suelo de baldosa.

El vínculo y el arraigo que se gestó con el territorio a partir de las jornadas de trabajo en la huerta —junto a amigos y

228 SAN MARTÍN, Francisco Javier, “Aterrizaje” en *Eremuak* n°6, Donostia, 2019, p.25

229 VARONA, Iñigo, CALLEJA, Mikel, *Pisando el territorio. Anarqueología Urbana*. Trabajo final del máster Cerámica: Arte y Función EHU/UPV 2014.

vecinos de otras huertas—, estimuló la puesta en valor de sus potencialidades estéticas y plásticas, desde el método de trabajo —excavar, amontonar y construir— a los materiales encontrados o al mismo paraje donde se encontraba.

### 3.2.1. Pisando el territorio. Anarqueología urbana

Es un proyecto artístico de intervención material del espacio desde la escultura, a partir de la acción física de excavar desenterrando un vestigio arquitectónico, hallado en un monte de la periferia bilbaína. Se reconfiguró y repensó la totalidad del espacio intervenido en términos de lugar, integrándolo en el paisaje y utilizando solo el material allí disponible. Como objetivo subyace cuestionar características propias del monumento como su perdurabilidad o la ruptura con reflejar los valores cívicos propios de las clases dominantes. Este proyecto pretende recuperar la categoría de arte público reivindicándose frente al arte en el espacio público, trabajando en un territorio que facilitó la interacción con las personas que lo transitan. El uso de material desenterrado —escombros principalmente ladrillos y baldosas—, proceden del derribo acometido en los años 50 del siglo XX de una barriada de autoconstrucción por mandato expreso del dictador Francisco Franco, su recuperación a partir de este proyecto permite conmemorar la lucha por la vivienda de las clases populares.

A partir de la premisa de excavar y desenterrar, busqué junto a mi compañero, espacios cercanos a la huerta que he mencionado utilizando un proceso de trabajo similar, con el objetivo de llevar a cabo una intervención *in-situ* desde la escultura. Se eligió el espacio de trabajo teniendo en cuenta además de la existencia de algún vestigio o ruina, las potencialidades estéticas en relación al paisaje, es decir buscando una posible interrelación e integración con el entorno. A la hora de ejecutar la intervención, se implementaría un proceso extractivo-selectivo, desenterrando, almacenando y reorganizando todo el material del terreno: tierra, ladrillos,

baldosas, piedras y escombros. La configuración del nuevo espacio surge de un método intuitivo y espontáneo de toma de decisiones según lo que iba deparando tanto la excavación —principalmente suelos y arranques de muros—, como la orografía del terreno e incluso las plantas o arbustos existentes. Se actuó en términos de construcción de espacio y de lugar desde la escultura —como monumento— con técnicas rudimentarias y sin pretensión de perdurabilidad con la intención de significar y dignificarlos otorgándoles un valor estético y social.

La descripción del espacio seleccionado a grandes rasgos, era un terreno junto a un camino principal que atraviesa el monte de abajo a arriba en su zona más alta—a escasos metros de la huerta—, sobre una pequeña depresión en la ladera que esgrimía una pequeña ruina con forma de triedro bajo un zarzal. Este lugar destacaba al encontrarse en la parte alta de la montaña, en un terreno donde termina el arbolado y con unas maravillosas vistas del barrio de San Ignacio y cerca del paseo junto a la carretera que une Enekuri con Bilbao —a la altura de la pasarela cercana a la gasolinera y el colegio Esclavas del Sagrado Corazón—.



Vista del monte Cabras, al fondo a la derecha se observa la carretera de subida a Enekuri

Para la ejecución del trabajo no hubo planificación previa más que desbrozar y desenterrar el triedro, con el objetivo de descubrir la ruina —un triedro de ladrillo enfoscado— que se encontraba bajo las zarzas, la maleza y la tierra. Desde el inicio las herramientas empleadas se componían de dos azadas, una podadora y un par de cestas de plástico para acarrear el material extraído e incluso para cribar la tierra. Se tomó consciencia del carácter procesual del proyecto y se realizó un concienzudo registro fotográfico de la evolución del trabajo. El proyecto se llevó a cabo sin solicitar ningún tipo de permiso a las autoridades municipales, el material fue desenterrado, seleccionado y almacenado en la misma excavación o en la huerta propia próxima. Llegado el momento se decidió parar de excavar al descubrir dos suelos, uno de cemento y otro de baldosa hidráulica a diferentes cotas, y también al descubrir al completo las tres paredes del triedro. A partir de ese momento, ya si se empezó a planificar las siguientes operaciones a realizar. Se decidió que se configuraría un espacio escultórico-arquitectónico a partir de lo ya desenterrado, utilizando todo el material previamente guardado, construyendo unidades formales mínimas como terrazas a diferentes niveles o muretes de diversas longitudes y alturas —de ladrillo o piedra—. El proyecto se alargó durante más de seis meses que acarreó largas y duras jornadas de trabajo, pero que mientras se ejecutaba permitió la interrelación con transeúntes o usuarios de huertas colindantes que se interesaron por nuestra acción y hubo un intercambio de impresiones.

Desde los inicios hubo similitudes con una excavación arqueológica, desenterrando los muros perimetrales de

aquella ruina, cavando en profundidad y deteniéndose al encontrar un suelo de hormigón y otro de baldosas hidráulicas —tras haber desenterrado más de un metro de tierra y escombros—. El hecho precisamente de descubrir el suelo de mosaico hidráulico blanco y rojo, supuso una motivación por la extracción y el hallazgo de otros similares en otras ubicaciones del monte. La acción de excavar en profundidad se detuvo con el hallazgo de dicho mosaico y se reorientó la operación a cavar horizontalmente liberando más superficie, con la intención de descubrir los muros que configuraban y delimitaban aquella construcción. Pero no se buscó simplemente desenterrar o descubrir la ruina completa, sino como ya hemos mencionado se redirigió el proceso al rediseño y la construcción —con elementos arquitectónicos— aproximándonos de manera heterodoxa a la noción de monumento y de mirador. Esta última se debió principalmente a su ubicación elevada y a las cualidades paisajísticas del emplazamiento. El concepto inventado de “anarqueología urbana” surgió de la necesidad para nombrar el proceso de trabajo aplicado, que deriva a su vez de otro concepto acuñado por un artista afín como Gordon Matta-Clark y su *anarquitectura*<sup>230</sup>. Por lo tanto, *anarqueología urbana* es una forma de comprender y actuar con lugares o espacios en lo urbano, principalmente en su periferia, en los cuales se emplazan ruinas, vestigios o edificios abandonados con un interés estético y de memoria colectiva.

Los materiales desenterrados principalmente ladrillos, baldosas y piedras, junto a la tierra y los escombros, fueron utilizados para construir nuevos muros de ladrillos que soporten varias terrazas, reconfigurar parcialmente las paredes del triedro desenterrado con ladrillo o piedra y

230 Término que surgió en las reuniones que Gordon Matta-Clark estableció con otros artistas y arquitectos conformándose como grupo en 1973, este dio nombre a esa coalición dispersa que compartían reflexiones en torno a la no-arquitectura. Es decir, sobre vacíos metafóricos, espacios sobrantes, edificios o fábricas abandonadas o en ruinas símbolos del fin del capitalismo moderno o lugares no desarrollados en lo urbano. Y por supuesto contra la arquitectura y el urbanismo moderno. Véase PINCUS-WITTEN, Robert (1985), “Gordon Matta-Clark: Arte en interrogativo” en CORBEIRA, Darío (ed.) *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, óp. cit., pp. 20-22 y HOLLOWAY, Robert, “Matta-Clarking” en *Ibid.* pp 204-206

generar terrazas de tierra cribada, intercalados con los suelos de cemento y baldosas existentes. Todo ello se llevó a cabo sin ningún tipo de mortero o adhesivo, simplemente se construyó utilizando los materiales allí existentes, y conservando lo necesario para constituir el lugar, que nos llevó incluso a mantener un pequeño arbusto —ubicado entre el espacio de trabajo y el camino que atraviesa el monte—.

No hubo por tanto pretensión de perdurabilidad, al no usar morteros se facilita el proceso entrópico, la reapropiación por parte de la vegetación, los desprendimientos o el vandalismo, recuperaría el estado original —una depresión de tierra, maleza y escombros—. El espacio se organizó a partir del triedro desenterrado —una esquina de dos paredes y el suelo—, construyendo a diferentes cotas terrazas de tierra cribada o manteniendo y limpiando los suelos encontrados —de baldosa hidráulica y cemento—, levantando terraplenes o prolongando los vestigios de pared existentes con ladrillos y un muro de piedra. El resultado final fue un espacio escultórico-arquitectónico producido con materiales y elementos básicos propios de la construcción, en el que la perdurabilidad se puso en cuestión desde el principio, ya que no hubo ningún interés de preservación.

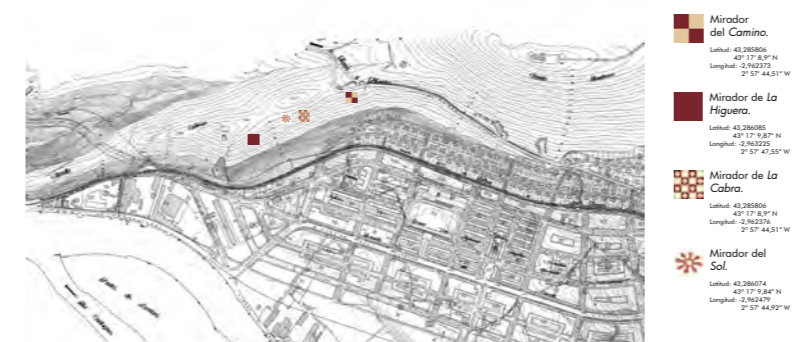
En una de las muchas jornadas de trabajo se acercó un hombre mayor — jubinado horticultor con huerta en el mismo monte—, interesándose por nuestra acción y nos desveló el origen de aquella ruina que nos afanábamos por desenterrar. Allí existió una barriada de autoconstrucción surgida durante el desarrollismo en la década de los años 50 del siglo XX, en la que vivieron cientos de personas migrantes que llegaron de todo el estado en búsqueda de trabajo a la capital Vizcaína<sup>231</sup>. Fue derribada, según cuentan el relato popular y la propaganda franquista de la época, con motivo de la visita a la ciudad de Francisco Franco para la inau-

guración de la Feria de Muestras de Bilbao en 1957, que dividió en las faldas del monte Cabras y del monte Banderas una plaga de “chabolos”. En aquel momento estimuló cierto entusiasmo por el contenido histórico y memorial pero que no fue lo suficientemente explorado y que será abordado en el bloque tercero de la tesis en el capítulo 3.8 *Prácticas artísticas personales como herramienta de análisis estético y materialista del paisaje, en los barrios obreros bilbaínos de Otxarkoaga y Rekalde*. Esto conlleva un completo giro conceptual al proyecto ya que se identifica con un hecho significativo dentro del proceso histórico y la lucha de clases bilbaína, lo que tras su toma de conciencia conlleva una politización total del proyecto que desembocará en una nueva propuesta plástica *De ladera a ladera* —que se aborda en el mencionado capítulo 3.8—.

Una vez dado por finalizado este espacio, se decidió intervenir en otros espacios del monte buscando diferentes lugares donde acometer una intervención similar con la premisa de encontrar suelos de mosaico hidráulicos y ruinas de mayor tamaño. Tras localizar varios e incluso llegar a mapearlos y recopilar baldosas se optó por intervenir en un lugar de grandes dimensiones, mucho más alejado de la huerta, en un paraje inhóspito e inaccesible justo debajo de la cima del monte, junto a un barranco de piedra. No fue concluido, a pesar de largas jornadas de trabajo, el desgaste y principalmente por el cierre de ciclo, presentado ya como proyecto final de master *Pisando el territorio. Anarqueología urbana* en la facultad de Bellas Artes UPV/EHU, en el mes de septiembre en 2014. Para tal fin, se realizó una presentación-muestra que requirió el acarreo de material de las excavaciones, principalmente baldosas y ladrillos, produciendo varias esculturas *non-site*, acompañadas de fotografías y carteles sobre el proyecto. Esta acción sirvió para justificar institucionalmente el proyecto a partir de muestras o simu-

lacos con esculturas *non-site*, compuestas por construcciones a partir de paños de baldosas y pequeños muretes de ladrillo. A partir de aquel momento concluyó el trabajo grupal, apartando por el momento aquel proyecto, pero se conservó todo el material extraído y se abandonó definitivamente las intervenciones en el monte.

Ubicación de intervenciones y “catas” en el Montecabras.



Concluimos, afirmando que el proyecto *Pisando el territorio. Anarqueología urbana* parte de una acción rudimentaria y procesual donde lo formal se une a la producción de espacio —mediante decisiones intuitivas—, construye un mirador-monumento en la periferia evidenciando la historia de las clases populares. Los estratos del terreno aportaron material e información, aparentemente bajo una indeterminación de objetos aislados y comunes como ladrillos, baldosas, escombros. Es a partir de una intuición sensible desde lo formal, lo material y lo utilitario, cuando se facilita un progreso dialéctico, es decir un proceso de síntesis que va desde lo abstracto inmediato a lo más concreto y real. Este acercamiento generó la necesidad de compaginar un proceso de trabajo tanto manual cómo intelectual, próximo cómo acabamos de afirmar al proceso dialéctico hegeliano. Una etapa inicial experimental, contingente y abstraída procurada desde lo estético, en principio aislada y poco articulada a las determinaciones que rodeaban al proyecto, pero que permitió desdibujar las fronteras entre el arte elevado y

el trabajo manual, avivando la necesidad de un análisis más concreto y material.

Tomando distancia, tiempo después de ser concluido, se vio necesaria la revisión del proyecto *Pisando el territorio*, y expandir esa primera experiencia a una reflexión teórica más elaborada del proyecto. Fue un detonante que procuró un interés en profundizar y continuar la investigación, esta vez desde lo concreto hacia lo abstracto, y generar una praxis plástica y teórica renovada, que se acerca a un método dialéctico materialista desde la investigación en arte que se observa en el presente trabajo de tesis doctoral. Desde los inicios, se tuvo en cuenta el análisis del desarrollo histórico y las transformaciones urbanas de la ciudad Bilbao, principalmente en territorios específicos en los que había trabajado o vivido.

Esta intensa experiencia plástica, se acompañó de un trabajo de investigación y reflexión a partir de antropólogos —Manuel Delgado, Marc Augé—, fotógrafos —Bernd y Hilla Becher, Scott Hockings, Luis Palma—, del cine – cómo algunas películas mencionadas en el apartado 3.1. *La no ciudad. El abandono como parte del paisaje urbano—* o arquitectos —Santiago Cirugeda o Robert Venturi y Denise Scott Brown— y por supuesto de artistas que trabajan o desarrollan temas afines al proyecto: como Robert Smithson, Gordon Matta-Clark, Lara Almarcegui. Agnes Denes, Michael Heizer, Rachel Whiteread, Ibon Aramberri, Dam Graham, Siah Armajani. A continuación, retomamos algunos de estos artistas y desestimamos desarrollar toda la lista, ya que abordaremos solo algunos de los más afines al proyecto expuesto y los que permanecen latentes en el resto de la presente investigación.

231 En 1956, llegaban mensualmente 300 familias desde diferentes partes del país atraídas por el trabajo en las industrias. Véase SANTAS, Asier, “5.1 La situación de Bilbao en la segunda mitad de los cincuenta. El problema del chabolismo” en *Urbanismo y vivienda en Bilbao. Veinte años de posguerra*. Pamplona: Colegio oficial de arquitectos vasco-navarro. Delegación Vizcaya, 2007, pp. 177-185



1. Depresión detectada en el terreno con vestigios de una ruina en esquina.



2. Mediante dos azadas se limpia el lugar de zarzas, de tierra y escombros.



3. Se descubre por completo el diedro que conforman dos paredes en esquina y un suelo de cemento.



4. Selección y almacenaje de los diferentes materiales encontrados.



Descripción de arriba a abajo. Se rutiliza los ladrillos para construir difrentes muretes o pretriles. Vista aerea del espacio que muestra su ubicación y las cualidades paisajísticas que fomentan su función como mirador.



Descripción de arriba a abajo. En la foto de arriba se puede observar como asoman los escombros al excavar la ladera y el suelo de baldosa hidráulica descubierto en primer plano. En la de abajo se aprecian las diferentes cotas generadas por los diferentes muretes o petriles y el arbusto conservado en primer plano junto a la entrada al espacio.



*El primer espacio en su conjunto ya terminado.*



*Foto de arriba detalle del suelo de baldosa hidráulica , foto de abajo vista aerea del mirador terminado*





1. Limpieza del segundo lugar a intervenir, en este ocasión un espacio poco accesible y casi en la cima del monte, con terreno muy escarpado. y de mayor extensión que el anterior..



2. El espacio una vez desbrozado es excavado y comienzan a aparecer los vestigios de una construcción.



3. En este caso la ubicación del espacio, cuenta con una espectacular vista panorámica .



4. Tras varias jornadas de trabajo se empieza a descubrir los primeros vestigios de una escalera .



4. Se expande el área de trabajo con la intención de descubrir la escalera por completo.



5. Se descubre cerca del final de la escalera los cimientos de una construcción junto a un suelo de baldosa hidráulica. En ese momento se detuvo y concluyó la excavación.



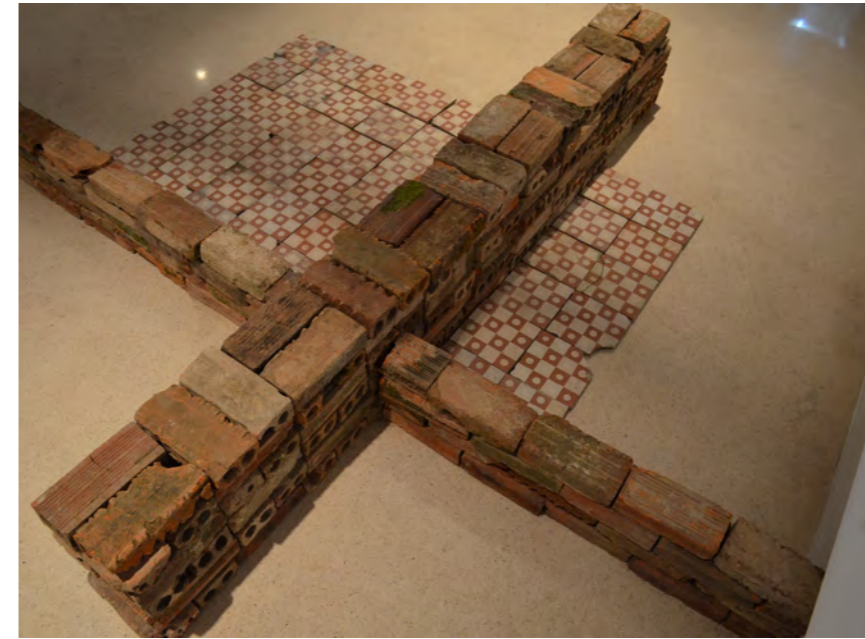
6. Material seleccionado y apilado para su posterior utilización..



*Descripción de arriba a abajo. Ambas fotos muestran la recolección de baldosas hidráulicas para su posterior uso en la construcción de esculturas non-site en una muestra-exposición.*



*Algunos de los lugares localizados en las catas acometidas en el monte Cabras, espacios barajados para afrontar una posible acción o intervención y donde se recogió material como ladrillos o baldosa hidráulica*



*En ambas páginas. Muestra-exposición en la facultad de Bellas Artes UPV-EHU en septiembre de 2014.*

En las formas de actuar sobre el espacio, ya sea en lo procesual, en lo formal o en el contenido, el proyecto personal presentado muestra afinidad con la operatividad de Gordon Matta-Clark, no cómo una emulación, sino desde lo que se ha aprendido entre otros de él. Este artista desarrolló su trabajo en los años 70 del siglo XX, en la ciudad de Nueva York, especialmente en barrios degradados cómo el Bronx y el Soho. En ellos experimentó con las arquitecturas abandonadas gestando un discurso en torno a la propiedad, la arquitectura, los planes urbanísticos, entre otras cuestiones. De un artista tan citado, nos interesamos por unas acciones que no son tan conocidas, como sus experiencias con lo subterráneo y la acción de excavar. En sintonía con artistas de la década de 1960, Matta-Clark trabajó a fondo la especificidad del lugar, es decir la producción de un arte en un espacio concreto.

*(...) el espacio como un todo hasta sus propias raíces, lo que significaba el reconocimiento de todo el sistema constructivo, estructural y semiótico del edificio, no de una forma idealizada, sino utilizando objetivamente el ingrediente real del espacio cómo distintivo de ese lugar. Por eso, penetrar físicamente la superficie parecía el paso lógico*<sup>232</sup>.

Una acción que muestra similitudes —salvando las distancias— con *Pisando el territorio*, es la excavación que realizó el artista en 1970, en el sótano del 112 de la Green Street. Esta consistió en cavar un agujero en la parte baja del edificio, con el propósito de ver los cimientos, ver el espacio bajo los cimientos, *liberar las fuerzas de comprensión del edificio*, pero no llegó a concluirse.

Otro autor de interés, es Robert Smithson, en este caso sus reflexiones y trabajos en torno a la idea de entropía. Este concepto aplicado al arte, es entendido cómo la tensión producida en sus obras entre la estructura y su desintegración, entre la forma y su descomposición, entre el todo y la parte<sup>233</sup>. La entropía según las acciones e investigaciones de Smithson, vendría a ser el proceso físico al que se ve sometido irreversiblemente un objeto o lugar, pasando por un proceso de desgaste o deterioro que procura su colapso y obsolescencia. Trabajos como *Partially Buried Woodshed* —*Leñera parcialmente enterrada* (1970)—, y *Hotel Palenque* (1969) son algunos de sus trabajos que exploran este proceso. Las acciones de building cuts de Gordon Matta-Clark se aproximan a estos planteamientos, donde los cortes sobre las arquitecturas también desestabilizan y atacan al orden y la estructura de los edificios, condenados a la desaparición y al derribo. La obra de Matta-Clark no se producía desde la lógica de la perdurabilidad, es más, para él mismo su mantenimiento era una preocupación no asumible, ya que su propia subsistencia —cubrir sus necesidades básicas— era una preocupación mayor. Una vez constatado que sus acciones no estaban pensadas para perdurar, estas tendrían en consideración otros aspectos que generalmente son rehuidos por la mayoría de arquitectos y escultores. En sus famosos *building cuts* no contemplaba su adaptación a pequeños formatos o simulacros para ser fetichizados como mercancías, prefiriendo lo transitorio y lo efímero, le interesa la acción. La muestra de fragmentos extraídos de los edificios en museos o galerías, es decir un *non site* —siendo consciente el artista de su propia contradicción—, se muestra como una necesidad para su manutención y como demanda del mercado del arte, la mercancía en propiedad por parte de las distintas instituciones-

En sus últimos años de vida Matta-Clark se interesó especialmente por el subsuelo urbano, descubriendo lo que permanece bajo la ciudad, el soporte de esta. Buscando los cimientos en favor del desdibujamiento de los límites de la propiedad en los estratos. Llevó a cabo dos acciones registradas por medio del video: *Substrait: Underground Dailies* (1972) en donde el artista recorrió espacios y túneles subterráneos del metro o acueductos del subsuelo newyorkino, un paisaje fantasmagórico de túneles y arcos de ladrillos abovedados, tuberías, maquinaria pesada. Y *Sous-sols* (1977) en París, recorriendo los túneles, pasadizos y catacumbas, una entremezcla de elementos modernos y medievales del subsuelo de la capital francesa.

La artista aragonesa Lara Almarcegui, recurre también en varias ocasiones a la acción de excavar, semejándose con el trabajo y la acción acometida en *Pisando el Territorio*. Almarcegui en su obra *Cavar* (Ámsterdam, 1998) afirma:

*Me propuse cavar en un solar vacío de Amsterdam. Me interesaba la acción, estar cada día en ese lugar simplemente cavando, sin saber en qué momento terminaría. Durante un mes extraje algunos restos del edificio anterior, pero sobre todo saqué agua y tierra*<sup>234</sup>.

La artista reitera la acción de excavar en diferentes territorios, ahondando en espacios aparentemente sin identidad, revelando las relaciones entre el lugar y su pasado, el presente y el futuro. Valora lo temporal, lo transitorio, moviéndose en dirección contraria a la planificación del territorio en operaciones cómo la regeneración urbana o la resignificación del espacio con monumentos. La acción de excavar de Almarcegui, es aplicada al espacio urbano en varios parques como en Estocolmo (2003) o en el parque de Ibirapuera de

Sao Paulo (2006) o en el interior de espacios expositivos como la sala Montcada de La Caixa en Barcelona (2003) y en el Rijkmuseum de Ámsterdam (2005). En el caso del parque de Estocolmo, la artista hizo una excavación en Haga Park, descubriendo los escombros que conformaban el relleno de una montaña artificial. Dichos restos de construcciones procedían de la demolición completa del barrio Klara —en la misma ciudad que ocurrió en la década de 1950— recuperando la memoria y la historia de aquel derribo forzado.

*Los escombros resultados de las demoliciones del barrio Klara fueron transportados y depositados junto Haga Park. La cantidad de restos de edificios transportados y comprimidos era tan grande que configuraron una montaña artificial. Dedicé ponerme a cavar en la cima de la montaña para mostrar mi fascinación por la idea de que, si uno se colocaba sobre la montaña, bajo sus pies se encontraban comprimidos todos los materiales de construcción de un barrio*<sup>235</sup>

232 MATTA-CLARK, Gordon (1976), "Entrevista en Nueva York" 1976 en *Gordon Matta-Clark. Entrevistas*. Barcelona: Puente editores, 2020, p. 80

233 HOLLOWAY, Robert "Matta-Clarking" en *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark* CORVEIRA, Darío (ED.) 2000 Salamanca: Universidad de Salamanca, p. 217

234 ALMARCEGUI, Lara en FRANCÉS, Fernando; HERREROS, Juan (col.) *Lara Almarcegui: materiales de construcción*, óp. Cit., p. 20

235 *Ibíd.*, p.10



Lara Almarcegui sala Montcada de La Caixa en Barcelona 2003

Al igual que Matta-Clark, Almarcegui también se interesó por las infraestructuras y construcciones del subsuelo urbano, a raíz de unos estudios de arqueología y de ingeniería en Madrid. La artista investigó los pasajes, túneles y alcantarillas de las líneas del metro y ferrocarril metropolitano de Madrid. A diferencia de Matta-Clark, el trabajo de Almarcegui sí que muestra un interés explícito por cuestiones como la relación entre la decadencia y la regeneración urbana. Almarcegui se preocupa en hacer visible lo invisibilizado, revelando la conformación de identidades a través del paisaje, subsu- midas a la producción y consumo del espacio propias del sistema capitalista. El trabajo de la artista busca la reflexión sobre las actuaciones urbanísticas, su impacto en el paisaje y revelar el desarrollo histórico. Lejos de un proceso de sublimación y romantización estética del descampado o de la ruina, Almarcegui muestra el proceso de expansión y transformación urbana cómo una estrategia de mercado y hace una crítica al urbanismo del capitalismo global.

Para concluir, un trabajo que se relaciona con nuestra propuesta, en este caso por intervenir en el paisaje a través de la construcción de una estructura arquitectónica mínima, tensionada entre los límites de lo estético, lo funcional y el monumento es la propuesta de Xabier Salaberria *Platform* (2002); una intervención que ejecutó en el jardín del desaparecido centro de arte Arteleku en San Sebastián. Su ejecución surge de una colaboración con unos arquitectos con la intención de intervenir en el terreno o jardín circundante al centro, la propuesta de Salaberria pasa por ejecutar una escultura a partir de un solado de hormigón, un bloque rectangular que se eleva mínimamente en el terreno, integrándose a la perfección en el paisaje. La indeterminación de la estructura resultante, crea una tensión precisamente en estimular la ausencia o su percepción como un simulacro fallido de una arquitectura, una escultura, una ruina u otra cosa. Salaberria juega desde las posibilidades de escultura pública estimulando la imaginación del espectador que puede completar mental o físicamente el espacio o “escenario” producido por el artista<sup>236</sup>. Al igual que nuestras esculturas-miradores que hemos presentado en nuestra propuesta *Pisando el territorio*, son producciones de espacios contingentes que cuestionan la noción de monumento desde una austeridad de formas y que se integran en el paisaje precisamente para cuestionarlo.



Xabier Salaberria Platform, 2002

### 3.2.2. El “mientras tanto”, el discurso neoliberal en torno a la isla creativa

Antes de abordar el proyecto plástico vamos a profundizar más en la proyección de un nuevo eje propagandístico del nuevo Bilbao que se encuentra frente a y en la zona de afección del espacio que trabaja la nueva propuesta, como es la “isla creativa de Zorrotzaurre”. Frente al barrio de San Ignacio se ubica el canal de Deusto y la extinta península de Zorrotzaurre, renombrada como “isla creativa”, un área industrial creada en los años 60 del siglo XX en pleno desarrollismo industrial. El canal de Deusto es una colosal infraestructura construida durante la dictadura franquista, orientada a la mejora del desarrollo industrial, comercial y portuario de la villa de Bilbao. Tras el desmantelamiento industrial, su ubicación la convirtió en un terreno privilegiado cercano a Abandoibarra, un enorme “espacio de oportunidad” en la nueva centralidad urbana de Bilbao. La zona se ha dejado degradar durante más de una década, se han invertido grandes sumas de dinero público para desplazar y expulsar a las industrias que conformaban la zona, tanto grandes como pequeñas empresas —beneficiando a unas y perjudicando a otras—. En medio de esa operación urbanística se mantiene una pequeña comunidad de vecinos en la Ribera de Deusto, prácticamente abandonados y sin servicios que sufren las consecuencias del proceso especulativo y sus conflictos derivados. Bajo nuevos significantes como el *Manhattan bilbaíno* o la *isla creativa* se gesta esta nueva macro operación urbanística, que se inició en 2001 tras constituirse la Comisión Gestora para el desarrollo urbanístico de Zorrotzaurre con participación público privada. El planeamiento o Máster Plan se encarga a la arquitecta marca anglo-iraquí Zaha Hadid, y desde su misma página web, la comisión gestora señala la importancia que adquiere la clase creativa en este nuevo enclave.

*Este proceso innovador se ha convertido en una de las señas de identidad de Zorrotzaurre, futura “isla creativa”, donde la imaginación, la cultura y el ocio*

236 Véase BANG Larsen, Lars “Xabier Salaberria: Reconstruir el demos” en HERRÁEZ, Beatriz MARTÍNEZ Goikoetxea, Enrique. *Una exposición sin arquitectura* 2021.05.21. Vitoria: Artium Museoa

*alternativo encuentren su natural acomodo en un entorno adecuado donde vivir, trabajar y disfrutar*<sup>237</sup>.

La alusión continua a la palabra creatividad —que será ampliamente estudiada en el segundo bloque de la tesis capítulo 2. *El relato neoliberal de la creatividad*—, es consecuencia del establecimiento en la península de Zorrotzaurre —desde finales de los años 90 y principios de los 2000— de una serie de asociaciones culturales vinculadas a las artes escénicas y a las artes plásticas, que desarrollan su actividad en naves y pabellones industriales. Una vez más se utiliza a la cultura como herramienta para revalorizar, promocionar y consolidar los procesos de especulación y gentrificación de otra área a recuperar por el Nuevo Bilbao recurriendo a formulas económicas globalizadas y neoliberales de creatividad e industrias culturales.

Comenzamos con el análisis del concepto *mientras tanto*, acuñado y reivindicado por una serie de instituciones culturales “alternativas” en la Ribera de Deusto y Zorrotzaurre, que es apoyado y difundido por el mundo mediático dominante y los gobernantes bilbaínos. La gestora del Master Plan enfatiza la idoneidad de Zorrotzaurre para acoger la innovación artística y creativa, tomando como referente principal a la *Asociación Cultural Hacería Arteak* instalada desde el año 1998 en una nave industrial de la ex península, destinada a la promoción de las artes escénicas —teatro, danza y

música—. En 1996 se constituyó *conson*<sup>238</sup> como “centro de prácticas artísticas contemporáneas” cuyas producciones tuvieron lugar en la antigua fábrica de Termoelectricidad Consonni hasta noviembre de 2008 cuando cesó su actividad. En 2008 surge el proyecto *ZAWP —Zorrotzaurre Art Work in Progress—*, promovido por la entidad *Hacería Arteak* en los barrios de Ribera de Deusto y Zorrotzaurre, creadores del concepto *mientras tanto*, erigiéndose como entidad que *aglutina a muchas personas que trabajan en la revitalización social, económica y cultural del barrio a través de la creación, la intervención y la puesta en valor de la memoria*<sup>239</sup>. No es de extrañar que proyectos como *Hacería Arteak* y *ZAWP* estén financiados por entidades como el Ayuntamiento de Bilbao, Diputación de Vizcaya, Gobierno Vasco, programa Erasmus, Jaureguizar Promoción y Gestión Inmobiliaria —uno de los mayores promotores de viviendas dentro del Master Plan—, banco La Caixa, Cervezas La Salve y televisión Tele7. En mayo de 2018 en la futura “isla del talento”<sup>240</sup> de Zorrotzaurre con motivo de la reunión organizada por el TEH *Trans Europe Halles*, se organizó el evento en la antigua Papelera de la Ribera de Deusto<sup>241</sup>, y entre los temas tratados destacamos el *mientras tanto*. Para Ruth Mayoral responsable general del proyecto *ZAWP*, en una entrevista al periódico *El País* afirma:

*Uno de nuestros objetivos es regular esa provisionalidad y darle un fruto que tenga fines sociales. En esa transición hasta que se produce el proyecto*

*oficial generamos empleo, inventamos programación artística buena para los barrios. Acompañamos los espacios mientras son transformados y luego desaparecemos. Nuestra naturaleza es nómada. Lo que hacemos queda abocado a la desaparición, pero de alguna manera marca a quienes participan en ello. Les puede cambiar la vida*<sup>242</sup>.



*Espacio del proyecto Zawphasta el 2018 ahora han sido trasladados a otra nave industrial cercana, adaptándose al Masterplan de Zorrotzaurre*

Este discurso es más cercano a la Responsabilidad Social Corporativa —RSC— o también llamada Responsabilidad Social Empresarial —RSC— de las grandes empresas multinacionales que a una organización autoproclamada como alternativa y social. “Del movimiento okupa a la cultura del *mientras tanto*” es el título del artículo en el periódico *El País* que cubre el encuentro que reunió alrededor de 200 representantes y responsables de centros de “creación urbana” a nivel mundial siendo los anfitriones del evento los fieles

defensores del *mientras tanto* bilbaíno *ZAWP* y *Espacio Open*. En la reunión uno de los ejes de debate es la cultura del *mientras tanto*, un concepto —según los organizadores— tan real como cargado de futuro. El título del artículo de prensa nos da muchas pistas de una clara significación hacia el desmantelamiento de los espacios politizados autogestionados y okupados —que generan resistencias y críticas a la lógica del capitalismo global— en favor de las lógicas de gestión neoliberal de la cultura. Alineados con las políticas urbanísticas participando de forma activa en su propaganda, se ofertan como alternativas y sociales, ejemplos y motor del nuevo Bilbao creativo. La no politización y el pobre posicionamiento de estas entidades, les convierte en cómplices necesarios del “nuevo Bilbao”, como agentes de la nueva esfera pública burguesa.

*Tomamos y remodelamos espacios que a nadie le interesan. Y tras esa prueba de fe, cuando funcionan y regeneran un barrio, los poderes públicos lo reclaman y las empresas empiezan a asentarse alrededor (...) Somos conscientes que nuestras acciones generan ese fenómeno y debemos debatirlo y exigir soluciones (...) Es algo adelantado a su tiempo, que se mueve con ventaja respecto a la lentitud de las decisiones oficiales, que entraña flexibilidad y relatividad. Considera al espacio más una herramienta que un fin*<sup>243</sup>.

Con declaraciones como estas podemos discernir la ideología neoliberal y la consolidación del sentido común dominante que acompaña su consolidación como nuevo sujeto productivo del nuevo Bilbao, la clase creativa —término que se desarrolla en el próximo bloque de tesis II. *La enajenación de la práctica artística. El artista y su práctica al servicio del*

237 Véase vídeo “Isla creativa” en <http://www.zorrotzaurre.com/isla-creativa/>

238 Consonni es una editorial con un espacio cultural independiente en el barrio bilbaíno de San Francisco. Desde 1996 producimos cultura crítica y en la actualidad apostamos por la palabra escrita y también susurrada, oída, silenciada, declamada; la palabra hecha acción, hecha cuerpo. Desde el campo expandido del arte, la literatura, la radio y la educación ambicionamos afectar el mundo que habitamos y afectarnos por él. “Qué” en <https://www.consonni.org/es/consonni>, consultado el 2 de marzo de 2021

239 Véase <https://www.zawp.org>

240 ABURTO, Juan María. Nombre utilizado por el alcalde de Bilbao para presentar el proyecto de Zorrotzaurre, en el mayor foro mundial sobre gobiernos locales y regionales en diciembre de 2017 en Hangzhou, República Popular China.

241 Rehabilitada con dinero público destinada a equipamiento cultural y actualmente acondicionada con unas obras valoradas en 2 millones de euros que es cedida gratuitamente durante 10 años al Kunsthal Centro de Diseño privado. Véase <https://www.naiz.eus/es/info/noticia/20200921/eh-bildu-critica-que-se-deje-en-manos-privadas-recursos-publicos>, consultado el 2 de marzo de 2021

242 MAYORAL, Ruth. Entrevista en RUÍZ Mantilla, Jesús “Del movimiento okupa a la cultura del *mientras tanto*” *Cultura. El País*. Art. de RUÍZ Mantilla, Jesús. Bilbao 29 de Mayo 2018 [https://elpais.com/cultura/2018/05/25/actualidad/1527248256\\_410617.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/25/actualidad/1527248256_410617.html), consultado el 2 de marzo de 2021

243 *Ibíd.*

*neoliberalismo en la transformación del espacio urbano*—. En 2020 son derribados los pabellones que ocupaban el proyecto ZAWP siendo desplazados sus ocupantes a otro edificio de la zona, implementando su ideología del *mientras tanto*, adaptándose a las necesidades del plan urbanístico y del mercado resignificando un nuevo espacio dentro de la estrategia inmobiliaria de la isla.

En el concepto del *mientras tanto* el desplazamiento o la provisionalidad se idealizan y se asumen con normalidad, por ello nos interesa recuperar el texto de Pascal Gielen, *Noma(i)deología la estetización de la existencia nómada* (2014)<sup>244</sup>, en él relaciona un auge del nomadismo en el discurso del mundo del arte en la última década. Para Gielen la *noma(i)deología* vendría a ser la apología que se da desde el mundo del arte, por la movilidad, la agilidad, el desapego y la falta de arraigo convirtiéndose por un lado en modelo de vida para los artistas —debido a sus condiciones laborales como el trabajo por proyectos o la necesidad de desplazamientos para exposiciones, bienales, entre otras cosas— y como tema en sus producciones plásticas. Gielen habla de lo obscuro y lo lamentable que es la idealización de lo nómada, por parte de las clases creativas. Los artistas de clase media o alta no tienen nada de qué preocuparse, ya que están asegurados en el plano económico y en los visados a diferencia del trabajador migrante que es expulsado una y otra vez de su “hogar” por la violencia económica o física. Las consecuencias del desplazamiento, salvando las distancias, también son sufridas por los propios artistas cuando los procesos de gentrificación se vuelven incluso insostenibles para ellos. Estos son expulsados de los espacios que ellos mismos consiguieron resignificar, debido a la subida de precios del alquiler o la no viabilidad económica de sus proyectos. El nomadismo o la provisionalidad de los artistas o colectivos culturales del *mientras tanto neoliberal*

se aproxima a la propuesta de Pascal Gielen de la *Noma(i)deología*. La utilización de nuevas palabras como el *mientras tanto* sirve para renombrar y como herramienta de artificar las estrategias de gentrificación —ocultando las connotaciones negativas que lleva asociado el término— en los diferentes espacios de oportunidad del nuevo Bilbao.

El *mientras tanto* se erige como una reivindicación ciudadanista, promovida desde colectivos, asociaciones culturales o empresarios del ocio, en la que se desarrollan proyectos de ocio, artísticos, teatro, mercadillos, *media lab*, bajo un aura alternativo, modernizador y cosmopolita. La noción de provisionalidad que abarca la modernidad tardía se manifiesta en esta banalización del espacio urbano, en las construcciones efímeras con una marcada obsolescencia, que cumplen una función específica de marketing y propaganda. En la actualidad cada vez son más los espacios alternativos o proyectos culturales que se ubican en la península ya convertida en isla como ZAWP, Pabellón 6, la Escuela de Creación Cinematográfica de Bilbao- ECCBI, el antiguo complejo industrial Artiach que alberga un gran número de pequeños talleres y almacenes de oficios varios pero que cada vez toman más presencia otras actividades como: un mercadillo, un espacio de creación artística independiente Artiatx, Zirkozaurre —escuela de circo y acrobacias—, Guretxoko Skateskola —escuela de monopatín— y el mencionado Espacio Open. Se han inaugurado varias escuelas privadas, en edificios comprados y rehabilitados con dinero público para posteriormente ser cedidos a entidades privadas como Kunsthal Centro de Diseño, Digipen que ofrece estudios en programación y diseño de videojuegos. En 2021 se ha concluido la restauración del edificio Beta 2 que albergó una fábrica de tornillos, para la creación del centro As- Fabrik Bilbao. Un centro financiado en su mayoría con fondos europeos y del Ayuntamiento de Bilbao, y el resto por empresas privadas

Corporación Mondragón, Universidad de Mondragón, MIK, Orkestra, Gaia, Idom y Eikem. La casi totalidad de los nuevos equipamientos educativos de Zorrotzaurre son sufragados con dinero público, mientras que la explotación recae sobre manos privadas ya que de momento la mitad del edificio va a ser gestionado por la Universidad de Mondragón para impartir estudios de grado y postgrado, además de un centro de acogida para *startups*.



Vista del antiguo complejo industrial de Artiach

### El “otro mientras tanto”. ciudades rodantes, las ciudades instantáneas y estructuras modernizantes

Una vez asumido un proceso de análisis sensible, materialista y crítico de los procesos de transformación urbanos desde el arte, es cuando se inicia el estudio de espacios cotidianos del entorno próximo. En esta ocasión se aborda un proyecto plástico totalmente diferente tanto en lo formal como en lo metodológico respecto al anterior —tras pasar varios años de aquella primera experiencia— y una evolución significativa del marco teórico- conceptual sobre un enclave también del barrio San Ignacio, pero junto al canal de Deusto —un gran descampado y una nave en los terrenos de la antigua zona de estiba portuaria—. En *Pisando el territorio* hubo un

predominio del trabajo manual, un proceso de construcción y ejecución formal desde lo intuitivo, transitando entre los límites del monumento la arquitectura, e incluso la arqueología desde la escultura. Este nuevo proyecto se ejecuta a partir de un trabajo reflexivo de investigación y documentación —como ya hemos adelantado con la introducción sobre la *isla creativa* y el *mientras tanto*— con un registro fotográfico periódico durante un largo período del dinamismo y la transformación de un descampado y una edificación industrial abandonada. Ambos se ubicaban en un terreno anexo a la Avenida Zarandoa delimitado por un gran muro, el canal de Deusto y el edificio IDOM que fueron terrenos pertenecientes a antiguas infraestructuras portuarias. En este espacio se dieron lugar actores característicos del nuevo desarrollo económico bilbaíno, como el turismo, los eventos, a la par que la transformación de aquel pabellón bajo las premisas funcionales y formales de la recuperación de edificios singulares recurriendo al uso de estructuras modernizantes. Describimos a continuación el espacio y algunos datos a tener en cuenta de lo sucedido en ellos desde finales de la década 2010-2020.

El espacio de estudio se trata de la antigua zona de estiba, una explanada donde apenas quedaban escasos vestigios del pasado portuario, que ha permanecido cerrada durante décadas y que a partir de finales del 2016 comenzó su transformación. El terreno fue reconvertido en paseo, continuador de los ya existentes en ambos frentes de agua de la ría a su paso por Bilbao, alberga las infraestructuras del Pabellón Municipal de Remo y una zona de esparcimiento cubierta de características monumentales. Este espacio que ha permanecido en barbecho, como espacio de oportunidad del nuevo Bilbao, forma parte de la primera fase del Plan Especial de Ordenación Urbana de Zorrotzaurre. La urbanización de este espacio, junto a todo el que le precedía —un largo terreno longitudinal al canal de Deusto con escasos vestigios de su antigua actividad portuaria— ha sido ocupada por toda una serie de nuevos edificios de viviendas, acompañados de mobiliario, espacios de esparcimiento y de infraestructuras

244 Véase GIELEN, Pascal, “Noma(i)deología la estetización de la existencia nómada” en *El arte no es la política/La política no es el arte*, Madrid: Brumaria, 2014, pp. 139-155

de ocio —que se despliegan desde el barrio de Deusto a la altura del puente Euskalduna hasta la curva de Elorrieta—.

Una de las dos edificaciones que resistieron al derribo tras el desmantelamiento de las infraestructuras portuarias en el año 2002, fue el antiguo depósito franco, —reconvertido en edificio de oficinas por la empresa de Ingeniería Dirección de Obras y Montaje IDOM— y junto a él un gran pabellón industrial de dos pisos, ambos situados en el tramo final del canal de Deusto, en el barrio de San Ignacio. El antiguo depósito franco fue el primero en ser reconvertido y en erigirse como símbolo del gran Master Plan de Zorrotzaurre, dando el pistoletazo de salida, fue el edificio piloto, portador de características que se buscan implementar de la gran transformación urbana como: la conservación de arquitecturas industriales para albergar nuevas industrias vinculadas a la tecnología, a las finanzas o a la “cultura”. El nuevo edificio apenas conserva elementos constructivos del original, sólo el esqueleto de hormigón que permanece cubierto bajo nuevos criterios formales —*estructuras modernizantes*<sup>245</sup>— y que incorpora las últimas tecnologías en eficiencia energética y ecológica —equipos sanitarios de bajo consumo, almacenamiento de aguas pluviales, regulación del alumbrado, lamas de protección solar, paneles solares, cubierta verde—con fachadas ventiladas y cubiertas vegetales. Aportamos la descripción que hace en su página web la empresa IDOM, describiendo las virtudes de su edificio —tras reutilizar el ya existente—, a partir de una narración con clara referencias a valores e ideas afines con el sentido común dominante del nuevo Bilbao.

*Exteriormente, y desde la primera idea, el diseño ha partido de la forma de ocupación de la cubierta que antes llenaban las mercancías almacenadas en el edificio. Una imaginaria alfombra verde se diseña como depositada en la cubierta, ocultando todos los equipos de climatización que en la mayoría de los edificios de oficinas quedan a la vista con el consiguiente impacto sonoro y visual. Surge una topografía, producto de la adaptación de la “alfombra” sobre las máquinas. Pliegues y superficies que son aprovechadas como una colina sobre la que pasear en los momentos de descanso y tertulia con los compañeros pues es en esta planta donde se proyecta la sala de descanso del edificio. Interiormente el diseño combina los elementos existentes con lo nuevo. Las grandes vigas de la estructura original, era un almacén portuario, quedan vistas en la mayoría de las plantas. Los huecos ocupados por los antiguos montacoches que llevaban las cargas a cubierta son ahora ocupados por la escalera principal y unos ascensores acristalados que permitirán ver en el ascenso tanto las oficinas como el canal. En la última planta del torreón, donde antes estaban las ruidosas máquinas de los montacoches, ahora hay una biblioteca, un espacio para discurrir en silencio las ideas*<sup>246</sup>.

Este edificio destruye por completo al ya existente —a pesar de ser uno de los elegidos a ser preservados<sup>247</sup>— y sus promotores se esfuerzan en presentarlo como una de las arquitecturas industriales recuperadas para mantener

el legado industrial de la zona. Esta arquitectura inauguró el ciclo de transformación urbana la península Zorrotzaurre eliminar el uso industrial del terreno en favor de reconverirla en la Isla creativa o el Manhattan bilbaíno. Junto a esta sede de la ingeniería IDOM se ubicó un pabellón que cohabitó junto a él, abandonado durante años, como los únicos supervivientes del desmantelamiento de las infraestructuras portuarias de la zona en 2002. Contiguamente discurría una enorme explanada que, durante un breve periodo de tiempo, albergó temporalmente diferentes actividades representativas del nuevo Bilbao neoliberal como presentaremos en los próximos párrafos.

El detonante para el estudio de este terreno fue el uso que devino durante varios años propiciado por el Ayuntamiento de Bilbao durante la época estival: como parking de caravanas para turistas y como asentamiento temporal para los feriantes que acuden a trabajar en las fiestas de Bilbao. Una auténtica comunidad nómada que se asienta y habita de forma temporal, un espacio de oportunidad que es aprovechado bajo la lógica del *mientras tanto*, en este caso desde el ayuntamiento sin la necesidad de ser presentado como algo alternativo sino con una utilidad ordinaria y no cultural, asumiendo que *la continuidad y la permanencia han dejado paso a la convulsión y a la provisionalidad*<sup>248</sup>.

Este espacio pertenecía a una vasta extensión de terreno urbano junto al canal de Deusto en el frente de agua limítrofe con el barrio de Deusto —a la altura del hospital IMQ Zorrotzaurre—, donde se iniciaba el canal que se expandía hasta San Ignacio, que permaneció en desuso durante más de una década. Era un paisaje consolidado, una prueba tangible de los procesos urbanos y la ordenación del territorio, en el que el espacio es un instrumento del capital para reproducir y canalizar la acumulación o el excedente de capital. Albergó

muelles de atraque, zonas de estiba y almacenaje que cesó su actividad por completo el 7 de febrero de 2006<sup>249</sup>, se caracterizaba por ser una enorme explanada en desuso junto a la ría, que conservaba vestigios de su reciente abandonada actividad —railes en el suelo para las grandes grúas de estiba, los *norays* de atraque de barcos, algún vestigio de instalaciones eléctricas y los altos muros de cerramiento—. Esta vasta extensión de terreno permaneció cerrada al público —y al uso— durante más de una década, era un espacio contingente y latente en barbecho como espacio de oportunidad del gran master plan de Zorrotzaurre. Carecía de ningún tipo de construcción exceptuando las que forman parte de nuestra propuesta plástica un pabellón industrial de dos alturas, en el tramo final en el barrio de San Ignacio —a la altura del edificio IDOM—, en el que se ubicaba una antigua empresa de estiba y el gran cerramiento que delimitaba el terreno —un enorme terraplén con zonas de muro y de barandilla—.

Nuestro caso de estudio específico es el gran espacio que se organizaba en torno a una explanada y un pabellón en los antiguos terrenos de estiba descritos en la zona de San Ignacio en el margen de aguas del canal de Deusto. En este espacio de oportunidad se condensaron una serie de operaciones reveladoras y representativas de los recursos implementados por el nuevo Bilbao, pero fuera del foco mediático. Desde los usos temporales del espacio a la conservación y rehabilitación del pabellón como una de las arquitecturas a preservar dentro del master plan de Zorrotzaurre son algunos de esos recursos. Los usos dados a la explanada no entran en la lógica del marketing o del glamour del nuevo Bilbao, así como sus usuarios dando una imagen real y menos ideal de lo que supone el *mientras tanto* hegemónico. Esta explanada albergó estivalmente asentamientos de feriantes a parking de caravanas para turistas,

245 Véase cita 189, p.115

246 Véase <https://www.idom.com/proyecto/sede-idom-bilbao/>, consultado el 2 de abril de 2022

247 El Master Plan de Zorrotzaurre contempla entre sus objetivos: *trabajar lo más eficiente posible con los edificios y estructuras existentes, (...) ejemplos de edificios asociados con la prosperidad histórica de Bilbao. En este sentido, el plan prevé mantener los edificios industriales más interesantes -hasta un total de 14- como contenedores de nuevos usos y como exponentes vivos de la memoria industrial y portuaria de la zona.* Citado en “Conservando el pasado” Master Plan Zorrotzaurre <https://www.zorrotzaurre.com/conservando-el-pasado/>, consultado el 2 de abril de 2022

248 GARCÍA Vázquez, Carlos, *Antipolís. El desvanecimiento de lo urbano en el Cinturón del Sol*. Gustavo Gili: Barcelona 2011, p. 28

249 URIARTE, Iñaki, “La ría y el canal de Deusto” en periódico *BILBAO* marzo de 2006, p.35



compartiendo espacio con excavadoras y trabajadores de la construcción que comenzaban las primeras actuaciones previstas para la futura reurbanización del terreno. Algunos de ellos son agentes necesarios para la implementación de la idea de *ciudades instantáneas*<sup>250</sup>, designado para referirse a la construcción de asentamientos con características propias de lo urbano durante un periodo limitado, es decir se planifica y se consolida un espacio tiempo-delimitado para que sostenga una actividad determinada. Algunos ejemplos de este tipo de asentamientos temporales discurren desde un campamento militar, un campo de refugiados a zonas de acampada para festivales, turistas o peregrinos. En nuestro caso, nos interesa cuando estos asentamientos albergan usos vinculados al consumo de ocio, cultural o turístico dentro del espacio urbano. La celebración de eventos — desde lo micro a lo macro— va en aumento en una ciudad como Bilbao, que banaliza y promueve la explotación del espacio urbano bajo la ideología del *mientras tanto* como herramienta tanto de promoción y venta de la ciudad como la construcción y consolidación de la esfera pública burguesa.

En nuestro caso, unos primeros usuarios de este espacio son turistas que llegan a Bilbao en autocaravanas o furgonetas *camperizadas*, durante el mes de junio y que son derivados a este espacio parking provisional de caravanas debido al cierre temporal del ya existente en el monte Kobetas. Esta derivación de turistas y sus alojamientos motorizados es a consecuencia del cierre del parking de caravanas municipal en el mes de junio por albergar el festival musical BBK Live. Tras la marcha de estos primeros ocupantes, en el mes de agosto el terreno es ocupado por una enorme comunidad de feriantes que se desplazan a la capital vizcaína con motivo de trabajar en las fiestas de Bilbao, conocidas popularmente como la Semana Grande o *Aste Nagusia*. Todos, turistas como feriantes cohabitan a su paso por la explanada con

excavadoras, trabajadores, acumulaciones de material de construcción, vallas y casetas de obra en las primeras operaciones de urbanización del terreno. Este caso de estudio es un ejemplo del *“otro” mientras tanto*, que no necesita una atmósfera cultural, creativa o glamurosa para aprovechar la provisionalidad de los espacios, se asume como un estado propicio para obtener plusvalías de los espacios urbanos, asumiéndolo como una pura estrategia de optimización de los terrenos previa a su puesta en el mercado inmobiliario. En este caso no se utiliza como propaganda o como fuerza de atracción el *mientras tanto*, la cultura no se instrumentaliza para generar un “efecto llamada” aplicando un proceso de gentrificación largo. Con esta operación reflexiva y crítica desde el análisis sensible y materialista buscamos en un mismo territorio vislumbrar como opera este significativo aplicado a diferentes y cercanos contextos que no podemos evitar relacionarlos por lo revelador del caso.

Por otro lado, fotografié la transformación del pabellón industrial abandonado de la empresa de estiba AGEMASA, —en la actualidad Pabellón Municipal de Remo— que se inició tras el último verano en albergar turistas o feriantes, siendo este otro de los edificios seleccionados para ser preservados como patrimonio industrial por el Master Plan de Zorrotzaurre. Dentro del discurso en torno a la transformación urbana de esta zona industrial y su argumentario se hace referencia a la reutilización de edificios industriales como una medida respetuosa social y ambientalmente —se contempla la preservación del patrimonio industrial y por otro una sensibilidad hacia la ecología o la sostenibilidad al reutilizar edificios—. La agresiva intervención que se ejecutó no permite reconocer prácticamente nada de lo que fue la arquitectura original, se extirpa, amputa y elimina por completo las austeras fachadas y su cubierta a dos aguas. Es aplicada la ya mencionada técnica de estructuras moder-

nizantes superpuestas, ocultando la sobriedad y funcionalidad del antiguo edificio, solapando una estructura de chapas metálicas blancas reconvirtiéndolo, una vez más en otro símbolo del nuevo Bilbao brillante y aséptico, basado en los dictados o decálogos del movimiento arquitectónico deconstructivista —como demuestra las fotos del proceso de derribo parcial—. Aun no siendo este un claro ejemplo del deconstructivismo arquitectónico, recuerda al uso de recursos como las coberturas y superposiciones de planos envolventes que permite la deformación y la ocultación de la estructura del edificio rompiendo así con el racionalismo arquitectónico. Cabe destacar que este pabellón también aplicó el *mientras tanto* cuando se celebró en el año 2008 durante cinco días el festival Jet Lag Bio, acogió diferentes actividades en torno a la denominada cultura urbana invitando a artistas y asociaciones culturales de Berlín, Dakar, Medellín, San Francisco y Shangai. Exhibiciones de graffiti, la construcción de una rampa para skate, break dance, jam session, espectáculos circenses y de acrobacias, conciertos, además de un espacio denominado Zoco que albergó talleres de fabricación de juguetes sexuales, talleres de lectura y de creación de comics, etc. Fue un primer impulso por emular y generar una atmósfera juvenil creativa bajo todos los clichés del momento, y de vincularlo con ciudades de referencia en el ámbito global respecto a lo creativo o lo contracultural<sup>251</sup>.

En las páginas próximas se muestran las fotografías del terreno que hemos descrito hasta el momento, formando parte como un todo la investigación teórico-plástica: *El “otro mientras tanto”. Ciudades rodantes, las ciudades instantáneas y las estructuras modernizantes*



250 AGULLES, Juanma, “Ciudades instantáneas” en *La destrucción de la ciudad. El mundo urbano en la culminación de los tiempos modernos*. Barcelona: Catarata, 2017, pp. 25-29

251 “Jet Lag Bio 08 reunirá las expresiones urbanas” en *El País*, Bilbao 9 de diciembre de 2008, consultado el 7 de marzo de 2021 [https://elpais.com/diario/2008/12/09/paisvasco/1228855210\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/12/09/paisvasco/1228855210_850215.html)





















---

## II. LA ENAJENACIÓN DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA. EL ARTISTA Y SU PRÁCTICA AL SERVICIO DEL NEOLIBERALISMO EN LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO URBANO

---

---

# INTRODUCCIÓN

---

No es fácil a veces llegar a comprender o detectar, las redes o vínculos existentes entre las prácticas artísticas-culturales y los procesos de gentrificación. En el territorio específico de nuestra investigación que es la ciudad de Bilbao, más allá de Abandoibarra se pueden constatar otros barrios que sufren dichos procesos que debido a diversos factores como norma general quedan excluidos del debate o de la crítica. Una de ellas es la falta de impugnación o crítica de dinámicas culturales o sociales que facilitan procesos de gentrificación —los actores— que se desarrollan en espacios en disputa, barrios con un crecimiento exponencial de las denominadas como clases creativas como son los barrios de San Francisco y Bilbao La Vieja. El establecimiento de todo tipo de espacios, acciones o dinámicas culturales y artísticas promocionadas por parte de diferentes instituciones públicas, privadas o público-privadas han consolidado una escena cultural más o menos alternativa en dichos barrios. El proceso de transformación económico-cultural, impulsado desde la construcción del Guggenheim Bilbao, se ha expandido a otras áreas de la ciudad, pero a pesar de ello, la instrumentalización del arte y de la cultura no es denunciada con tanta efusividad como en su día manifestó una parte significativa de la comunidad artística bilbaína con la construcción del museo franquicia. Si bien es cierto que puede constatar una serie de críticas desde la comunidad artística, estas generalmente son veladas, contenidas e incluso evasivas. Frente a ello, proponemos un trabajo de investigación —que es además una toma de posición— frente a dichas problemáticas, partiendo de un análisis desde la teoría crítica y desde una visión dialéctica materialista. Partimos de la propia experiencia adquirida como artista e investigador que participó activamente en diversas dinámicas artísticas y culturales del barrio de San Francisco —en el periodo 2014- 2016—. Durante varios años gestioné junto a varios compañeros un espacio que albergó y colaboró en diferentes actividades y eventos culturales promovidas por diversas entidades y

asociaciones, pudiendo advertir las contradicciones propias y las problemáticas que acontece el territorio específico de los barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala.

En primer lugar, abordamos la cuestión relacionándola con procesos como la alienación, el capitalismo se expande por la sociedad de consumo inmiscuyéndose en la vida cotidiana, valiéndose de cuestiones simbólicas y estéticas entre otras. Se alienta la alienación social por medio de la cultura, los hábitos de consumo y el urbanismo. Dicho proceso es analizado por los filósofos franceses Henri Lefebvre, Guy Debord, Jean Baudrillard —bajo el albor de las revueltas del mayo del 68— que lo actualizan y expanden proponiendo nuevas terminologías. Posteriormente hacemos una alusión a la restructuración de la producción en occidente y la nueva ética del trabajo bajo el neoliberalismo, centrándonos en aspectos que se relacionan con la producción artística tales como la creatividad, la autonomía y otra serie de características comunes al nuevo marco laboral. El auge del trabajo inmaterial, del capitalismo cognitivo y de la sociedad de consumo trae consigo nuevas formas de acumulación y extracción de capital, la mercancía abstracta, la producción de subjetividad, y las teorías de la distinción —de Pierre Bourdieu— son algunas de ellas. Como ya hemos advertido en varias ocasiones, nuestra investigación se aborda desde la teoría crítica —Walter Benjamin, Guy Debord, Terry Eagleton, Raymond Williams —, desde posiciones próximas al materialismo dialéctico —Karl Marx, Friedrich Engels, Henri Lefebvre, Neil Smith, David Harvey— y el post operaismo italiano —Antonio Negri, Franco Bifo Berardi, Maurizio Lazzarato—para lo que, es necesario comprender los modos y relaciones de producción dominantes.

La producción artística permanece subsumida bajo las condiciones que establecen tanto el mercado como la institución arte, ejerciendo una influencia sobre los artistas, los espectadores y el espacio urbano sobre él que se desarrollan. Un nuevo sujeto productivo, la clase creativa —Richard Florida—, se erige como agente fundamental de la transformación física y simbólica del espacio urbano, en

nuestro caso nos centramos en el papel de los y las artistas. La revalorización del espacio, el desarrollo desigual y la expropiación capitalista de territorios urbanos concretos, se facilita gracias a procesos de gentrificación, y en muchos casos el arte y la cultura se presentan como una herramienta solvente para dicho fin. Las intervenciones artísticas, los espacios culturales y los o las propias artistas facilitan la recuperación, la revalorización simbólica y económica del espacio urbano. Esto se estimula desde instancias públicas o privadas, así como por otras cuestiones como rentas bajas de alquiler, territorios con fuerte identidad y un rico patrimonio histórico que atrae a nuevos vecinos de mayor poder adquisitivo que los ya existentes o a productores culturales. Para la consolidación de una escena artística o un tejido cultural —incluso de carácter alternativo— se construyen infraestructuras culturales —museos, centros de producción artística o musical— o se promociona con ayudas directas a artistas y gestores culturales —dirigidas a la realización de eventos, intervenciones en el espacio público o la apertura de espacios o negocios culturales—. La artistificación o lavado artístico —término acuñado por el geógrafo británico Oli Mould—, es una estrategia de transformación urbana que utiliza disciplinas como el arte urbano o las prácticas culturales y artísticas como recursos para resignificar, revalorizar y estetizar un área urbana concreta.

La transformación del espacio se estimula más allá de la producción de espacio, la mercancía abstracta, la producción de subjetividad, los estilos de vida y el consumo de las clases creativas, se erigen bajo nuevas lógicas de acumulación. En muchos casos, las clases creativas aterrizan en barrios de clase trabajadora, estableciendo su vivienda, sus

negocios, actividades u espacios de ocio y de consumo dirigidos a cubrir sus necesidades, desplazando a vecinos y vecinas con menos recursos -debido al aumento de rentas tras su llegada-. Muchos de los barrios gentrificados, albergan un patrimonio arquitectónico o inmaterial que ha resistido el halo posmoderno homogeneizador, convirtiéndose en una mercancía valiosa. Estas características atraen en una primera ola a artistas, agentes culturales y jóvenes que profesan un interés por lo popular, lo castizo y el multiculturalismo, que en ocasiones desencadena en nuevas formas de extractivismo simbólico o estético<sup>252</sup>.

Para cerrar el bloque se presentan una serie de prácticas o experiencias propias, que visibilizan las contradicciones y el aprendizaje como productor de arte que trabaja en un barrio sumergido en un fuerte proceso de gentrificación, como es el barrio de San Francisco. Soy consciente de que mi experiencia subjetiva no representa a la totalidad, y que no tiene ni la transcendencia o el impacto que otros agentes o instituciones con mayor peso puedan ejercer en el territorio de estudio; pero lo que se busca es visibilizar algunas dinámicas acontecidas como artista que busca trabajar sobre, con y en el paisaje. A partir de establecer un estudio-taller, participar y gestionar actividades culturales en el barrio de San Francisco, es donde surge la revisión personal, la toma de conciencia y de posición sobre el impacto que se genera en el territorio y sus consecuencias. La toma de posición no parte del resentimiento, ni de planteamientos ortodoxos, sino de un proceso dialéctico personal facilitado por la investigación teórico-práctica y el análisis materialista de un contexto dominado por la esfera pública burguesa.

---

252 Personas jóvenes principalmente de clase media con estudios superiores se acercan a barrios de clase trabajadora en aras de acercarse a experiencias sociales auténticas de los grupos minoritarios y a espacios urbanos sin plastificar o no rehabilitados, lejos de los barrios acomodados y homogéneos de los que proceden. Palabra que designamos referida a como estudiantes o profesionales de oficios liberales o de las denominadas clases creativas —profesores, artistas, diseñadores o trabajadores del tercer sector, por nombrar algunos—obtienen y extraen plusvalías ya sean económicas, sociales o simbólicas del propio territorio —donde habitan o trabajan—, que es asumido como materia prima.

# 1. ARTE, ALIENACIÓN Y PRODUCCIÓN

*El trabajo no sólo produce mercancías; se produce también a sí mismo y al obrero como mercancía, y justamente en la proporción en que produce mercancías en general<sup>253</sup>. Karl Marx*

## 1.1. DELIMITACIÓN DEL CONCEPTO GENERAL DE ALIENACIÓN

La palabra alienación cuyo desarrollo comenzó Hegel y posteriormente Marx le dio un significado político, se utiliza para referirnos tanto a un problema social como a uno psicológico. Este término denota un progresivo desligamiento entre las habilidades humanas y los procesos naturales. Uno de los autores que más trabajó el concepto marxista de alienación, es el filósofo francés Henri Lefebvre, relacionándolo con conceptos como lo cotidiano, lo repetitivo, la producción y la reproducción. En su libro *La vida cotidiana en el mundo moderno* de 1968, afirma que lo cotidiano está compuesto de repeticiones; tanto acciones enmarcadas en el ámbito laboral como fuera de él. Ya sean movimientos mecánicos, producidos por los cuerpos, por el uso de útiles o herramientas, o por la propia secuencia temporal de las horas, días, meses. Lo cotidiano, permanece mediado por la producción y la reproducción del trabajo y lo social, es decir:

*el análisis crítico de lo cotidiano revelará unas ideologías, y el conocimiento de lo cotidiano incluirá una crítica ideológica y, por supuesto, una auto crítica perpetua<sup>254</sup>.*

Lefebvre afirma que la vida cotidiana es un lugar de lo social, caracterizado por la nostalgia del estilo, por su ausencia y su búsqueda apasionada<sup>255</sup>; donde se dan equilibrios y desequilibrios, la miseria y la grandeza, lo extraordinario y lo ordinario. El término alienación propuesto por Lefebvre como alienación de la vida cotidiana, actualiza la versión clásica del término, expandiendo su campo de aplicación de lo político e ideológico a otros ámbitos como el tecnológico, lo urbano y el consumo.

Otros pensadores que revisaron el concepto marxista de alienación, fueron los miembros de la Internacional Situacionista y en especial Guy Debord en su publicación *La sociedad del espectáculo* (1967). En este ensayo el filósofo francés analiza al auge de la sociedad de consumo y el establecimiento de los estados de bienestar en occidente que procuran una visión del mundo objetivada. Debord desarrolla la noción espectáculo como un engaño masivo producido por los medios y dispositivos modernos que facilitan el control social. La cultura es producida por la burguesía —imponiéndose como la dominante— y permanece inmersa en una proliferación de imágenes-objeto, siendo el espectáculo su principal producción. La alienación del espectador se genera por la acción de contemplar y reconocerse a través de las imágenes dominantes, que son dispuestas por la industria del ocio y del entretenimiento. La explotación ya no se restringe exclusivamente a la esfera laboral, sino que se expande alrededor de toda existencia humana que es subsumida al capital bajo una alienación total. El espectáculo que

busca disolver las diferencias de clase a través de unificar la totalidad social, es el empobrecimiento, el sometimiento y la negación de la vida real<sup>256</sup>. Debord advierte además de su capacidad de apropiación y desactivación de las expresiones culturales subversivas, animándonos a apostar por una acción ideológica revolucionaria que presente una alternativa a la cultura dominante.

En una línea semejante a Debord, el filósofo y sociólogo postestructuralista Jean Baudrillard propone el concepto *simulacro*, por el cual todos los referentes son liquidados y en su lugar son sustituidos por un sistema de signos artificiales. Es decir, lo real es sustituido por signos de lo real, denominando a esta operación *hiperrealidad*: un mundo construido por la acumulación de signos, imágenes y simulacros; producto del consumismo y la televisión, un proceso de escenificación y estetización de la realidad. Este proceso se advierte en las grandes transformaciones producidas en el espacio urbano posmoderno y por supuesto en el territorio específico que atañe a nuestra investigación, la ciudad de Bilbao. El paso de la modernidad a la posmodernidad se perfila en autores como Baudrillard, que percibe la sociedad configurada a partir de numerosos simulacros, como el dominio de la producción de mercancías gracias a las tecnologías de la información, que desemboca en el triunfo de la cultura signifiante. Esto claramente tiene sus consecuencias en la dimensión espacial, los procesos de producción-consumo de determinadas prácticas culturales —entre ellas el arte— acompañan a los procesos de transformación y remodelación de las ciudades. Algunos autores van más allá respecto a la repercusión de lo estético y lo artístico en la sociedad capitalista, el filósofo y sociólogo Gilles Lipovetsky junto al escritor, profesor y crítico Jean Serroy lo constatan en su ensayo *La estetización del mundo. Vivir en la*

*época del capitalismo artístico* (2013). En él, analizan como los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados y remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética<sup>257</sup>. Detectan una necesidad estética por parte del capitalismo que busca mejorar su expansión y aceptación, denominando a dicho proceso capitalismo artístico o creativo transestético. Este se caracteriza por la importancia que adquiere en el mercado lo sensible, lo artístico y el diseño aplicado a la estilización de bienes y lugares. Su expansión por lo cotidiano organiza un paisaje económico mundial y facilita una desdiferenciación entre la esfera económica, la social y la cultural, desregularizando y entremezclando diferentes sectores como el industrial, la moda, el ocio, el arte, la alta cultura y la cultura de masas:

*Una lógica de la desdiferenciación que no es tanto posmoderna como hipermoderna, hasta tal punto se inscribe en la dinámica de fondo de las economías modernas caracterizándose por la optimización de resultados y el cálculo sistemático de costes y beneficios<sup>258</sup>.*

A diferencia de otros períodos históricos anteriores en los que el arte se manifestaba bajo una lógica subversiva o contra el mundo burgués —buscando la emancipación pedagógica o política de la sociedad del capitalismo hipermoderno—, en este se promueve como estética del consumo y la diversión a gran escala. La sociedad transestética opera bajo una estética de la aceleración, en el que los productos estandarizados propios de la etapa fordista dan paso a la proliferación de una gran diversidad de productos o servicios diferenciados y variados bajo el ritmo frenético de la novedad: (a) un capitalismo centrado en la produc-

253 MARX, Karl (1844), "Primer manuscrito. El trabajo enajenado" en *Manuscritos economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 1985, p.105

254 LEFEBVRE, Henri (1968), *La vida cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza editorial, 1972, p.40

255 *Ibíd.*, p. 42

256 DEBORD, Guy (1967), *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca, 1995, p.215

257 LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean (2013), *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015 p.9

258 *Ibíd.*, p.11

ción le ha sucedido un capitalismo de seducción orientado hacia los placeres de los consumidores mediante imágenes y sueños, formas y relato<sup>259</sup>. Bajo el triunfo del capitalismo creativo o transestético el régimen capitalista interpela a las emociones, a las pasiones, a las ilusiones y a los imaginarios de las personas. La subsunción de lo artístico bajo el capital, se debe a su necesidad de expansión y a la relevancia que adquiere lo cultural, lo social, la imagen, los estilos de vida y el consumo como componentes del capitalismo inmaterial.



Cartel Internacional Situacionista, 1968

## 1.2. EL NUEVO ESPÍRITU DEL CAPITALISMO, LA DESREGULACIÓN DEL MUNDO DEL TRABAJO Y EL SENTIDO COMÚN NEOLIBERAL

*Por lo tanto, en la actualidad sólo se puede comprender el trabajo de los obreros culturales y de la industria creativa si comprendemos antes las relaciones dominantes de producción en el mundo plano aquiescente actual<sup>260</sup>. Pascal Gielen*

En este apartado analizaremos los cambios estructurales producidos en el mundo laboral, a partir del desarrollo del sistema posfordista que desplaza la producción hacia la reproducción, el consumo y los procesos de cambio cultural. Es necesario detenernos en esta problemática para poder comprender las relaciones de dependencia e interdependencia de la producción cultural y su traducción en la configuración del espacio construido. La instauración del nuevo mundo del trabajo se acompaña de la creación o redefinición de una serie de conceptos y la construcción de una retórica cultural, propia del neoliberalismo, que permita legitimar su funcionamiento. Para garantizarse el compromiso de las masas y hacer atractivo la aceptación del sistema, se procuran una serie de creencias en términos de mejoras individuales y colectivas, presentadas en términos de sentido común. Los sociólogos franceses Luc Boltanski y Éve Chiapello lo denominan *espíritu del capitalismo*, es la ideología dominante que argumenta y defiende el compromiso con el

capitalismo. El funcionamiento de esta ideología es claro en su argumentario, busca la adhesión tanto a presente como a futuro de personas de cualquier clase social que deben asumir tanto los beneficios y los inconvenientes sistémicos. Es decir, la adhesión se asegura por razones de supervivencia —mantención, miedo al desempleo— o por las posibles sanciones o recompensas —dinero, progreso, realización personal— es decir el compromiso se asegura bajo una tensión constante entre la necesidad de una seguridad y el anhelo de autonomía.

Otros de los rasgos definitorios del nuevo capitalismo —muy presente en el trabajo cultural o artístico— son la *flexibilidad*, por la que se requiere un comportamiento ágil a los trabajadores y su adaptabilidad a las condiciones laborales cambiantes. Actualmente se utiliza el término flexibilidad para camuflar la opresión que ejerce el capital que dobliga a los trabajadores mediante nuevas estructuras de poder o de control abstracto y descentralizado, que el sociólogo estadounidense Richard Sennett viene a llamar *capitalismo flexible*<sup>261</sup>. Este requiere a los y las trabajadoras inmediatez, no hay tiempo para la profundización a través de la experiencia; la polivalencia se impone y hay que ser capaz de cambiar tanto de actividad como de herramientas constantemente. El abuso de la flexibilidad como requisito permite a las empresas trasladar las variaciones y las problemáticas del mercado sobre las personas asalariadas o subcontradas. Esta flexibilidad se puede dar de forma interna hacia las capacidades del propio trabajador —adaptabilidad, polivalencia, movilidad—, y externa impuesta por las empresas con su funcionamiento en red, la subcontratación o la temporalidad. Detrás de la noción de flexibilidad se esconde el crecimiento de la precariedad en el empleo, por medio de la subcontratación, el trabajo por servicio y el trabajo interino que evita la creación de empleos fijos.

Gracias al aumento del paro y la competencia, el mercado facilita a los empresarios reducir los contratos laborales y extender el uso del contrato mercantil o de servicios. Los empresarios pagan solo el tiempo trabajado y son liberados de gastos como seguridad social y otras prestaciones como la remuneración por rescisión de contrato, las vacaciones o la formación.

Estos cambios acontecidos en el mundo laboral —para los autores que estamos citando—, emergen a partir de las ideas o reivindicaciones del contexto socio político de las últimas décadas del siglo XX —de los años 60 principio de los 70—, marcadas por los movimientos de protesta y de efervescencia política de izquierdas. Sus proclamas de autonomía, flexibilidad y creatividad son asumidas por parte del sistema capitalista desde una postura neoliberal, que impregna y transforma por completo las relaciones de producción, el mundo del trabajo y la vida en general. Se produce también la ruptura de representación única de las clases subalternas, por medio del proletariado como sujeto revolucionario y comienza a gestarse un proceso de subjetivación de colectivos y personas hasta ahora no representadas —mujeres, personas racializadas y pueblos colonizados—. Una de las principales demandas del *mayo del 68*, del *operaísmo italiano* y los movimientos autónomos fue la abolición del trabajo, acabar con la sociedad disciplinaria y el hieratismo fabril. Los trabajadores demandaban la libertad de la vida frente a las cadenas de la fábrica, la autonomía y la regulación personal frente al control disciplinario. La consecuencia de la apropiación por parte del capital de dichas consignas produce una desregularización total de lo laboral, lo social y lo público, la autonomía no se convierte en libertad sino en terciarización, subcontratación y autoempleo.

259 *Ibíd.*, p.33

260 GIELEN, Pascal. *Creatividad y otros fundamentalismos*, Madrid: Brumaria, 2014, p.43

261 SENNETT, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 47-97

Para el filósofo, profesor y activista italiano Franco “Bifo” Berardi la *realidad de la flexibilidad del trabajo es la otra cara de este tipo de emancipación de la disciplina capitalista. No deberíamos subestimar la conexión entre el rechazo al trabajo y la flexibilización que le sucedió*<sup>262</sup>. El capitalismo se asegura partidarios, apropiándose y adaptando las críticas dirigidas hacia él:

*Siguiendo estas dinámicas asimiladoras, los valores en alza son aquellos que toman como eje de inversión el ser creativos, imaginativos, flexibles, amantes del cambio, etc. No obstante, es necesario señalar un hecho que suele pasar desapercibido. El capitalismo no asume estos conceptos, sino que los produce*<sup>263</sup>.



Manifestación de miembros del grupo político de izquierdas y extraparlamentario Potere Operaio (1967-73) en Milán, 1968

El poeta, filósofo y profesor de la Universidad de Salamanca Alberto Santamaría en su ensayo *En Los límites de lo posible* (2018), desenmascara como el neoliberalismo se vale de la educación, para procurar un proceso adaptativo y de adhesión a la ideología neoliberal. Uno de los parámetros que aseguran la supervivencia del capitalismo es la ampliación de sus herramientas ideológicas —que amortiguan la crisis derivada de la sobreeducación y el exceso de mano de obra— y entre ellas está la inteligencia emocional que viene a paliar las carencias del capital humano. La inteligencia emocional según Santamaría, se centra en redirigir las emociones encauzándolas a una asimilación de la disciplina laboral, dirigida al autocontrol, el entusiasmo, la automotivación y sobre todo a alejar la indignación o la perspectiva crítica. Un alto índice de inteligencia emocional es un buen indicador de flexibilidad y adaptación de cara a la incorporación laboral y al éxito de las “carreras profesionales”.

Rasgos como la autonomía, la flexibilidad y la adaptación le son propios a entornos de trabajo creativos —entre ellos están los y las artistas— que asumen las lógicas de las nuevas formas de trabajo cognitivo o inmaterial neoliberales. El sociólogo y filósofo italiano Maurizio Lazzarato afirma que las prácticas artísticas contemporáneas se dan como *recursos para el turismo, para la industria audiovisual y la industria cultural en general, para la publicidad para la mejora del territorio, para la política de las ciudades, etc.*<sup>264</sup>. No debemos olvidar que la práctica artística surge de la fuerza de trabajo, que está inmiscuida en la división del trabajo, en las nuevas formas de acumulación y de distinción social. La inclusión de los artistas en las denominadas clases creativas, como fuerza productiva de la industria cultural, demuestra la heterogeneidad y la asimetría del sector. Los

artistas proveen de servicios a la industria cultural de forma terciarizada, pocas veces con contrato y bajo un mercado de trabajo completamente desregularizado. La subordinación del artista al mercado no es nueva, pero si lo es la relevancia que adquiere dentro de las nuevas formas de acumulación capitalista, debido al protagonismo de lo estético, lo visual y lo simbólico. Maurizio Lazzarato advierte que el mercado de trabajo artístico se erige como modélico dentro de los nuevos formatos laborales, ya que es de los más desiguales, muy competitivo y diferenciado:

*Frente a unas decenas de elegidos cuyas obras son adquiridas por los enriquecidos gracias a las finanzas, hay miles de artistas pobres, precarios, “parados”, sin otra consolación que la pretensión de ejecutar un trabajo creativo (...) Aquí, la distinción entre trabajo y empleo alcanza cimas impensables en otros sectores. El “artista” pasa la mayor parte de su tiempo trabajando, pero se le paga —se le contrata— muy pocas veces. No solo la mayor parte de su trabajo es gratuito, sino que también está “alienado”*<sup>265</sup>.

En este tipo de actividades profesionales es difícil distinguir el tiempo de producción, es decir de trabajo, del de tiempo libre, de reproducción o de consumo. Esto quiere decir que la explotación y la expropiación de plusvalías no permanece solo limitadas al tiempo de trabajo, lo que conlleva que la empleabilidad de las artistas unido a la denominada carrera profesional —la propia expresión ya vehicula por un lado la competición y por otro la velocidad— implementa la necesidad del emprendizaje autónomo y una adaptación tanto flexible como nómada. Esto se debe al formato laboral que principalmente se ejecuta por proyectos, las relaciones laborales y las condiciones de trabajo no son duraderas, que

generalmente se traduce en una autorealización basada en la explotación.

262 “BIFO” BERARDI, Franco. ¿Qué significa la autonomía hoy? en *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos aires: Tita Limón, 2007 p.61

263 SANTAMARÍA, Alberto. *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid: Akal, 2018 p.81.

264 LAZZARATO, Maurizio (2014), *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo. Seguido de miseria de la sociología*. Madrid: Causas Belli, 2015, p. 10

265 *Ibíd.*

### 1.3. TRABAJO INMATERIAL, TRABAJO INTELECTUAL, GENERAL INTELLECT

Desde finales de los años ochenta del siglo XX se investiga una serie de ideas, cuyo objetivo es redefinir los cambios estructurales producidos en el mundo del trabajo bajo el posfordismo, cuyos precedentes teóricos proceden del *operarismo italiano*. Algunas de sus ideas o conceptos claves son el trabajo inmaterial, el trabajo cognitivo, el *general intellect marxista*, el trabajo autónomo, la producción de subjetividad y una mayor comprensión de los cambios productivos y del consumo.

El economista y filósofo alemán miembro de la escuela de Frankfurt Alfred Sohn-Rethel, en su libro *Trabajo manual y Trabajo intelectual. Una crítica de la epistemología* (1978) afirma que el desarrollo científico tecnológico produce un nuevo crecimiento y una nueva expansión del capitalismo fundamentados en cambios estructurales de las fuerzas productivas. El capitalismo no estaría sustentado en un aumento cuantitativo de los medios de producción y de la mano de obra, sino en un aumento cualitativo basado en la calidad y fiabilidad de las fuentes productivas. Para ello se requiere disponer un amplio desarrollo en investigación, en fuentes y reservas de conocimiento científico que permitan el desarrollo, el crecimiento del capital y de la tasa de acumulación, a partir de nuevas soluciones técnicas, organizativas. Sohn-Rethel retoma a finales de los 70 —del siglo XX— desde la teoría marxista, una concisa investigación de la división entre trabajo manual e intelectual, una división que se ha ido acentuando a lo largo del desarrollo histórico de la sociedad de clases y del capitalismo económico. Hoy la fuerza de

trabajo se conforma en un proceso complejo que demanda muchas prestaciones como la prolongación y complejización de los períodos educativos, mayor sectorialidad y la asunción de una formación permanente convertida en inversiones personales. Las instituciones artísticas —facultades de Bellas Artes, Centros de creación artística o las ayudas, subvenciones, concursos y convocatorias— se consolidan como soportes para la producción de capital humano, dotando a los y las artistas una acumulación inmaterial, un capital fijo. Para Sohn-Rethel la propia división entre trabajo intelectual y manual se da a lo largo de todo el capitalismo histórico, es un fenómeno marcado por la división de clases, la alienación y un ingrediente de dominio de clase.

Afirmamos que la integración del trabajo inmaterial tanto en el sector industrial como en el terciario se erige como hegemónico, no significa por ello que desaparezca el trabajo manual, parcelado y repetitivo, pero este es desplazado en favor del trabajo abstracto, lo técnico, lo científico y lo estético como fuerza productiva dominante.

Esta evolución del desarrollo técnico-científico, ya es advertida por Marx, denominándolo *general intellect*. Marx en el segundo tomo de los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (1857-1858) —los conocidos como *Grundrisse* (borradores)— nos adelanta el desarrollo de estas nuevas formas de explotación. Acontece como el capital se vale del plust tiempo, es decir del tiempo libre de los trabajadores, para ser subsumido como plustrabajo. *El robo del tiempo del trabajo ajeno, sobre el cual se funda la riqueza actual*<sup>266</sup>, se erige como el sostén fundamental de la producción y de la riqueza. Ni el trabajo inmediato, ni el tiempo de trabajo son fuentes de plusvalía, sino la apropiación de la fuerza productiva general, la comprensión de la naturaleza y el entorno como parte del cuerpo social.

*Tan pronto como el trabajo en su forma inmediata ha cesado de ser la gran fuente de riqueza, el tiempo de trabajo deja y tiene que dejar, de ser su medida y por tanto el valor de cambio deja de ser la medida del valor de uso. El plustrabajo de la masa ha dejado de ser condición para el desarrollo de la riqueza social, así como el no-trabajo de unos pocos ha cesado de serlo para el desarrollo de los poderes generales del intelecto humano*<sup>267</sup>.

Para Marx como consecuencia de la caída del proceso material inmediato y la reducción de trabajo necesario en el proceso productivo, se produce un mayor desarrollo individual y de campos como el artístico y el científico gracias al aumento del tiempo libre y el desarrollo de los medios. *El desarrollo del capital fijo revela hasta qué punto el conocimiento o knowledge social general se ha convertido en fuerza productiva inmediata, y, por lo tanto, hasta qué punto las condiciones del proceso de la vida social misma han entrado bajo los controles del general intellect, para ser remodeladas conforme al mismo*<sup>268</sup>. Estas pautas que nos da Marx son constitutivas y anticipan las nuevas formas de acumulación y expropiación capitalista, toda una generación de autores utiliza esta fuente —entre otras— para el análisis marxista del trabajo en las sociedades posfordistas. Como los escritos *Trabajo Inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad* (1991) de Maurizio Lazzarato y Antonio Negri, *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación conectiva* (2016) de Franco “Bifo” Berardi y *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto* (2003) de Paolo Virno.

Resumiendo, el trabajo inmaterial se ha consolidado como base fundamental de la producción y no solo restringido al propio ámbito de la producción, sino también al de reproduc-

ción y consumo. Esto no significa la desaparición de trabajo material -que permanece bajo los antiguos o nuevos formatos de explotación- sino que, a consecuencia del desarrollo de técnicas científico-tecnológicas, el trabajo intelectual o inmaterial ha permitido la expansión y reproducción del capital. Gracias a instrumentos como la informatización, el capital acumula plusvalías a través de nuestras capacidades inmatriciales o cognitivas —inteligencia, afectividad, comunicación, producción simbólica, cooperación— convirtiéndonos en capital fijo, en medios de producción. Es decir, el capital nos convierte en máquinas, la sociedad es una fábrica y los cuerpos somos capital fijo. La obtención de plusvalías ya no solo está determinada por el trabajo o la propiedad privada, sino también por el ocio no solo en lo objetivo, sino también en lo subjetivo, todo es comercializado y vendido.

*La producción no solo de bienes materiales sino también de una amplia gama de bienes inmateriales, incluyendo ideas, imágenes, código, productos culturales y afectos, es, de hecho, cada vez más central para la economía capitalista contemporánea; en resumen, lo central es la producción de subjetividad*<sup>269</sup>.

Otro rasgo determinante de lo inmaterial, es el crecimiento de la mercancía abstracta, es decir la creciente demanda y la acumulación de experiencias vitales: consumo cultural, estilos de vida, viajes, talleres- workshops, relaciones afectivas. Cobra más importancia lo simbólico que lo material, los objetos se tornan como meros testigos de las experiencias vividas. El filósofo y crítico cultural esloveno Slavoj Žižek ve la necesidad de revisar las teorías marxistas sobre la reificación y el fetichismo de la mercancía, afirmando: *paradójicamente, el fetichismo llega a su culminación precisamente cuando el fetiche mismo se ha “desmaterializado”, se ha convertido en*

266 MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)* (1857-1858) vol. 2. Madrid: Siglo XXI, 1972, p.228

267 *Ibid.*, pp.228-229

268 *Ibid.*, p. 230.

269 HARDT, Michael, NEGRI, Antonio (2017), *Asamblea*. Akal: Madrid, 2019, p.186

una entidad virtual “inmaterial” y fluida<sup>270</sup>. Žižek nos recuerda que la dominación de la realidad social no solo se da por el trabajo abstracto, por el valor de cambio, si no que esa abstracción o desmaterialización también se da en cuanto los objetos se disuelven como experiencias<sup>271</sup>. Esto se relaciona con lo anteriormente expuesto como trabajo inmaterial o trabajo intelectual subsumido por lo renombrado como capitalismo cognitivo, que produce mercancías abstractas y la propiedad inmaterial —datos, *software*, *copyrights*, logos—. Otro hecho que se esconde tras la mercancía abstracta recae sobre la plusvalía simbólica, el consumidor es portador constante de la reproducción del sistema de símbolos: *las necesidades y las satisfacciones de los consumidores son fuerzas productivas, hoy tan forzadas y racionalizadas como otras*<sup>272</sup>.

Teniendo en cuenta estas premisas, la artista Hito Steyerl nos advierte que el abanico de funciones de los artistas se multiplica, adaptándose a las nuevas formas de producción, convirtiéndose en proveedores de contenidos, ampliando su gama de servicios que ya no solo se restringen a la producción de obra. Las entrevistas, las conferencias, el encuentro con el artista, en definitiva, nuestras capacidades inmateriales y simbólicas se convierten en capital fijo.

*(...) la existencia de una economía de la presencia física humana en el campo artístico: la presencia de personas es en promedio más barata que la presencia de obras que necesitan ser trasladadas, aseguradas y/o montadas*<sup>273</sup>.

Steyerl afirma que este tipo de servicios aseguran un aforo cuantificable o indicador, que facilita tanto la valoración en términos económicos como por otro lado un espacio de encuentro que permita ampliar las redes y contactos. El crítico, escritor y comisario vizcaíno Peio Aguirre analiza en su ensayo *La línea de la producción de la crítica* (2014), entre otras cosas, como la publicidad y la propaganda mediática se abre camino dentro de la institución arte y como *el valor económico que la institución cultural deposita en la visibilización resulta prioritario; toda presencia del “producto” extendida a lo mediático condiciona lo que se puede decir del producto en sí*<sup>274</sup>.

270 ŽIŽEK, Slavoj (2002), *Repetir Lenin*. Madrid: Akal, 2004, p.103

271 El dominio de lo estética y de la producción cultural hace que muchos objetos mercancías sean meros soportes, son marcos o plataformas de significados culturales, la importancia simbólica es mayor que lo material.

272 BAUDRILLARD, Jean (1970), *La sociedad de consumo*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p.48

273 STEYERL, Hito. *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017, p.39

274 AGUIRRE, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Bilbao: Consonni, 2014, p.54

## 2. EL RELATO NEOLIBERAL DE LA CREATIVIDAD

Con el auge de la producción, reproducción y consumo de lo inmaterial —a partir del posfordismo—, se ha requerido de la creatividad para asegurar el desarrollo y para ello ha sido redefinida en términos neoliberales. La creatividad a pesar de que fue y es una fuerza de cambio, una energía colectiva incluso revolucionaria, es reapropiada al servicio del discurso económico y político capitalista como motor de crecimiento: *ser creativo hoy significa ver el mundo que te rodea como un recurso para alimentar a tu emprendedor interior*<sup>275</sup>. La creatividad se suma al sentido común dominante y se incluye en el repertorio discursivo neoliberal sobre el trabajo, junto a toda una serie de conceptos como: autonomía, emprendimiento, flexibilidad, nomadismo, movilidad, innovación, trabajo en red.

Uno de los autores más prolíficos y más citados, como divulgador del discurso neoliberal vinculado al desarrollo de las ciudades posmodernas recurriendo al arte y la cultura, es el geógrafo y profesor estadounidense Richard Florida. En su reconocido ensayo *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI* (2002) sienta las bases de la creatificación de la vida, ya que según él todo el mundo es creativo, pero solo ciertas personas pueden producir o generar un beneficio económico. Para Florida la

275 MOULD, Oli (2018), *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*, Madrid: Analfabeto, 2019, p. 21

276 FLORIDA, Richard (2002), *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010, p. 43.

277 *Ibíd.*, p.45

creatividad es necesaria como motor de crecimiento económico, pero solo algunas personas son capaces de ser portadores de una creatividad innovadora que él las denomina clases creativas:

*En la economía actual, la creatividad es omnipresente y constante (...) Además, la creatividad tecnológica y económica se ve alimentada por la creatividad artística y cultural, con la que interacciona. (...) La creatividad también requiere un entorno social y económico que permita alimentar sus diversas formas*<sup>276</sup>.

Lo que parece anunciar el libro de Florida es un ciclo de estrategias de gestión empresarial acompañadas del desarrollo urbano que describen una estrategia económica en la que la fuerza determinante es la creatividad. Para conseguir dicho fin, se debe fomentar lo que él denomina como espíritu creativo y absorber sin pudor tanto ideas como subjetividades, promoviendo una sociedad abierta basada en valores liberales. Las ciudades deben abrirse a la diversidad y a la tolerancia, abrazando el multiculturalismo, valores de igualdad de género o libertad sexual como fuentes de creatividad, o en definitiva de beneficio económico, (...) *las personas se han convertido en el recurso fundamental de la nueva era, porque son la principal fuente de creatividad*<sup>277</sup>. Precisamente por ello, Florida pone el foco en aquellas personas que hasta ahora operaban en los márgenes por ser consideradas inconformistas, excéntricas o bohemias y las ve como principales agentes del proceso de innovación y desarrollo económico. Florida designa como clase creativa —término hoy por hoy muy extendido— *a las personas que se dedican a la ciencia y a la imaginación, a la arquitectura y al diseño, a la educación, al arte y a la música y el espectáculo,*



y cuya función es generar nuevas ideas, nueva tecnología y/o nuevos contenidos creativos<sup>278</sup>. Pero la lista no se restringe solo a las actividades enumeradas, ya que también incluye a las finanzas, las empresas, la ciencia, la salud. Florida a pesar de afirmar que toda actividad es imbuida por su dosis de creatividad hace distinciones de clase, entre las clases creativas que crean y la clase trabajadora que asimilan el “plan” que han formulado las clases creativas.

Detrás de estos discursos se encuentra la reestructuración neoliberal del mundo laboral y las nuevas estrategias de acumulación. Persiguen propagar una mayor productividad gracias a la desregulación, la terciarización y la precarización del trabajo, además de optimizar el plusvalor, tanto de la fuerza de trabajo como del capital fijo. Para el geógrafo británico Oli Mould, el término creatividad ha sido vaciado de toda connotación subversiva o política —anticapitalista, revolucionaria o emancipadora— neutralizando su potencial transformadora gracias a su asimilación por el discurso dominante, es decir:

*El trabajo creativo nos hace más precarios a todos. Reduce la necesidad de un espacio físico de oficina, de prestaciones laborales y de contratos a largo plazo, y se inmiscuye en nuestro tiempo de ocio, nuestra vida doméstica y nuestras energías emocionales. En este sentido, posee características inherentemente neoliberales, ya que está destruyendo activamente cualquier forma de trabajo colectivizado, público y social. El trabajo creativo es antisocial<sup>279</sup>.*

Otra de las consecuencias de la creatividad neoliberal es la austeridad, Mould observa como creatividad y austeridad van de la mano, alentando la privatización y la reducción de inversión en políticas públicas. Un ejemplo de ello, es

la incursión de la retórica de la creatividad en bibliotecas, museos o centros cívicos, que son abiertos al servicio del acceso colectivo y gratuito, pero son arrastrados a la competencia y a la comercialización —ofreciendo el alquiler de sus espacios para todo tipo de eventos, reconvirtiéndolos en *workings*— La creatividad vendría a ser la economización de la cultura, una herramienta más al servicio del capitalismo. El sociólogo belga Pascal Gielen en su libro *Creatividad y otros fundamentalismos* (2014) también arremete contra la noción neoliberal de creatividad y contra la industria cultural-creativa advirtiendo: *la histeria existente en nuestros días, y esa obsesión con la creatividad sólo se puede explicar por la pérdida de esta misma creatividad*<sup>280</sup>. Apunta como la industria creativa a nivel global, en la que se incluye al arte, apuesta y reproduce una ética del trabajo neoliberal. Los artistas son tan explotables que de forma voluntaria son capaces de tolerar unas condiciones de vida y trabajo precarias de forma voluntaria sostenidas por las creencias en la libertad, la autonomía y la autorealización. Los sociólogos franceses Luc Boltanski y Éve Chiapello en su libro *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999) ponen especial énfasis en este tipo de empleabilidad vinculándola a una nueva ética del trabajo neoliberal. Tanto el trabajo de Gielen, como el de Boltanski y Chiapello afirman que el empleo cultural y artístico se erige como modélico bajo la nueva ética del trabajo, asumiendo sus características, para aplicarlas en el ya de por sí dañado y precarizado mercado laboral. Las fuerzas productivas creativas se rigen bajo parámetros de emprendimiento, flexibilidad, adaptabilidad, autoregulación, autonomía, movilidad, el ser multidisciplinarios e incluso asumir la autofinanciación. Debido a la inseguridad, la desprotección —acontecida por una falta de regularización fiscal y laboral específica— y la inexistencia de políticas culturales que protejan o dignifiquen el sector artístico, este se consolida como un modelo laboral muy rentable. Los eslóganes espe-

tados por gurús económicos como Richard Florida —camuflado por un ambiente social liberal— vienen a ser lo que Boltanski y Chiapello denominan *espíritu del capitalismo*.

Uno de los modos de producción dominantes, dentro del mundo del arte y la cultura es el trabajo por proyectos, que lleva aparejado una serie de prácticas que acentúan y promueven tanto la desregulación del trabajo como la explotación. Sin una estabilidad o continuidad laboral ni por parte del empleador, ni por la ubicación del trabajo a desarrollar, el futuro de las artistas se encuentra a la deriva en la búsqueda del próximo proyecto que abordar. Al trabajar por proyectos, se teje una red de contactos con los que se comparte un breve pero intenso periodo de trabajo, que implica grandes dosis de energía y esfuerzos para hacer viable su ejecución en un plazo limitado. Se genera una amplia red de contactos, entre empleados, empleadores, instituciones y destinos, que preferiblemente debe mantenerse como *bolsa de acumulación*, es decir como *capital social* en términos de Pierre Bourdieu. A pesar de los esfuerzos —desplazamiento continuo y desenfrenado, delirantes jornadas de trabajo— no es condición suficiente para asegurar o garantizar el próximo proyecto, por lo que muchas veces este debe ser compaginado con más trabajo. Una de las consecuencias del trabajo por proyectos —entre otras muchas— es el desgaste creativo, debido al poco tiempo que se dispone para profundizar en el proyecto y la necesidad de generar nuevos proyectos. La acumulación de capital social —al generar una amplia red de contactos— no asegura un capital económico solvente, ni las prestaciones de seguridad social —cotizaciones, prestaciones desempleo, jubilación, bajas— debido a la intermitencia o los contratos temporales en el mejor de los casos. La erosión que esto supone, unida a una incapacidad de organización o de respuesta colectiva ante la explotación, es sostenida gracias a la promesa de la auto-

realización personal y el sacrificio de carreras profesionales fuertemente competitivas. El trabajo por proyectos, se suma a una de las muchas experiencias de precariedad y explotación que sufren los artistas que incluso llegan a ofrecer gratis su fuerza de trabajo en aras de acumular capital social o reputacional y el anhelo de que algún día posibilite una mejora de renta personal. Lo particular de la propuesta de Boltanski y Chiapello es la implementación del trabajo por proyectos al resto de actividades productivas y al conjunto de la fuerza laboral recogido en su ensayo *El Nuevo espíritu del Capitalismo* (1999), un extenso estudio sobre el mundo del trabajo y el capitalismo que recupera el economicismo tan denostado en aquellos días. El nuevo espíritu del capitalismo sería el resultado de la claudicación de las críticas y reivindicaciones surgidas a partir de los años 60 y 70 del siglo XX tras su incorporación en el desarrollo del capitalismo. Su propuesta sobre la *crítica artista* vendría a reflejar la respuesta a la alienación resultante del trabajo fordista y de la cultura de consumo, que sumergió a la sociedad en un proceso de deshumanización bajo el dominio técnico y fabril. Frente a una sociedad sumida en el desencanto, una sociedad de control desde instancias como la familia, el trabajo y el estado se erigieron las consignas a favor de la autonomía, la autogestión y la liberación a través de la creatividad.

Para Boltanski y Chiapello los sujetos portadores de la *crítica artista* serían principalmente: profesores, intelectuales y mediadores culturales —periodistas, artistas, músicos—, que ocupan los principales medios de comunicación y de difusión editorial, comparten los esquemas culturales de la crítica. Para ellos es necesario reafirmar su autenticidad desprendiéndose de obligaciones y de convicciones sociales tachadas de caducas reconocibles en los valores propios

278 Ibid., p.47

279 MOULD, Oli (2018), *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*, óp.cit., p. 50

280 GIELEN, Pascal. *Creatividad y otros fundamentalismos*. Madrid: Brumaria, 2014, p.91

de la modernidad. Anteriormente la responsabilidad recayó sobre los y las artistas de las vanguardias<sup>281</sup> —cubismo, dadaísmo, surrealismo— y sobre los bohemios de la primera mitad del siglo XX siendo los primeros en revelarse y declararse como desobedientes. A pesar de estas cuestiones, los portadores de la crítica quedarían muy lejos de permanecer como críticos y darían inicio a una producción comercial de productos trasgresores e inofensivos. Lo que demuestra la tesis de Boltanski y Chiapello es que gracias a la accesibilidad y difusión de los modos de producción de las y los artistas, se extenderían sus promesas de liberalización frente a la disciplina, el avance de la autonomía personal y afectiva, el aumento de creatividad y de la autorrealización, desencadenaría en la falsa promesa de un modo de vida auténtico, no alienado. El extenso trabajo de Boltanski y Chiapello identifica algunas de las claves necesarias para comprender el sentido común neoliberal, pero se equivocan al homogeneizar un sector tan heterogéneo y desigual como el artístico o el cultural, que no es ajeno a la explotación y la expropiación capitalista. El sociólogo y filósofo italiano Maurizio Lazzarato así lo constata en su texto *Las miserias de la “crítica artista” y el empleo cultural* (2008), arremetiendo contra las debilidades de la crítica artista:

*Caricaturizan alcanzando el punto del populismo la composición social de los grupos sociales que la*

*conforman. Ninguna de las profesiones que citan como portadoras de la crítica artista es una entidad homogénea, sino un conjunto de situaciones fuertemente distanciadas en su interior, por estatuto, salario, cobertura social, carga de trabajo, empleo. Trabajando en la misma profesión se puede ser rico y con garantías o pobre y en una situación de extrema precariedad*<sup>282</sup>.

Lazzarato en su réplica a Boltanski y Chiapello, tacha de sesgado y obsoleto el análisis que acometen sobre la explotación, ya que solo incluye la explotación de la fuerza de trabajo y no abordan otras como la que se cierne sobre la reproducción o la producción de subjetividad. Para Lazzarato, el neoliberalismo se acerca más a la concepción de *homo oeconomicus* o de *gubernamentalidad* desarrollada por Michel Foucault o a la de *biopolítica*, —que posteriormente trabaja Giorgio Agamben— o a las ideas de sociedad de control y de sujetos *maquínicos* desarrollados por Gilles Deleuze y Felix Guattari.

*El capitalismo ya no necesita justificarse, contrariamente a lo que se afirma en el nuevo espíritu del capitalismo, porque es precisamente el funcionamiento integrado de estas instituciones —cuyo objetivo principal es la producción del individuo y de su*

*subjetividad mediante los diferentes tipos de sujeción (asalariado, soldado, alumno, enfermo, consumidor, etc.)— lo que garantiza la implicación*<sup>283</sup>.

La réplica de Lazzarato defiende que lejos de ser conformistas, los colectivos culturales se revelan como en el caso de los intermitentes culturales en Francia, pero a pesar de su optimismo estos no reflejan a las mayorías de un sector —no especialmente combativo— muy heterogéneo y desigual como él mismo reprocha a las ideas de Boltanski y Chiapello. Cómo demuestra Marx, al igual que los capitalistas los trabajadores compiten por el empleo en una competencia mutua, la única solución para los trabajadores es constituirse como clase para poder resistir la expropiación capitalista. Lo que cada vez es más palpable es la semiproletarización, *que ha constituido toda una estrategia de acumulación expulsando a millones de personas de la economía oficial hacia zonas grises informales de las que el capital extrae valor*<sup>284</sup>.

## 2.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO Y LA PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD

Como ya hemos adelantado, a partir de las ideas de autores como Lazzarato o Negri con el avance de las corrientes posestructuralistas, feministas y poscoloniales se ha reforzado la reflexión en torno a la constitución del sujeto. Dentro de nuestro análisis materialista-estético del espacio urbano bilbaíno, es relevante reconocer como se dan los procesos de producción de subjetividad, la construcción del sujeto artista —bajo los parámetros dominantes— y su repercusión en la transformación neoliberal del espacio urbano. A lo largo de los capítulos precedentes —de este segundo bloque de la tesis—, hemos ido enumerando las transformaciones sufridas en los modos de producción dominantes, debido a la implantación del posfordismo y del sentido común neoliberal. A continuación, vamos a abordar los nuevos medios de dominación y control social experimentados más allá del espacio de trabajo, reproduciéndose en todos los ámbitos de la vida como en la construcción de la propia subjetividad.

La relación entre poder y subjetividad es desarrollada por Michel Foucault en sus publicaciones: *Vigilar y Castigar* (1975) y el *Nacimiento de la biopolítica* (1978-1979). En ellas el mecanismo de la disciplina se erige como ejercicio de poder, no solo depende de una única instancia totalitaria desde arriba —el Estado—, sino que se vale de distintas instituciones —como la familia, la religión, la escuela—. El poder es ejercido no por una relación de apropiación directa de los cuerpos, como una coacción, sino modulando un tipo de subjetividad. Este hecho estaría dirigido a aumentar las

281 Respecto al dudoso papel revolucionario o emancipador del arte de las vanguardias, el crítico cultural y filósofo cántabro Alberto Santamaría nos advierte, recuperando un revelador episodio del arte moderno español, en la dictadura franquista: *Tapiés narra en sus memorias, a raíz de la primera Bienal Hispanoamericana: “Tengo una fotografía en la que Franco, rodeado de gente importante, está parado delante de uno de mis cuadros en una de las Bienales hispanoamericanas. En un rincón está Llorenç Artigas medio escondido, tapándose la cara para no ser sorprendido por los fotógrafos. Todos ríen. Según Artigas, alguien, creo que era Alberto del Castillo, le decía a Franco: “Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios”. Y parece que el dictador dijo: “Mientras hagan las revoluciones así...” Así es: mientras hagan las revoluciones así, no hay que preocuparse. El franquismo descubrió que el arte, depurado en cuanto a imagen de cualquier aspereza política evidente —es decir, vacío de grafías reconocibles—, podía funcionar (políticamente, valga la paradoja) como forma a través de la cual reencantar su relato, reorientándolo hacia cierta modernidad creativa.* SANTAMARÍA, Alberto. *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid: Akal, 2018, p. 15

282 LAZZARATO, Maurizio. “Las miserias de la “crítica artista” y el empleo cultural” en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de sueños: Madrid, 2008, pp. 106-107

283 LAZZARATO, Maurizio (2014), “Miseria de la sociología: Menger, Boltanski y Chiapello” en Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo. Seguido de miseria de la sociología. Maurizio Lazzarato, Madrid: Ed. Casus- Belli, 2015. p.71

284 FRASER, Nancy. “Tras la morada oculta de Marx” en *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2020, p. 19

fuerzas del cuerpo en utilidad y corregir las relaciones con el propio cuerpo, actuando bajo la lógica de la obediencia. La disciplina, sería la consecuencia de una necesidad por parte del capitalismo de apropiación y sumisión total de los sujetos, con el fin último de aumentar la explotación. El término *biopolítica*, vendría a ser un desplazamiento producido por Foucault, cambiando el foco en las relaciones de poder, de la disciplina a la *biopolítica*, es decir el poder sobre la vida en el neoliberalismo. Se produciría un cambio social importante, que Gilles Deleuze describe como el paso de las sociedades disciplinarias modernas a las sociedades de control, no solo mediado por el marco del desarrollo del capitalismo, sino por una serie de multiplicidades. Esto parte de la concepción de Foucault sobre las sociedades disciplinarias, que sitúa en el siglo XVII y XIX y en principios del XX, como su momento álgido por la concepción de grandes espacios de encierro. A partir de ese momento, para Foucault se produce una crisis de espacios y de instituciones como: la familia, la escuela, los hospitales, la prisión y la fábrica, que no por ello significa su desaparición sino su reconfiguración.

A diferencia de las sociedades disciplinarias, donde gradualmente se empezaban y acababan etapas como de la escuela al ejército y del ejército a la fábrica, en la sociedad de control nunca se termina la formación, la empresa requiere una constante actualización y readaptación. Tanto para Foucault como para Deleuze todo ello implica una relación de poder capital/ trabajo pero que no es la única, dado que en las sociedades disciplinarias existen otras formas como la disciplina y el biopoder, es decir la imposición de conductas y el sometimiento de los cuerpos. Foucault en su análisis sobre el poder disciplinario, descubre la relación que tiene este, con la atadura y la normalización del individuo a través de su biología, la salud pública, las políticas de familia.

Los docentes italianos Sandro Mezzadro de teoría política y Sandro Chignola de filosofía política en su artículo *Fuera de la política pura: Laboratorios Globales de la subjetividad* (2012), plantean el significado de la producción de subjetividad como un problema de sujeción y de subjetivación (histórica, política, social y cultural). Ven crucial la tensión producida por ambos polos que parece mantenerse en un equilibrio continuamente quebrado y recompuesto con figuras precarias e inestables:

*La impronta de la sujeción, según la enseñanza de Michel Foucault, acompaña la fabricación de la subjetividad desde que una multitud resistente a la disciplina del trabajo es investida con un conjunto de dispositivos de individuación, para obtener sujetos compatibles con el orden social del capitalismo industrial emergente. Pero estos procesos son acompañados desde el inicio por prácticas de subjetivación, que se producen cuando la libertad excede los esquemas pensados para amarrarla y obliga al poder a reinvertirse en otra instancia, en otras tecnologías o en otros saberes, para recuperar productivamente el control sobre aquello que, siempre de nuevo, se escapa<sup>285</sup>.*

Antonio Negri en su publicación *Fábricas del sujeto / ontología de la subversión* (1987) plantea las relaciones producidas entre la individualización y la socialización a través de la categoría marxista de la *subsunción real*. Negri se refiere a la producción de subjetividad como:

*(...) la sociedad de la subsunción real se caracteriza también como un intento de producción directa de la subjetividad. Hay un nexo evidente entre determinaciones estructurales y determinaciones super-es-*

*tructurales que atraviesan la subjetividad. (...) Es como una nueva acumulación primitiva; como en aquella, en esta fase de subsunción real, no sólo se construyen las condiciones de la reproducción social, sino también los actores, los portadores y los sujetos de esta producción<sup>286</sup>.*

Negri retoma e interpreta estas reflexiones desde un posicionamiento marxista heterodoxo, para él las personas permanecen constituidas entre el tiempo de trabajo y el tiempo de la vida, es decir la sociedad queda subsumida bajo el capital, como si de una fábrica social se tratara. Él denomina este proceso como *biocapitalismo*: *(...) un capitalismo que, para su valorización y para su beneficio, ha investido ya a la totalidad de la sociedad. Y con totalidad de la sociedad, a la vida humana, es decir, el conjunto de la vida humana individual y social que es puesta, en tanto tal, a trabajar<sup>287</sup>.*

El capital pasaría a regular, no solamente las relaciones de producción, sino directamente a nivel social en la organización y reproducción social y todo esto acompañado del cambio productivo en los países desarrollados —del trabajo material al trabajo inmaterial— que facilita la destrucción de la jornada laboral clásica. En su publicación *Asamblea* (2017), Michael Hardt y Antonio Negri advierten que el énfasis de la lucha emancipadora debe redirigirse hacia el ámbito de la producción social, en concreto a los usos, la gestión y la apropiación de lo común bajo sus diferentes formas: ya sea la tierra —recursos naturales, agricultura— o la producción social —cuidados, salud, educación, cultura, trabajo cognitivo o creativo—.

La explotación de la subjetividad por parte de los y las artistas, al igual que otros profesionales necesita de la publicidad, mediante una producción de contenido repetitivo que genere un público, ya sea en sus versiones analógicas o digitales. La presencia y la disponibilidad como advierte la artista Hito Steyerl *es un recurso con escasez inherente*, a pesar de encontrarnos en una época en la que la reproductibilidad es infinita —gracias a herramientas como internet—, su demanda va en aumento. La presencialidad denota un capital fijo que no se puede intercambiar que se enmarca dentro de las ampliaciones categóricas del capital propuestas por Pierre Bourdieu como capital social o capital simbólico.

Maurizio Lazzarato demuestra cómo se reformula la producción en el posfordismo, integrando el consumo en el proceso mismo, el consumidor participa de manera activa en la construcción del producto, es decir somos productores-consumidores. El trabajo inmaterial, la publicidad, la moda, la producción audiovisual, el diseño, la organización del territorio todo ello mantiene una estrecha relación entre producción y consumo, convirtiéndose el consumo en una necesidad. Las estrategias de publicidad estimulan no solo la necesidad, sino el deseo, *no se vuelca solamente a sus pasiones y a sus emociones interpreta directamente su razón política. (...) interpela donde la política tiene miedo a entrar<sup>288</sup>*. En el posfordismo la producción de mercancías va unida a la producción de subjetividad, el consumidor ya no es un consumidor masa pasivo, es un individuo activo al que hay que movilizar por su concepción del mundo, su estilo de vida o su ideología.

La teoría sociológica del francés Pierre Bourdieu, es muy pertinente a la hora de comprender los cambios sociales,

285 MEZZADRO, Sandro, CHIGNOLA, Sandro (2012), *Fuera de la política pura: Laboratorios Globales de la subjetividad* 2014 en Política común Vol. 6 “Programa de Estudios críticos” <https://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0006.005/--fuera-de-la-politica-pura-la-laboratorios-globales-de-la?rgn=main;view=fulltext>

286 NEGRI, Antonio (1987), *Fábricas del sujeto / ontología de la subversión*. Madrid: Akal, 2006, p.232

287 NEGRI, Antonio. *Biocapitalismo. Entre Spinoza y la constitución política del presente*. Buenos Aires: Quadrata, 2014, p. 51

288 LAZZARATO, Mauricio (1991), “El ciclo de producción inmaterial” en *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Rio Janeiro: Dp A. Editora, 2001, p. 22.

culturales y económicos, emprendidos a partir del despliegue de la posmodernidad y la expansión de la sociedad de consumo. Para Bourdieu conceptos como los de capital y clase social están abiertos a múltiples lecturas, a grandes rasgos la clase social se asocia a grupos de individuos cercanos en el espacio, cuyas disposiciones de capital son similares. El sociólogo francés a partir de estas categorías desarrolla los conceptos de *habitus* y *campo*<sup>289</sup>:

*Habitus designa la manera de pensar, actuar y sentir, asociada a una posición social concreta. Campo son las relaciones que se producen alrededor de ciertos recursos sociales específicos que permanecen en disputa por diversos agentes, como fuente de capital social o status*<sup>290</sup>. Pierre Bourdieu ejemplifica estas categorías en el mundo del arte, donde los artistas —dentro de dicho campo— disputan la calidad o la legitimidad de su producción artística.

Además, para Bourdieu el capital se puede dar de tres maneras: 1) el *capital económico*, que es objetivable directamente en dinero o en propiedades; 2) el *capital cultural* que se adquiere sobre todo mediante títulos académicos y puede convertirse en capital económico; y por último 3) el *capital social*, producido por las relaciones sociales que igualmente puede ser convertibles en capital económico.

El único de los tres tipos de capital que es reconocido es el capital económico, pero como hemos afirmado tanto el capital cultural como el social pueden denotarse en beneficio económico. En la actualidad, la expansión capitalista y su colonización de todos los ámbitos de la vida, facilita que las relaciones sociales se tornen en mercancías. Estas categorías aportan una mayor complejidad a los análisis sociales y culturales, desbordando la presunción del marxismo clásico

u ortodoxo —ceñido exclusivamente a análisis económico basado en la relación trabajo asalariado y capital—.

A continuación, pasamos a analizar en profundidad el concepto de *campo* y los diferentes tipos de capital propuestos por Bordieu. El *campo* designa un espacio social concreto, en él, las relaciones se desarrollan a través de la acumulación de un poder o capital específico, estos permanecen en lucha o competencia y permanecen vinculados al momento histórico. El acceso a las diferentes formas de poder o capital define la posición de los diferentes agentes, siendo necesario para la construcción del *campo*, conocer e identificar las diferentes formas de capital específico. Las características del *campo social* vienen determinadas en primer lugar, por la situación de los diferentes agentes, la actual y la potencial; esto permite visibilizar la importancia del proceso constitutivo de los agentes y su trayectoria social. Es decir, de manera específica los diferentes campos —artístico, educativo, político, jurídico, religioso, empresarial, entre otros— se suscriben a su propias reglas o lógicas, condicionadas por los capitales específicos, económicos, sociales y culturales. El *campo social*, permanece por tanto como un espacio en disputa, en él se producen y distribuyen los diferentes capitales entre los agentes. Aglutina los diversos campos de la actividad humana, erigidos en el proceso histórico, constituyéndose en cada uno de ellos sus ámbitos de legitimidad o poder, bajo una especificidad o autonomía relativa. Como resultado, el *campo* se caracteriza por un sistema de diferencias en el que el valor se mide por la distancia social en que se produce en las relaciones sociales. Los diferentes tipos de capital son objeto de acumulación, negociación y disputa, definiéndose gracias a los recursos que se producen y se negocian en cada campo. Según Pierre Bourdieu son tres, ampliable a un cuarto: capital

económico, capital social, capital cultural y capital simbólico; pasamos a comentar estos tres últimos.

1. *Capital cultural*, puede darse a su vez de tres formas o estados —incorporado, objetivado o institucionalizado—:

El *capital cultural incorporado* se constituye a partir de adquirir —durante largos periodos de tiempo— por parte de los individuos, una serie de conocimientos o saberes gracias al aprendizaje y el estudio, mediante el esfuerzo y la inversión personal. Este tipo de capital no puede ser ni transferido, ni intercambiado.

Otro es el *capital cultural objetivado*, este si puede intercambiarse y posee un valor económico intrínseco, dado que tiene un soporte material —cuadros, esculturas, instrumentos, escritos—. Para que su apropiación sea completa, es necesario disponer de capacidad cultural concreta, es decir del capital cultural incorporado que permita por ejemplo disfrutar de una pintura o utilizar un instrumento.

El *capital cultural institucionalizado* tampoco es transferible, se adquiere a través del aprendizaje y estudio de una serie de conocimientos, pero avalados por una titulación académica. Este sí está vinculado a lo económico, ya que es una inversión que podría canjearse a futuro traducido en la incorporación en el mercado laboral y poder convertirse en dinero. Pero la inflación de títulos y el excedente de personal cualificado en la actualidad no asegura que dicha inversión se convierta en capital económico.

2. *Capital social* se corresponde a la pertenencia o relación con una red social determinada y duradera de contactos sociales —más o menos institucionalizada—, de conocimiento y reconocimiento mutuo. Este capital es dependiente de la propia capacidad de generar la mayor cantidad

de conexiones y del volumen de las otras formas de capital que concentren las personas que configuran la red.

3. *Capital simbólico*. Este opera bajo la lógica de la distinción y permanece vinculado al *habitus* referido a una serie de conocimientos o recursos sociales que están en disputa por diversos agentes vinculados a las formas de pensar, actuar y sentir relacionados con posiciones sociales concretas.

A pesar de no ser reconocidas, estas formas de capital, estructuran y jerarquizan las sociedades del capitalismo avanzado produciendo diferencias de clase dentro de las mismas clases. De la acumulación de gran cantidad de capital cultural incorporado, por ejemplo, no deviene el acceso a la acumulación del resto de tipos de capitales económico o social. El capital cultural queda subsumido por el económico a pesar de tener su autonomía relativa. Ocurre lo mismo con las diferentes formas de opresión o estratificación social referentes al género, etnia, que permanecen vinculadas a procesos de desigualdad económica, social ...

Con estas categorías buscamos remarcar como lo estético, lo cognitivo y lo simbólico no quedan para nada al margen, quedan subsumidas bajo lo económico generando un modelo de producción donde se conjuga lo formal con la comunicación-social. La reproducción está marcada por lógicas de rentabilidad y de mercado y el público se convierte en comunicador-consumidor. Las actividades culturales, artísticas, educativas y relacionales, son campos donde se desarrollan algunos de los objetos y sujetos portadores de nuevas formas de explotación y de acumulación. Estas se reproducen en la totalidad de la sociedad, en la vida humana y en el mal llamado tiempo libre o de ocio, espacios que, a pesar de permanecer subsumidos bajo el capitalismo, no deben ser menospreciados como terreno de confrontación política y de emancipación.

289 Véase BOURDIEU, Pierre (1983), *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000

290

## 2.2. LA BOHEMIA Y EL FLÂNEUR (COMO ANTECEDENTES DEL AGENTE GENTRIFICADOR)

Una parte significativa del trabajo que desarrolló Walter Benjamin, se dirigió a desmitificar el culto burgués hacia el artista, mediante la figura del *flâneur* y la *bohemia*. Analizó la construcción del artista moderno, anticipando algunas de las características propias de sujetos posmodernos portadores de nuevas formas de acumulación como las clases creativas, o incluso los turistas. Los conceptos de *flâneur* y *bohemia* son desarrollados por Benjamin, a partir del estudio de la figura de Charles Baudelaire, poeta, ensayista y crítico de arte francés. Esta figura relevante le permitió aunar la presencia y la evolución del artista moderno, como protagonista y relator de la pequeña burguesía decadente, presa del capitalismo en los albores del desarrollo urbano bajo la industrialización.

La *bohemia*, según escribe Benjamin, ya es descrita por Marx bajo un contexto de conspiradores profesionales en el París de los años 40, del siglo XIX. Lo indeterminado, lo reaccionario y la indignación de lo plebeyo serían características propias tanto de los conspiradores, como del propio Baudelaire. Benjamin en reiteradas ocasiones comprueba las contradicciones del bohemio más rabioso en Baudelaire, como por ejemplo en 1850 cuando afirma que el arte no es separable de la utilidad y a los pocos años defiende el *art pour l'art*<sup>291</sup>. Es relevante mencionar que, por aquellos años, la ciudad de París en la década de los 60 del siglo XIX sufrió una gran renovación urbana promovida por el Barón Hauss-

mann. En menos de dos décadas pasó de una ciudad con trama medieval a una moderna e industrial, que supuso la expropiación, el derribo de viviendas y la expulsión de las clases trabajadoras del centro a las periferias. Se abordaron mejoras sanitarias, en el transporte con el ferrocarril, se dio inicio a la iluminación urbana, se construyeron grandes jardines y se reemplazaron las estrechas calles por amplias avenidas con el objetivo de un mayor control de las calles —para hacer frente a las numerosas revueltas y revoluciones de aquel decenio—. En aquel ambiente, Baudelaire desarrolla su noción del *flâneur*, como aquel personaje que *va a hacer botánica del asfalto*<sup>292</sup>, el callejeo, el análisis semiótico y el ocio se funden, siendo los pasajes, bulevares y bazares algunos de los espacios urbanos que más le fascinó —además evidentemente de los cafés—.

*En el Boulevard pasaba sus horas de ocio que exhibía ante los demás como una parte de su tiempo de trabajo. Se comportaba tal y como si hubiese aprendido de Marx que el valor de toda la mercancía está determinado por el tiempo de trabajo que socialmente es necesario para su producción*<sup>293</sup>.

El crítico literario británico Terry Eagleton, en su ensayo *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (1981) aborda un completo estudio sobre la obra de Benjamin. En su primer capítulo, trabaja la figura del *flâneur* e inicia el análisis de la ideología estética de Benjamin, sobre el proceso de desmitificación del símbolo. En su paseo avizor por la ciudad, el *flâneur* se desliza poniéndose en escena vindicándose y enarbolando su distinción narcisista con vestimentas propias del *dandy*, disfrutando de las actividades industriales y de las masas. A pesar de hacer frente a la pérdida del aura, que se desvanece gracias al avance industrial, la división del

trabajo y a la producción de mercancías, el *flâneur* permanece condenado a la misma suerte que las mercancías.

*Igual que su estilo de vida representa una desesperada y encarnizada domesticación de lo urbano, convirtiendo los rótulos de las tiendas en ornamentos murales y los puestos de periódicos en bibliotecas privadas, así su titubeante mirada lucha por dotar de estética a la ciudad, en un preludio a aquel más tardío y más radical rechazo de la experiencia social que, con el arte por el arte, se opondrá a la mercancía sólo para reproducir con ello algo de los ritos arcanos de ésta*<sup>294</sup>.

Eagleton hace hincapié, en como todo es mediado por el valor de cambio, al igual que las mercancías el sujeto humano está marcado por una serie de significantes inconscientes. Estos permanecen antes de su propia comprensión, como significados divididos entre lo que le ha sido asignado y sus aspiraciones subversivas. Este orden simbólico para Terry Eagleton quedaría subsumido bajo la lógica de la mercancía: desaparece la diferencia en favor de la repetición, el sujeto se reafirma reproduciendo la imagen de uno mismo y del otro sin cesar.



Retrato de Walter Benjamin

Benjamin en su trabajo *Poesía y capitalismo* (1939), estudia la figura del *flâneur* que, además de valerse para ello de los textos de Baudelaire, analiza el trabajo de otros escritores coetáneos como su amigo Alfred Delvau o Edouard Foucaud entre otros. En la publicación *Physiologie de l'industrie française* (1844) de Foucaud, nos encontramos con una descripción del proletariado francés, acrítica y complaciente con el lector burgués. Los autores y autoras de los folletines —entre los cuales se encuentran los mencionados anteriormente— eventualmente se sirven para sus trabajos de describir la vida cotidiana de las masas y visibilizar la *fantasmagoría de la vida parisina*. El problema que ve en ello Benjamin, es la no aportación de nada propio y mucho menos la de abordar un análisis ajustado a la realidad social de aquel entonces, afirmando:

291 BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus, 1980, p. 24

292 *Ibid.*, p.49

293 *Ibid.*, p. 41

294 EAGLETON, Terry (1981), *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra, 2018. p. 54

*El empresario que leía esta descripción, se retiraba a descansar quizá más sosegado que nunca. (...) Aseguraban que cualquiera, incluso el ayuno de todo conocimiento del tema, estaba en situación de descifrar la profesión, el carácter, la extracción y el modo de vida de los viandantes*<sup>295</sup>.

Otros de los textos analizados por Benjamin, son los *Cuentos* de Edgar Allan Poe. En ellos la figura del *flâneur* aparece bajo los efectos de una ebriedad sensible, producida por la fantasmagoría de la mercancía, la multitud, al sumergirse y discurrir por las calles o los bazares. Retomando su minucioso estudio sobre los escritos de Baudelaire, destaca la frase *ebriedad religiosa de las grandes ciudades*, en ella no parece nombrar un sujeto concreto, pero Benjamin afirma que bien pudiera ser la mercancía. Otra de las frases que destaca de Baudelaire es: *el placer de estar en las multitudes es una expresión misteriosa del goce por la multiplicación del número*, advirtiendo el potencial revolucionario, señala:

*Pero la frase se aclara, si la pensamos dicha no tanto desde el punto de vista del hombre como desde el de la mercancía. En tanto el hombre, fuerza de trabajo, es mercancía, no necesita transponerse propiamente en estado de tal. Cuanto más consciente se haga de ese modo de ser que le impone el orden de producción, cuanto más se proletarice, tanto mejor penetrará el escalofrío de la economía mercantil, tanto menos estará en el caso de sentirse mercancía. Pero la clase de los pequeños burgueses, a la que Baudelaire pertenecía, no había llegado tan lejos*<sup>296</sup>.

Estos apuntes que señalamos sobre algunos de los estudios proferidos por Walter Benjamin, como la figura del *flâneur*, nos ayudan a comprender y a tomar consciencia de

nuestro propio acercamiento estético a la ciudad. A través de las reflexiones y afirmaciones de Benjamin, identificamos el proceso de sublimación estética producido por los agentes culturales o artísticos de nuestro contexto específico, el espacio urbano bilbaíno comprendido en el capítulo 2.4 *Arte y gentrificación en Bilbao. Los barrios altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala. ¿Dónde está la gentrificación que no la veo?*.

## 2.3. APUNTES SOBRE EL FETICHISMO DE LA MERCANCÍA, LA REIFICACIÓN Y LA POLÍTICA DEL SIGNO

Ya hemos constatado la importancia de lo estético, lo simbólico y la producción de nuevas mercancías o fuentes de extracción de valor en las sociedades capitalistas posmodernas, pero vamos a volver a hacer hincapié en ello reforzando las cuestiones que presentamos a continuación.

*El carácter místico de la mercancía no surge, pues, de su valor de uso. Tampoco nace del contenido de las determinaciones de valor. (...) ¿De dónde nace, pues, el carácter enigmático del producto del trabajo en cuanto adopta forma de mercancía? Evidentemente de esa misma forma. (...) Lo misterioso de la forma mercancía consiste, pues, sencillamente en el hecho de que les refleja a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos del trabajo, como propiedades naturales sociales de estas cosas, y, por tanto, también refleja la relación social de los productores con el trabajo total como una relación social de los objetos, existente fuera de ellos*<sup>297</sup>.

En 1923 el filósofo y crítico literario marxista húngaro Georg Lukács publica *Historia y conciencia de clase*, un libro fundamental para comprender la Escuela de Frankfurt y la Teoría Crítica. El método materialista dialéctico implementado por Lukács, no se redujo al análisis de la condición

económica de la producción burguesa. Para él, es necesario analizar todas las condiciones, es decir, conocer la estructura social en su totalidad, la dialéctica de la parte y el todo. Su contribución más destacada gira en torno al fetichismo de la mercancía, idea fundamental del pensamiento marxista que le llevó a afirmar:

*el problema central, estructural de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales (...) el prototipo de todas formas de objetividad y de todas las formas correspondientes de subjetividad en la sociedad burguesa*<sup>298</sup>.

El fetichismo de la mercancía enuncia la separación entre sujeto y objeto, entre productor y producto, entre valor de uso y valor de cambio; las mercancías se transforman en fetiches separados, abstraídos y ocultos del proceso social de producción. Así asumida su forma *reificada* o *cosificada*, adquiere un abstracto valor de cambio. Lukács puso en cuestión la concepción burguesa acerca de la aceptación de la realidad social, es decir su “realidad” como la única posible. Se esfuerza en deslegitimar la ideología burguesa y metafísica más allá de la crítica sobre sus intereses de clase, denunciando su imposibilidad —de la ideología burguesa— en resolver sus propias contradicciones, ya que estas se dan bajo su propia contradicción. Para ser superada, la contradicción, no es posible abordarla y anularla simplemente desde planteamientos teóricos dialécticos, sin ser eliminada antes como cuestión social material.

A partir de la consolidación de la sociedad de consumo, la expansión de la industria cultural y el auge de la producción de mercancías —que gira en torno a lo simbólico y a la cultura del signifiante y de la imagen— es cuando se

295 BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, óp. cit. pp. 53-54

296 *Ibíd.*, pp. 74-75

297 MARX, Karl (1867), “El carácter fetichista de la mercancía, libro primero, TOMO I El proceso de producción del capital. Sección primera Mercancía y dinero” en *El capital*. Madrid: Akal, 2018, pp. 102-103

298 LUKÁCS, Georg (1923), “La cosificación y la conciencia de clase del proletariado” en *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Ciencias Sociales del Instituto del Libro 1970, p. 110

retoma el análisis marxista, sobre la alienación, la reificación y el fetichismo de la mercancía como método de análisis. Uno de los teóricos que abordó dicha problemática fue Jean Baudrillard, que desde la semiología pudo comprender y estudiar la producción, la reproducción y el consumo dentro de las sociedades posmodernas capitalistas. Trabajos como *El sistema de los objetos* (1968) y *La sociedad de consumo* (1970) visibilizan el papel dominante, dentro de los procesos sociales de la producción, de la circulación de símbolos. Baudrillard amplía la idea sobre el fetichismo de la mercancía, advirtiendo como esta no se agota en su valor de uso, sino que es:

*sometida a otro tipo de trabajo, un trabajo de significación, es decir de abstracción cifrada —producción de diferencias y de valores-signos— (..) Así, el fetichismo actual del objeto se vincula al objeto-signo vaciado de su sustancia y de su historia, reducido al estado de marca de una diferencia y resumen de todo un sistema de diferencias*<sup>299</sup>.

El crítico e historiador del arte Hal Foster se define como deudor de las ideas de Lukács sobre la teoría del fetichismo, la reificación y la fragmentación, señalando como la penetración del signo por parte del capital se relaciona con la producción artística y teórica de los años setenta y ochenta.<sup>300</sup> Y destaca la deuda que presenta y comparte el arte con la teoría crítica —a partir de los años 60 del siglo XX— por lo menos en tres áreas de investigación:

*la estructura del signo, la construcción del sujeto y la ubicación de la institución —por ejemplo, no solo los*

*papeles del museo y de la academia, sino también el lugar del arte y la teoría*<sup>301</sup>.

El filósofo Gilles Lipovetski, apunta hacia la consolidación de un capitalismo artístico o creativo transestético que viene a decir, como el diseño y el trabajo de estetización de los bienes, los lugares, las personas y la vida cotidiana en general se han vuelto central en la competencia económico-social, generando una inflación estética. En palabras de Lipovetski surge una hipercultura comunicacional y comercial, que se caracteriza no por la división sino por la mixtura, por la democratización de la cultura comercial de la diversión:

*Con la inflación de la oferta consumista, los deseos, las miradas, los juicios propiamente estéticos pasan a ser fenómenos presentes en todas las clases sociales, al mismo tiempo que tienden a subjetivarse. El consumo de componente estético ha adquirido tal relieve que constituye un factor importante de la afirmación identitaria de los individuos*<sup>302</sup>.

Teniendo en cuenta todo el desarrollo teórico y conceptual presentado, nos proponemos en los próximos capítulos abordar las cuestiones y problemáticas propias del campo artístico. Estas no se deben desligar en ningún momento de todo lo que hemos desarrollado hasta ahora, aplicando una lógica dialéctica y materialista.

### 3. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y GENTRIFICACIÓN

La presencia de las clases creativas, en concreto las relacionadas con el arte, generan un impacto en el paisaje de las ciudades, facilitando procesos de desestabilización y reestructuración del espacio urbano, en muchos casos agudizando su gentrificación. La artista y teórica crítica Martha Rosler en su libro *Clase Cultural. Arte y gentrificación* (2017) hace un amplio análisis sobre dichas cuestiones, poniendo el foco en la responsabilidad de los y las artistas y de sus prácticas cuando se disponen al servicio directo u indirecto de la apropiación y expropiación capitalista en las ciudades.

Rosler se vale de la noción *modos artísticos de producción* en dos vertientes: la primera relacionada con el apoyo institucional, financiero, educativo y mecenazgo que permite enmarcar y determinar los medios productivos del arte y las artistas tanto a nivel local como global. Y la segunda como ha sido permeada la economía, la política o la sociedad por lo artístico. Destacamos, por ejemplo, el modo artístico de producción vinculado con lo urbano y los procesos de transformación y reconversión de barrios de clase trabajadora o de zonas industriales, en áreas de consumo y trabajo de los y las artistas. Rosler no es la única autora que vincula el desplazamiento de personas o de usos del espacio en la ciudad con el desarrollo de lo artístico, décadas antes el sociólogo Mike Featherstone en su publicación *Cultura de*

*consumo y posmodernismo* (1991) realiza una exhaustiva investigación sobre el papel del consumo y los procesos de cambio cultural. Featherstone, anticipa el avance de la estetización de la vida, asumiendo como *el posmodernismo lleva efectivamente las cuestiones estéticas al centro de la sociología*<sup>303</sup>. Retomando las ideas del capítulo anterior esgrimidas por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su libro *La Estetización del mundo* (2013) nos sitúan en un escenario más radical:

*estamos en el momento en el que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética*<sup>304</sup>.

Featherstone destaca el auge de diferentes campos —arte, arquitectura, música— y el papel de los *nuevos intermediarios culturales* —valiéndose de las ideas de Pierre Bourdieu— en la producción y difusión de bienes simbólicos gracias a sus modos de vida. Los *habitus* de los *intermediarios culturales* fascinados por cuestiones como la presencia, la apariencia, los estilos de vida y la exploración emocional se identifican con la llamada clase media, y se constituyen como productores-consumidores del estilo de vida artístico, cultural e intelectual. Se incrementa por tanto exponencialmente las personas con formación artística y, por otro lado, se intenta incrementar la profesionalización del sector a través de un creciente patrocinio del mundo del arte.

*Es posible, en consecuencia, apuntar a la formación de audiencias, públicos y consumidores de bienes culturales posmodernos, que es la parte de un proceso de largo plazo de crecimiento potencial de poder de los productores de símbolos y de la importancia de la esfera cultural*<sup>305</sup>.

299 BAUDRILLAD, Jean (1972), *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI, 1979, p.95

300 FOSTER, Hal (1996), *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, pp. 76-77

301 Ibíd. p.12.

302 LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean (2013), *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.23

303 FEATHERSTONE, Mike (1991), *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2000, p. 66

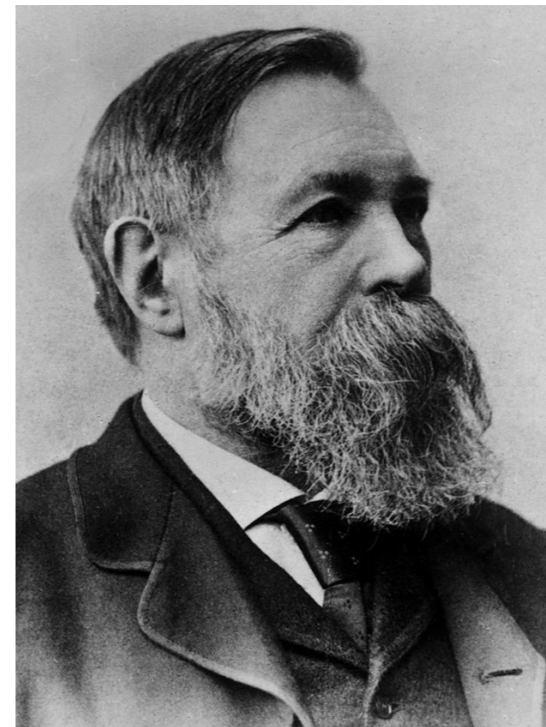
304 LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, óp.cit., p. 9

305 FEATHERSTONE, Mike (1991), *Cultura de consumo y posmodernismo*. óp. cit., p.108

En las grandes ciudades posmodernas la promoción del arte —por parte de las instituciones tanto públicas como privadas— se convierte en herramienta indispensable para acercar y hacer atractivas las estrategias de inversión, generando una interdependencia, como por ejemplo los equilibrios de poder y alianzas entre grupos que antes se consideraban antagónicos.

### 3.1. CONCEPTO DE GENTRIFICACIÓN

El origen del concepto gentrificación se remonta a las ciudades occidentales de posguerra —tras la segunda guerra mundial—, durante la expansión y el desarrollo del capitalismo avanzado. Ya a mediados del siglo XIX en Europa, autores como Charles Baudelaire y Friedrich Engels describieron el proceso de aburguesamiento al que son sometidos los barrios de clase trabajadora, que tras su reforma desencadena la expulsión o desplazamiento de las masas obreras. Ambos autores son testigos de la *haussmanización*, implementada por Napoleón III y diseñada por el Barón Haussman, cuyo objetivo fue el de transformar, modernizar y reconstruir la ciudad de París entre 1850 y 1870. Engels en su libro *La situación de la clase obrera en Inglaterra* (1845) abordó un estudio sobre el urbanismo de la ciudad de Manchester y demostró que hubo una planificación del espacio —entre otras cuestiones— que permitía a la burguesía atravesar la ciudad de un extremo a otro, sin tener que recorrer o ver los suburbios. Esto fue posible gracias a un diseño urbano que aplicaba una jerarquía a partir de las calles principales, generado corredores desde el centro de la ciudad, donde se ubican las oficinas de empresarios y las zonas comerciales, hacia los barrios acomodados burgueses. A lo largo de dichos corredores los bajos de los edificios permanecían ocupados por negocios o comercios de la media y pequeña burguesía que mantenían limpias y adecentadas las calles, ya que viven y regentan sus negocios en una primera línea de viviendas de renta más alta. Sin embargo, las casas de la clase trabajadora quedaban relegadas a una segunda o tercera línea de casas, cuyo acceso se procura desde la calle principal a través de pasajes cubiertos, callejones y patios infames<sup>306</sup>.



Retrato de Friedrich Engels

El concepto gentrificación proviene de *gentry* —personas de clase social alta— y se constituyó en el año 1964 en Londres por la socióloga Ruth Glass:

*Uno a uno, gran parte de los barrios de la clase trabajadora de Londres se han visto invadidos por las clases medias —altas y bajas. Las degradadas y modestas calles flanqueadas por antiguas caballerizas, convertidas en viviendas, y las casitas —dos habitaciones arriba y dos abajo— fueron sustituidas cuando expiraron los contratos de arrendamiento por elegantes y costosas residencias. Grandes casas*

*de la época victoriana que se habían degradado en el periodo anterior o más recientemente —al ser utilizadas como albergues u ocupadas por varias familias— han subido nuevamente de categoría [...] Cuando este proceso de «gentrificación» comienza en un barrio, avanza rápidamente hasta que todos o la mayoría de los ocupantes iniciales, miembros de la clase trabajadora, son desplazados, así se modifica el carácter social del barrio<sup>307</sup>.*

A partir de los años 60 y 70 del siglo XX, se produjeron una serie de cambios y reestructuraciones económicas, culturales y geográficas a nivel global. Las regiones urbanas capitalistas se centraron en promover los servicios, el ocio y el consumo que va aparejado con la promoción de la gentrificación, integrándose como un proceso urbano global. Para el geógrafo Neil Smith, la gentrificación anuncia una *conquista de clase sobre la ciudad*<sup>308</sup>, la diferenciación geográfica junto a la división del trabajo facilita la centralización espacial del capital, priorizando unos lugares frente a otros. Esta operación va acompañada de la diferenciación de salarios y patrones de renta del suelo desigual, como ya anunciamos con autores como David Harvey la acumulación de capital es una *cuestión profundamente geográfica*<sup>309</sup>. Smith describe la gentrificación como:

*el proceso, (...), por el que los barrios pobres y proletarios, ubicados en el centro de la ciudad, son reformados a partir de la entrada del capital privado y de compradores de viviendas e inquilinos de clase media —barrios que previamente habían sufrido una falta de inversión y el éxodo de la propia clase media. Los barrios más humildes de clase trabajadora están en proceso de reconstrucción; el capital*

306 ENGELS, Friedrich (1845), "Las grandes ciudades" en *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. 2020 Madrid: Akal pp. 57-103

307 GLASS, Ruth (1964), "London: Aspects of Change", en *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2015, pp. 258-259

308 SMITH, Neil (1996), *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación* Madrid: Traficantes de Sueños, 2012, p.67

309 HARVEY, David. (2000), *Espacios de la esperanza*. Madrid: Akal, 2003, p.38



y la alta burguesía están volviendo a casa, y para algunos de los que se encuentran a su paso, no se trata precisamente de algo agradable<sup>310</sup>.

El propio Neil Smith detectó como la propia palabra gentrificación rápidamente adquirió connotaciones negativas, gracias a las protestas y campañas impulsadas por sus detractores. Es por ello que las personas favorables a dicho proceso, recurrieron a sustituirla por otra terminología más amable, como por ejemplo “revitalización”, “renacimiento”, “limpieza urbana” o “higienización”, ocultando las connotaciones clasistas y raciales que adquirió el término. Estos términos, se muestran como propositivos, reparadores frente a la decadencia y la guetización —motivada por la desinversión y el abandono— que presentan los espacios a gentrificar. El deterioro físico del espacio urbano es una consecuencia lógica del mercado inmobiliario, se produce a escala barrial acompañado de decisiones privadas de abandono o falta de mantenimiento de viviendas. Sin olvidarnos de la falta de inversión pública en instalaciones y servicios, que son fundamentales a la hora de condicionar la renta potencial del suelo. Dentro de las fórmulas establecidas por el sistema económico capitalista con respecto a la ciudad, la inversión en los centros históricos representa lo que se puede definir como rédito a largo plazo, es decir invertir dinero seguro con bajos intereses y revalorizables en el tiempo, como son los inmuebles de las áreas centrales de la ciudad. Se manifiesta una continuidad en las políticas urbanísticas en este sentido, que permite la especulación y la incentivación de la construcción inmobiliaria privada de obra nueva —a pesar de que en muchos casos existe un parque de viviendas vacías considerable—, que para su estimulación se busca y se fomenta el aumento de la degra-

dación y el abandono de las áreas centrales de la ciudad o de los centros históricos.

En las ciudades posfordistas se comienza a diferenciar el espacio principalmente en torno a dos cuestiones: la primera es relacionada con la función, con el uso que se da al espacio: residencial, comercial, industrial, de ocio; y la segunda es la diferenciación relacionada según la clase y la raza. La gentrificación se puede asociar al desarrollo y la expansión del posmodernismo, gracias al papel protagonista que adquiere el consumo en las ciudades postindustriales, que da inicio a las lógicas de diferenciación social, cultural y económica a partir del consumo. Las nuevas formas de producción vinculadas a las *clases creativas* y el desarrollo urbano de las *ciudades marca*, se nutren de fomentar la creatividad, el arte y la cultura como símbolo de cambio y progreso. Estas se detectan de forma explícita en la actuación sobre el entorno construido, en la calle o el espacio urbano rebautizado como espacio público. Los simulacros, los imaginarios urbanos, la producción de paisaje a partir de la estetización y el diseño, es un requisito fundamental de las estrategias urbanas neoliberales y para ello es necesario la atracción de los sujetos portadores de creatividad.

El geógrafo Michael Janoschka identifica como la gentrificación en el Estado español se concentra en el centro de las ciudades y procura una transformación clasista de la ciudad, reconfigurando las relaciones de clase desde inicios del siglo XXI. Actualmente debido a la necesidad de crecimiento, la gentrificación se expande y coloniza también barrios o áreas no centrales, pero con una ubicación estratégica. Janoschka identifica como principales perjudicados del proceso a las personas con más bajos ingresos —clase obrera, personas mayores y migrantes—, al pequeño comercio tradicional,

talleres profesionales e incluso a la clase creativa o clase media<sup>311</sup>. Debido al aumento exponencial del precio de alquileres, desahucios y factores como el turismo o la intervención de los fondos de inversión en el mercado inmobiliario, los conflictos urbanos derivados de la gentrificación cada vez son más numerosos.

El geógrafo y profesor de la Universidad de Edimburgo Tom Slater detecta a su vez una inflación de artículos —en la última década— que nombran o tratan sobre la gentrificación, pero observa como a menudo la crítica se emborrona, no aparece o se diluye frente a la radicalidad expresada en las décadas anteriores. Slater denuncia como estos artículos más beligerantes se impregnan de las líneas discursivas neoliberales, alabando las virtudes basadas en la competitividad, la creatividad, la diversidad de usos o el multiculturalismo, y destierran de la discusión las causas o los efectos del proceso como el desplazamiento y la expulsión de residentes. Para Slater la desaparición de la perspectiva crítica es grave, ya que las consecuencias son materiales, es decir la abstracción teórica o discursiva tiene consecuencias, como por ejemplo la colonización de la clase media de los centros urbanos procura la expulsión de gente con menos ingresos.

La transformación urbana fomenta la vivienda en propiedad que, a partir de la seguridad material de los nuevos vecinos promueven medidas dirigidas a valorar el orgullo comunitario, el emprendimiento y la autonomía económica. Retomando las afirmaciones de Slater, son las personas con menos recursos las que quedan desamparadas, estas medidas o los nuevos modos de vida de los nuevos inquilinos van en contra de las personas de la comunidad de bajos recursos. Los vecinos con pocos recursos suelen ser inquilinos, personas sin patri-

monio, inestables, con mayor temporalidad, por tanto, más problemáticas frente a una comunidad responsable y activa de propietarios o emprendedores-empresarios. La reconocida teórica de urbanismo Jane Jacobs, alaba la generación de diversidad en la ciudad —de usos, de personas— frente a la ciudad funcional e identifica *zonas de estancamiento* y *decadencia*, *espacios vacíos* generalmente vinculados a zonas industriales, comerciales o incluso barrios de rentas bajas —con escasa vitalidad o diversidad comercial, de ocio, o de servicios— señalándolos como un *derroche de potencialidades urbanas*. La diversidad se erigiría como facilitadora de prosperidad económica y social. Esta demanda de Jacobs se objetiviza por ejemplo, en la convivencia de edificios nuevos y edificios viejos, que según ella “aseguraría” una convivencia armoniosa entre personas de rentas bajas y altas. Las personas necesitadas de espacios para desarrollar sus proyectos, cubrirían este tipo de espacios “vacíos” o edificios viejos de alquiler asequible, una oda al *mientras tanto* que abordamos al final del primer bloque de la tesis. Jacobs presenta estos espacios como lugares perfectos para emprender o iniciar un negocio, promocionándolos como incubadoras de futuras empresas de éxito. La autora se jacta de que un edificio como en el que ella escribe su famoso libro *Muerte y vida de las grandes ciudades* (1961), albergue diversas actividades y usos, desde sedes de organizaciones políticas de distinto signo a un gimnasio, un laboratorio dental, una firma de decoradores, un estudio de artistas, denominándolos como *distritos animados*<sup>312</sup>. Sus propuestas derrochan grandes dosis de idealismo y parecen dejar de lado problemáticas materiales como la gentrificación, ya que la desigualdad y el desplazamiento de las clases populares no se mencionan. En cambio, sí parece escribir los decálogos para como implementar fórmulas de éxito en las áreas urbanas a gentrificar, eso sí bajo un halo de

310 SMITH, Neil. *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*, óp. cit. p. 74

311 Véase JANOSCHKA, Michael. “Gentrificación en España reloaded” en *PAPERS 60. Regió Metropolitana de Barcelona. Territori-Estratègies-Planejament, Gentrificació i dret a la ciutat, Institut d’estudis regionals i metropolitans de Barcelona*. Universidad Autònoma de Barcelona, Àrea metropolitana de Barcelona, Ajuntament de Barcelona 2018, pp. 25-31

312 Véase JACOBS, Jane (1961), *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitan Swing, 2011, pp.188-233

resiliencia, humanismo y creatividad que en última instancia se ponen al servicio del urbanismo neoliberal.

Cuando nos referimos a los diversos territorios específicos analizados en nuestra investigación, la gentrificación se convierte en una herramienta fundamental al servicio del continuo proceso de transformación urbana al que permanece sometido la ciudad de Bilbao. La operación de regeneración urbana que experimenta la urbe desde principios de los años 90 del siglo XX, ha llegado a convertirse en un modelo de éxito gracias al celebrado *efecto Guggenheim*. Llegando a ser presentado y difundido como modelo de éxito para la transformación de otras ciudades del globo. Los barrios bilbaínos que soportan estos agresivos procesos de gentrificación, son identificados en un primer momento como *espacios de oportunidad*. Ya advertimos en el primer bloque en *2.2. El discurso o relato del efecto Bilbao*—, que a través de los medios de difusión y comunicación hegemónicos, se señalan dichos territorios como porciones de terreno degradados, obsoletos e incluso hostiles hacia sus propios vecinos u usuarios. A pesar de ser espacios consolidados, propios de lo urbano y con un papel determinante en la configuración histórica y material de la ciudad, sufren el deterioro, la desinversión y la especulación por parte de sus propietarios. La estrategia del abandono y degradación inicial, es el primer paso o la antesala de agresivos proyectos de regeneración urbana, dirigidos en su mayoría a la producción de exteriores urbanos que son presentados como espacios públicos de calidad y que buscan estimular el mercado inmobiliario. Los investigadores y profesores de la Facultad de Económicas de la UPV/EHU Lorenzo Vicario y Arantxa Rodríguez afirman que el *modelo Bilbao*, a pesar de ser presentado como innovador, singular y único, no deja de ser un modelo de transformación urbana inspirado en otras ciudades como Glasgow, Birmingham o Baltimore. Vicario y Rodríguez apuntan como

la gentrificación es aplicada en diferentes espacios, precisamente los señalados como *espacios de oportunidad*, que principalmente están localizados en áreas centrales de la ciudad, barrios como San Francisco, Zabala, Bilbao la Vieja, Olabeaga y Zorrotzaurre entre otros.<sup>313</sup> Para ambos autores, la creatividad y la gentrificación se entremezclan con la política urbanística, orientadas a la producción de nuevos espacios que son presentados como garantes de éxito para el crecimiento económico, gracias a un modelo urbano competitivo globalmente. Por tanto, la creación de espacios y de entorno sociales-urbanos de calidad, tolerantes, multiculturales, creativos y abiertos son propicios para el desarrollo de la economía creativa. Entre dichos espacios destacan, la Ribera de Deusto y Zorrotzaurre que tratamos al final del bloque primero de la tesis y los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala que analizaremos en el capítulo *2.4. Arte y gentrificación en Bilbao. Los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, ¿dónde está la gentrificación que no la veo?*.

313 Véase RODRÍGUEZ, Arantxa, VICARIO, Lorenzo. “Competitividad y urbanismo ‘creativo’ en la revitalización de Bilbao: entre la necesidad y la especulación”, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales en *Ekonomiak: Revista vasca de economía* nº 58 UPV/EHU 2005, pp. 263-291

## 3.2. ARTE Y GENTRIFICACIÓN. EL LAVADO ARTÍSTICO

Comenzamos presentando el concepto *lavado artístico*, acuñado por el geógrafo Oli Mould, que consiste en utilizar el arte como recurso para acicalar los barrios y atraer inversión, es una de las fórmulas más utilizadas y extendidas en los procesos de gentrificación a nivel global.

*La ocultación de la actividad corporativa éticamente dudosa bajo un velo artístico y cultural —es decir, el lavado artístico— no se limita a las compañías petrolíferas. Es también una táctica de las instituciones, tanto públicas como privadas, responsables de la gentrificación que provoca una crisis inmobiliaria crónica en muchas ciudades del mundo entero. (...) El problema se ha exacerbado debido al rápido crecimiento de los costes del alquiler, que supera con creces el aumento de los ingresos<sup>314</sup>.*

La historiadora, crítica de arte y profesora Rosalyn Deutsche junto a la periodista Cara Gendel Ryan señalaron en su texto “El bello arte de la gentrificación” de 1984, la importancia y el papel que juega el mundo del arte en los procesos de gentrificación. Advierten del deber de los y las artistas en reconocer su papel dentro de los procesos de gentrificación, si no quieren convertirse en aliados de esta fuerza de expropiación y expulsión.

*Aparte del impacto económico que tienen los artistas y las galerías, el mundo del arte funciona ideológicamente con el fin de explotar el barrio por sus connotaciones bohemias y sensacionalistas, desviando la*

314 MOULD, Oli (2018), *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*, óp. cit., p.185

315 DEUTSCHE, Rosalyn, GENDEL Ryan, Cara (1984), “El bello arte de la gentrificación” en *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2015, p. 43

*atención de los procesos sociales, políticos y económicos subyacentes<sup>315</sup>.*

En ese mismo texto “El bello arte de la gentrificación” analizan el proceso de gentrificación en la ciudad de Nueva York, en concreto el que se produjo en el barrio Lower East Side gracias a la producción artística. A diferencia de otras expansiones de lo artístico en la ciudad, en este caso es la primera vez que se da en uno de los barrios más pobres de la ciudad, convirtiéndose en un *escenario de una vanguardia aventurera*. Lo que enmascara esta situación no es más que una guerra de posiciones, contra los vecinos, la clase trabajadora y la población con menos recursos, que es alentada desde el gran capital. El objetivo de atraer al arte y a los artistas es expulsar a las personas de sus barrios, expropiar sus viviendas y transferirlas a los promotores inmobiliarios. Otro objetivo es atraer y estimular la nueva fuerza laboral posfordista, es decir sujetos de clase media blanca, que desencadena en un paulatino desplazamiento o expulsión de negros y latinoamericanos, en favor de los blancos, que reclaman y vuelven al centro urbano. El crítico y activista norteamericano Craig Owens en su artículo “*Commentary: The Problem with Puerilism*”, publicado en 1984 en la revista *Art in America* nº72, advierte desde su experiencia como crítico de arte, la claudicación de la escena artística bajo las lógicas del mercado y la industria cultural, convirtiendo la subcultura en productos de consumo de la cultura dominante. A pesar de su crítica, Owens recula y finalmente presenta como víctimas a la comunidad artística, a pesar de sus privilegios y su responsabilidad:

*(los y las) artistas no son, evidentemente, responsables de la “gentrificación”; son de hecho muchas veces sus víctimas. Esto se demostrará tarde o temprano cuando cierren una serie de galerías del*

*East Village, desplazadas a la fuerza por los alquileres que estas mismas habían hecho subir*<sup>316</sup>.

Rosalyn Deutsche y Cara Gendel en su tenaz crítica de la escena del Lower East Side newyorkino, apuntan directamente y sin tapujos a la responsabilidad tanto de los y las artistas como de las instituciones vinculadas a ellos, museos, galerías, espacios alternativos. Condenan fervientemente las actitudes de dominación y desposesión que consciente o inconsciente, directa o indirectamente profesan sobre el barrio e incluso la adaptación del entorno dirigida a satisfacer sus gustos y necesidades. Señalan ya en aquella época los intereses del *establishment*, que *ha hecho resucitar la doctrina según la cual la estetización y la auto-expresión son las verdaderas preocupaciones del arte, y que estas constituyen mundos de experiencia separados de lo social*<sup>317</sup>.

El geógrafo marxista Neil Smith, siguiendo la línea discursiva de Deutsche y Gendel, advierte como en Nueva York a partir de los años 80 del siglo XX, la relación de la nueva escena artística con la gentrificación se hace evidente. A pesar de su heterogeneidad e incluso destacando su presencia contracultural en campos como el graffiti, el punk y el new wave son rápidamente absorbidos y mercantilizados. Los grandes capitales se valieron del arte, para dotar de personalidad y carácter de mercancía al espacio urbano, que con ayuda de los medios de comunicación y las diferentes instituciones artísticas permitieron la consolidación y éxito de barrios como el East Village, en su reconversión como meca cultural.

*El simultáneo repudio del contexto político y social y la dependencia del establishment cultural colocaba a los artistas de vanguardia en una posición marcada-*

*mente contradictoria. Comenzaron a funcionar como «agentes» entre la industria cultural y la mayoría de aquéllos que aspiraban a ser reconocidos como artistas*<sup>318</sup>.

Hay que señalar, que no todos los artistas de aquel contexto se alinearon con las prácticas dominantes, una parte significativa se adhiere al movimiento okupa o al activismo por la vivienda y dirigen sus propuestas plásticas hacia la producción de arte subversivo —en formato de carteles, pintadas y esculturas— en el espacio urbano o en espacios expositivos alternativos. Una muestra de aquellas experiencias de arte subversivo es el proyecto *Your House is Mine* (1992), coordinado por Andrew Castrucci y Nadia Coen, que surge como respuesta a los disturbios producidos en 1988 en el Tompkins Square Park. El detonante de las protestas fue la expulsión de las personas sin techo y otro tipo de ocupantes ilegales que habitaban dicho parque, convirtiéndose en un símbolo de la lucha contra la gentrificación.

*Este proyecto es una colección de imágenes y textos, que define y expresa el tema amplio y esencial de la vivienda en el Lower East Side, y es una declaración de la fuerza subyacente del 'arte como medio de resistencia'. Es tanto una documentación como una expresión de problemas sociales / políticos en nuestro vecindario, y en una escala mayor para simbolizar conflictos similares en otras partes del mundo*<sup>319</sup>.

El proyecto se ejecutó en formato de publicación en la que participaron artistas y graffiteros como: David Wojnarowicz, Martin Wong, Seth Tobocman, Sandra Fabara (Lady Pink) y Lee Quiñones que produjeron una serie de serigrafías en

formato cartel. Aparecen escritos de figuras de la talla de Miguel Algarín, Chris Burden, Martha Cooper, Daze, John Farris, Alan Ginsberg, David Hammons, Hettie Jones, Cookie Mueller, Public Enemy, Adam Purple, Bimbo Rivas, and Andres Serrano.

Otra figura relevante que denuncia la relación existente entre artistas y gentrificación por aquellos años, es la socióloga norteamericana Sharon Zukin, en su libro *Loft Living* (1982). En él desarrolla y analiza como son instrumentalizados los artistas para pacificar zonas conflictivas, sustituyendo a los habitantes no deseados por artistas, que en general se muestran dóciles para la posterior mercantilización del espacio.

Zukin toma como objeto de análisis los modos de vida de los artistas en torno a los *loft*, bajo la síntesis producida entre las diadas cultura y capital, arte e industria, así como las estrategias de renovación urbana que buscan formatos menos problemáticos o conflictivos aceptando la diversidad, pero controlada y manipulada. Zukin estructura el proceso de transformación en tres fases: la primera se torna como una recuperación de los centros urbanos por la clase media, que pronto es devuelta a la clase dominante. En una segunda fase los centros se transforman en espacios simulados, es decir en escenografías por medio de la preservación de ciertos espacios o arquitecturas reconvertidos en ornamentos. Y una tercera y última en la que se estimule la ejecución de proyectos urbanos que enfatizan la autenticidad mediante una especificidad histórica o gracias a recursos estéticos, que denotan más parodia que otra cosa. La socióloga es crítica con la urbanista Jane Jacobs, debido a que en sus propuestas desatiende las necesidades de las clases populares en favor de las prioridades y las preferencias de los nuevos vecinos de clases medias. Zukin advierte que el arte atrae a la burguesía, se convierte en su visión estética llevándola a sugerir la transformación del sujeto artista adaptándose a la sensibilidad propia de una clase media en crecimiento. Lo que Zukin denominó como modo artístico de producción, viene a denunciar el proceso de descomplejiza-

ción de la producción artística que, en aras de la accesibilidad y la profesionalización por medio de la enseñanza en arte, lo que desencadenó fue un aumento y una explosión de personas denominadas como artistas. Se puso más énfasis en la producción, es decir en el modo de hacer que en el modo de ver y comprender el contexto social y estético.

316 OWENS, Craig (1984), "Commentary: The problema with Puerilism" *Art in American*, vol. 72 n°6, pp. 162-163

317 DEUTSCHE, Rosalyn, GENDEL Ryan, Cara. "El bello arte de la gentrificación" óp. cit. p. 44

318 SMITH, Neil (1996), *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2012, p. 55

319 CASTRUCI, Andrew, COEN, Nadia et al. (1992), *Your House is Mine*, Nueva York: Bullet Space

### 3.3. PRÁCTICAS ANTAGÓNICAS FRENTE A LA GENTRIFICACIÓN

La artista newyorkina Martha Rosler tiene varios proyectos, sobre el tema de la gentrificación desde el arte y desde la crítica, como por ejemplo una de sus últimas publicaciones Clase Cultural. Arte y gentrificación (2017). En este ensayo Rosler aborda un tenaz análisis sobre las complicidades de los artistas con las nuevas formas de consumo capitalista, y se posiciona contra el discurso neoliberal de la creatividad que aparece a la vez como el lenguaje de la autonomía y como el lenguaje de la dominación<sup>320</sup>. La artista toma prestado el término modos artísticos de producción de Zukin, utilizándolo en dos direcciones: La primera vinculándola con las formas o medios constituyentes que vehiculan y procuran la producción artística, tanto a nivel local como global, tales como la financiación, ideología, instituciones, educación, técnicas. En segundo lugar, lo relaciona con la influencia o el papel de lo artístico, la cultura o la creatividad aplicada a la producción y reproducción de la economía, advirtiendo además cómo el arte y los artistas son cada vez más instrumentalizados. Para Rosler, la expansión y la relevancia que adquiere el arte en la sociedad de consumo, entre otras cuestiones, somete al arte como proveedor de servicios y se erige como herramienta fundamental en los procesos de gentrificación de las ciudades posfordistas, como activo cultural estratégico más que como un bien social. Rosler a pesar de identificar la instrumentalización de los artistas, por las estrategias del marketing urbano y la creatividad neoliberal, apunta que no siempre es así y que en muchas ocasiones son cómplices necesarios de los procesos de gentrificación. Para ello es imprescindible la promoción por

parte de entidades municipales y privadas de cierto tipo de prácticas artísticas o incluso de cierto activismo en barrios degradados. Otro de los llamamientos dirigidos a que los y las artistas o las clases creativas se establezcan en barrios obreros o degradados, es la búsqueda de cierta “autenticidad indígena” frente a las zonas aburguesadas. Martha Rosler se centra en denunciar la actitud pasiva y cómplice que los y las artistas demuestran hacia problemáticas estimuladas por la clase dominante, ya que en muchas ocasiones los artistas se convierten en “agentes del gobierno” a través de proveer servicios y proyectos en comunidades de bajos recursos gestando una “diversidad administrada”— algunos ejemplos Paisaje Tetuán, los murales de Boa Mistura, por mencionar algunos—.

Los problemas de los artistas que trabajan en barrios urbanos pobres descansan, en parte, en la posibilidad no deseada de la explotación; y en parte también en una divergencia entre la comprensión del proyecto, que tiene la comunidad local, como resultado de los diferentes mundos que cada uno habita<sup>321</sup>.

Parafraseando a George Yúdice, Rosler destaca que el papel creciente del arte como servicio acontece con el fin de la vanguardia —lo revolucionario— y el cambio del ámbito de la crítica por el de la reforma —lo reformista—. En este sentido Rosler denuncia cierto tipo de concesiones o cesiones de uso de espacios, dirigidos a artistas o a proyectos sin ánimo de lucro, que buscan la mejora espacial y ambiental de ciertos barrios funcionando como activadores urbanos. Por ejemplo, enumera la proliferación de granjas y huertos urbanos o el creciente auge de proyectos artísticos con compromiso social que terminan por convertirse en una modalidad dentro del mundo del arte. Este tipo de proyectos o prácticas artísticas de corte social las identificaremos en

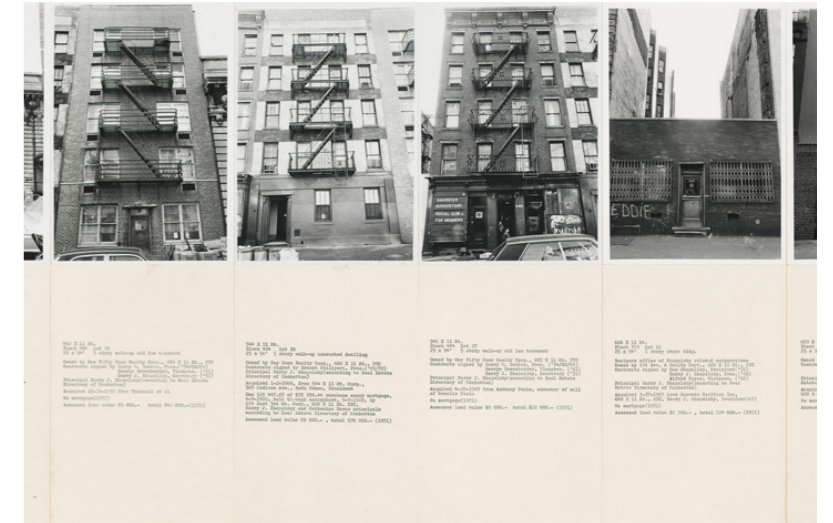
nuestro propio territorio específico en la ciudad de Bilbao, en los barrios de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, en el capítulo próximo —2.4. Arte y gentrificación en Bilbao. Los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, ¿dónde está la gentrificación que no la veo?—.

Una de las obras que denuncia de manera más directa la gentrificación es la obra de Hans Haacke *Shapolsky et al.* (1971), que surge a partir de su tránsito habitual desde su casa en el West Village al museo Guggenheim situado en Upper East Side, donde preparaba una exposición. Haacke percibió el gran contraste que había entre ambos barrios, el primero un área de almacenes y muelles semi-abandonados, y el otro una zona residencial de lujo. El artista se interesó en investigar el entramado especulativo que se estaba dando en la ciudad de Nueva York, desenmascarando las transacciones y las relaciones de propiedades sobre los conjuntos de personas o empresas que conformaba uno de los grupos inmobiliarios más grandes de Manhattan. El dispositivo que utilizó estaba compuesto por varios elementos, basados en una estética burocrática:

1. Dos mapas de los barrios de Harlem y Lower East Side de Nueva York
2. Ciento cuarenta y dos fotos de edificios y solares acompañados de una descripción de datos de la propiedad, etc.
3. Seis gráficos que muestran las diferentes transacciones comerciales de ventas, hipotecas,
4. Un panel explicativo escrito por el artista.

Haacke hace público las operaciones y las estrategias comerciales del mayor grupo inmobiliario en la ciudad, que da título al proyecto, y al que tras concluirlo intentaría sin éxito exponerlo en el Guggenheim de Nueva York y finalmente lo expuso en una galería en Milán. En esta obra el autor redujo

al mínimo las cualidades específicamente artísticas, se trató de un ejercicio de imitación subversiva, mediante su documentación político-cultural y manteniéndose fiel al contenido temático a través de la forma artística. La parquedad estética y la economía de medios suelen ser características constantes de la obra de Hans Haacke y la aparente ausencia de cualidades específicas artísticas la clave de su estilo.



Hans Haacke *Shapolsky et al.*, 1971

Las obras de Gordon Matta-Clark, a pesar de que en numerosas ocasiones han sido atacadas por sus acciones de cortar y seccionar un edificio, produciendo por un lado una violación o agresión a la intimidad del hogar y por otro lado como una confabulación con las fuerzas de destrucción y la renovación urbana. El propio artista nos recuerda:

*Hasta cierto punto, es natural que la obra suscite algo de enfado, pues amplifica la destrucción ..., pero de ningún modo intento provocar una experiencia hermosa a partir de la destrucción. Pienso en ella como parte de un estado de enorme despilfarro<sup>322</sup>.*

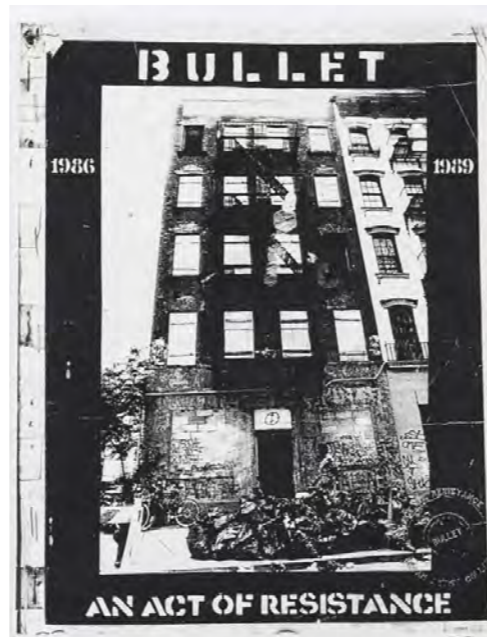
320 ROSLER, Martha. *Clase Cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017, p. 20

321 *Ibíd.*, p. 130.

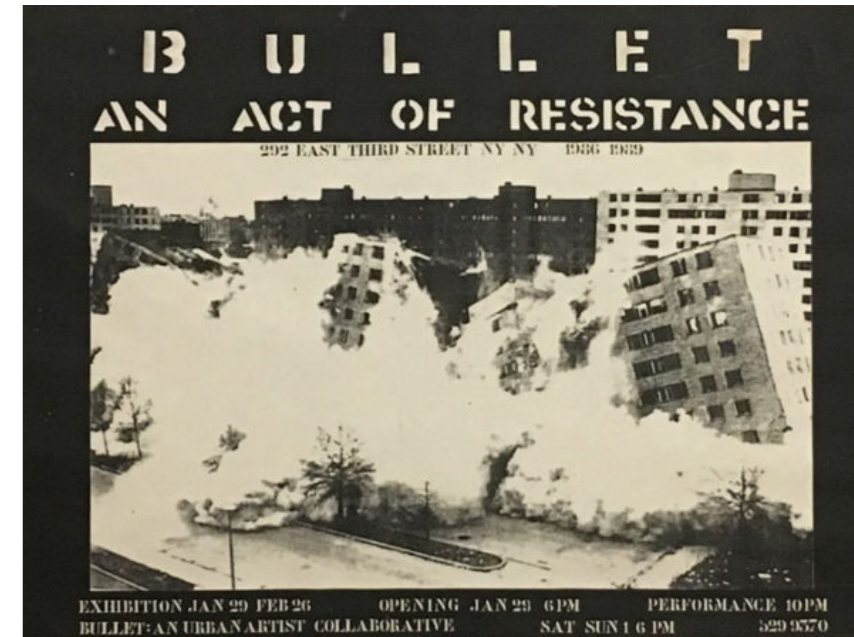
322 MATTA- CLARK, Gordon. “Dilemas 1976” en *Gordon Matta-Clark. Entrevistas*. Barcelona: Puente editores, 2020, pp. 44-45



Edificio okupado en 1986 como vivienda y con espacio expositivo que se denominó Bullet Space. Fue legalizado en 2009.



Fanzine de Bullet Space, 1989



Cartel de una exposición en Bullet Space, 1989



Your House is Mine, coordinado por Andrew Castrucci y Nadia Coen, editado en Bullet Space, 1992. Serigrafías a color de Seth Tobocman, David Wojnarowicz

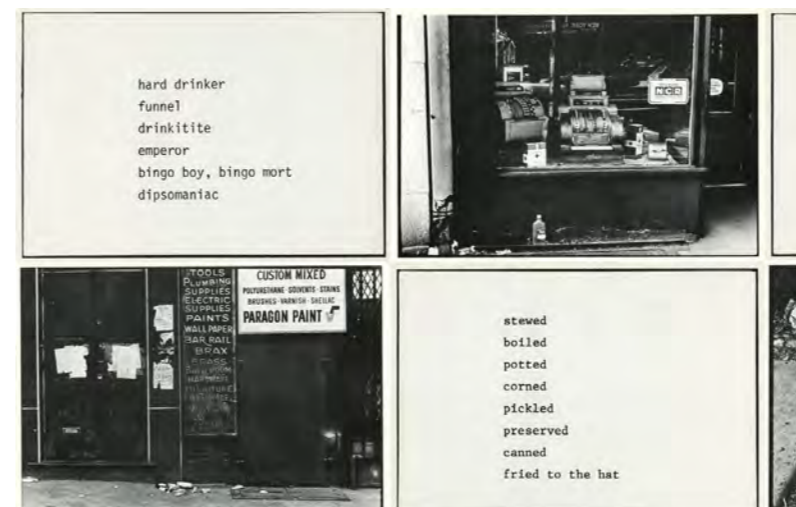
La utilización de edificios abandonados en áreas degradadas de la ciudad de Nueva York según el propio Matta-Clark se debe a varias razones. Una de ellas, es que fueron el contexto en el que creció. En el Nueva York de la década de 1960 y 1970 la ciudad estaba en proceso traumático de transformación urbana. Barrios como el Lower West y el Bronx se veían como una auténtica zona de guerra, debido a la especulación grandes áreas permanecían llenas de casas en ruinas, edificios incendiados, amplios descampados y solares llenos de escombros. Por lo tanto, el gran número de espacios y edificios atrajo al propio artista, además le permitió visibilizar el proceso de especulación y consumo del espacio urbano. Y por último su accesibilidad para poder intervenir en dichos espacios, apartados y descuidados, pues nadie velaba por su protección. Es más cabría señalar que aparte de los intereses del propio artista, en la época se facilitó y orquestó por parte de especuladores y propietarios una aceleración de la degradación de la zona por motivaciones especulativas y de expulsión de vecinos con agresivos procesos de gentrificación. Esto se dio en gran parte bajo la complicidad de las administraciones públicas, respecto a ello llama la atención la producción de una serie de películas que denuncian esta situación como *Downton 81* (1981), *Batteries not Included* (1987), *Do the right thing* (1989), *Life Stinks* (1991).



Barrio del Bronx, Nueva York, en los años 80 del siglo XX

Volviendo a Martha Rosler, ya desde sus inicios siempre ha mostrado una prioridad por producir arte que pudiera considerarse como crítico, es decir, dirigido a lo político desde el feminismo, el antimperialismo, entre otros. Las obras que más nos interesan parten desde las cuestiones que nos preocupan y abordamos desde nuestra investigación cómo son las vinculadas a las problemáticas del espacio urbano, la gentrificación y el derecho a la vivienda. Una de las obras que vamos a tratar, que está dirigida a estudiar el espacio urbano es *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975), en la que Rosler se vale de la fotografía para registrar la calle Bowery, ubicada en un barrio obrero de Nueva York. La artista busca visibilizar, mediante imágenes acompañadas de textos, la degradación y abandono de un barrio de clase trabajadora. Fotografía en un plano medio, escenas sin personas de comercios o locales cerrados, de acumulaciones de basura. Lo que visibiliza este trabajo son las estrategias de degradación programada con el objetivo de acelerar los procesos de renovación urbana, es decir de desplazamiento y expulsión de unas clases a favor de otras. A pesar de ello la propia artista no queda muy satisfecha con la ejecución de su obra, los medios utilizados, la fotografía y la escritura, los vio incompatibles para mostrar las estrategias

de gentrificación. Lo que más contradicción le produjo, fue el hecho de utilizar la fotografía para visibilizar la pobreza o las realidades sociales, poniendo en duda la fotografía como sistema descriptivo de este tipo de problemática.



Martha Rosler, *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975)

Bajo el paraguas de la teoría de la *Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord, Rosler reflexionó sobre la necesidad de una sociedad de la experiencia y de luchar contra la tendencia de que todo lo vivido se vuelva una mera representación. Por tanto, la inquietud de Rosler se dirigió a combatir la imagen hegemónica de la ciudad y tras utilizar la fotografía por su accesibilidad e inmediatez, sopesó la necesidad de desarrollar *modos de discurso más complejos; lo opuesto al "fotógrafo paracaidista", que va a un lugar, toma fotos de algún conflicto y se marcha escopetado*<sup>323</sup>. Su reflexión le llevó incluso a afirmar que *la fotografía documental ha estado más cómoda en compañía del moralismo que embebida en una retórica o un programa político revolucionario*<sup>324</sup>, y ella

junto a otros compañeros denunciaron el estancamiento del género documental. Este parecía anclado en la estetización de la pobreza, el voyeurismo, la espectacularización o la generalización de las problemáticas complejas. Esto llevó a Rosler junto a Allan Sokula a promover a partir de 1970 un "nuevo documental radical", desde un posicionamiento politizado que facilite la desublimación del objeto artístico como autónomo o puramente estético. Es decir, explorar su potencial como herramienta de análisis crítico de la sociedad, que posibilite un espacio contrahegemónico y permita orientar el pensamiento contra el omnipresente bombardeo mediático y propagandístico neoliberal.

Otra obra que nos interesa de Rosler es *"If you lived here..."* —si vivieras aquí— de 1989, compuesta de una exposición de tipo archivo documental, en la que la artista denuncia los efectos de las políticas neoliberales y del poder capitalista ejercidos en amplias zonas urbanas de la ciudad de Nueva York, que dieron paso a grandes procesos de gentrificación y el aumento de las personas sin techo. El proyecto de Rosler convivió en aquellos años junto a otros colectivos como *Democracy*, y gestaron una serie de exposiciones heterodoxas en las que se entremezclaban obras de arte, con documentación fotográfica o periodística, y propaganda con carteles, murales. Por medio de aquellos laboratorios experimentales se buscó construir un arte público crítico, próximo a la crítica institucional que permitiera estimular una resistencia popular contra la ofensiva capitalista de aquellos años. Esta experiencia junto a otras acontecidas por otros artistas dio lugar a una ruptura respecto a los formatos expositivos convencionales, gestando un formato expositivo de archivo-documental en el que se entremezclaba lo artístico con lo militante.

323 ROSLER, Martha. "A conversation with Martha Rosler" con Benjamin Buchloh en *Martha Rosler: Positions in the Life World*. Cambridge: MIT PRESS, 1998, p.46

324 ROSLER, Martha. "In Around, and Afterthoughts" en *Martha Rosler: three Works*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981, p.73



Marta Rosler "If you lived here..." 1989

Veinte años después, en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona en 2011 se reconstruye la obra "If you lived here..." y se amplía, aportando Rosler nueva documentación que recopiló durante años, presentada bajo el título "if you lived here still..." —si vivieras aquí todavía—. Para el artista y activista político Marcelo Expósito esta muestra que se extiende por tres salas, no conserva el potencial o la capacidad de activación política que tuvo en su día, incluso a pesar de mostrar nuevamente "If you lived here..." en una de ellas, que es precisamente la más endeble de las tres. A pesar de la gran cantidad de documentación reunida—presentada en cajas— con diversidad de conflictos y movimientos sociales que son presentados, estos provienen de muy diferentes territorios generando su descontextualización, no se muestran como un dispositivo funcional o efectivo. En las dos salas restantes se presenta: una sala de debate y una de documentación referida a los movimientos sociales de Barcelona de las últimas décadas. Expósito advierte sobre la desarticulación que sufren actualmente este tipo de

formato expositivo, tras haber sufrido la institucionalización —incorporando y normalizando su exhibición de manera ya habitual en espacios de la institución arte— subsume bajo un look estilizado y fetichizado que desactiva la propuesta, la descontextualiza y la embalsama. A pesar de ello, Expósito pone en valor el gesto de la artista y advierte de *la necesidad de una política de gestión del archivo que potencie su rearticulación provechosa con esos mismos movimientos y conflictos que exhibe*<sup>325</sup>.

Otro artista que se ocupó de realizar diferentes acciones u obras contra la gentrificación, visibilizando sus consecuencias reflejadas en los procesos de expulsión y estigmatización contra las personas más vulnerables, fue el artista polaco afincado en Nueva York Krzysztof Wodiczko. La implicación del artista le llevó incluso a producir una serie de prototipos dirigidos a mejorar las condiciones de subsistencia de las personas sin techo de Nueva York, *Homeless Vehicle* (1988-1989) y *Poliscar* (1991). Su respuesta a la hora de articular un discurso contrahegemónico frente a la revitalización urbana neoyorquina comenzada en los años ochenta del siglo XX, fue entre otras la visibilización del aumento y del gran número de personas sin techo en aquellos años. Para Wodiczko era esencial encontrar una estrategia efectiva para luchar contra la gentrificación, identificó cómo los espacios públicos se comenzaban a convertir en semipúblicos o incluso privados debido a la influencia de los promotores inmobiliarios y la complicidad de las administraciones públicas. El artista polaco se valió del arte público ya existente como medio para la denuncia y la confrontación, manipulándolos y hackeándolos, afirmando que para él estos mismos monumentos debieran ser críticos y no oficialistas. Un ejemplo de ello es su propuesta *Homeless Projection: A proposal for the City of New York* (1986), con la que proyectó sobre esculturas oficialistas y antropomórficas, imágenes representativas de

problemáticas propias de las personas sin techo —como un personaje que porta un exceso de ropa, bolsas, alguna imagen de algún tullido, entre otras—. La propuesta inicial del autor fue realizar las proyecciones sobre las esculturas del parque Unión Square de Nueva York, que en 1980 era un parque frecuentado por personas sin techo, bandas juveniles y demás indeseables para las clases acomodadas. Las zonas colindantes al parque eran edificios de oficinas de renta baja, hostales y tiendas de segunda mano, que tras la rehabilitación del parque en 1984 dio inicio a un fuerte proceso de gentrificación de la zona. Por un lado, se expulsó a los usuarios habituales del parque y las zonas colindantes, se cambió el uso del espacio, llegando a convertirse en pocos años en una zona de alto poder adquisitivo. Wodiczko solicitó los permisos pertinentes para llevar a cabo sus proyecciones sobre las estatuas del parque, siendo denegada la propuesta por parte del ayuntamiento, así que lo que quedó de ese proyecto fue una serie de fotomontajes presentados en el *Center for Contemporary Canadian Art* de Nueva York en 1986. *Homeless Projection* funcionaba como un *contramonumento a las víctimas de la reconversión urbana*<sup>326</sup>. La técnica de proyección será utilizada por Wodiczko en diferentes soportes, desde monumentos a esculturas o edificios que en palabras del propio artista:

(..) *hay cosas de las que la ciudad no quiere hablar. Mis proyecciones son intentos de leer y esculpir esos silencios en los monumentos y en los espacios que propagan ficciones cívicas dentro de la esfera social*<sup>327</sup>.

La profesora y editora norteamericana Patricia C. Phillips sostiene que el arte público debiera de ser temporal, es

decir, tendría que poder adaptarse a una esfera pública cambiante y dinámica, en defensa del *time-specific*, comenta, *una conceptualización de la idea del tiempo en el arte público es requisito para una vida pública que posibilite el cambio*.<sup>328</sup> Esta premisa parece clave para Wodiczko ya que sus proyecciones serían utilizadas solo en un tiempo y espacio determinado, antes de que perdiera su efectividad y se descontextualizara, evitando así su fetichización.



Krzysztof Wodiczko *Homeless Projection: A proposal for the City of New York*, 1986

En un contexto más próximo, en el Estado español, veremos cómo una serie de artistas o colectivos trabajan y cuestionan los procesos de transformación urbana y de gentrificación, a través de diversos proyectos y acciones realizados en diferentes zonas del territorio de la península ibérica.

En el ámbito de la ciudad de Madrid cabe destacar el trabajo que desarrolla el investigador y docente universitario Jesús Carrillo con su publicación en 2018 de *Space invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997- 2004)*. Esta publicación analiza un periodo concreto en el que se da una disputa por la ciudad, se entrecruzan las reivindicaciones políticas de

325 EXPÓSITO, Marcelo. "Los conflictos urbanos en la Virreina de Barcelona. El archivo de la política" en Martha Rosler, en Mugalari nº 612, GARA 28 de enero de 2011. p. 60

326 CANDELA, Iria, "The Homeless projection (1986): Krzysztof Wodiczko y los procesos de gentrificación" en *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza editorial, 2007, p.155

327 WODICZKO, Krzysztof. *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*. Cambridge: Mit Press, 1998, p.185

328 PHILLIPS, Patricia C. "temporality and Public Art", en SENIE, Harriet F., WEBSTER, Sally, *Critical Issues in Public Art: Context, and Controversy*. Nueva York: Harper Collins, 1992, p.304

un vecindario asolado por el abandono, la especulación y la apropiación capitalista. A la par se desarrollan nuevas subjetividades políticas y se implementan la ejecución de prácticas artísticas que buscaron confrontar y rechazar las políticas urbanas y culturales dominantes del momento. Un barrio que pasó, de prácticamente desaparecer del imaginario madrileño y ser relegado por las instituciones a las sombras en los años 90 del siglo XX, a convertirse a inicio de los años 2000 en un espacio del deseo y foco de la atención tanto de nuevos vecinos como migrantes o jóvenes. Y cómo no, por parte del mercado inmobiliario con el amparo del ayuntamiento bajo la marca “Lavapiés multicultural”. Carrillo entre muchas experiencias de organización colectiva y de lucha como colectivos vecinales, movimientos autónomos anticapitalistas y activistas cercanos al mundo de la cultura destaca el papel del colectivo artístico *La Fiambrera*. Para Carrillo *La Fiambrera* operó como un articulador solvente entre vecinos, activistas y artistas, este colectivo nacido en Valencia que en sus orígenes se autodenominaba La Fiambrera Obrera —Curro Aix, Santi Barber y Jordi Claromonte, Xelo Bosh— desde sus inicios se movió atraído por la autonomía frente a los espacios institucionales culturales o educativos, la militancia ortodoxa o el denominado arte alternativo. Trabajos como *Ayuntamiento S.A.* o *Re-Habi[li]tar Lavapiés* se alienaban con las reivindicaciones de la histórica asociación de vecinos La Corrala, denunciando la falta de inversión en infraestructuras públicas para el barrio, la degradación y el derribo del parque de viviendas, así como la falta de participación ciudadana a la hora de decidir sobre su barrio. Alrededor del año 1998 *La Fiambrera* trabajó en un sistema de mediaciones que permitiera articular cuestiones comunes entre las obras y la vida cotidiana a lo que denominaron “modos de relación”, cristalizando en:

*Una serie de tácticas, pragmáticas que permitan funcionar con esos “modos” sin caer en rollos modelo-copia, sino haciendo de tal modo que recepción, creación e improvisación sean lo mismo y valgan para vivir. Con esta fórmula, La Fiambrera rompía el nudo gordiano de la relación entre arte y política, al reconocer la potencia revolucionaria del arte en la multiplicación de los modos puestos en juego y la rehabilitación de las competencias potencialmente presentes en las prácticas cotidianas*<sup>329</sup>.

Gracias a la experiencia adquirida con otros proyectos u acciones previas como *La sala de espera frente al centro penitenciario de Castellón*, una de las diversas acciones que realizaron a favor del movimiento de la Insumisión (1994), la acción *Parados Pétreos* (1997), el ambiente político del momento, el auge del movimiento por la okupación, los nuevos movimientos sociales —ecologistas, feministas, antimperialistas— e incluso su asistencia en febrero del 1994 a un encuentro de Arte Popular y Revolucionario en México D.F un mes antes del estallido del movimiento zapatista. Su aproximación al espacio público en un inicio, en el barrio del Carmen de Valencia, era lúdica, de juego y de completa libertad ya que se podía intervenir de cualquier manera sin miedo a ser sancionados. Pero la cosa cambiaba al salir de este contexto y adentrarse en la ciudad donde el espacio estaba normativizado y muy regulado, siendo un territorio en disputa con el que entraban en conflicto. De hecho, uno de sus miembros Santi fue llevado a juicio por la acción *Parados Pétreos*.

Algunas de las acciones las llevaron a cabo como *Ayuntamiento S.A.*, una fórmula crítica y humorística de generar un rol de administración municipal ficticia, y realiza diferentes intervenciones en el barrio. “La deportación de Agustín

Lara” en colaboración con CSO —Centro social okupado— El Laboratorio el 21 de marzo de 1998 fue una de ellas, consistió en que los miembros de La Fiambrera ataviados con los monos de trabajo de *Ayuntamiento S.A* embalaron la estatua del compositor Agustín Lara, autor del castizo chotis *Madrid, Madrid, Madrid*. La envoltura de la escultura ubicada en la plaza homónima en el barrio, venía motivada por una supuesta deportación del compositor debido a no tener papeles y ser emigrante. La acción se acompañó de un “comité de apoyo a Agustín Lara” en el que se convocaba a participar a los vecinos para que no se retirara la estatua y así, de paso, manifestarse contra la ley de extranjería. Otra de las acciones fue el traslado de un fragmento de césped de un parterre procedente de la glorieta de Ríos Rosas —que por aquel entonces acababa de inaugurar los túneles el alcalde Álvarez del Manzano— a la plaza Cabestreros —hoy ya remodelada y renombrada como plaza Nelson Mandela— en medio de la polvorienta y abandonada plaza. Ataviados con los monos de obra y posteriormente con una ceremonia propia de las inauguraciones oficiales daban por inaugurado el inicio de las obras de rehabilitación. Esta plaza por aquellos años era conocida popularmente como “el desierto” debido a que era un espacio urbano de aspecto desalentador y en estado de abandono absoluto. Esta acción denunciaba y se alienaba con las reivindicaciones históricas de la asociación de vecinos La Corrala que un año antes celebraba el inicio del ARP —Área de Rehabilitación Preferente— que rápidamente se convirtió en una fórmula para aplicar las recetas de las ciudades creativas a base de la estetización del espacio urbano, la especulación inmobiliaria, el desplazamiento y la expulsión de personas no gratas. Otra acción interesante llevada por *Ayuntamiento S.A* desde su “Área de estética urbana” fue una campaña por la participación ciudadana y la democracia directa en lo que a fachadas se refiere, estimulando las mediocres campañas

institucionales de participación en la elección del tipo de fachada, que preferían cuando se acometiera la rehabilitación: castiza, imperio tirolés o ministerial. Esto se acompañó de carteles y puestos de votación para cuestionar la participación vecinal respecto del ARP y criticar las intenciones del mismo. También se renombraron algunas calles sustituyendo las placas existentes por las nuevas modificadas que hacían alusión a las problemáticas del barrio y a la actuación del ayuntamiento: “Mesón de parados”, “Embaucadores”, “Tribunalete”, “Desalojadores”.

“Re-Habi [li]tar Lavapiés” fueron unas jornadas, el fin de semana del 13,14 y 15 de noviembre de 1998<sup>330</sup>, en las que participó *La Fiambrera* junto con los diferentes colectivos integrantes de la Red de Colectivos de Lavapiés: la asociación de vecinos, activistas, okupas, artistas que defendían un barrio diverso, solidario y en el que el poder de decisión sobre él recayera en los vecinos. A pesar de ello no fue fácil debido a los recelos que se procesaban entre los diferentes colectivos, pero ello supuso la gestión de una práctica realmente colaborativa, dentro de la batalla colectiva por el espacio urbano que *La Fiambrera* a través de *Ayuntamiento S.A* acompañó a estas jornadas y a las distintas movilizaciones con una serie de dispositivos críticos de gran potencia comunicativa como los presentados.

Un colectivo posterior que trabajó dentro de unos parámetros similares, pero en un ciclo político social diferente, fue *Todo por la Praxis* que trabaja desde ámbitos como la mediación y el aprendizaje, la coordinación de procesos participativos, el urbanismo táctico e impulsan proyectos de coproducción que buscan la democratización del espacio urbano y también tiene una serie de proyectos artísticos o de agitprop sobre la problemática de la gentrificación. Entre ellos por nombrar algunos, *Anti-Triball* (2009)<sup>331</sup> que consistió

329 CARRILLO, Jesús. *Space invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997- 2004)* Madrid: Brumaria, 2018, pp. 94-95

330 “Re-Habi [li]tar Lavapiés”, Programa de actividades 13,14 y 15 de noviembre,1998, en línea consultado el 13/02/2018 en : <http://bit.ly/2Hc4AG5>.

331 <https://antitriball.wordpress.com> en línea consultado el 13/02/2018



en la ejecución de una serie de carteles por diferentes artistas —como Dos Jotas, Toni Tena, Irune Jiménez, Dier—, colectivos artísticos —*Todo por la Praxis, Democracia, La Fiambrera*, entre otros— como parte de una contracampaña coordinada por *Todo por la Praxis* contra el proyecto *Triball*. Este proyecto privado promovido por la inmobiliaria Rehabitar Gestión se presentó a la ciudadanía madrileña en 2008 por el comerciante Eduardo Moreno y el arquitecto Miguel Ángel Santi Ibañez. Estos dos personajes iniciaron la gestión de más de 30 locales comerciales en el conocido como triángulo de la Ballesta, cercano a la calle Fuencarral y la Gran Vía una zona céntrica y abandonada por las instituciones en el centro de Madrid, para dinamizar un nuevo modelo comercial y residencial. En menos de tres años esta zona pasó a denominarse *zona Triball* y como ya ocurrió en otros barrios madrileños como Chueca, este se vio sometido a una estrategia de ocio y de moda como avanzadilla del proceso de gentrificación. La estrategia pasó por impulsar el alquiler de los locales adquiridos a nuevos negocios, desechando el alquiler a actividades que consideran no encajan como locutorios regentados por latinos, tiendas de alimentación gestionadas por chinos.

“Contamos ya con 50 locales comerciales de distintos usos”, asegura un comercial de Grove Consultores, la consultora inmobiliaria que administra el alquiler de esos comercios. “Hemos comprado todos los puti-clubs del área menos uno”, asegura el vendedor, “y hemos invitado a grandes marcas de moda a que se instalen allí”<sup>332</sup>.

El objetivo fue hacer de este barrio una especie de Soho neoyorquino. Se busca la creación de una marca comercial propia y diferenciadora de la zona, con merca-

dillos, conciertos y la invitación a diseñadores y artistas a realizar showrooms. Incluso su grado de influencia llegó a fomentar las mejoras del espacio urbano a través de las mesas de negociación del área de Rehabilitación Pez- Luna, frente a otras necesidades más urgentes del barrio<sup>333</sup>.

En el año 2010 la acción *Haciendo Malasaña*, consistió en el hackeo de una serie de carteles de una campaña publicitaria del Ayuntamiento de Madrid con motivo de fomentar el comercio de varias áreas de la ciudad. El Ayuntamiento editó 10 carteles que se correspondieron con 9 barrios y un décimo que correspondía al área comercial Triball gestada por el *lobby* empresarial anteriormente comentado. La contracampaña consistió en la elaboración de un nuevo mapa imitando al diseño original que sustituyera al dedicado al Triball, por otro dirigido al barrio de Malasaña destacando no solo los comercios, sino otros espacios del barrio como espacios sociales, equipamientos públicos y problemáticas propias del barrio —como edificios desalojados, edificios abandonados—. En el año 2013 el colectivo realizó la acción *Gentrificatour*, en la que a modo de recorrido se busca acercar a los y las participantes a una observación de las consecuencias de la gentrificación. A la par se busca un registro colaborativo a través de registrar y fotografiar los letreros, carteles o rótulos luminosos existentes o los que permanecen previos a ser sustituidos con motivo de la implementación de nuevos negocios y así constatar el cambio en la actividad productiva comercial. *Against Gentrification* (2020) es otro proyecto del colectivo que se centra en la reflexión y el cuestionamiento del fenómeno de la gentrificación valiéndose del formato audiovisual, se plantea una ficción en la que un grupo organizado a modo de guerrilla urbana se enfrenta en territorios indefinidos y frente a enemigos difusos contra dicho problema<sup>334</sup>.

El colectivo artístico *Left Hand Rotation*, en activo desde 2005, trabaja desarrollando proyectos que combinan intervención, apropiacionismo, registro y manipulación de video, siendo probablemente los que más se han preocupado en trabajar la problemática de la gentrificación, principalmente con sus proyectos *Gentrificación no es nombre de señora* y *Museo de los Desplazados*. Ambos se centran en analizar qué papel tiene la cultura en los procesos de gentrificación, convertida está en uno de los principales motores del capitalismo en la posmodernidad, que es instrumentalizada e incluso desactiva la mayoría de las propuestas culturales críticas poniéndolas al servicio de las nuevas necesidades del capital. *Left Hand Rotation* identifica cómo las administraciones locales aspiran y asimilan las nuevas fórmulas del desarrollo urbano global, queriendo convertirse y erigirse como ciudades marca a nivel global, y cada administración implementa su propio proceso de gentrificación. Estos proyectos parten desde lo local, trabajando la especificidad de las problemáticas de cada ciudad, barrio o contexto identificando cómo cada comunidad aborda dicho conflicto.

*Gentrificación no es un nombre de señora* es un proyecto que se llevaron a cabo entre los años 2010 y 2021, visitando 17 ciudades de 9 países diferentes, siendo el formato taller el más aplicado. El proceso que llevan a cabo es: una primera fase en la que se analiza el contexto a través del contacto con agentes locales, una segunda fase charla-teórica y por último la intervención y registro de acciones en el barrio de la localidad donde se investiga. Aplican metodologías que facilitan la transmisión de información desde dispositivos propios de la práctica artística y del activismo sustentado bajo un estudio teórico- académico. Los objetivos generales del proyecto son:

- Facilitar el acceso a la información a comunidades afectadas por procesos de gentrificación, dándoles así autonomía de decisión sobre cuestiones que afectan a su memoria colectiva y herramientas para enfrentarse a futuros conflictos provocados por los procesos de gentrificación.

- Estimular el pensamiento crítico en el circuito artístico/cultural local, proponiendo un análisis colectivo con los agentes creativos, culturales y sociales y su papel en los procesos de gentrificación, de cara a evidenciar la instrumentalización de la cultura.

- Visibilizar los impactos de los procesos de gentrificación sobre la memoria local desde la acción artística y cultural.

- Acompañar la evolución hacia una ciudadanía activa en los procesos de transformación de sus territorios.

- Favorecer la articulación del tejido social mediante la identificación de puntos de encuentro (espaciales, temporales, discursivos) de los distintos grupos sociales afectados por el proceso de transformación del área<sup>335</sup>.

Para ello se valen de la noción del archivo como herramienta de acercamiento y empatía hacia las pérdidas tanto materiales como humanas de las localidades donde trabajan desde lo colectivo, que desencadena en el proyecto *Museo de los Desplazados*, incitando a la participación de entidades locales para afrontar esa acción de registro u archivo. No aplican un método cerrado, sino que la colectividad local con la que se trabaja decide lo que se debe incluir para recuperarlo del olvido, manteniendo una autonomía para llegar a unas conclusiones propias en cada una de las comunidades donde se desarrollan. Implementaron estos talleres

332 [https://elpais.com/diario/2008/01/28/madrid/1201523057\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/28/madrid/1201523057_850215.html) en línea consultado el 13 de febrero 022018

333 Véase <https://www.diagonalperiodico.net/global/metodo-triball-enterrar-barrio-por-la-via-fashion.html> en línea consultado el 27 de febrero de 2022

334 <https://todoporlapraxis.es/category/agitprop/> en línea consultado el 27 de febrero de 2022

335 LEFT HAND ROTATION (2012), “Objetivos del proyecto” en *Gentrificación no es un nombre de señora* 2010/2017, junio de 2017, p.13, <https://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/index.html> en línea consultado el 27/02/2022

en diferentes ciudades y barrios a lo largo de todo el globo, entre ellas se incluye la ciudad de Bilbao como veremos en el siguiente capítulo en el subapartado 2.4.3 *Arte urbano y patrimonialización. El nuevo conservadurismo del arte.*

Por último, vamos a abordar varios proyectos de investigación y creación artística promovidos por el artista andaluz Rogelio López Cuenca como son *Surviving Picasso/ Sobrevivir a Picasso* (2010) y *Málaga 2026* (2018). En ambos se reflexiona sobre el creciente papel de la cultura dentro de la economía posfordista, su disolución dentro de las lógicas neoliberales y su puesta al servicio de la rehabilitación o transformación de las ciudades como herramienta que permita atraer inversiones y turistas principalmente.

*Surviving Picasso/ Sobrevivir a Picasso aborda el proceso de (re)invención del imaginario de la ciudad de Málaga en torno al hecho de ser el lugar de nacimiento del más celebre artista del siglo XX*<sup>336</sup>. Rogelio destaca la instrumentalización de la figura de Picasso como marca, permite resignificar un sinnúmero de mercancías desde perfumes, restaurantes e incluso el modelo de un coche de la marca Citroën —que fue el coche más utilizado por la policía en el Estado—. El hijo predilecto de la ciudad de Málaga Picasso, se convertiría en una suerte de rey midas —todo lo relacionado con él se convierte en oro— que se presenta como capital simbólico, al servicio del *marketing urbano*, que se consolida gracias a la inauguración en 2003 de un museo dedicado a su figura: el Museo Picasso de Málaga y como un proceso de construcción de una nueva identidad colectiva a partir de su figura. Desde ese momento la ciudad parece seguir el testigo de ciudades como Bilbao y valerse del museo, la cultura y la gentrificación como herramientas para activar y facilitar una reconversión económica dentro de las exigencias del capitalismo global. Y qué mejor que la figura del artista malagueño más reconocido a nivel mundial. A partir de este momento Málaga

entraría dentro de la vorágine competitiva entre ciudades a nivel global propia de la nueva economía posindustrial, una lucha constante por atraer eventos, inversiones y un lugar destacado dentro del turismo mundial. Esta problemática se debatió y se presentó en un taller, que, posteriormente a su celebración, gestó un grupo organizado conformado por agentes vinculados al mundo del arte y la cultura de la ciudad que se dedicó a analizar e investigar el impacto de la figura de Picasso tanto en la narración cultural oficial de la ciudad de Málaga como su uso en acciones de protesta, de crítica a partir de su instrumentalización tanto comercial como institucional. También se propusieron una serie de actuaciones disparatadas y satíricas promovidas por diferentes instituciones ficticias que enaltecieran el efecto Picasso entre la ciudadanía de Málaga.

Por mencionar algunas de las acciones propuestas o registradas destacamos el uso de unas caretas con los rostros del cuadro *Las señoritas de Avignon* (1907), en una manifestación contra la operación de acoso y sanción por parte de la policía a las personas que ejercían la prostitución en el centro de Málaga. La posibilidad de descargar en la página web del proyecto un cartel que imita a las placas conmemorativas que se encuentran por la ciudad señalando los lugares donde estuvo Picasso, en este caso conmemorando lo contrario, los espacios donde no estuvo Picasso. La construcción de un ficticio organismo como el PICOSSA S.A. que velaría por la expansión y la implementación de la iconografía picassiana por la ciudad de Málaga, por ejemplo, a través de la regulación de mendigos o artistas callejeros, músicos o las estatuas vivientes con un *attrezzo* determinado e incluso la implementación de un carnet. La investigación se prolongó durante un mes visibilizando diferentes problemáticas, proponiendo e implementando diferentes acciones que aparecen registradas en una página web, y concluyó con una exposición bajo el título *Surviving October*, coinci-

diendo con la celebración anual del XXV *Octubre Picassiano* —programa de actividades culturales organizado por la Fundación Picasso Museo Casa Natal de Málaga—.

Otra experiencia similar a la anterior fue el proyecto *Málaga 2026. Picasso en la institución monstruo. Arte, industria cultural y derecho a la ciudad* (2018)<sup>337</sup>, que es el resultado del taller *En la ciudad genial*, impartido por Elo Vega y Rogelio López Cuenca que tiene su origen en el seminario Picasso en la institución monstruo los días 25 y 26 de mayo de 2017 celebrado en La Casa Invisible —centro social y cultural— en Málaga —organizado en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)—. El seminario *Picasso en la institución monstruo* se enmarcaba dentro del programa *Midstream* —red europea de investigación universitaria e institucional sobre los nuevos públicos y los nuevos dispositivos de mediación cultural— y formó parte de las actividades programadas por MNCARS con motivo del 80 aniversario de la ejecución del *Guernica* de Picasso, a la vez que del bombardeo nazi que asoló la población Vizcaína que le da nombre y los 25 años de llegada del cuadro al museo.

El taller coordinado por Vega y López Cuenca *En la ciudad genial*, dio como resultado una página web que albergaba una serie de artículos, fotografías, entrevistas y recortes de periódicos de diferentes expresiones públicas, gestando un contra discurso al oficialista que presenta Málaga como “ciudad de los museos”. Otra vez se retoma el análisis sobre la instrumentalización de la figura de Picasso como fetiche o herramienta al servicio de la transformación urbana, el turismo o la imposición de nuevos imaginarios colectivos. Los coordinadores del proyecto buscaban rearticular una respuesta artística y cultural antagonista desde unos modos de hacer y a partir de tejer una comunidad, que se declarara

heredera de las vanguardias plantándose en la lucha contra la lógica del consumismo y del espectáculo dominante.



Rogelio López Cuenca, *Casi de todo Picasso, que forma parte del proyecto Surviving Picasso/ Sobrevivir a Picasso, 2010*

336 <https://www.lopezcuenca.com/ciudad-picasso/> en línea consultado el 27 de febrero de 2022

337 <https://malaga2026.net> en línea consultado el 13 de febrero de 2022



Entrevista realizada por: David Pérez Pérez. Foto: La Fiambrera "Sala de espera en el Centro Penitenciario de Castellón. La Fiambrera junto al artista Nelo Vilar en el marco de diferentes acciones desde el movimiento por la Insumisión" 1994. Video: Laura Tapia.

Portada del documento de la entrevista realizada en junio de 2019 publicada en la Revista Acta: Rutas disidentes, resistencias comunes



Campaña informativa sobre la rehabilitación del barrio, en 1998 barrio Lavapiés por Ayuntamiento S.A



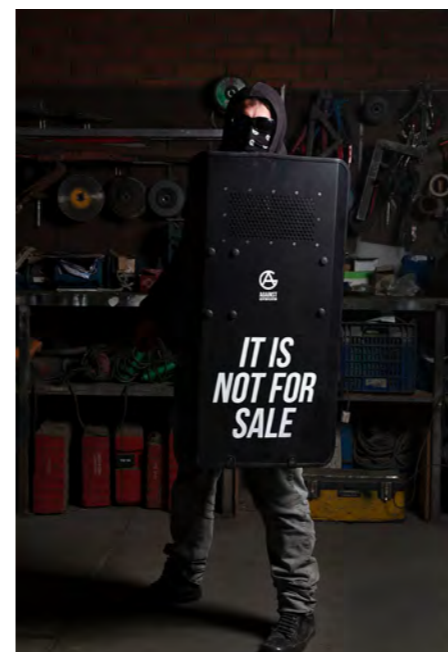
Calles renombradas por Ayuntamiento S.A en 1998



El trozo de césped de Chamberí instalado en la plaza de Cabestreros en 1998 por Ayuntamiento S. A



Todo por la Praxis, Haciendo Malasaña, 2010



Todo por la Praxis, Against Gentrification, 2020



Left Hand Rotation, Gentrificación no es nombre de señora, 2010-2021

## 4. ARTE Y GENTRIFICACIÓN EN BILBAO. LOS BARRIOS ALTOS DE BILBAO LA VIEJA, SAN FRANCISCO Y ZABALA, ¿DÓNDE ESTÁ LA GENTRIFICACIÓN QUE NO LA VEO?

*La “nueva” ciudad creativa necesita tener un aire de audacia innovadora, atraer a los hipsters y mantener una estética radical, progresista y quizás incluso anticapitalista, al tiempo que moviliza esta estética —ahora estabilizada— para el mismo propósito tradicional: la generación de riqueza de la élite<sup>338</sup>.*

En este capítulo nos vamos a centrar en resaltar el papel de la gentrificación como vanguardia de la transformación urbana bilbaína, una ciudad de estética dura, gris y hostil que da paso a partir de mediados de los años 90 del siglo XX, a lo simbólico, lo aséptico, lo brillante y lo ordenado, bajo el sobrenombre de *nuevo Bilbao*. Este apartado, como anuncia

su título, se centra en la visibilización de la relación existente entre gentrificación y prácticas artísticas o culturales acontecidas en los Barrios Altos de San Francisco, Bilbao La Vieja y Zabala. Haremos un breve recorrido a través del proceso de transformación urbana en dichos barrios a partir de la estrategia de promoción de espacios o actividades artísticas y eventos culturales. Al final de este capítulo se presentan una serie de proyectos culturales y artísticos personales, tanto individuales como colectivos, que se llevaron a cabo en dicho territorio abarcando el período 2014- 2016. Gracias a aquellas experiencias participé en diferentes dinámicas y trabajé junto a diferentes agentes culturales e instituciones, desde un estudio-taller propio ubicado en el barrio de San Francisco, pudiendo constatar de primera mano la relación entre las prácticas culturales y los procesos de gentrificación<sup>339</sup>. La toma de posición frente a dichos procesos y el asumir responsabilidades, parte de un trabajo de revisión propia al reconocer y reflexionar sobre la participación en ciertas dinámicas culturales, que inicialmente se presentan como positivas e incluso alternativas y posteriormente se confirman como parte del proceso de gentrificación. En la ciudad del efecto Guggenheim, la necesidad de expansión de la ciudad es continua y de ahí la constante recuperación de zonas, hasta ahora abandonadas bajo el paraguas del desarrollo desigual y la gentrificación. Comencemos pues con una presentación o contextualización del territorio de estudio.

Una de las características sociales más definitoria de estos barrios, es que siempre se han caracterizado por ser abiertos, a finales del siglo XIX y principios del XX se constituyeron como obrero y minero, pero también fueron epicentro de salas de variedades y burdeles conocido como el barrio chino bilbaíno o La Palanca. Era un territorio que acogía a emigrantes, obreros y lugar de implantación de las ideas

republicanas, socialistas y del movimiento obrero en general —acogió acontecimientos como la gran huelga minera de 1890—. Durante el período franquista se convirtió en el lugar más exótico de Bilbao con numerosos prostíbulos, locales nocturnos y bares, pero a partir de los años 70 la zona cayó en decadencia, lugar de consumo y tráfico de drogas que unido al contexto general de declive de la ciudad —debido a la reconversión industrial—, degradó el barrio.



Vista aérea de la mina de San Luis en Miribilla junto al barrio de Bilbao la Vieja a finales de los años 80 del siglo XX

Conocidos como Barrios Altos conformados por Bilbao la Vieja, San Francisco y Zabala, tras largos periodos de abandono institucional y de degradación física y social, producto de la clausura de las minas de Miribilla en 1995 —tras ocho años de inactividad—, da paso a convertirse en una zona de gran interés económico, urbanístico y especulativo. Las grandes parcelas de terreno liberado tras el cierre de la mina, el derribo de edificios arruinados, el bajo precio de las propiedades inmobiliarias —algunas ubicadas en edificios con valor patrimonial e histórico— y por supuesto su magnífica ubicación en la centralidad de la ciudad hace de ella una zona apetecible. En los años 80 y 90 del siglo XX, había un sinnúmero de viviendas vacías. En esa década muchos vecinos abandonaron el barrio —los que pudieron— debido

a la degradación y marginalidad causada por conflictos derivados del consumo y venta de drogas que asoló el barrio.



Plaza de la Cantera en el barrio de San Francisco a principios de los años 90 del siglo XX con varios solares tras el derribo de 3 edificaciones

Hay que destacar que por aquellos años hubo una respuesta vecinal a la hora de acometer mejoras y denunciar la situación de abandono que sufrían, organizándose y consolidando un movimiento vecinal que en 1980 alquiló un local en la plaza Corazón de María como sede de la asociación *Kultur- Bar* o *La Kultur* (1988-1994).

*La Kultur se convirtió así en el punto de encuentro asociativo, desde donde se gestionaban todos los eventos sociales y culturales ligados a la dinamización y mejora del barrio: campeonatos deportivos, fiestas y cotillones, campañas informativas y de denuncia; campañas contra el tráfico de drogas, los derribos, contra la OTAN, sobre el PERRI (Plan Especial de Rehabilitación y Reforma), clases de euskara, charlas, exposiciones y conciertos e incluso albergue temporal de vecinos desalojados. La Kultur fue durante años el epicentro de la vida asociativa de San Francisco, lugar de encuentro vecinal y*

338 MOULD, Oli. *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*. óp. cit.p.180

339 Participando en festivales Gauirekia, BLVart, Urbanbat, Ideiakmartxan desde un espacio de trabajo propio ubicado en el barrio de San Francisco (2014-2016)

referente para muchos otros bilbaínos ligados a la creación, el arte y la cultura.<sup>340</sup>

La Asociación vecinal de San Francisco en 1989 se dedicó a coordinar las diferentes asociaciones que trabajaban en el barrio, a denunciar el abandono y la búsqueda de una respuesta coordinadas con soluciones concretas propuestas a las instituciones. Entre ellas destaca las apuestas por la formación profesional, la creación de empleo y de empresas de iniciativa social para mejorar la empleabilidad de los vecinos, como la experiencia de EIP —*Equipo de Intervención del paisaje*— rehabilitación de espacios degradados del barrio —como el mirador de la Naja o el triángulo de calle Cortes— Gracias a la colaboración entre *Aldauri Fundazioa* con el artista y muralista José Ramón Bañales Urkullu “Bada” se realizaron una serie de murales con un programa de formación y empleo Decoración de espacios urbanos, en diferentes medianeras de edificios del barrio. A partir de estas experiencias surgieron toda una serie de nuevas empresas —que se ubicaron principalmente en la plaza Corazón de María— como *Axuleiu* posteriormente *Jota Cerámica creativa* dedicada a la serigrafía cerámica, *Recrea2* que a partir de la reutilización de objetos y materiales en desuso los transformaba en mobiliario funcional, *DK muralismo* especialistas en la realización de murales en el espacio urbano y *Txakur Berdea Sarea* o *Sarea* (1998-2008). Tras el cierre de la Kultur- bar en 1994, este nuevo proyecto toma el relevo como sede informal del movimiento vecinal donde se llevaron a cabo actividades culturales, gastronómicas y de debate.

*Esta asociación cultural surge en el complejo y degradado barrio de San Francisco, de la iniciativa de asociaciones vecinales y colectivos del barrio. Existía un local social como lugar de encuentro*

*abierto, fue una apuesta por llevar la rehabilitación, no solo urbanística, sino también socio-cultural al corazón del barrio. Se promovieron actividades diversas; música, artes plásticas, debates, exposiciones, presentaciones, teatro, etc. (...) Durante más de 8 años de funcionamiento, se programaron cientos de actividades y el local se convierte en un referente cultural y social en el barrio y la ciudad en su conjunto*<sup>341</sup>.

Estas experiencias permiten asentar las bases para que las instituciones encuentren en la promoción de este tipo de actividades culturales, una herramienta fundamental a la hora de abordar y legitimar los diferentes proyectos para la transformación urbana de los Barrios Altos. Es ya a partir del año 1995 cuando se crea la *Mesa de Rehabilitación de los barrios de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala*, un órgano dirigido a fomentar la participación y el diálogo entre las instituciones, la política y la sociedad civil; buscando el consenso para llegar a acuerdos dirigidos a solventar los problemas existentes en dichos barrios, a través de diferentes comisiones de trabajo como la socio-comunitaria o la técnica. Principalmente la mesa y las comisiones toman parte en la gestión y en la toma de decisiones de los diferentes *Planes Integrales de Rehabilitación de San Francisco, Bilbao La Vieja y Zabala* llevados a cabo desde 1999. Comencemos por describir algunos hitos que dan inicio y delimitan el marco de actuación del gran proceso de transformación urbana que afecta a todo un barrio, apoyado en la estimulación cultural e inmobiliaria. Estos hitos conformarían un triángulo territorial que vendría delimitado en sus tres vértices por una serie de infraestructuras: en uno de ellos el centro de producción artística *Bilboarte* (1998), en otro la antigua iglesia de la Merced reconvertida en la sala de conciertos *Bilborock* (1997) y en el último la *residencia universitaria Blas de Otero*

(2004). No es casual, como ya hemos mencionado que, a la hora de abordar la rehabilitación del barrio se planifiquen y construyan una serie de infraestructuras que estimulen el acercamiento de unos usuarios concretos. El perfil parece claro, atraer a personas jóvenes o estudiantes, preferentemente dedicados al sector cultural que se aproximen como vanguardia de un largo proceso de transformación y gentrificación. Allá por los años 2000, se da inicio a un enorme proceso de renovación de los Barrios Altos, un mega proyecto urbanístico con la construcción de 900 viviendas y el derribo de otras 400<sup>342</sup>, la ampliación de puentes, la urbanización de calles y plazas. El resultado de esta actuación pronto se convertiría en imágenes de referencia para las autoridades locales en sus medios de difusión.<sup>343</sup> El barrio comenzó a hacerse atractivo, principalmente para personas jóvenes sin hijos, gracias a una oferta de alquiler de vivienda asequible y más abundante, frente a zonas que permanecían ya saturadas como el cercano Casco Viejo. Se inició un proceso de estetización de las calles por parte del Ayuntamiento con la rápida urbanización de calles, plazas y el paseo junto a la ría que se combinó con la realización de algunos murales en medianeras de edificios. En 2006 se reubicó el *Museo de Reproducciones Artísticas* en la Iglesia del Corazón de María, en la calle San Francisco, y se promocionó con ayudas directas el establecimiento de nuevos negocios y empresas a través de la sociedad municipal *Lan Ekintza*. Este organismo dotó de ayuda económica e incluso premios anuales a las empresas que se ubicaran en los Barrios Altos, en su mayoría estaban relacionadas con cooperativas de lo social, estudios de fotografía, de diseño o arquitectura e incluso galerías de arte. El terreno permanecía abonado para poco a poco llegar a consolidarse como una de las zonas artísticas y culturales de referencia, albergando numerosos espacios creativos, eventos o festivales. La oferta de ocio, sobre todo espacios de hostelería, bares, restaurantes y locales de ocio

nocturno se afianza satisfaciendo las necesidades de los nuevos vecinos de la clase creativa, así como atrayendo a todo tipo de consumidores locales o turistas.



340 IZARZALAIA Izaguirre, Arturo (2017), *El corazón de San Francisco*. Bilbao: Aldauri Fundazioa

341 <https://sarean.info/sobre-nosotras/> en línea consultado el 27/02/2021

342 Testigo de ello es la existencia de algunos solares en la calle Cortes o en la calle Gimnasio, que durante más de una década ocupaban una parte significativa del barrio.

343 “Un área que emerge de su depresión: Bilbao La Vieja” en La nueva metrópoli *DEIA* 29 de junio de 2003 Bilbao.

proceso gentrificador. A principios de los años 2000, es la principal zona de acogida de personas migrantes extranjeras de todo Bilbao, establecen en el barrio sus viviendas o abren sus propios negocios. En los últimos años se refleja una reducción considerable de vecinos migrantes en el distrito de Ibaiondo, —al que pertenecen San Francisco, Zabala y Bilbao La Vieja—, a pesar de seguir siendo un barrio receptor de emigración, ha pasado a ser el distrito que menos migrantes recibe, tomando el relevo de la acogida barrios como Errekalde, Begoña, Urizarri u Otxarkoaga<sup>344</sup>.

Un estudio de referencia respecto a cómo abordar la rehabilitación de los centros históricos es el propuesto por Pier Luigi Cervellati —fue asesor encargado de los servicios técnicos de Bolonia— y Roberto Scannavini —fue arquitecto municipal de Bolonia— en la publicación *Bolonia. Política y metodología de la restauración de Centros Históricos* (1973). En él se aborda desde un análisis crítico, la ordenación del territorio que procura la destrucción de los centros históricos y la segregación de las clases populares o el destierro de las actividades más humildes. En dicho estudio los autores abogan por la aplicación de una política de la ciudad que fije el concepto de vivienda como un derecho social, y que los procesos de renovación o transformación urbana deben ser ejecutados bajo el control público: *la vitalidad —o la revitalización— del centro histórico está, de hecho, estrechamente unida al derecho que tienen las clases sociales populares a habitar en él*<sup>345</sup>. Señalan cómo los centros históricos caen bajo grandes operaciones especulativas, en los que se dan el éxodo de sus habitantes y un incremento en viviendas vacías que faciliten el proceso de degradación y ruina de los edificios.



Cartel publicitario de una campaña en favor del turismo promovida por el Gobierno Vasco en 2018, colocada en el muelle de la Merced en el barrio de San Francisco y hackeada con una pancarta en favor de los refugiados.

## 4.1. EL IMPACTO DE LAS CLASES CREATIVAS, LOS ESPACIOS ARTÍSTICOS, LOS EVENTOS Y LAS POLÍTICAS CULTURALES EN SAN FRANCISCO Y BILBAO LA VIEJA

Constatamos, por tanto, la existencia de un ecosistema de instituciones públicas, privadas, público-privadas o asociaciones sin ánimo de lucro encargadas de fomentar la cultura y el arte, que a su vez generan un *efecto llamada* dirigido a atraer nuevos agentes para desarrollar y establecer su actividad profesional en el barrio. Esto permitiría por un lado la promoción directa del barrio como cultural, generando un valor añadido al espacio unido a otros ya existentes como: su ubicación privilegiada en la centralidad de la ciudad, la calidad o la idiosincrasia arquitectónica de muchos de sus edificios, el atractivo de ser un barrio castizo y multicultural, y por supuesto la accesibilidad a la compra o alquiler de inmuebles debido a sus bajos precios —respecto a otras zonas de la ciudad—. En otro orden de cosas se busca disponer de un excedente de fuerza de trabajo relacionado con la producción de trabajo inmaterial y creativo, gracias a la existencia o apoyo al establecimiento de asociaciones culturales, trabajadores independientes o autónomos, puestos a disposición de la reproducción y el abastecimiento de las industrias culturales.

A continuación, vamos a nombrar algunas de las instituciones culturales y las políticas culturales que se establecen

y aplican en estos barrios. En primer lugar, advertimos la utilización de terminología fabril tales como industrias culturales, *Auzo Factory* —fábricas de barrio—, *Fábricas de Creación*, por ser especialmente significativo su uso en Bilbao, teniendo en cuenta el pasado industrial de la ciudad. Estas denominaciones parecen condensar dos funciones: remarcar el proceso de transición del trabajo manual al trabajo cognitivo y por otro redefinir el concepto de trabajo industrial o fabril bajo unas nuevas relaciones productivas y modos productivos. Frente al modelo fabril se impone el nuevo modelo laboral de las industrias culturales muy desigual y heterogéneo —aglutina desde multinacionales a pequeños productores— basado en la desregularización, la terciarización, la autonomía, la flexibilidad y la competitividad laboral bajo las lógicas del emprendimiento neoliberal.

Hay que destacar que la principal fuente de financiación de los agentes o asociaciones culturales que desarrollan su actividad en los Barrios Altos son beneficiarias de ayudas como *Fábricas de Creación* —dependientes del Gobierno Vasco—, que buscan consolidar políticas activas de promoción del arte y la cultura. *Fábricas de Creación* son ayudas de carácter económico para financiar proyectos artísticos y culturales, el *Auzo Factory*<sup>346</sup> de la plaza de la Cantera —dependiente de instancias municipales— facilita alquileres de renta baja de oficinas o también la existencia de numerosos locales propiedades de Viviendas Municipales de Bilbao en los soportales de la plaza Corazón de María. Existen centros de producción artística como *Bilboarte* en Bilbao La Vieja, ofreciendo sus instalaciones y espacios para la realización de proyectos artísticos, becas para la ejecución de obras artísticas —en concepto de gastos de producción que no contemplan honorarios— que dispone además de un espacio expositivo y sala de conferencias. Esta última infraestructura es de propiedad municipal pero

344 Inmigración extranjera en Bilbao 2019. Observatorio de la inmigración en Bilbao. Ayuntamiento de Bilbao [https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?cid=3000062046&language=es&pageid=3000062046&pagename=Bilbaonet/Page/BIO\\_contenidoFinal](https://www.bilbao.eus/cs/Satellite?cid=3000062046&language=es&pageid=3000062046&pagename=Bilbaonet/Page/BIO_contenidoFinal) en línea consultado el 27 de febrero de 2022

345 CERVELLATI, Pier Luigi, SCANNAVINI, Roberto (1973), *Bolonia. Política y metodología de la restauración de los centros históricos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.3

346 Espacios de alquiler subvencionado en edificios de propiedad municipal en diferentes barrios de Bilbao. Uno de los pioneros fue el de Matiko, ubicado en un antiguo pabellón industrial que antes de su reforma albergó a *Patakón gaztetxea* —centro social okupado—, convirtiéndose en un hito de la arquitectura siendo premiado en la XIII Bienal Española de Arquitectura y urbanismo 2016.

financiada por el banco BBK —*Bilbao Bizkaia Kutxa*—, esta entidad cobra cada vez más presencia en el barrio, interesada en promover espacios creativos como el *BBK Kuna* y la realización de eventos culturales como festival *Hirian-BBK live* en 2018. Las políticas culturales, en formato de ayudas o subvenciones, a pesar de ser útiles, no sirven para consolidar un sistema artístico o cultural sólido, al no existir un marco fiscal, laboral y de seguridad para el sector, son parches que generan una dependencia sujeta a unas ayudas que no están aseguradas. Mientras no se produzcan cambios o modificaciones en el régimen laboral, fiscal o de la seguridad social el sector se mantendrá frágil y precarizado, por ello no es extraño ver un continuo ir y venir, apertura y cierre de negocios o espacios creativos.

El sector es sostenido por el entusiasmo —hacemos un guiño al magnífico ensayo de la escritora e investigadora cordobesa Remedios Zafra, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2019)— de los artistas que protagonizan la escena artística bilbaína, altamente precarizada y en muchas ocasiones alienada. El entusiasmo y la promesa de una recompensa a futuro, llega a asegurar un excedente de mano de obra gratuita, para la organización de eventos, exposiciones y espectáculos que permitan el reconocimiento para dar inicio a una escabrosa y desenfrenada carrera profesional, la de artista. Para su consolidación como ciudad que apuesta por el arte y la cultura, Bilbao está provista de museos, galerías, centros de producción artística, facultad de Bellas Artes, con sus respectivas becas, concursos o ayudas. Todo ello busca fijar unas posibles formas de profesionalización que procuren la esperanza de una empleabilidad a futuro, pero en su mayoría bajo un marco de competencia, competitivo, individualista y de autoexplotación. La acumulación de capital social o simbólico es vital para las carreras profesionales, y este se consigue por medio

de las residencias, becas o premios, anteriormente mencionadas. La esperanza de que alguna vez dicha carrera pueda llegar a traducirse en un capital económico solvente, en no pocas ocasiones provoca la autocensura, el control ideológico, o la edulcoración del posicionamiento crítico. Ello sería reversible a partir de la organización y la lucha por parte de los artistas, reivindicando unas condiciones laborales dignas, presionando tanto a instituciones culturales como a representantes políticos, para poner freno al avance de las políticas culturales neoliberales.

Concluiremos, este apartado, confirmando que el *efecto llamada*, proferido desde los Barrios Altos, dirigido a la clase creativa, atrae cada vez a más productores-consumidores, pudiéndose constatar en el aumento año tras año de iniciativas, eventos o festivales culturales y artísticos. La apertura de oficinas, estudios-taller, tiendas y espacios vinculados al arte o la cultura son cada vez más numerosos, los primeros gestos de apoyo iniciados por el Ayuntamiento de Bilbao y demás instituciones allá por los años 2000, parecen dar sus frutos. Por otro lado, la oferta de ocio relacionado con la hostelería—bares, restaurantes— y el turismo —hay que resaltar que la calle San Francisco concentra el mayor número de viviendas turísticas de toda la ciudad, 16 en el año 2019<sup>347</sup>— cada vez cobran mayor presencia, calles como muelle Marzana y Lamana dan pistas de cómo el proceso se asienta y se expande lentamente. La escena cultural-artística de San Francisco y Bilbao La Vieja se consolida, bajo un ambiente de vanguardia y bohemia que consigue incluso atraer eventos como *Bilbao Art District*, que desplaza y afianza parte de su programación a pesar de deber su existencia a su desarrollo en Abandoibarra. Destacamos este hecho, ya que parece estar orquestándose un desplazamiento paulatino de galerías desde la zona de Abandoibarra —principalmente entorno a la calle Juan de

Ajurriaguerra— donde tradicionalmente se ubicaban, ya que la razón de ser de *Bilbao Art District*—iniciada en 2013— era la promoción de las galerías de arte y los museos de dicha zona. Pero debido al efecto Guggenheim y las necesidades de creación de *nuevos espacios de oportunidad*, supone asumir un ciclo de transformación urbana continua cuyo único fin es expandirse, reapropiándose de nuevas zonas, resignificarlas y promocionarlas por medio del arte, la cultura y la creatividad como una de las fórmulas más exitosas.

A pesar del cierre o la disminución del número de galerías de arte en la capital Vizcaína, principalmente en la zona de Abandoibarra durante la última década (2010-2020), los barrios de San Francisco y Bilbao La Vieja se consolidan como eje cultural, a pesar del constante cierre y apertura de galerías o espacios creativos. Un número significativo de galerías y otros espacios expositivos se consolidan, bajo una atmósfera artística más vanguardista, joven, alternativa y por supuesto más canalla, se hacen eco de las numerosas noticias y reportajes en los medios de comunicación locales. Destacan eventos y actividades como *Gau Irekia*, *BLV Art*, espacios o infraestructuras culturales como *Bilboarte*, *Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao*, *Bilborock* o las *Ruinas del convento franciscano* —bajo la plaza Corazón de María—, a la par que aumenta el número de murales que decoran fachadas y medianeras de los edificios. También espacios culturales o artísticos como *Okela Sormen Lantegia*, *Espacio Cultural Sarean*, *Consonni* y galerías de arte como *Galería Espacio Marzana*, *SC Gallery*, *Aldama Fabre Gallery*. Existe un número considerable de espacios creativos como: estudios de artistas, de arquitectura, fotografía o diseño, tiendas de moda u objetos de diseño, una librería especializada en arte, talleres de artesanía que ofrecen *workshops* —talleres de patronaje, cerámica, cuero, luthería—, academias

de baile, yoga, acrobacias, música e incluso un mercadillo en la calle 2 de mayo el primer sábado de cada mes.

Para concluir, vamos a presentar dos artículos que parecen querer denunciar los excesos y los abusos de la gentrificación señalando algunas problemáticas, pero que revelan la falta de compromiso y toma de posición por una parte significativa de los colectivos culturales o artísticos que se afincan en el barrio.



Celebración del 2 de mayo en el mercadillo de la calle Dos de Mayo en el barrio de San Francisco

En primer lugar, destacamos el artículo “La leyenda del Soho Bilbaíno”<sup>348</sup> publicado en el diario *El Correo* en 2018, que descubre una tímida queja al problema de la gentrificación, profiriendo la victimización de las clases creativas como afectadas del proceso que ellas mismas apoyan o generan directa o indirectamente. A lo largo del artículo se pueden escuchar diferentes voces de la institución arte, desde artistas, galeristas a gestores culturales que expresan frustración e incapacidad al ser preguntadas por la gentrifi-

347 LEÓN, Isabel. “San Francisco es la calle de Bilbao con más viviendas de uso turístico” en Cadena Ser Bilbao 13.12.2019 [https://cadenaser.com/emisora/2019/12/13/radio\\_bilbao/1576222197\\_298518.html](https://cadenaser.com/emisora/2019/12/13/radio_bilbao/1576222197_298518.html) en línea consultado el 15 de enero de 2020

348 ELORRIAGA, Gerardo. “La leyenda del Soho Bilbaíno. El avance de la hostelería y el encarecimiento de los locales complican la supervivencia de Bilbao La Vieja como barrio cultura”, *El Correo*, miércoles 30 de mayo 2018. <https://www.elcorreo.com/sociedad/leyenda-soho-bilbaino-20180527212359-nt.html> en línea consultado el 10 de enero de 2019

cación que se da en los Barrios Altos. La respuesta se articula culpabilizando a la hostelería o a los pisos turísticos como principal foco de sus problemas, que conlleva la subida del alquiler o la poca viabilidad de sus proyectos debido a la falta de demanda de sus servicios. Poco o nada se habla del problema estructural del sector debido a la precariedad o su parte de responsabilidad como agente necesario del proceso gentrificador. Lo cierto es que, a pesar de sus quejas, las iniciativas público-privadas interesadas en la promoción del arte y la cultura en los Barrios Altos va en aumento, la marcha de unos artistas garantiza la llegada de otros, y el fracaso de unos proyectos es superado por la llegada de otros nuevos que mantienen la etiqueta de barrio cultural o artístico. Lo que se omite por completo en el artículo son otras problemáticas de la gentrificación como son los desahucios, la expulsión o desplazamiento de vecinas de bajos ingresos, que son también reemplazados en este caso por nuevos vecinos de mayor nivel adquisitivo que ocupan viviendas y locales. Los nuevos negocios, los bares que denuncia el artículo están orientados generalmente a cubrir las necesidades de los artistas o de los nuevos vecinos de mayor renta, o cuando se han hecho ya populares directamente al público en general.

Como vamos comprobando, una parte significativa de los agentes o colectivos culturales que desarrollan su actividad en el barrio, no se responsabilizan y no se ven parte del problema de la gentrificación, refugiándose bajo consignas como: ¿dónde está la gentrificación?, este barrio es ingentrificable, “el proceso ha fallado la olla se enfría”. Con esta última expresión hacemos alusión a un artículo aparecido en 2016 en la revista CTXT, en él se afirma la falta de eficacia de la gentrificación y se valora positivamente el desarrollo de iniciativas culturales en el *mientras tanto* de la transformación. El artículo destaca cómo los intentos de gentrificar el barrio fracasan, según sus autores la acción de atraer negocios

o infraestructuras culturales no termina de cuajar, pudiéndose constatar en la no subida de precio de las propiedades inmobiliarias y en el no haberse producido la expulsión de los colectivos más vulnerables. Sí que remarcan la existencia de una exclusión y una tasa de paro crónica de los Barrios Altos, pero ven la solución en la respuesta auto-organizada por diferentes agentes culturales o vecinales a partir de prácticas de mediación como freno al proceso de gentrificación, a pesar de que esas mismas prácticas indirectamente alientan el proceso. El artículo constata la existencia de una serie de espacios u organizaciones que fomentan dicha mediación y la innovación social, y destaca su carácter auto-organizado gracias al buen funcionamiento de la financiación pública, público-privada o directamente privada —bajo un discurso cercano al ciudadanista— que parecería ser una alternativa sólida y viable. Sin embargo, los agentes entrevistados en el artículo —miembros de algunos de los proyectos de mediación mencionados— reconocen que el proceso de gentrificación es largo y que los cambios o las consecuencias no se dan a corto plazo, e incluso no les convence el resultado o la efectividad de sus propias estrategias de mediación. Afirman que es habitual que se den conflictos entre los proyectos que proponen y los vecinos receptores, ya que no siempre las acogen de buen agrado:

*Todo está parcelado: los locales, las calles. Hay una serie de pactos de convivencia no escrita. No se invaden los unos a los otros y todos en paz. (...) No es solo una cuestión de vecinos de toda la vida contra nuevos vecinos, sino más bien “un todos contra todos” originado en unas grandes diferencias culturales muy grandes que no encuentran la manera de hilvanarse de manera fluida<sup>349</sup>.*

349 GANDIAGA, Ibai, DE LOS REYES, Elisa. “Bilbao el desarrollo que nunca fue”, *CTXT Contexto y acción* nº59 Madrid, abril 2016 <https://ctxt.es/es/20160406/Culturas/5278/Bilbao-Barrio-de-San-Francisco-gentrificación-museo-Guggenheim-urbanismo-arquitectura.htm> en línea consultado el 4 de diciembre de 2019

Tanto los autores del artículo como las personas entrevistadas, son miembros de cooperativas de iniciativa social afincadas en el barrio de San Francisco desde hace ya casi una década (2013- 2021), desarrollando su actividad profesional, a la par que son beneficiarias de ayudas públicas o privadas. El artículo concluye exponiendo algunas de las demandas vecinales como promover una regeneración urbana que evite la tabula rasa, procurando conservar el tejido social existente y así mejorar la convivencia y la calidad de vida. Concluye con la siguiente frase:

*(...) hay que conseguir que el “calor” del mercado no nuble la planificación urbana. Al fin y al cabo, qué mejor para comer que un guiso cocinado a fuego lento, con ingredientes exóticos y mucho, mucho cariño<sup>350</sup>.*

Esta analogía evidentemente nos lleva a pensar que los ingredientes exóticos son los vecinos, algunas de ellas son personas migrantes o de colectivos étnicos diversos, parece no muy acertado el uso de esta expresión, cuando lo multicultural y lo castizo es mercantilizado por la gentrificación. Hay que afirmar que el tema de la gentrificación a pesar de ser más que conocido, no termina de ser algo cómodo de asumir o debatir para ciertos agentes, esto unido a una falta de información o de concienciación política, facilita la afluencia de los artistas más jóvenes bajo los atractivos que ofrecen los Barrios Altos —un espacio donde desarrollar sus proyectos bajo una aparente atmósfera multicultural, alternativa e incluso en ocasiones contracultural y rebelde—.

350 *Ibíd.*

351 GRÜNER, Eduardo, “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek” (1993) en *Estudios culturales. reflexiones sobre el multiculturalismo*. Fredric Jameson, Slavoj Žižek. Buenos Aires: Paidós, 1998, p. 34

## 4.2. CONFLICTOS SOBRE EL MULTICULTURALISMO Y EL ARTE SOCIAL O PARTICIPATIVO. LA DIÁSPORA O EXPULSIÓN VS DESPLAZAMIENTO DE LOS Y LAS ARTISTAS

*Una tendencia dominante en el pensamiento posmoderno aún “de izquierdas” (y que lamentablemente ha permeado a buena parte de los Estudios Culturales), sin embargo, es la acentuación -perfectamente legítima- de aquellas identidades “particulares” a costa -lo que ya no es tan legítimo- de la casi total expulsión de la categoría “lucha de clases” fuera del escenario histórico v sociocultural.<sup>351</sup>*

La cita con la que concluíamos el anterior subapartado (...) *un guiso cocinado a fuego lento, con ingredientes exóticos* (...), nos obliga a dirigir el foco hacia los conflictos derivados de la romantización, la banalización o los peligros de asumir un discurso cosmopolita o multicultural sin tener en cuenta las cuestiones materiales o culturales en las que se insertan dichas problemáticas. La multiculturalidad, al igual que como hemos analizado con respecto a la cultura y la creatividad, se convierten en una fuente para la extracción de valor, pudiéndose mercantilizar, rentabilizar y transformarse indirectamente en capital económico.



Con el auge del arte social<sup>352</sup> y de la mediación cultural, demandadas por la institución arte, proliferan la ejecución de proyectos en los que los y las artistas establecen una relación directa con las comunidades desde el territorio en el que se desarrollan, esta operación no está exenta de riesgos. Al igual que se gestan nuevos modos de producción artística, también se idean nuevos formatos de exhibición y consumo dirigidos a un público sediento de nuevas experiencias. A partir de prácticas como la psicogeografía y la deriva, acontecidas por los situacionistas, se han desarrollado, extendido y generalizado *tours* o paseos lúdicos-constructivos por territorios urbanos diversos, en muchos casos periféricos o barrios en gentrificación, desde visiones cercanas al arte, la arquitectura, el urbanismo crítico o directamente desde el ocio como turismo cultural alternativo. A modo de “safari urbano” se invita a los participantes a explorar aquellos espacios o territorios hostiles o salvajes en que los y las artistas desarrollan sus proyectos o acciones, a pesar de que en ocasiones se gestan desde una perspectiva crítica, pueden ser contraproducentes o benignos para el entorno. Se estimula un turismo o un interés para explorar y explotar espacios urbanos degradados en la búsqueda de lo real, de lo obrero o del multiculturalismo, bajo la etiqueta de urbanismo crítico, urbanismo táctico o la mediación cultural.

Algunas de estas acciones aspiran a unas mejoras sociales y espaciales del entorno urbano, confiando en los procesos participativos, la instalación de construcciones efímeras o mobiliario resiliente, o la ejecución de murales, acciones callejeras, que procuren una redefinición más equilibrada del capitalismo y de la producción neoliberal del espacio urbano. En muchos casos, debido la desvinculación o el desconocimiento de las problemáticas reales y materiales

de los barrios multiculturales, estas actividades creativas se encuentran en una encerrona constante en la búsqueda de implicación de colectivos diversos o de los vecinos originarios, que permanecen ajenos o en muchos casos son recelosos en participar de proyectos promovidos por artistas o colectivos acomodados. Los agentes culturales y los artistas a pesar de su vocación social son los principales beneficiarios de estos proyectos, acumulando capital social, simbólico o reputacional, que les permita legitimarse políticamente —al margen de cualquier tipo de posicionamiento ideológico— siendo dudosos los beneficios o aportes hacia la comunidad receptora.

En los Barrios Altos se dan numerosos festivales culturales, que se valen de este formato del paseo que facilitan la exploración y el reconocimiento de la diversidad cultural de un territorio que permanece sumido en un proceso de gentrificación palpable. Entre ellos están las visitas guiadas *Arty Walk- Arte Zikuitoa* dentro del festival *BLV Art*.

*El objetivo de BLV-ART es la especialización cultural de esta zona de Bilbao para satisfacer las necesidades de sus residentes, pero, sobre todo, para que estos barrios resulten atractivos para toda la ciudadanía al convertirse en un polo cultural de vanguardia, en el que están emergiendo nuevas formas de creación ligadas a la música, las artes plásticas, el cine o la moda. Así, el programa quiere poner en valor el barrio y fomentar su comunicación con el resto de la ciudad, ofertando una serie de actividades que den a conocer las propuestas culturales surgidas en la zona y su aportación en la regeneración de sus calles. (...) La programación consiste en*

*visitas guiadas Arty Walks – Arte Zirkuitoa a espacios expositivos y creativos del barrio, conciertos, performances, actuaciones de teatro y danza contemporánea, instalaciones, proyecciones de videoclips y cortos y la realización de un mural en un edificio de Bilbao La Vieja*<sup>353</sup>.

Tanto los paseos como las otras actividades mencionadas, se gestan desde el arte relacional, el arte social, la mediación o simplemente como un tour turístico dirigido a visibilizar el territorio como escenario en el que confluyen: numerosos murales u obras de *streetart*, espacios artísticos y eventos culturales, en un escenario multicultural y alternativo gracias a la diversidad de comercios, vecinos, vecinas o usuarios de diferentes nacionalidades o clases sociales.

Uno de los festivales artísticos más populares y longevos que se lleva a cabo en los barrios de San Francisco, Bilbao La Vieja y Zabala, e inserta en sus dinámicas estas cuestiones es *Gau Irekia*: un festival socio-cultural participativo que se viene realizando una tarde-noche anualmente desde el 2012 hasta la actualidad, cuyo fin es:

*promover el trabajo que realizan artistas y agentes locales, estimular la participación de las vecinas en la vida cultural de los barrios, visibilizar identidades y culturas incluyendo el euskera como patrimonio, facilitar la relación y colaboración entre artistas y agentes diversos, impulsar el encuentro de culturas y personas de diferentes generaciones y por último reflexionar sobre la necesidad de (re)conocer nuestro entorno y cuidarlo*<sup>354</sup>.

Lo cierto es que, a pesar de los buenos propósitos e intenciones del evento, que facilita espacios de encuentro

y de relación entre vecinos o vecinas, artistas y público en general, tiene también algunas consecuencias no tan positivas debido a la mediatización y estetización que sufre el entorno. Por un lado, la promoción de este barrio como multicultural, creativo y artístico agudiza el *lavado artístico* gracias a acciones como, por ejemplo: la realización de murales, la presentación del barrio como escenario para albergar prácticas culturales y artísticas, es decir un espacio propicio para emprender gracias a la amplia red existente de proyectos culturales. El evento funciona mediante una convocatoria abierta, invitando a participar tanto a artistas como estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU para que desarrollen sus proyectos en diferentes locales, comercios o en el espacio público de los barrios de San Francisco, Bilbao La Vieja y Zabala. Una de las cuestiones que se deberían tener en cuenta, es que muchos de los participantes, estudiantes o artistas emergentes —que incluso pueden no ser de la propia ciudad— desconocen las problemáticas de la gentrificación asociadas al territorio y por tanto pueden no ser conscientes de sus consecuencias en el plano económico, social y cultural. O directamente pueden no estar sensibilizadas con estas problemáticas y producir propuestas que pueden derivar en conflicto, ya que pueden llegar a estigmatizar o agudizar aún más los problemas a los que están sometidos las y los vecinos más vulnerables. Por mencionar un ejemplo de ello, vamos a describir la polémica suscitada por el cartel publicitario de la edición *Gau Irekia* 2018, que fue percibido como ofensivo o desensibilizado —con la realidad material y social que acontece el barrio—, por parte del colectivo feminista racializado *Raíces Bilbo*.

El diseño del cartel de esa edición, muestra un fondo estampado compuesto por diferentes ilustraciones de pequeño tamaño, iconos o símbolos que pudieran identificarse con lo propio de la idiosincrasia del barrio. A pesar

352 El espacio del arte social contemporáneo dentro de un esquema de Populismo Democrático, (esta) basado en reivindicaciones simbólicas y no materiales de etnia, identidad y memoria, que buscan ajustar el deseo colectivo de justicia dentro de un molde intangible que deje las relaciones de producción capitalistas intactas y logre hacer una transferencia de la lucha de clases hacia la lucha comunitaria. SALAZAR, Carlos, “El eslabón moral perdido en la cadena de mercado” en *Antología de textos críticos (2004-2013)*. Cali (Colombia): Ed Bis Abril, 2017, p.29

353 <https://bilbaogazte.bilbao.eus/es/programa/blv-art/> en línea consultado el 4 de diciembre de 2019

354 <https://gauirekia.com/que-es-gau-irekia/> en línea consultado el 4 de diciembre de 2019

de su aparente inocencia o su carácter naif, entre las ilustraciones se encontraban símbolos cargados de estereotipos o tópicos muy negativos para el barrio. En un comunicado de su web el colectivo *Raíces Bilbao* señala:

*Entre los símbolos pop encontramos un portátil, una mochila abierta, un coco, un plátano, una caja de comida china con palos chinos, un condón abierto, un saco de dormir y hasta un sarcófago de faraón. No sé si habitamos realidades distintas o si nuestra sensibilidad pop no está desarrollada, pero ciertos símbolos se nos aparecen como una perspectiva estereotipada y turística de las distintas culturas y vivencias que se experimentan en el barrio. Desde luego el saco de dormir podría hacer alusión a los hostales, pero nos hace pensar en las personas que duermen en la calle, el condón en la prostitución, la comida china suponemos que a la existencia de personas provenientes de China —notable sea que no hay restaurantes chinos en la zona— y aún nos quedan dudas sobre si el Museo de Reproducciones tiene una sección sobre Egipto, pero no entendemos qué pinta el sarcófago de faraón, al menos que sea una representación de la población “morena” del barrio. Todas estas cosas nos caen como piedras duras y pesadas en el estómago. Y sobre la mochila abierta... prefiero ni hacer hipótesis. (...) Se me pasa por la cabeza por qué tantas frutas “exóticas”... Pero, ¿por qué no una manzana?<sup>355</sup>*

Desde su condición como personas racializadas advierte que la representación pictórica fetichiza, estereotipa y trivializa problemáticas o conflictos que asolan el barrio como la violencia policial, el racismo institucional o la caricaturización de la identidad cultural. Entre los dibujos que componen el cartel, también se incorporan objetos que pudieran vincu-

larse con lo *híster*, los turistas o las clases creativas, otros dibujos ya más inocentes se vinculan con lo cotidiano o el hogar.



Cartel del Gau Irekia 2018 tachados con pintadas

Somos conscientes del esfuerzo y todas las experiencias positivas que generan un evento como *Gau Irekia*, además de los planteamientos progresistas, inclusivos y constructivos que lo definen, pero nos parece pertinente también mostrar las consecuencias negativas que puede albergar. La promoción de los Barrios Altos como creativos y multiculturales generadores de dinámicas mediadoras con vecinos y asociaciones diversas del barrio, no asegura que beneficie a los vecinos más vulnerables, los de menores recursos o miembros de colectivos étnicos estigmatizados. La implantación cada vez mayor de un discurso en muchas ocasiones posracial, que ve la diversidad étnica y racial como una suerte de cosmopolitismo en muchas ocasiones pasa por alto el nexo capitalismo/ racismo, e incluso procura la implementación de un sistema de expropiación. Entendemos por expropiación la confiscación de capacidades y recursos

que se incorporan a la expansión de valor y de acumulación capitalista; dándose históricamente como el núcleo de la opresión racial de sujetos dependientes y expropiables<sup>356</sup>. Debido a la presencia significativa de personas migrantes o vecinos de etnia gitana que viven, habitan y desarrollan su actividad comercial o social en la zona, no es raro el interés estético o cultural esgrimido por artistas o agentes culturales que buscan interactuar con ellos. Esto se constata en la existencia notable de propuestas de mediación, desde actividades, encuentros o talleres a partir de lo artístico, lo lúdico, lo cultural o incluso lo gastronómico que parecen querer dar voz o visibilizar a estas comunidades.

Lanzamos como reflexión la interesante pregunta de la filósofa y crítica literaria india Gayatri Spivak *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*<sup>357</sup> y nos replanteamos cómo ciertas prácticas artísticas y culturales mediadoras bajo el paraguas del multiculturalismo —o el cosmopolitismo liberal en otros casos— pasan por alto la desposesión y la explotación que sufren los grupos minoritarios —raza, género, clase—. Es a partir de la mercantilización o la fetichización de sus subjetividades, sus expresiones culturales o los espacios urbanos que habitan, cuando se convierten en fuentes de consumo estético y de capital simbólico en la ejecución de algunos proyectos artísticos o culturales. Lo que tratamos de visibilizar y denunciar es la problemática surgida a partir de la hipermercantilización e hiperestetización del espacio urbano y de las comunidades que lo habitan. A pesar de ser visible y constatable la desigualdad espacial-económica que se da en barrios concretos y del proceso de gentrificación que se está dando, estos espacios urbanos cosificados ya forman parte del ciclo de consumo cultural o del extractivismo simbólico y estético bilbaíno. Este hecho se expresa

en el creciente interés o acercamiento por parte de personas ajenas al barrio y a sus conflictividades, para consumir o producir las prácticas culturales que colonizan el espacio urbano. Los migrantes y otros colectivos étnicos como los gitanos muy familiarizados con la noción de “diáspora”— término que desarrolla el teórico cultural y sociólogo jamaiicano Stuart Hall<sup>358</sup>— sufren directamente las consecuencias bajo el creciente proceso de desplazamiento y de expulsión que sufren debido a la gentrificación.

A pesar de llevar dos décadas de proceso de gentrificación este se gesta a fuego lento, con períodos más agresivos de ataque y repliegue, la apropiación y expropiación se procura calle a calle, plaza a plaza, manzana a manzana, es decir lentamente. Por eso todavía se observa una vecindad heterogénea de personas de clase trabajadora, personas migrantes o de etnia gitana junto a nuevos propietarios y vecinos burgueses algunos de ellos vinculados a las clases creativas. Esto lleva a sostener a algunas personas sus dudas respecto a la existencia o no de la gentrificación, el debate se pospone, se banaliza o se señala solo una parte del problema, obviando la complejidad y heterogeneidad de los factores que contribuyen al proceso. Si bien es cierto que en los últimos años las campañas de protesta contra el racismo institucional, la paralización de desahucios y manifestaciones han aumentado, consolidándose un sindicato de inquilinos y la organización de movimientos populares contra eventos o decisiones institucionales —que denuncian el proceso de expulsión y especulación que se está dando en los Barrios Altos—; también se han organizado grupos vecinales que han realizado campañas mediáticas que denuncian y agitan los conflictos de convivencia. Estos apoyados mediáticamente apuntan claramente a los

355 <https://raizesbilbo.home.blog/> en línea consultado el 14 de diciembre de 2019

356 Ver FRASER, Nancy (2020), “¿Es el capitalismo necesariamente racista?” en *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid: Traficantes de Sueños pp. 93- 115

357 Ver SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1999), *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010

358 Véase HALL (2017), Stuart. *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2019

colectivos migrantes, relacionándolos con la delincuencia, los robos y el narcotráfico que han dado voz a un discurso populista, racista y conservador.



Manifestación en diciembre de 2020 convocada por la Coordinadora de grupos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala en contra de los desahucios y a favor del derecho a la vivienda

### 4.3. ARTE URBANO Y PATRIMONIALIZACIÓN. EL NUEVO CONSERVADURISMO DEL ARTE

En este subapartado vamos a ahondar en dos dispositivos muy utilizados a la hora de resignificar y estetizar el espacio urbano —que ya hemos abordado en parte—, el arte urbano, *posgraffiti*, muralismo o *streetart* y la restauración o patrimonialización de edificios históricos. Comenzamos con estas palabras del poeta, ensayista y filósofo cántabro Alberto Santamaría.

*Yo suelo llamarlo coeficiente de despolitización: cuanto más conservadora es una ciudad más arte urbano y graffitis hay en sus calles. Es una forma de desactivar su potencial crítico. Lo coges, lo vacías y te da cierta pátina de modernidad<sup>359</sup>.*

El arte y la arquitectura, como ya enunciamos en el primer bloque de la tesis, se erigen como herramientas fundamentales para reconfigurar y transformar el entorno construido, dotándole de un valor añadido dirigido a atraer capital, consumo, turismo y personas de rentas altas. La capacidad de producir lugares en el espacio urbano desde el arte, se da a través del monumento tanto desde la escultura como la arquitectura. Esto ya lo trabajamos en el primer bloque de la tesis en el capítulo 1.7 *El lugar del arte. Escultura, espacialidad y funcionalidad*, dentro de la escultura principalmente se dan dos tipos de monumentos: el monumento clásico orientado a estatuas de gran formato y la nueva monumentalidad surgida en los años 70 del siglo XX que trasciende

de ser una escultura de gran formato, desplazándose hacia una búsqueda de recuperar el lugar y la capacidad de resignificar lugares en el espacio público. En las últimas décadas las nuevas expresiones de lo conocido como arte urbano, tras su legitimación e integración dentro de la institución arte o más correctamente dentro del mercado arte, nos permite especular sobre su conexión con la idea de monumento.

Por otro lado, haremos mención al creciente interés y auge sobre la catalogación o rehabilitación de arquitecturas de obra civil o industrial —que en ocasiones se elevan a la categoría de patrimonio o monumento— bajo el patrocinio de administraciones e instituciones públicas o privadas, como elemento para resignificar o promocionar lugares concretos de la ciudad.

Comencemos analizando cuestiones vinculadas con el despliegue del arte urbano o *streetart*, principalmente el muralismo, centrándonos en algunos de los ejecutados en los barrios de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala. Si hubo un momento en el que la escultura permanecía ligada a la arquitectura y eran inseparables, parece que al muralismo le sucede lo mismo. En un principio este tipo de prácticas desertoras del graffiti, generan un “estilo” diferenciado, aunque próximos en medios técnicos o de formato, que posee unos modos de hacer propios y en ocasiones se diluyen por su puntual vuelta a la ilegalidad por alguno de los artistas que lo ejecutan. Lo que sí parece constatarse es la alienación y la despolitización a las que se ven sometidas estas prácticas que parecen recuperar el ornamento o ser elementos extrarquitectónicos, y no necesariamente se articulan con la arquitectura receptora. En muchos casos se exhiben como anuncios publicitarios, al servicio de la venta del producto que es el espacio urbano. El posible componente político queda desarticulado en pro de valores *ciudadanistas* y complacientes con las instituciones, dado que estas permiten, financian y legitiman dichos trabajos. El impacto que generan estas prácticas plásticas en el espacio urbano es palpable, facilitando la gentrificación o el *lavado artístico* atrayendo y suscitando el interés de personas ajenas

a las conflictividades del espacio urbano donde se asientan. Se facilita un tipo de turismo próximo al safari urbano en que los espectadores se acercan al paisaje, a la cultura y las subjetividades que habitan ese territorio, estimulando una necesidad de encontrar lo real, lo auténtico y lo autóctono, a partir de la idealización o romantización por parte de personas totalmente desclasadas.

Constatamos por tanto la presencia y el aumento de manifestaciones de arte urbano, existiendo un interés por parte de diferentes instituciones bilbaínas de fomentarlo en ciertas áreas como los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala, debido a las ventajas que presenta: su efectividad, bajo coste, su “accesibilidad” y el halo contracultural. No es de extrañar que dentro de la oferta artística bilbaína adquiera protagonismo, que confirma su éxito en actuaciones como el mural Soñar —ejecutado por el artista Spy en una medianera en Olabeaga—, ya analizado en el anterior bloque que redibuja sus límites como mural acercándose a una monumentalidad posmoderna. En el territorio que nos compete en este apartado, los Barrios Altos bilbaínos acogen la mayor densidad de murales en el espacio urbano de la ciudad. Existiendo incluso rutas para visitarlos y una publicación al respecto *Arte público mural. Bilbao La Vieja 2016* que recopila murales de firmas de referencia nacional e internacional del *streetart* junto con artistas locales. La mayoría de ellos son promovidos por la galería especializada en *streetart* o arte urbano *SC Gallery* ubicada en la calle Cortes en el barrio de San Francisco y financiados por el Ayuntamiento de Bilbao. Vale la pena compartir la presentación que realiza el alcalde Juan María Aburto al inicio de la mencionada publicación:

*La libertad es para la vida pública lo que el acceso a la cultura es para el desarrollo humano. Por eso, en el Ayuntamiento de Bilbao apostamos por combinar ambas esferas, vida pública y desarrollo humano, libertad y cultura, en un medio urbano que sirva de punto de encuentro entre las personas, con respeto, tolerancia y solidaridad.*

359 SANTAMARIA, Alberto. “Cuanto más conservadora es una ciudad, más arte urbano y graffitis hay en sus calles”. Sotileza p.6 *El diario Montañas*, viernes 09.de julio 20.21

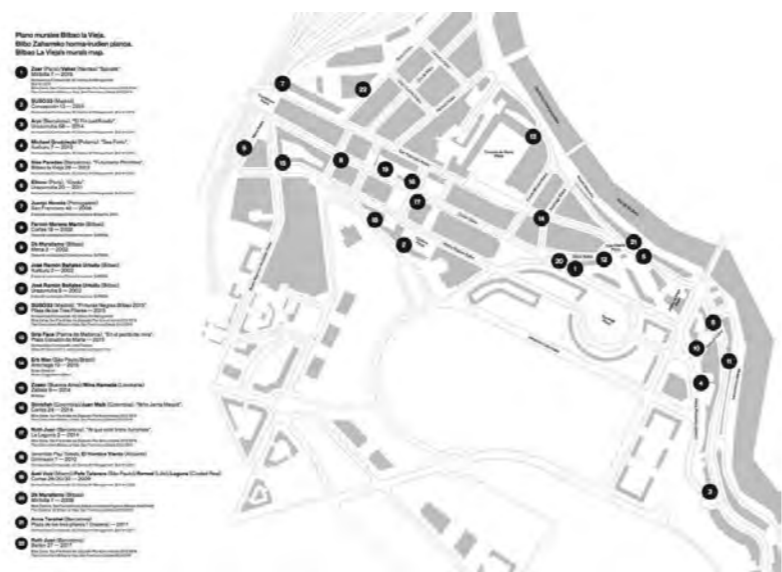
El área urbana de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala es un buen reflejo de todo ello. El antiguo arrabal de la Villa, condenado durante décadas a la marginación urbanística y social, renace con fuerza para hacerse un hueco en la vanguardia de este nuevo Bilbao. Y lo hace con toda la diversidad de las gentes que pueblan este espacio estratégico que atesora el recuerdo de su pasado minero y obrero.

Este catálogo de arte mural de Bilbao La Vieja no es más que un reclamo, uno más, para invitar a recorrer y conocer este espacio, tan antiguo y moderno como la propia Villa. (...) Una propuesta tan plural y diversa como los antiguos “barrios altos” de la Villa, que supone un motivo de reencuentro y de orgullo para el conjunto de Bilbao<sup>360</sup>.

Destacamos en el último párrafo la invitación dirigida tanto a foráneos como autóctonos de reencontrarse con esta zona que renace de sus sombras, gracias al reclamo producido desde su patrimonio artístico-cultural. Algunas voces señalan este fenómeno del *street art* como populista y conservador, ya que parece demostrar por un lado cierta modernización y por otro la higienización del espacio urbano, entre ellas destacamos las palabras de Alberto Santamaría:

*Un síntoma de un contexto social y político, histórico artístico en general; un síntoma muy propio del neoliberalismo sobre todo a partir de los años 90 de entender el arte a partir de una doble función: función de modernizar, artistas que cuanto más modernos más modernizan el espacio, y por otro lado despolitizar, vaciar ese gesto de modernidad.*

*Es muy entendido por la derecha que el arte es como un trozo de celofán que tú quitas de las cosas y que puedes moverlo. Entender el arte como un encanto postizo, la idea de arte como un pseudo decorador de exteriores, cuanto más conservador es un ayuntamiento más streetart promueve. Porque es una idea de granjearte y mostrar que apoyas, contralas lo que se ofrece en las calles<sup>361</sup>.*



Plano que señala los murales ejecutados en el barrio hasta el año 2018

Evidentemente el gran número de murales que se distribuyen en los Barrios Altos delata cierta pluralidad, ya que se dan murales o pintadas de corte político y una gran cantidad de murales con una clara preocupación estética o decorativa. Algunos de estos últimos, sí incluyen ciertas demandas o reivindicaciones, que aun siendo legítimas distan mucho

de ser antagónicas o contrahegemónicas, presentando rasgos de un incipiente y creciente multiculturalismo liberal. La ejecución de estas expresiones murales no está exenta de polémica, en ocasiones generan rechazo debido a la invasión, la homogenización y la gentrificación del espacio que estimulan, por ello son tachados o tapados.

Un ejemplo de ello es el que se produjo en la plaza de “Bilbi” en Bilbao La Vieja, este espacio se caracteriza por albergar locales de ocio, bares y el desarrollo de actividades políticas en el espacio público por parte de grupos de izquierda combativa. La plaza alberga en sus fachadas un número significativo de murales, pintadas políticas o pancartas y desde hace algunos años un mural más amable y no tan “agresivo” de la conocida muralista, Ruth Juan — bajo el seudónimo Junita Makina esta artista posee un número considerable de murales en el barrio—. Este mural se ejecutó en 2017, enmarcado en las jornadas-laboratorio ciudadano *¡Haciendo la calle!* organizadas por la asociación *URBANBAT* y gestionado por *SC Gallery*. Entre otras actividades del evento, se realizaron numerosos murales en varias persianas metálicas de locales del barrio, con la intención de conmemorar y visibilizar el papel histórico de la mujer en los Barrios Altos. Entre ellos destacamos el que hemos mencionamos, una colorida ilustración que busca la puesta en valor y la visibilización de las mujeres que trabajaron en las antiguas minas de Miribilla, en concreto en el duro proceso del lavado del mineral bajo unas condiciones de cuasi explotación. El mural a pesar de su legítima reivindicación, debido a su resolución formal y el estilo característico de la autora —sigue el patrón de formas y colores vivos, alegres y amables utilizados recurrentemente por la artista— parece no integrarse o ser aceptado, en primera instancia, en un espacio de estética dura y gris, dominado por pintadas, carteles y murales políticos. Es más, el mural de Ruth Juan fue tapado por una pintada política que esgrimía la frase: *Refugees welcome, tourist go home* —*Bienvenidos refugiados, turista vete a casa*—. El alegre mural fue tomado por algunos como una amenaza por poder atraer el lavado artístico que ya se expande por todo el barrio, calle a calle,

terminando por gentrificar una plaza que se resiste, por ahora, a las dinámicas culturales dominantes del barrio. El mural fue restaurado al poco tiempo del ataque, pero este suceso revela un conflicto real en este territorio, la disputa por el espacio. La proliferación de este tipo de murales por el barrio es una señal palpable, entre otras, del avance y la consolidación del proceso gentrificador.



Mural de la artista Ruth Juan y a la izquierda el mismo mural tapado

Otro hecho similar, a partir de otro tipo de práctica no propiamente artística, pero muy extendida en la regeneración urbana, es el conflicto derivado de la destrucción o vandalización del huerto urbano ubicado en la plaza Corazón de María. El conocido como *Huerto de SanFran* se emplaza tras una verja en un patio cerrado junto al Centro Municipal y la Escuela Infantil en la plaza, es gestionado de forma comunitaria y dirigido al aprendizaje y la práctica del cultivo ecológico a partir del uso sostenible y la autogestión. Este huerto urbano compuesto de tiestos y mesas de cultivo, a pesar de sus virtudes ha sido objetivo de numerosos ataques por parte de los vecinos más jóvenes que habitan, juegan y socializan en la plaza. A pesar de que en este caso pudiera ser simple vandalismo, ya que no se busca confrontar o cuestionar nada directamente, no deja de ser paradójico respecto a los fines o valores que persigue o pretende emanar el proyecto del huerto. Este al igual que otro tipo de prácticas culturales que han aterrizado en el barrio en

360 *Arte Público Mural, Bilbao La Vieja, 2016*. Ayuntamiento de Bilbao, Plan Komunitarioa Bilbao La Vieja-San Francisco- Zabala 2012-2018, SC Gallery + Art management, BAUT Bilbao Arte Urbano Tours

361 SANTAMARÍA, Alberto. Democracia, arte y urbanismo. Maquillar prácticas del capitalismo o dar color al mundo en *Arte y democracia: participación vecinal en el diseño del espacio público*. Marta Mantecón, Alberto Santamaría. Organiza Cantabria no se vende, Moderadora: Patricia Manrique Viernes 10 de Julio 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=34o8YoTo4Vs>

las últimas décadas, se encuentra a gran distancia de los hábitos, necesidades y usos que se daban del espacio hasta la llegada de las clases creativas.

Otro caso, mucho más agresivo de prácticas de *streetart*, es el utilizado directamente para expresar discursos abiertamente racistas que denuncian inseguridad y delincuencia, iniciada posiblemente por parte de algunos de los nuevos vecinos dirigido contra colectivos migrantes —principalmente menores no acompañados— es el que presentamos a continuación. Nos referimos a la aparición de una cartelería pegada en varios puntos de las calles del barrio de San Francisco, que se llevó a cabo en 2019, denunciando diversos actos de delincuencia como hurtos, atracos que tuvieron gran repercusión mediática por aquel año<sup>362</sup>. En este caso se utiliza un dispositivo propio de las estrategias del *streetart*, se pegan carteles diseñados con recursos propios de la señalética y modificándolos para un fin concreto, difundir o denunciar unos hechos. Los carteles iban dirigidos contra colectivos migrantes, haciéndose eco de una campaña mediática —promovida por medios de comunicación locales— de estigmatización del barrio, jaleada por ciertos sectores del barrio e incluso por un partido de tendencia ultra y racista. Los carteles a través de la señalética y pictogramas hackeados denunciaban la inseguridad del barrio con casos concretos: los narcopisos, los robos a personas de avanzada edad, robos de móviles y estadísticas sobre que San Francisco era el barrio con mayor delincuencia de la capital vizcaína.



Campaña llevada a cabo durante el 2019 en las calles del barrio de San Francisco contra la delincuencia, muy presente en el debate mediático del momento

Un proyecto que se dio en el barrio y que se enmarca dentro del *streetart* utilizando dispositivos como el anterior ejemplo, el hackeo de señaléticas, es el llevado a cabo en 2010 por el colectivo *Left Hand Rotation* pero en este caso denunciando la problemática de la gentrificación, visibilizando las consecuencias de este problema en las calles de los Barrios Altos. Enmarcado dentro de su taller *Gentrificación no es un nombre de Señora*, el colectivo desarrolló a lo largo de diferentes ciudades de Europa y América Latina entre los años 2010-2021 diferentes talleres y acciones en el año 2010 que comenzaron en Bilbao. El proyecto *Gentrificación no es un nombre de señora, surge como respuesta al análisis del papel de la cultura en los procesos de gentrificación. (...)* El proceso en todos los casos pasó por: una primera fase de análisis del contexto en contacto con agentes locales, una segunda fase de exposición de conceptos y debate, y

362 Estos coincidieron con la puesta en marcha y creación de la asociación de vecinos *Sanfran Auzokideak* que se alinea principalmente con los intereses de los nuevos vecinos, empresarios y usuarios apareciendo regularmente en los medios de comunicación denunciando los problemas de convivencia bajo fórmulas reaccionarias. Por aquellos años cobra presencia el grupo político municipalista de derechas *Bilbainos*, que busca combatir el discurso políticamente correcto y buenista. Su programa basado en recuperar el “Bilbao de siempre” se enfoca en denunciar la inseguridad ciudadana, los problemas de convivencia, la influencia de la comunidad musulmana, y el supuesto acaparamiento o abuso en las ayudas sociales por parte de los migrantes. Un programa y un discurso racista próximo a las corrientes de extrema derecha europea.

una última fase de intervención y registro del espacio urbano estudiado<sup>363</sup>. En la acción que llevaron a cabo en Bilbao, eligieron el Barrio de San Francisco debido al proceso de gentrificación en el que permanecía inmerso, en el que destaca la promoción de actividades culturales como reclamo para la llegada y establecimiento de las clases creativas a un barrio etiquetado de bohemio y multicultural. Facilitaron un taller, del que surgió su plataforma colaborativa Museo de los Desplazados, que cristalizó en una acción por la cual homenajean a través de placas conmemorativas, una serie de personajes anónimos-ficticios que se vieron obligados a abandonar el barrio debido al proceso de gentrificación. Las placas conmemorativas simulaban las utilizadas por el propio Ayuntamiento de Bilbao para señalar lugares históricos, y fueron colocadas en diferentes lugares estratégicos del barrio, como junto a lugares o espacios creativos. La placa 1 fue instalada en los soportales del edificio de la antigua fábrica de harinas La Ceres, reconvertido en edificio de viviendas en el muelle de la Merced, que albergó una tienda de muebles y lámparas de diseño y un grupo de personas sin techo que pernoctaban de forma habitual. Es paradigmático cómo los soportales, tras el cierre del anterior negocio, fueron cerrados para albergar una terraza de un bar-restaurant de ambiente *cool* y *híper* en 2017. Se da la paradoja que a pesar de que las placas esgrimieran historias ficticias, estas finalmente parecen hacerse realidad al ejecutarse la transformación de algunos de los lugares señalados por el colectivo como el ya descrito. En total se colocaron 4 placas con las siguientes leyendas:

Placa 1 :En esta misma acera transcurrían las horas de Joseba Lasuen, indigente y hombre sin fortuna, antes de que el barrio sufriera un proceso de gentrificación por el cual se vio desplazado a otro lugar.  
Placa 2: En este edificio pasó los primeros años

de su vida Maite Arrieta, madre y prostituta, antes de que el barrio sufriera un proceso de gentrificación por el cual se vio desplazada a otro lugar.  
Placa 3: En esta casa vivió el ciudadano desconocido Iñaki Zarrabeitia, vecino y jubilado, antes de que el barrio sufriera un proceso de gentrificación por el cual se vio desplazado a otro lugar.  
Placa 4: Estas calles fueron frecuentadas por Begoña Arteche, ama de casa y vecina común de la zona, antes de que el barrio sufriera un proceso de gentrificación por el cual se vio desplazada a otro lugar.”<sup>364</sup>



Una de las placas colocadas por el colectivo *Left Hand Rotation* en 2010 y que aún sobrevive en la calle San Francisco N°40

Para ir concluyendo, hacemos referencia al proceso de patrimonialización y monumentalización de arquitecturas o vestigios del pasado reciente, tanto de obra civil como industrial, bajo la recurrente denominación *lugares de memoria*. El antropólogo Manuel Delgado nos advierte que, en nombre de la memoria colectiva, se producen operaciones y trata-

363 <https://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/index.html> en línea consultado el 27 de febrero de 2022

364 <http://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/bilbao.html> en línea consultado el 27 de febrero 2022

mientos anacrónicos, o mejor dicho ahistóricos, a partir de restos fabriles o industriales, como vestigios de chimeneas o fragmentos de fachadas que se elevan al nivel de monumento. Señala cómo la conservación y la utilización de fragmentos de fachadas a modo de escenografía, teatrillo o envoltorio, se pone al servicio indistintamente ya sea para un nuevo edificio dotacional público o un complejo de viviendas privadas. Esta operación propia de la arquitectura y la conservación posmoderna vendría a ejemplificar lo que en palabras del arquitecto y profesor italiano Paolo Portoghesi sería *la puesta en circulación de preciosos residuos evocadores*<sup>365</sup>. El antropólogo Manuel Delgado nos advierte sobre la operación de generar espacios colectivos por medio de imágenes estructurantes:

*(...) el papel del monumento vuelve a ser estratégico y a jugar el mismo papel que siempre tuvo de organizador simbólico del territorio en que se erige y marca, al mismo tiempo que de mecanismo destinado a imponer una determinada relación con un pasado que se supone común. Levantado o indicando alteras determinados elementos ensalzables del ayer, se promociona y se pone en circulación el capital emotivo que representan —o se entiende que deberían representar— ciertos puntos para los vecinos y los transeúntes. La misión de esta señalización sería la de institucionalizar ciertos aspectos del pasado urbano y procurar la conversión de lugares identificables en lugares identificadores*<sup>366</sup>.

En Bilbao podemos encontrar numerosos ejemplos de lo que Delgado denomina historicismo sin materia, es decir, la conservación de fachadas a modo de carcasa o teatrillo, o los restos de fragmentos de arqueología industrial —chimeneas, grúas principalmente y algún que otro arco adintelado— que

denotan una memoria trivializada. Es más, Delgado llega a afirmar sobre este tipo de actuaciones:

*(...) podríamos decir que el monumento permite no tanto recordar el pasado como anularlo, negarlo, aniquilarlo a través de un tratamiento que, como ocurre con los mitos de origen, hace pensable lo diacrónico como hallándose presente en lo sincrónico, y viceversa. O más bien podríamos decir también que el monumento no es ni sincrónico ni diacrónico, sino puramente anacrónico, en tanto que representa pura ahistoricidad*<sup>367</sup>.

La preservación del patrimonio edificado se refleja especialmente en los centros históricos, la conservación pasa por la conservación de fragmentos, edificios aislados o incluso conjuntos, pero solo se tiene en cuenta la conservación de estructuras físicas, no contempla conservar las actividades o las estructuras sociales existentes. Pier Luigi Cervellati y Roberto Scannavini en su estudio sobre actuaciones aplicadas con estos criterios en Italia, destaca cómo las políticas de inversiones en los centros históricos han pasado de las demoliciones a la implementación de técnicas más refinadas que si contemplan la conservación. A estas estrategias las denominan como *restauración conservadora*:

*Efectivamente, la restauración conserva, pero solo las estructuras físicas, la ordenación morfológica, no la estructura social y, en definitiva, por lo tanto, no conserva la ciudad. (...) Decir que la restauración conservadora (en el sentido indicado en la carta de Gubbio y otros acuerdos) es la única terapia para los centros históricos, es necesario, pero no suficiente. La restauración debe abarcar, en forma programada, a la ciudad en su conjunto, no a edificios y*

*episodios aislados, y, por tanto, la planificación del centro histórico, su destino, su uso están estrechamente ligados y derivan de la planificación general del territorio, tanto desde el punto de vista social como técnico.*<sup>368</sup>

Para Cervellati y Scannavini alrededor del centro histórico siempre ha existido para los ideólogos capitalistas un problema mixtificando y mixtificante que permitía equilibrar las contradicciones de la metrópoli moderna. Pero tras las decisiones técnicas y racionalizadoras que supuestamente buscan la protección de los valores culturales, históricos y artísticos, se esconde una herramienta dirigida a la acumulación y la transformación de clase. De hecho, es en el centro histórico donde se da una mayor jerarquía y estratificación social, un antagonismo acentuado debido a los intereses por la propiedad territorial e inmobiliaria.

Respecto al uso del fragmento patrimonial destacamos algunos intentos de monumentalizar elementos arquitectónicos o industriales en los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala. Por ejemplo, en la Plaza Saralegi el horno de calcinación de la mina San Luis, una construcción de ladrillo colmatada por una chimenea de hormigón de 8m. de altura, junto a la que se coloca una antigua vagoneta de transporte del mineral. Otro sería la preservación del arco de piedra que presidía la entrada a la mina de San Luis, del ingeniero Ernesto Hoffmeyer de 1885, que se ha mantenido tras derribar los edificios adyacentes, como escenografía “integrada” en el edificio *Harrobia ikastola*—centro integrado de formación profesional— de la plaza de la Cantero. A pesar de que ambos elementos son partes de un mismo complejo, no permanecen ni contextualizados ni relacionados. Habría muchos más ejemplos, pero no nos vamos a detener más en este asunto, y vamos a destacar por último otra operación

para la metaforización del espacio y la profusión de sentimientos de identidad por medio del patrimonio. En este caso con fuentes de legitimación de un pasado histórico originario de la villa, gracias a los restos arqueológicos de las ruinas que subyacen bajo la plaza Corazón de María.



*Cubierta y acceso sobre el claustro de las ruinas que se encuentra sobre la plaza Corazón de María*

Estas ruinas pertenecientes a un convento franciscano del siglo XV, que fue demolido en 1856, y en 1868 se edificó sobre las ruinas un cuartel militar que albergó a más de 1.000 soldados —cuya misión fue reprimir las revueltas obreras que acontecían en el barrio a finales del siglo XIX— finalmente fue derribado entre 1929-1931 para dar paso al espacio de la plaza. En el año 2005 fueron descubiertas debido a la excavación para la urbanización de la plaza, que contemplaba la construcción de un parking subterráneo, que se desestimó su ejecución para preservar las ruinas soterrándose en un nivel inferior al de la plaza. Durante años han permanecido ocultas y no visitables, a excepción de poder

365 PORTOGHESI, Paolo. Después de la arquitectura moderna. (1984), Barcelona: Gustavo Gili, p. 192.

366 DELGADO, Manuel (2007), *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del “modelo Barcelona”*. Madrid: Catarata, 2010, p. 92

367 *Ibíd.*, p.94

368 CERVELLATI, Pier Luigi, SCANNAVINI, Roberto (1973), *Bolonia. Política y metodología de la restauración de los centros históricos*, óp. cit. pp7-8

observarse parte de los restos del antiguo patio del claustro del monasterio desde la plaza a través de un patio. No fue hasta el año 2016 cuando se abrió al público, para ello se ejecutó un proyecto de accesibilidad por el patio existente y este se cubrió con una voluminosa cúpula —al más puro estilo posmoderno—. A partir de aquel momento se hicieron accesibles para su visita y ya no solo para eso, sino bajo la lógica dominante de eventualización del espacio urbano, el complejo de las ruinas ha llegado a albergar desde la “macroexposición” *Soplo-arnasketa saiakerak* (2021) a eventos como *The Sunday Market- Christmas Time* (2018) un evento dirigido al consumo hípster con stands de ropa, moda, productos de belleza, complementos y objetos de diseño, decorativos, *DJs* y hasta *food trucks*. Esta operación junto a muchas otras como la reubicación de una comisaría de policía local en la plaza, la ubicación del centro cívico de San Francisco y desde el 2015 la reapertura del *espacio cultural comunitario Sarean*<sup>369</sup>, compete a una lucha por el espacio, la recuperación de este por las clases creativas, frente a colectivos que llevan asentados en el barrio durante décadas como son los numerosos vecinos de etnia gitana que habitan la plaza.

El tema del patrimonio es complejo y ambiguo, tanto su vindicación como su puesta en valor, ya que cuando se apela a la protección de algún edificio o bien material hay que tener en cuenta que pueden ser tanto de titularidad pública como privada. Tenemos que tener en cuenta que el concepto de patrimonio proviene del mundo jurídico y se define como *conjunto de bienes pertenecientes a una*

*persona natural o jurídica, o afectos a un fin, susceptibles de estimación económica* como advierte el profesor de la Universidad de Extremadura Juan A. Rubio-Ardanaz y tampoco debemos confundir patrimonio con cultura: *todo lo que se aprende socialmente es cultura, pero no patrimonio. Los bienes culturales patrimoniales constituyen una selección de bienes culturales*<sup>370</sup>. A la hora de decir que es y que no es patrimonio se debe a las decisiones del grupo hegemónico, es decir a las clases dominantes y generalmente se decantan por mantener sólo determinados elementos, los más adaptables a las posibles actuaciones urbanísticas, que por lo general son decididas despóticamente y rodeadas de operaciones especulativas. Representan un frágil testimonio del pasado, bajo parámetros historicistas generalmente al servicio de la historia oficial o dominante. Por ello hay que ser cautos a la hora de reclamar y reivindicar la preservación de la arquitectura industrial bajo parámetros historicistas, ya que en muchas ocasiones estamos beneficiando a la revalorización de bienes inmuebles privados y eso conlleva una serie de problemáticas.

En la última década —2010-2020— se ha extendido, en nombre de la transparencia y de la democracia por parte de las administraciones públicas, el fomentar tanto procesos de participación ciudadana como convocatorias abiertas para decidir el uso de edificios patrimoniales con vocación pública. Lejos de ser formas de promover la democracia directa o fomentar la participación activa de la ciudadanía, son operaciones propagandísticas de lavado de imagen, ya que las condiciones o lo que va a ser de dichos espacios está

ya decidido de antemano. En muchas ocasiones este tipo de edificios patrimoniales se ponen al servicio del turismo, del consumo o para albergar instituciones privadas, dirigidos a un público cerrado o dar servicio a usuarios o usuarias que no necesariamente habitan la comunidad o barrio donde se ubican. Se utilizan como reclamo, para la plastificación del entorno, que se adapta y se reinscribe al nuevo contexto dominante prescindiendo del proceso histórico material en el que se originó. En la mayor parte de las ocasiones, las recomendaciones o las propuestas ciudadanas no son tomadas en cuenta o son consideradas irrelevantes, en su lugar se ponen al servicio de intereses individuales que muchas veces confirman sospechas de que todo parecía estar decidido y cerrado desde el inicio. Recientemente ha ocurrido un caso que así lo constata en los Barrios Altos, nos referimos a la antigua *Casa Cuna de Urrazurritia*, edificio modernista de principios del siglo XX diseñada por el arquitecto Ricardo Bastida que hasta el año 2018 albergaba una guardería o escuela infantil de la obra social del banco *BBK-Kutxabank* en el barrio de Bilbao La Vieja. A pesar del compromiso por parte del Ayuntamiento de Bilbao y de la entidad propietaria —BBK— de que se consideraría las necesidades de los vecinos, tras un controvertido concurso de ideas y dejando de lado la participación ciudadana, el barrio ha perdido un equipamiento social y se da paso a un espacio creativo al uso, gestionado por la *Fundación BBK*. Este edificio renombrado como *BBK Kuna* se presenta como un espacio de innovación social que pretende albergar *workshops*, formaciones y jornadas en torno al emprendimiento, la co-creación, la sostenibilidad, bajo una atmósfera de compromiso social en torno a los objetivos de desarrollo sostenible o agenda 2030<sup>371</sup>.



Manifestación en julio de 2020 alrededor de la casa cuna contra el nuevo uso del edificio y la falta de participación ciudadana para decidir sobre este antiguo equipamiento del barrio



Mural en Bilbao La Vieja contra el BBK Kuna (2021)

Para cerrar este subapartado, advertimos sobre los posibles riesgos de conservación de este tipo de edifi-

369 *Sarean es un espacio cultural comunitario coordinado por la asociación cultural Espacio Plaza. (...) Sarean (2015-actualidad) plantea un modelo de colaboración entre lo público y lo comunitario. (...) Misión y objetivos: -Reforzar la cohesión social y la confluencia intercultural desde el barrio de San Francisco, programando actividades socio-culturales diseñadas a partir de procesos de participación ciudadana. -Fomentar el encuentro intercultural e intergeneracional -Crear una programación socio-cultural interdisciplinar continua a través de la participación ciudadana. -Fortalecer la relación y la colaboración entre vecinas, comercios y agentes culturales para contribuir a mejorar la convivencia en el barrio. -Impulsar y visibilizar el trabajo artístico, cultural y social en los barrios de San Francisco, Bilbao La Vieja y Zabala.* <https://sarean.info/sobre-nosotras/> consultado el 2 de febrero de 2022

370 RUBIO- ARDANAZ, Juan A. “La tradición, el patrimonio y la identidad”, *Revista de estudios extremeños*, Vol.60, nº3, 2004, p. 929

371 <https://kuna.bbk.eus/sobre-bbk-kuna/> en línea consultado el 22 de febrero de 2022

caciones, inicialmente no se contempla el fin o el uso que va a albergar, simplemente se apela a su conservación y en muchas ocasiones esto no significa que recaiga en un beneficio para los vecinos o para la ciudadanía en general. Una fórmula muy extendida es la recuperación de estos edificios, en muchas ocasiones con dinero público para una futura y posible utilización como infraestructuras o equipamiento cultural que no necesariamente tiene porque ser público. Gracias a la flexibilidad e indefinición de usos que genera terminologías como infraestructura cultural, facilita el consenso y la aprobación gracias a la veneración que se da alrededor del término cultura. Decimos que es flexible, ya que en muchas ocasiones se presenta como destinado a dar un servicio cultural público, que puede derivar en una gestión privada e incluso acabar albergando fundaciones de bancos o empresas que pueden explotarla en su beneficio e incluso sin ni siquiera albergar un fin cultural. Lo importante no es tanto el valor de uso como el valor de cambio, que como advierte Jean Baudrillard sobre los objetos mercancía, se da también en estos casos el dominio del significante frente al significado:

*la funcionalidad en esta sociedad de consumo avanzada, tal como la presenta Baudrillard, no bien dada por su uso técnico, sino por su no disonancia con el orden simbólico general<sup>372</sup>.*

En palabras de Baudrillard los bienes de mercado se desarrollan hasta transformarse en meros simulacros de sí mismos, funcionan como reclamo, en los que su aspecto exterior no tiene porqué corresponderse con lo que albergan, se articulan bajo la dimensión de signo.

Es destacable el parecido que se da entre los artistas con las arquitecturas o infraestructuras culturales que les

albergan, a ambos se les requiera la multiplicidad o la polivalencia —propia de este tipo de edificios multiusos—, es decir, ambos deben estar capacitados para adaptarse a las necesidades del mercado. Para los artistas al igual que las arquitecturas de vanguardia, lo verdaderamente importante es el diseño, la espectacularidad, no la función o el contenido; la presencia física y personal, la sujeción a partir de una producción de subjetividad como sujetos posmodernos reificados, llega a ser más relevante que el trabajo en sí.



*Pintadas en la plaza de Bilbi contra el aumento del turismo en la zona*

## 5. EXPERIENCIAS Y CONTRADICCIONES DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA PERSONAL

La investigación teórica presentada hasta el momento permite comprender y situar materialmente una práctica artística personal, acotada temporalmente en el período 2014 al 2016, producida desde un estudio-taller compartido ubicado en el barrio de San Francisco. Concretamente en el número 3 de la calle Particular del Norte, un antiguo pabellón-almacén ubicado en los terrenos de la estación de tren de Abando Indalecio Prieto, en el que se gestaron una serie de proyectos de mediación, y otros de producción artística relacionados con el contexto específico. Al trabajar, discutir e interactuar con diferentes agentes asentados en dicho barrio, se toma consciencia de las problemáticas del territorio, generando una posición que fue evolucionando dialécticamente.



*Entrada a la calle Particular del Norte en el barrio San Francisco*

En los Barrios Altos de San Francisco y Zabala, llevé a cabo una serie de actividades artísticas y culturales en diferentes espacios y dirigidas a colectivos diversos como asociaciones de vecinos, colectivos culturales e incluso instituciones a través de una serie de proyectos que describiré a continuación. Algunos de los que caben destacar son: el proyecto Culturas de Barro (2015), llevado a cabo en la plaza Corazón de María, que comprendió una jornada de trabajo en la que participaron un número muy significativo de vecinos, organizado junto a varios compañeros artistas. La inauguración y apertura del Espacio Creativo Pedro Tejada Sorlekua (2015) en la Gau Irekia y su inclusión en la Red de Intercambio de Espacios creada por Wikitoki (2016). La participación en el Festival UrbanBat Alterotopiak (2015), sobre urbanismo e innovación social con la actividad La Nave de Pedro Tejada llevada a cabo en mi propio estudio-taller; que consistió en un paseo explicativo a lo largo de la calle Particular del Norte, una charla presentación y la realización de un pequeño taller. Para cerrar presento la ejecución, dirección y organización del proyecto Casas Ferroviarias (2019) que consistió en la puesta en valor y la recuperación de las placas identificativas de los portales que conforman la barriada de los ferroviarios, en el barrio de Zabala, junto a la Asociación vecinal Zabalaberrri y con el apoyo del Ayuntamiento de Bilbao.

En aquellos años junto a mis compañeros y compañeras de taller, se abordó una laboriosa rehabilitación y adecuación del pabellón citado, para utilizarlo como estudio-taller dirigido tanto a la producción artística personal como, al cabo de un año, a readaptarlo para abrirlo al uso o colaboración con otros agentes culturales o sociales del barrio —a través de la puesta en marcha del *Espacio Creativo Pedro Tejada Sorlekua*—. El trabajar con y en un edificio de grandes dimensiones, sin mantenimiento durante un largo período, requirió una serie de actuaciones de limpieza, acondicionamiento y reparación, que más allá de la utilidad, la funcionalidad de la acción y la puesta en valor del edificio, procuró un interés estético activando una experiencia sensible del territorio y del paisaje similar a la de otros proyectos desarrollados anterior-

372 BAUDRILLARD, Jean (1970), *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p.42



mente —salvando las diferencias con el proyecto *Pisando el territorio* presentado en el primer bloque de la tesis—.



*Limpieza de la cubierta del estudio-taller*



*Resultado tras la rehabilitación, limpieza, impermeabilización y sustitución de tragaluces en la cubierta del edificio de nuestro taller*

Por último, concluiremos el capítulo presentando el trabajo plástico Particular del Norte, que se objetiviza a través de la escultura principalmente en cerámica, mediante una serie de dispositivos que permitían visibilizar el valor simbólico, estético y el papel dentro del desarrollo histórico de las arquitecturas que conforman la calle que da nombre al proyecto. Condenado al abandono programado, como parte de las lógicas dominantes y especulativas, este proyecto permite a través del estudio semiológico de los principales significantes que configuran la calle adelantarse a un posible proceso de pérdida o de patrimonialización de este paisaje. La búsqueda de datos y la investigación sensible y estética del paisaje gestó un método y unos dispositivos formales que continúan evolucionando en los proyectos plásticos que se presentarán en el último bloque de la tesis.

## 5.1. CULTURAS DE BARRO/ BUZTIN KULTURAK

Este proyecto participativo consistió en modelar pequeñas edificaciones en arcilla, a partir de la afluencia de participantes a un taller de cerámica realizado el 26 de septiembre de 2015 —mañana y tarde— llevado a cabo en la plaza Corazón de María del barrio de San Francisco. Además, se hizo una exhibición de la construcción de una maqueta de gran formato, también en arcilla, reproduciendo las ruinas del monasterio franciscano que permanecían bajo el subsuelo de la plaza y que por aquel entonces no eran todavía accesibles al público. La iniciativa *Culturas de Barro*<sup>373</sup> fue seleccionada en la convocatoria *Ideiak Martxan*<sup>374</sup> del Ayuntamiento de Bilbao, los promotores del proyecto fuimos Iñigo Varona Sánchez, Iván Jiménez Tirado y Raúl Somoza Campo, que gracias a un amplio grupo de colaboradoras —principalmente monitores— permitió la participación de numerosas personas de todas las edades, modelando arquitecturas de pequeño tamaño que posteriormente darían forma a una exposición.



*Jornada en la plaza Corazón de María*



*Resultado de algunas de las casitas realizadas en el taller*

Con la excusa formal de la casa se animó a los participantes del taller a plasmar su idea de habitar a través de gran variedad de edificaciones y otros elementos, los asistentes fueron muy diversos: adultos, jóvenes niños, payos, gitanos, negros, siendo principalmente vecinos y vecinas del barrio de San Francisco en viviendas cercanas o colindantes a la plaza. Durante la jornada pasaron más de 100 personas, que gracias a su trabajo y la gran variedad de edificaciones que se produjeron, nos permitió rediseñar una ciudad imaginaria creada por sus vecinos. Conscientes del lugar en que se desarrollaba la actividad quisimos visibilizar, a modo de exhibición, las ruinas del monasterio franciscano del S. XV que subyace bajo la plaza. Promoviendo el patrimonio oculto y mostrando parte de la historia del barrio y de la villa, a la vez que los espectadores pudieron ver cómo se construye una escultura de grandes dimensiones. Finalmente se hornearon y almacenaron todas las piezas en el *Espacio Creativo Pedro Tejada Sorlekua* —mi taller—, para su posterior exposición

<sup>373</sup> Véase <https://culturasdebarro.wordpress.com>

<sup>374</sup> *Ideiak Martxan*, es una iniciativa del Área de Juventud y Deporte del Ayuntamiento de Bilbao que hasta el año 2016 concedía anualmente 8 premios a ideas creativas que fomentaran la participación de la juventud en la ciudad relacionados con la cultura, arquitectura, diseño, ciencia, medio ambiente. La dotación económica máxima era de 4.000 € para organizar, difundir y ejecutar la idea para gastos derivados de la producción, los promotores de la idea no podían cobrar.

en la “Expogela” de *Bilbaohistoriko*<sup>375</sup>. Se invitó a todos los participantes del taller al montaje y a la inauguración de la exposición, las casitas fueron devueltas a personas interesados tras la clausura de la exposición y la maqueta se donó a la *Oficina de Acción social de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala del Ayuntamiento de Bilbao*.



*Inauguración y exposición en la expogela de Bilbaohistoriko*

Lo que deparó aquel día en la plaza Corazón de María no fue nada fácil, ya que la actividad estaba dirigida a la participación de los vecinos del barrio y especialmente de la plaza. Para tal propósito colocamos mesas, sillas y todo el material dispuesto para que los participantes pudieran realizar sus trabajos, funcionó con preinscripción, pero debido a la gran afluencia de gente, optamos por adaptarnos a la situación admitiendo a todas las personas interesadas. La plaza Corazón de María suele albergar a numerosas personas de etnia gitana que a determinadas horas son principalmente niños y niñas, que, al vernos ocupar su plaza, su lugar de esparcimiento, rápidamente se trasladaron a ver quién, por qué y para qué ocupábamos la plaza. No fue nada fácil y

hubo momentos difíciles, dado que para aquellos niños estábamos en su plaza y constantemente recurrían a la provocación y al desafío queriéndose llevar el material o llamar simplemente la atención. Finalmente, aquellos niños y niñas gitanas, que en principio se mantuvieron recelosos y desconfiados terminaron participando e incluso atrayendo a sus madres para participar en la actividad. Es cierto que la producción de casas, en algunos casos derivó en la construcción de ceniceros y otros objetos utilitarios que estos niños posteriormente vendían a sus familiares. Pero gracias al esfuerzo sincero por incluir a todos y todas, generó el interés y el respeto hacia la actividad por parte de perfiles muy diferentes de personas adultas, jóvenes, familias, que cristalizó en un buen ambiente. La jornada concluyó en una auténtica batalla campal de bolas de barro entre los vecinos que se encontraban en la plaza, les regalamos tras su insistencia parte del material para tal fin.



*Durante la jornada del taller en la plaza Corazón de María*

Lo que aprendimos de esta experiencia, es una mejor comprensión del cómo, el por qué, el para qué y el para quién

realizar una actividad en este barrio. Nos permitió desmitificar un idealismo romántico, paternalista e ilustrado o de “alta cultura” con el que muchas personas nos acercamos a llevar a cabo arte social, proyectos participativos y comunitarios en estos barrios. Constatar que tanto los intereses como las motivaciones personales, a pesar de ser bien intencionadas, no suelen ser compartidas por las comunidades en donde se realizan y por tanto hay que hacer un trabajo ímprobo y con grandes dificultades para realmente contribuir en positivo a la comunidad receptora. Como empezamos a ver parte de las críticas o planteamientos esgrimidos anteriormente sobre el papel del arte en los barrios en proceso de gentrificación, el problema del multiculturalismo o el patrimonialismo y la precariedad o autoexploración<sup>376</sup> de los artistas se dan en este trabajo. Si bien es cierto que en este caso la actividad funcionó y estaba dirigida hacia todos los públicos, el esfuerzo estuvo dirigido a atraer a los y las vecinas de los Barrio Altos, visitando asociaciones, bares y otros lugares de encuentro del barrio, presentando la actividad, dándoles una placa cerámica promocional del evento, *flyers* y pegando carteles. El esfuerzo de incluir y hacer participar a personas que normalmente aparecen ajenas a este tipo de actividades, sin mediación previa de ningún tipo de asociación u organismo fue un auténtico reto, que dio sus frutos gracias al trabajo por parte de todas las personas que hicieron posible el evento.



*Casitas secando en el taller antes de su paso por el horno para cocerlas*

<sup>375</sup> Fundación para la promoción y dinamización del Casco Viejo, La Ribera y Bilbao La Vieja es un nuevo punto de encuentro para el desarrollo del Casco Viejo, La Ribera y Bilbao La Vieja. Se generarán sinergias para impulsar el comercio, la hostelería y la vida cultural de las tres zonas, cuya sede se ubica en calle San Francisco número 32.

<sup>376</sup> Hay que destacar que las condiciones y exigencias que establecían los responsables municipales a la hora de ser beneficiarios del premio —3.600 € en nuestro caso— para realizar el evento, eran muy exigentes y desproporcionadas respecto a la partida presupuestaria que no contemplaba ningún honorario. Temas como la concreción del proyecto, la coordinación de monitores, gestiones, compra de material, justificaciones, memorias, reuniones con responsables municipales y la difusión en redes sociales, acarreeó un trabajo extra que no estaba contemplado. Una mezcla de entusiasmo, de desconocimiento de la realidad e inexperiencia como artistas o mediadores culturales fueron las condiciones bajo las que se ejecutó el proyecto.

## 5.2. LA NAVE DE PEDRO TEJADA

Otra actividad que desarrollé en el barrio de San Francisco fue La Nave de Pedro Tejada, en este caso trabajando en torno al paisaje donde se ubicó lo que fue mi taller, esta se enmarcó dentro del 4º festival de urbanismo e innovación social *UrbanBat Alterotopiak* organizado por *Zaramari* en Bilbao el 21 de noviembre de 2015. Tuve la oportunidad de acercar a las personas participantes a la historia de la calle Particular del Norte, sus edificaciones y denunciar mi preocupación por la destrucción tanto de la calle como de las actividades que se desarrollaban en aquel momento en ese lugar, ajeno a la intervención de las instituciones. Con motivo de la actividad “Espacio otros, otra visita al barrio de San Francisco” dentro de la programación del *festival Urbanbat*, propuse una visita guiada comentando y explicando las peculiaridades de la calle, una breve exposición y un pequeño taller. Durante el recorrido traté algunas cuestiones históricas respecto al desarrollo de esta singular calle —superviviente hasta aquel momento a la tabula rasa—, poniendo en valor su pasado comercial y su vinculación al ferrocarril como símbolos del auge de la modernidad en la villa de Bilbao. Posteriormente en el interior de la nave, tras invitar a los asistentes a un desayuno informal, a través de imágenes y a modo de conferencia presenté el pasado, presente y futuro de la calle Particular del Norte y de la estación ferroviaria Indalecio Prieto. Señalé que bajo ese paisaje de ruina y de degradación era un territorio en uso a pesar de las estrategias de abandono programado, se había gestado un ecosistema social complejo, de calidad y ajeno a la ola institucionalizadora que asolaba el barrio. Varios edificios, además del nuestro, permanecían en uso y cubrían unas necesidades que a la administración no le

interesaba fomentar o preservar, debido a los intereses económicos-especulativos que se daban en el espacio y su necesidad de controlar todo lo que compete a lo cultural. Las administraciones vascas y el Ayuntamiento de Bilbao alegan la necesidad de acabar con la trinchera de vías con la llegada del tren de alta velocidad: *es ahora cuando la coyuntura ha permitido cerrar esta herida en el corazón de la villa. El soterramiento del espacio ferroviario va a liberar 128.00m<sup>2</sup> para la ciudad. Es un momento y una oportunidad única para construir el Bilbao del futuro*<sup>377</sup>.

La calle estructurada a partir de los pabellones-almacenes desaparecería, ya que el plan de urbanización vigente sólo contempla preservar alguno de ellos, anunciando otra futura operación desastrosa de patrimonialización posmoderna, de privatización al servicio del capital y la destrucción del tejido social y cultural existente. Aproveché la oportunidad para mostrar el proceso de rehabilitación del espacio y reivindicar estos espacios de gestión autónoma, autogestionados al margen de las instituciones y su valía frente a la institucionalización imperante que termina por devorarlos, plastificarlos y homogeneizarlos. Después de la presentación se abrió un breve debate en torno a esta última cuestión, la riqueza y el valor que adquieren estos espacios gracias a la espontaneidad, la necesidad y la practicidad que emanan este tipo de experiencias frente a las institucionales y la posibilidad de pensar otros tipos de modelo de gestión de los espacios culturales. Para cerrar la actividad se repartió a los asistentes un cartel del evento que pretendía poner en valor la calle y el paisaje que esta configuraba como testigo del desarrollo histórico y se les invitó a experimentar con la arcilla como material para proyectar desde el arte y la arquitectura.

<sup>377</sup> <https://bilbaoabando.eus/beneficios-del-proyecto/> consultado el 24 de febrero de 2022

## 5.3. ESPACIO CREATIVO PEDRO TEJADA SORLEKUA

La idea de convertir un estudio-taller en un espacio de encuentro y trabajo colectivo abierto a la participación y dirigido a procurar sinergias con otros actores culturales, socializando un espacio con muchas posibilidades —tanto espaciales como de infraestructuras propias—, surge a raíz de conocer experiencias similares en otros lugares del estado<sup>378</sup>. El espacio donde se gestó el proyecto fue en el nº3 de la calle Particular del Norte —en el barrio de San Francisco—, un antiguo almacén de vinos y licores que por aquel entonces era utilizado para otras actividades, además de la nuestra como estudio taller artístico —ocupando la mayor parte de la nave—, existía un pequeño espacio de almacenamiento para un negocio de recogida y reciclaje de aceite vegetal usado y almacenamiento de conservas, y un local de ensayo utilizado por colectivos musicales diversos como la *banda La Concordia de cornetas y tambores*, grupos de djembe y danza africana, miembros del colectivo *Afrika Ruge*. Tras un período de reestructuración y rehabilitación del espacio, procedimos a la inauguración del espacio el 12 de diciembre de 2015 coincidiendo con la celebración del festival *Gau Irekia 2015*, albergando una exposición colectiva y un concierto de música del grupo *Aguo*.

Tras el éxito de la apertura y comprobar las posibilidades del espacio, preparamos un flyer y una página web para la presentación y difusión del proyecto, y nos adherimos a la *Red de intercambio de espacios* creada por *Wikitoki* en el 2016. Durante la corta vida del proyecto acogimos varias colaboraciones con asociaciones como *Herrizikleta*, *Norai* y participamos en festivales como *Urbanbat*, *Gau Irekia* y *BLV*

<sup>378</sup> Proyectos como *La fábrica de Toda la Vida* en los Santos de Maimona (Mérida), el *Instituto Do It Yourself* en el barrio de Vallecas (Madrid) o *Makea tu vida* (Barcelona) miembros de la red internacional de colectivos *Arquitecturas colectivas*.

*Art.* Con todas estas experiencias, al habitar y discurrir por la vida cotidiana del barrio empiezas a descubrir las redes existentes entre instituciones-artistas y entre arte-gentrificación, observando cómo se dan y cuáles son los intereses que albergan cada una de las partes.



Entrada al espacio creativo Pedro Tejada sorlekua en la calle Particular del Norte

Para aportar un caso concreto voy a describir cómo trascurrió la participación en los *Arty Walks*, el día 10 de junio de 2016, enmarcado en el programa del BLV Art festival que promueve la cultura como herramienta para el desarrollo y la rehabilitación de los barrios de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala. Después de dar a conocer nuestro espacio en anteriores eventos como *Urbanbat* y *Gau Irekia*, miembros de la asociación *Sarean* nos propusieron participar en el festival *BLV Art* que tras una reunión informal nos pusieron en contacto con la persona responsable de la organización del festival para llegar a un acuerdo. Nuestra idea no era mostrarnos como un decorado pasivo por el que pasaran los espectadores, por ello propusimos un taller que implicara a los asistentes a ayudarnos a mejorar nuestro espacio, aunque fuera de forma simbólica. Para tal fin propusimos y peleamos la ejecución del *proyecto 1/60 Práctica de diseños de tazas y vasos* que, tras presentar el anteproyecto junto al presupuesto a la organizadora y aprobarlo, diseñamos y producimos una vajilla cerámica de 60 piezas ligadas a la identidad de nuestro espacio. Elegimos una forma simple y neutra aludiendo a una pieza industrial fabricada en revolución fabricando vasitos de loza, que posteriormente invitamos a nuestras visitantes a intervenirlas, con los colores industriales que esgrimen los letreros de baldosas de los edificios que se erigen en la calle donde se ubicaba nuestro espacio. A través de la vajilla visibilizamos el carácter abierto del espacio, facilitando el aprendizaje y buscando la colaboración para la construcción colectiva del espacio, y utilizar esta vajilla como herramienta de relación y acogida.

Por otro lado, se nos propuso por parte del investigador y comisario bilbaíno Txema Agiriano albergar la exhibición de una pieza de la artista Tania Blanco enmarcado también en el programa *BLV Art*, que al final no se ejecutó. La reunión con la artista fue agradable y comprensiva, le enseñamos el espacio y los posibles lugares para colocar su pieza. En otra reunión le enseñamos el lugar a Agiriano que como comisario nos expresó unas demandas que no podíamos asumir, no éramos un espacio expositivo y no se nos pagaba por ello, las exigencias que él proponía para el montaje, —pintar

unas paredes determinadas, cuidar la pieza y garantizar unas horas de apertura del espacio para visitarlo—, no eran viables. El espacio podría llegar a modificarse debido a ser un espacio compartido por más personas, a pesar de nuestras condiciones, el comisario decidió que si se exponería la obra. Una semana previa al montaje apareció Agiriano y observó perplejo que el espacio había cambiado y rehusó instalar la pieza en nuestro espacio decantándose por exhibirla en el *Museo de Reproducciones Artísticas*.

Lo que podemos afirmar con estos hechos, es el interés que suscita en diferentes agentes o instituciones culturales lugares como nuestro *Espacio Creativo Pedro Tejada Sorlekua*, ya sea por las características estéticas y patrimoniales del espacio en sí, o por la atmósfera creativa, alternativa y romántica que suscita el taller de un artista o este tipo de espacios informales y no institucionales. Es decir, lo que buscaron los gestores culturales a la hora de acercarse a nosotros, era el contenedor no el contenido, lo importante era un escenario bohemio, evocador y nuevo en el barrio, y mucho menos nuestras condiciones precarias o la falta de remuneración de las actividades que nos proponían —como es el caso de los *Arty Walks*—. Bajo estas lógicas y fórmulas neoliberales, con el pretexto de una supuesta accesibilidad a la cultura y la promoción de la creatividad del barrio, se erigen las políticas culturales municipales, con eventos que promueven un contexto artístico, sostenido por la precariedad y la explotación, como una idea falsa y edulcorada de la realidad de un barrio asolado por la gentrificación.

Los y las espectadoras que se acercan a estos eventos caen bajo la sublimación y la fetichización de un espacio vendido como mercancía, y los y las artistas generación tras generación se acercan a desarrollar sus proyectos a estos barrios, en busca de su anhelada profesionalización subsumidos bajo la precariedad y el abuso que es sostenido o relativizado gracias a su entusiasmo o su alienación.



Inauguración exposición durante la Gau Irekia 2015



Ambiente durante la noche de la Gau Irekia



Concierto durante la Gau Irekia del grupo Aguao



Proceso de producción de los vasos para el proyecto 1/60 Práctica de diseños de tazas y vasos



Durante una de las visitas de los Artys Walks del festival BLV Art desarrollando el proyecto 1/60 Práctica de diseños de tazas y vasos



Los y las participantes decorando con óxidos colorantes los vasos bizcochados. Una vez concluida la actividad serán vidriados y cocidos por las personas organizadoras.



Los vasitos y las tazas ya cocidos y terminados listos para ser utilizados

## 5.4. CASAS FERROVIARIAS

Para este proyecto nos tenemos que remontar al año 2016 enmarcado en el contexto de los *paseos de Jane Jacobs en Bilbao*<sup>379</sup>, este transcurrió por las calles del barrio de Zabala siendo la anfitriona la *Asociación Vecinal Zabala*, que mostró las singularidades de su barrio, su historia y las necesidades tanto de mejora urbana como de preservación de su patrimonio. Entre los diferentes espacios que recorrimos destacaron la barriada ferroviaria, que se erige como un elemento fundamental a la hora de estructurar, identificar y diferenciar la idiosincrasia de este barrio ya casi centenario. Diseñado en 1924 por el arquitecto Francisco Alonso Martos, en torno a la calle Bruno Mauricio Zabala y bajo el amparo de la ley de casas baratas, se erigieron 19 portales con un total de 275 viviendas con un marcado estilo del regionalismo montañés. La barriada de las "casas ferroviarias" debe su nombre a que su construcción fue promovida por la Asociación *Cooperativa General de Empleados y Obreros de los Ferrocarriles de España*, para albergar a sus trabajadores en régimen de alquiler.

La puesta en valor de los miembros de la *asociación vecinal Zabala*, durante el *paseo de Jane Jacobs de Bilbao en 2016*<sup>380</sup> pasó por la puesta en valor de ese legado histórico artístico, haciendo hincapié en la preservación de los letreros cerámicos que identificaban los portales de la

barriada. Nos relataron datos históricos y arquitectónicos de la barriada, recalcando su interés y mencionando el valor simbólico que estos letreros suponían para la identidad e historia del barrio, y pude detectar cierto descontento y frustración sobre ciertas actuaciones sobre la gestión y ordenación del territorio, propiciado por los diferentes organismos e instituciones competentes. En lo que a mí respecta, me vi en la responsabilidad como artista y ciudadano en ofrecer a la vecindad de Zabala mis conocimientos, tanto en arte, como en cerámica para llevar a cabo una acción de recuperación de estos letreros de azulejos que forma parte de la historia de esta barriada. En aquel momento decidí que debía ponerme a trabajar y presentarles un proyecto de intervención para la recuperación de las placas identificativas de azulejo. En el otoño de 2016, después de varias reuniones con los miembros de la *asociación vecinal Zabala*: Karmelo Anakabe y Jesús María Baranda González, consensuaron apoyar y ser promotores de la iniciativa, y se pusieron en contacto con Javier Rojo, responsable de la Oficina del Plan Especial de Rehabilitación de Bilbao La Vieja, *San Francisco y Zabala*. Gracias a la complicidad y apoyo de ambas partes se consiguió la financiación por parte de Ayuntamiento de Bilbao dentro del plan "Autokizuna 2020" para la puesta en marcha del proyecto, tras una gestión larga pero fructífera.

Desde el anteproyecto presentado en primera instancia, se fue recopilando información y datos para hacer un inventario del estado de las placas, determinando el número de

379 Estos paseos se iniciaron en Bilbao en el año 2014, como una forma de ofrecer a los participantes un contacto con la cultura local, la historia social y los problemas urbanísticos de los barrios que recorren, visibilizando diferentes realidades y reivindicaciones de manera dinámica, divertida y participativa presentadas generalmente por miembros de las diferentes asociaciones vecinales. Los paseos de Jane Jacobs son un homenaje y pretenden seguir el legado de la urbanista que da nombre a dichas caminatas, que dieron origen en varias ciudades de América del Norte en 2007.

380 Cabe destacar que aquel año también se celebró a la par de los *Paseos de Jane Jacobs* una interesante mesa redonda en *Espacio Sarean* el 3 de mayo de 2016, "Las dos direcciones de San Francisco. Entre lo marginal y lo moderno. Futuro incierto", con la presencia de Elena Bezanilla de SOS racismo y el sociólogo y profesor de la EHU/UPV Lorenzo Vicario. Esta mesa que fue convocada por los mismos organizadores de los *Paseos de Jane Jacobs* que dio pie a un interesante debate sobre la gentrificación de los Barrios Altos, en la que participaron vecinos, artistas y docentes de la facultad de Bellas Artes UPV/EHU.

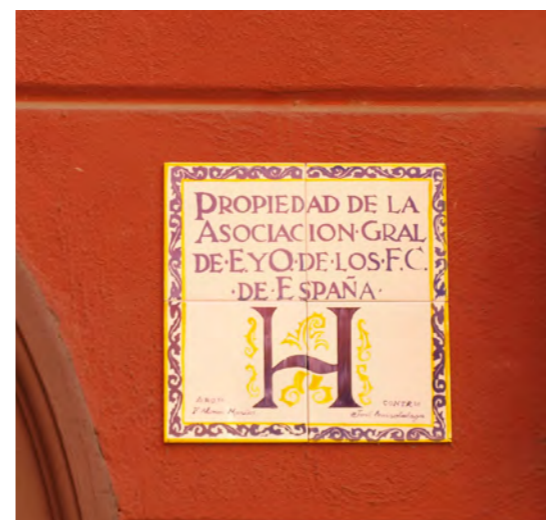
portales, las placas existentes, las diferentes patologías que presentaban y las que habían desaparecido por completo. De ello pudimos constatar la existencia de 19 portales, la primera actuación de recuperación del proyecto, pasó por la limpieza y consolidación de las placas existentes, que nos permitió constatar la existencia de la secuencia de portales desde la letra A a la T. Una vez realizada la limpieza se pudo determinar cuáles debían de ser sustituidas o no debido al estado de conservación, tomándose el criterio de preservar la mayor cantidad de placas originales. Finalmente se pudo constatar que, tras la limpieza, las placas permanecían consolidadas en su mayoría, en algunas placas se observan desgastes y roturas propias de un objeto histórico, pero no corrían riesgo de desprenderse o deteriorarse. Una vez hechas las comprobaciones pertinentes se procedió a la realización de pruebas cerámicas, tanto de técnicas de reproducción, como de color y soportes. Tras probar las técnicas de bajo cubierta y sobre cubierta en baldosa bizcochada, se concluyó que la técnica más apropiada sería el tercer fuego<sup>381</sup> y la serigrafía cerámica. Posteriormente se dio paso al estudio tipográfico de las letras y la lógica constructiva de estas. Este paso nos permitió rediseñar las letras que se encontraban extintas, es decir a partir del patrón existente construir las letras desaparecidas tales como la H, R, Q, A, L, I, O, U. También se tomó como base el diseño de la inscripción principal que se repite en todas las baldosas —Propiedad de la Asociación General de Empleados y Obreros de los Ferrocarriles de España— y la greca decorativa del contorno de las placas. La inscripción superior de los letreros, se transfirió a las baldosas vidriadas, mediante serigrafía cerámica, con tinta compuesta por un vehículo graso y óxido de cobalto resultando el color azul. Para las letras identificativas de cada portal se realizaron unas plantillas, que fueron rellenadas a pincel con la misma tinta utilizada anteriormente.

En la ciudad postindustrial, que es el Bilbao actual, su transformación económica-urbana se focaliza en las nuevas centralidades o en las llamadas zonas de oportunidad, restando protagonismo o dejando en segundo plano otros barrios. Los procesos de transformación o rehabilitación que se llevan a cabo debieran de partir de una actuación conjunta entre sus habitantes, sus agentes y los responsables municipales a la hora de la toma de decisiones, para evitar una mera gestión técnica del espacio. Estos procesos generalmente son llevados a cabo por grandes firmas del urbanismo o de la arquitectura que pecan por obviar o desconocer las necesidades y las singularidades de los lugares a intervenir, actuando con criterios globales y homogeneizadores con poca sensibilidad por lo local, pretendiendo regular e institucionalizar lo azaroso e imprevisible que es intrínseco a lo urbano. La importancia de reconsiderar la eliminación de cualquier vestigio o símbolo del proceso histórico es necesaria para gestar una sociedad plural y con memoria de lo que fuimos y a donde nos queremos dirigir. El movimiento vecinal de Zabala al igual que el de otros barrios, tuvo, tiene y tendrá un papel fundamental en estas cuestiones. Por ello la preservación de los letreros cerámicos que identifican los portales de la barriada ferroviaria, que son letras y no números, forman parte del pasado como una forma de identificar a sus vecinos a través de las letras y una señal de la identidad del presente y futuro de todo un barrio.

381 Técnica cerámica en la que se aplican óxidos colorantes con fundentes mezclados con un vehículo graso como diluyente sobre una superficie cerámica ya cocida y con vidriado, ya sea con pincel o con serigrafía. Su temperatura de cocción es entre 750°-800°C.



*Colocación de los nuevos letreros de azulejos en los portales que carecían de ellos*





Barriada de los Ferrovianos en el barrio de Zabala



Portal de la barriada donde a mano derecha se ve el deterioro de una de las placas



Restauración de una de las placas retirando la pintura que la tapaba



Reproducción con serigrafía cerámica parte del motivo de las nuevas placas



Trazado a pincel de determinados elementos



Letreros ya terminados, una vez cocidos con la técnica del tercer fuego

## 5.5. PARTICULAR DEL NORTE

Esta última propuesta plástica compete ya directamente a procesos propios del hacer en arte y específicamente al de la escultura, mediante una obra-instalación conformada por una serie de maquetas a escala de varios edificios, presentados en una mesa hecha a medida, acompañado por un par de carteles de azulejos de grandes dimensiones colgados en la pared. Los diferentes elementos que comportan la instalación se articulan entre ellos, es decir se relacionan englobados como conjunto que se explicita con el título de la obra *Particular del Norte*, nombre de la calle bilbaína donde se erigen las arquitecturas y carteles presentados. En primer lugar, vamos a presentar un estudio pormenorizado que abordé a mediados del año 2016, en paralelo a la ejecución de la obra escultórica, sobre los orígenes de dicha calle, sobre sus edificios y el uso que se les dió tanto en el pasado como hasta el mismo año 2016.

La calle Particular del Norte nace a finales del siglo XIX y principios del XX, con un perfil y una estructura comercial que se relaciona con el ferrocarril, denominándose en origen Particular de Bailén. Las arquitecturas que en esa calle se edificaron, y que configuran la calle en la actualidad, fueron principalmente almacenes dedicados a albergar las mercancías procedentes del transporte ferroviario. En esta calle se construyeron una serie de edificios, que con el tiempo fueron remodelados o sustituidos por otros, según las necesidades de las diferentes empresas que ocuparon los terrenos. La amplia mayoría de los productos que se almacenaron eran alimenticios y sobre todo bodegas para albergar vinos, licores, aceites y productos coloniales. Ya en el año 1908, en el conocido como patio de la *Estación de la Compañía de Caminos del Hierro del Norte*, se acondicionó el ancho de vía que discurría por la calle mencionada para facilitar el acceso del tranvía y posibilitar la distribución de mercancías por este medio de transporte a otras partes de la ciudad, como por ejemplo a la Alhóndiga municipal de Bilbao. En el año 1913 a la calle se la conocía como calle Particular

del Comercio y las empresas que se instalaron por aquellos años fueron Bodegas Bilbaínas, Almacenes de Ultramarinos Conrad y Compañía, Hijos de Jerónimo Escudero. Gabino Escudero, Coñac Barbier y un Depósito de cerillas en el lado derecho de la calle y en el izquierdo Almacenes de Ultramarinos J. Escudero y Señores Zuvillaga Aceites y Licores ambos construidos sobre una laguna existente en el terreno. Estos terrenos propiedad de los Ferrocarriles del Norte se encontraban fuera de la fiscalidad de la villa por ello en el acceso a la calle se encontraba un fielato en el que cobraba un celador, a la salida del recinto, un arbitrio de derechos al consumo de toda mercancía rumbo al municipio, desapareciendo dicha ley en 1963.

En el año 2016 a pesar de su apariencia de abandono, la calle y sus edificios aún permanecían en uso, pero en su mayoría albergaban otras actividades diferentes a las originales y muchos de ellos permanecían cerrados, desde trabajadores de ADIF —*administrador de infraestructuras ferroviarias*—, trabajadores de compañías de alquiler de vehículos, sindicalistas, entre otros. La mayoría de los edificios que se conservan se construyeron entre los años 30 y 50 del siglo XX, y el único de los edificios que conservaba su uso originario es el de Bodegas Bilbaínas que alberga todavía las oficinas de dicha empresa. Con presencia en la calle desde el año 1902, el edificio en 1940 sufrió una mejora por el arquitecto Santos Zunzunegui, que da como resultado el edificio que se conserva en la actualidad. Un edificio de estructura de hierro, de tres niveles resueltos con vigas de hierro y bovedillas, cuyos muros son de ladrillo enfoscado que se combinan con paños de plaquetas de ladrillo y cubierta aterrazada. Destaca el elemento decorativo del frontón curvo rematando la esquina del chaflán del edificio, del que parten unas molduras que se prolongan por el edificio, además de las placas de azulejos que portan la razón social en todas sus fachadas. Muchos de los edificios existentes se encuentran en desuso, como son los edificio F. Urrestarazu vinos, aceites y licores, A. Conrad y Cía depósito de vinos, aceites, coloniales y otras mercancías además de agencia de aduanas, ambos de planta rectangular, el primero

de cuatro niveles y el segundo de dos niveles. Construidos con estructura de hormigón, muros de ladrillo enfoscado y cubierta adintelada y plana, las fachadas, cuya composición parte de cuatro ejes que dividen los vanos rectangulares en dos cuerpos de doble hoja, ambos con la razón social impresa en azulejos y el frente que da a las vías posee un frontón escalonado también con la razón social en azulejos. Estos tres edificios mencionados son los que se reprodujeron en formato de maqueta en cerámica para la instalación que conforma la obra y también se reprodujo de forma parcial el cartel de azulejos de F. Urrestarazu.



Edificio de Bodegas Bilbaínas



En primer termino a mano derecha pabellones de Bodegas Urrestarazu, A. Conrad y Cía depósito de vinos, aceites, coloniales, AGE Bodegas Unidas S.A y al fondo los antiguos cuarteles



Pabellones de Bodegas Urrestarazu, A. Conrad y Cía depósito de vinos, aceites, coloniales y AGE Bodegas Unidas S.A vistos desde la playa de vías de la estación ferroviaria Indalecio Prieto

En la acera izquierda en desuso se encuentran parte del edificio de Antonio Arrarte y Cia. Zubillaga y Pedro Tejada, del que cabe destacar su chaflán rematado con un frontón recto que albergó la razón social de la empresa, que en su parte baja permanece adosado posiblemente el único fielato que se conserve en Bilbao. Un edificio de planta trapezoidal de 955 m<sup>2</sup>, en dos alturas, en cuya mitad la perteneciente



a la antigua empresa de vinos, licores y aceites Pedro Tejada se estableció entre varios colectivos musicales, mi taller personal y el *Espacio creativo Pedro Tejada sorlekua*, cuyo cartel de azulejos fue reproducido parcialmente para la obra-instalación.



*Foto del edificio de Antonio Arrate y Ola Zubillaga y Pedro Tejada, a continuación el edificio de hijos de Jerónimo Escudero y al fondo el almacén de Zugazabeitia y Legarra*

El resto de edificios que se ubican en la calle en el flanco derecho a continuación de los mencionados anteriormente, son el de AGE Bodegas Unidas S.A —Azpilicueta, García La Fuente y Entrena— edificio destinado en origen al almacenamiento de barricas, cajas y garrafones de planta rectangular, en tres alturas, rematado con una cubierta a dos aguas. Estuvo en uso hasta 2017 por parte de asociaciones socioculturales africanas como local de ensayo en el cuerpo principal por parte de grupos de percusión y danza, y las otras estancias se destinaban como almacén de diversos productos de segunda mano para enviar en contenedores a diferentes zonas de la África subsahariana. Seguido de este, se encuentra el edificio de los antiguos cuarteles — en el pasado albergó un destacamento militar encargado de controlar los ferrocarriles— que queda reflejado en los remates que colmatan las fachadas a modo de almenas y las esquinas rematadas con torres. Hasta el año 2021 albergaba a sindicatos ferroviarios, a la asociación de maquetistas

ferroviarios Agrunorte y hasta el año 2017 a la Asociación de Amigos del Ferrocarril.



*Edificio de los antiguos cuarteles al final de la calle, donde se ubican en la actualidad las oficinas de los sindicatos ferroviarios*

En el lado izquierdo quedaría por mencionar la existencia de dos edificios en desuso, pero de gran valor patrimonial como es el caso de un edificio del emblemático arquitecto bilbaíno Manuel María Smith Ybarra construido en 1938 que se ubica al final de la calle. Un almacén de cuatro niveles, de planta rectangular, cuya fachada juega con paños raseados, ladrillo visto y azulejo, coronada por un piñón escalonado que soporta la razón social sobre azulejos Zugazabeitia y Legarra aceites y licores. Antes de este edificio, en el mismo lado de la calle, se encuentra el antiguo almacén de ultramarinos de los Hijos de Jerónimo Escudero de planta rectangular, cuatro alturas, estructura de madera y cubierta de teja cerámica plana.



*Pabellón de la empresa Zugazabeitia y Legarra construido en 1938 por el arquitecto Manuel María Smith*



*Almacén de ultramarinos de los Hijos de Jerónimo Escudero*

En estos párrafos vamos a centrarnos en lo que supuso este proyecto plástico, que se ejecutó coincidiendo con los meses previos al traslado y cierre del local que disponíamos en la antigua nave-almacén, cuya razón social fue Pedro Tejada aceites y licores. Ante aquella situación de pérdida y con la necesidad de conservar, preservar y visibilizar este paisaje en peligro de desaparición fue cuando decidí inmortalizar algunas de sus arquitecturas y de sus icónicos letreros con una técnica que es símbolo de perdurabilidad histórica como es la cerámica. Para ello me afané en construir maquetas de tres edificios en arcilla roja —construida a base de placas y posteriormente horneada a baja temperatura— y reproduje parte de dos letreros que singularizaban los edificios a partir de azulejos vidriados. Al fin y al cabo, el proyecto pretende ser una puesta en valor de este legado que perdura y se deteriora a la espera de ser derribado o transformado en un nuevo equipamiento que permita dinamizar los planes de transformación urbana de dicha área. Cabe destacar que las intenciones de preservación de estos edificios me llevaron incluso un año antes, a afrontar una operación de mantenimiento y reparación del edificio junto a mis compañeros de taller, llegando incluso a limpiar

de malezas y tierra la cubierta, impermeabilizarla e incluso cambiar los tragaluces que se encontraban deteriorados. Se sanearon las paredes interiores del almacén retirando parte del mortero de la pared dejando el ladrillo visto y se llegó a pintar en blanco el techo de la nave y la carpintería de madera de la puerta de acceso.

Retomando los elementos utilizados en la obra hay que destacar que todos ellos hacen referencia al periodo histórico concreto antes mencionado, tanto por los materiales utilizados como por el diseño de estos, pudiéndose constatar en la factura de la cartelería de azulejos como en la sencilla mesa de madera y mármol que sirve de soporte a las maquetas. Esto permite al espectador, especialmente a las personas que vivieron aquella época, transportarlos a aquel momento estimulándoles la memoria y recuperar sus vivencias a partir de dichos elementos. La obra finalmente comporta una instalación que, por un lado está compuesta por tres maquetas construidas en arcilla roja chamotada, y decorada con engobe blanco, que previamente para su ejecución fue necesario elaborar una serie de planos a escala —recurriéndose a los planos originales del Archivo Histórico Foral de Bizkaia— para la elaboración de las diferentes vistas de los edificios. Estas fueron reproducidas a partir de placas de arcillas que fueron dibujadas, modeladas y talladas en crudo, para montarlas, pegarlas con barbotina y posteriormente ser horneadas a 950°C de temperatura. Los edificios reproducidos son los que se ubican en la calle Particular del Norte en su lado izquierdo —en el orden en el que se disponen: Bodegas Bilbaínas, F. Urrestarazu y por último Conrad y Cía— que se colocaron sobre una sencilla mesa de madera de pino y una encimera de mármol blanco de Macael ejecutada para tal fin. Acompañando a las maquetas se construyeron con la misma técnica original parte de los dos rótulos instalados en las fachadas de los edificios, azulejos cerámicos producidos industrialmente y cortados, de aquellas empresas que albergaron, como es el caso de F. Urrestarazu y Pedro Tejada. Bajo la mesa donde se presentan las maquetas se ubica una caja de azulejos

junto con algunos retales, colmatando el hueco o espacio que genera la estructura de la mesa.

La obra *Particular del Norte* fue galardonada con el 2º premio en la XXXV edición de la *Muestra Itinerante de Artes Visuales ERTIBIL 2017* organizada por la Diputación Foral de Bizkaia, siendo expuesta en la Sala Rekalde de Bilbao del 16 de junio al 10 de septiembre, y en los municipios de Lekeitio en la sala Barandiaran, en Leioa en la sala de exposiciones en Kultur Leioa, en Basauri en la Torre de Ariz, en Bermeo en la sala Néstor Basterretxea y por último en la sala municipal de exposiciones de Barakaldo. Anteriormente fue seleccionada y expuesta en *GetxoArte, Salón de Prácticas Contemporáneas* en 2016 bajo el título *Particular del Norte. Estructuras de memoria urbana*, del 4 al 6 de Noviembre en la carpa de la plaza de la Estación de Las Arenas en Getxo.

El uso de la maqueta arquitectónica desde finales del siglo XX ha tomado un papel representativo dentro de la disciplina del arte, abordando las relaciones entre arte y arquitectura. Es a partir de los años 80 del siglo XX, según el doctor en arquitectura e historia del arte Javier Maderuelo, cuando se da la producción de una serie de esculturas con las dimensiones, materiales y acabados propios de las maquetas, por una serie de artistas como Joel Shapiro, Thomass Schütte, Miquel Navarro, Ludger Gerdes o Dona Dennis cuando la institución arte las reconoce como obras. Pero su uso se puede remontar a la edad antigua de las civilizaciones romanas y de los griegos e incluso Egipto o Mesopotamia se valieron de las maquetas de terracota desde usos distintos, tanto aplicadas a un orden técnico constructivo como a una función mágica o sagrada, encontradas en tumbas, templos e incluso enterradas en los cimientos de los edificios<sup>382</sup>.

*Utopía y realidad se confunden en el género de las maquetas, la utopía se realiza, al menos como imagen volumétrica, mientras que la realidad se desvanece dando paso a la hiperrealidad que viene servida por los simulacros<sup>383</sup>.*

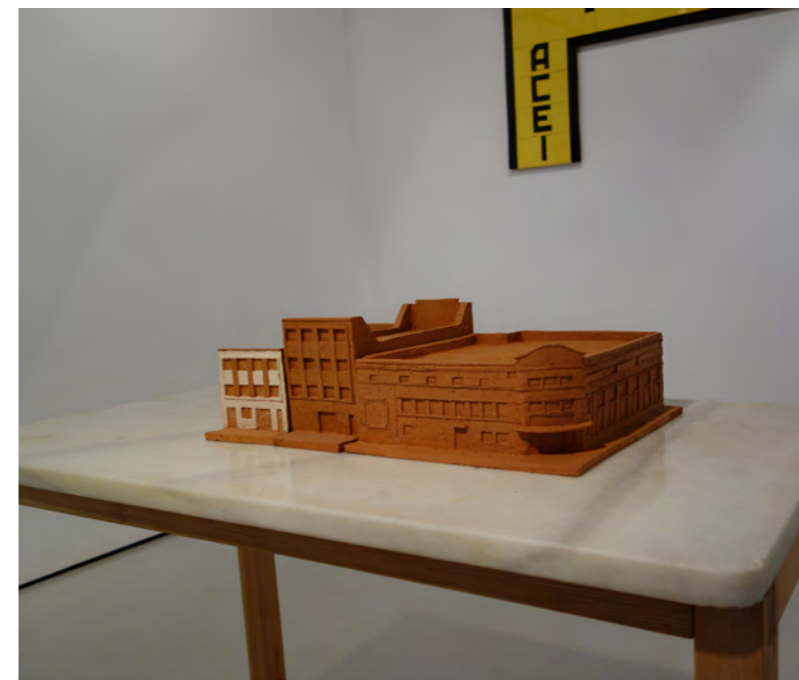
Pero como ya veremos en otras propuestas plásticas en el próximo bloque de la tesis, la maqueta se vincula y se vehicula como herramienta simbólica por parte de numerosos colectivos en protestas y reivindicaciones populares. Esta obra plástica es un claro ejemplo de cómo la praxis artística articula y estructura la investigación de la presente tesis, cómo el proceso dialéctico se aplica; partiendo de la propia contradicción este proyecto parece revelar un cierto patrimonialismo, nostalgia o sublimación estética generada por este tipo de arquitecturas o paisajes que hemos impugnado en más de una ocasión. No fue hasta llegar a comprender y desvelar el funcionamiento de las prácticas hegemónicas culturales al servicio del neoliberalismo, los nuevos modos y relaciones de producción y la gentrificación, no he podido ir asumiendo e interiorizando en mi praxis teórico plástica posiciones o propuestas menos complacientes o cercanas a los planteamientos dominantes como las que se presentan en el próximo y último bloque de la tesis.



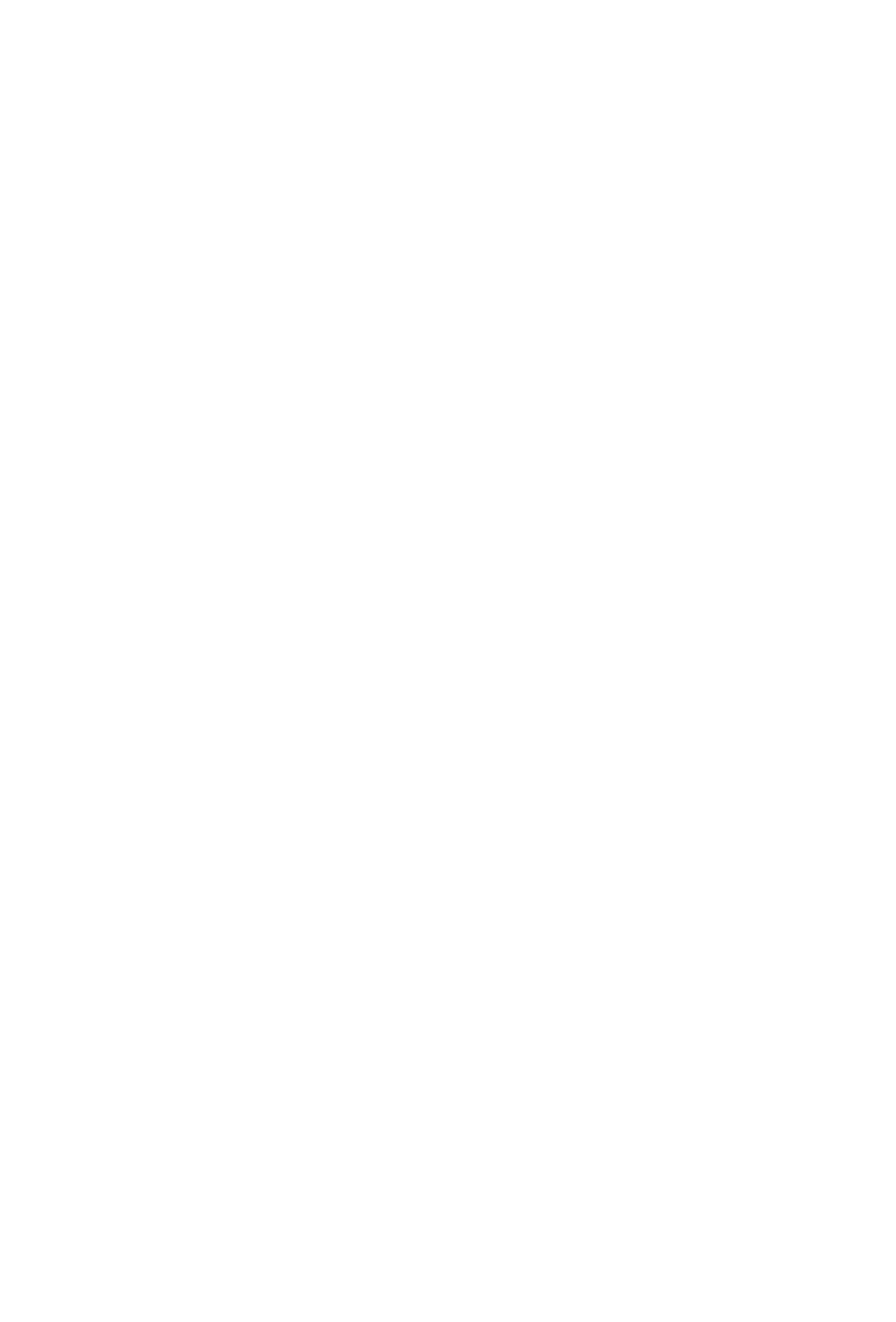
*Particular del Norte. Estructuras de memoria urbana. expuesta en uno de los stands de GetxoArte, Salón de Prácticas Contemporáneas en 2016*

382 Véase AZARA, Pedro, "La imagen de la arquitectura en el mundo antiguo" en *Las casas del Alma. Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad (5.500 A.C / 300 D.C)* CCBB, Institut d' Edicions de la Diputació de Barcelona: Barcelona, 1997, pp. 11- 14

383 MADERUELO, Javier (2008), *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. óp. cit., p.384



En ambas páginas, fotos de la obra *Particular del Norte*, 2º premio en la Muestra Itinerante de Artes Visuales ERTIBIL 2017, expuesta en la Sala Rekalde de Bilbao





---

**III. HACIA LA  
CONSTRUCCIÓN DE  
UN ARTE CRÍTICO O  
POLÍTICO. POR LA  
RECUPERACIÓN DE UNA  
ESTÉTICA MATERIALISTA  
DEL PAISAJE URBANO**

---

---

# INTRODUCCIÓN

---

En este último bloque de la tesis doctoral buscamos visibilizar, por un lado, la evolución de nuestra forma de entender y comprender una práctica artística crítica, desde posiciones cercanas al materialismo dialéctico, y por otro lado cómo objetivarlo en la praxis artística personal. Dicha praxis se centra en el reconocimiento semiológico de imaginarios populares — antagónicos o contrahegemónicos— a través de elementos reconocibles en el espacio urbano, que nos permitan la construcción del proceso histórico bilbaíno a finales del siglo XX y principios del XXI desde una perspectiva de clase y la exploración de una posible politicidad del arte.

En primer lugar, abordaremos una serie de reflexiones a través de lo que se entiende como crítica o criticidad de las prácticas culturales, basándonos en pensadores e intelectuales como Terry Eagleton, Fredric Jameson, Andrea Fraser o Hito Steyerl entre otros, para posteriormente centrarnos en desgranar el concepto de autonomía desde autores como Peter Bürger o Walter Benjamin. Una vez afianzados los conceptos de crítica y autonomía, vamos a exponer una revisión de las vanguardias ruso soviéticas como ejemplo de aunar arte y política, poniendo especial énfasis en su teoría estética a través de autores como Alekséi Gan o Borís Arvatóv. Tras habernos sumergido en las ideas de la cultura proletaria, tomaremos algunas notas de los estudios realizados por Raymond Williams sobre su concepción de la cultura y su noción del materialismo cultural, matizando las connotaciones de este primer concepto con reflexiones de Terry Eagleton. Desarrollaremos el concepto de cultura popular, alineándonos con las tesis de Antonio Gramsci respecto a dicho concepto, haremos una relectura crítica de su uso para posteriormente rastrearlo en las prácticas artísticas y culturales durante el siglo XX en España. Haremos especial hincapié en las prácticas artísticas de la izquierda

radical acontecidas en la Transición, en el Estado español, que buscaron su articulación con la política desdibujando sus límites. Nos centraremos principalmente en las que abordan problemáticas urbanas en los barrios periféricos de Madrid, que se relacionaron tanto con los movimientos vecinales como sociales y con partidos políticos. Posteriormente revisaremos experiencias similares en Euskadi, acercándonos a lo que supuso la cultura radical vasca para inmediatamente después centrarnos en los movimientos vecinales de los barrios bilbaínos de Otxarkoaga y Rekalde.

Por último, abordaremos la praxis artística personal que se centra en una serie de trabajos relacionados precisamente con los barrios de Otxarkoaga y Rekalde, que van desde proyectos reconocibles como escultóricos, a otros en formato editorial con documentación gráfica acompañada de un artículo crítico. Para concluir con el proyecto de ejecución de una escultura en el espacio urbano de Otxarkoaga, en colaboración con la AFO —Asociación de Familias de Otxarkoaga—, retomando el material acopiado del proyecto *Pisando el Territorio* mencionado en el primer bloque de la presente tesis.

---

# 1. SOBRE LA CRÍTICA Y SUS RIESGOS

---

*Desde la perspectiva marxista, no nos cuesta comprender que en nuestra época es imposible vivir del oficio del escritor independiente, con más sólido motivo si este escritor pretende expresarse con plena conciencia respecto de una serie de cuestiones tales que puedan expresar su completo desacuerdo con la sociedad burguesa. Las únicas salidas que se le ofrecen son suavizar poco a poco sus críticas de modo que un día esta sociedad se disponga a festejarlo como su hijo pródigo, (...)*<sup>384</sup>.

André Breton

La investigación teórico-plástica que afrontamos se sustenta bajo un análisis crítico, por ello es pertinente que nos detengamos en afrontar algunas cuestiones que surgen en torno a la crítica o la criticalidad. No son pocas las voces que observan una crisis de la crítica en la cultura, y por supuesto en el arte —autores como Fredric Jameson, Terry Eagleton, Hal Foster, Andrea Fraser, Hito Steyerl o Peio Aguirre— observan cómo la crítica es fagocitada y transformada como un elemento más de la industria cultural, y se pone al servicio de la legitimización de la propia institución arte. La crítica se presenta como un ejercicio de ruptura del consenso, de confrontar ideas o como una operación reflexiva que se objetiva de forma eficaz bajo diferentes formatos: la escritura,

las publicaciones, exposiciones, proyectos pedagógicos o colectivos. Todos estos formatos parecen responder de nuevo como una consecuencia más de la precarización del trabajo cultural bajo el capitalismo neoliberal, que cada vez reclama más servicios a los y las trabajadoras del sector.

Por esa relevancia de lo crítico Fredric Jameson señala que se debe dar sobre la necesidad, tanto en los análisis sociales como culturales, de tener en cuenta la idea reguladora de la totalidad —propia de la tradición marxista—, es decir a partir de la interconexión y las relaciones que componen la sociedad como una estructura compleja. En esta dirección Jameson diferencia dos modos de utilizar el concepto de totalidad: *por una parte, juicios morales (negativos o positivos, esto ahora indiferente), y por la otra un auténtico esfuerzo dialéctico para pensar nuestro tiempo presente dentro de la historia*<sup>385</sup>. Una de las características más importantes del método dialéctico es esta preferencia por la totalidad concreta frente a las partes abstractas separadas<sup>386</sup>.

Otra de las cuestiones que Jameson destaca sobre la crítica, es la dificultad de aplicar la “distancia crítica”, es decir debido al dominio del posmodernismo o el capitalismo avanzado parece imposible cualquier distanciamiento que procure una acción cultural de ataque. El capitalismo ha conseguido colonizar y apropiarse de cualquier enclave con eficacia crítica, contracultural, de resistencia cultural o las expresiones más abiertamente políticas que son continuamente desactivadas y absorbidas por el sistema, siendo una característica fundamental, el “momento de verdad” del posmodernismo<sup>387</sup>. La idea de totalidad se hace más

---

384 BRETON, André (1938), “Vista a León Trotski. Discurso pronunciado por André Breton el 11 de octubre de 1938 en el meeting del aniversario de la Revolución de Octubre, organizado por el Partido Obrero Internacionalista en París” en *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. André Breton, León Trotski, Diego Rivera. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019, p. 42

385 JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo tardío*, óp. Cit., p.101

386 JAMESON, Fredric (1971), *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2016 p. 42

387 Ibíd., pp. 107-109

patente con estas afirmaciones, todo forma parte de un único proceso, es una lección tanto de Marx como posteriormente de la escuela de Frankfurt, la totalidad social está más vigente que nunca, ya que el capital penetra en todos los ámbitos de la vida.

El teórico cultural británico Terry Eagleton en su ensayo *La función de la crítica* (1984) busca recomponer y devolver a la crítica su función tradicional, ya que no sería necesario inventarse nada nuevo. A lo largo de la publicación traza el desarrollo histórico de la crítica, su análisis comienza con el surgimiento de la crítica moderna a principios del s. XVIII, que se asociaría a la consolidación de la “esfera pública” burguesa —como la denomina Jürgen Habermas— que engloba diferentes instituciones sociales como cafés, clubs, periódicos y gacetas; donde se reúnen individuos de forma libre e igualitaria intercambiando opiniones, se dan discursos que consolidan una emergente fuerza política, una opinión pública. La crítica nació como respuesta contra el estado absolutista, y si esperamos que la crítica tenga futuro ahora sería una respuesta contra el estado burgués.

Un ensayo que reivindica la crítica, es el texto publicado por Karl Marx y Friedrich Engels de 1845 *La sagrada Familia*, en el que arremeten contra el idealismo pequeño burgués y la construcción especulativa que ven reflejada tanto en la novela de Eugène Sue *Los Misterios de París* (1842) como en la crítica que Szelięga, discípulo hegeliano de izquierdas, hace sobre dicha novela. Marx acusa a Szelięga que, en su crítica sobre Los Misterios de París, este había instrumentado el contenido real de la novela para acercarlo a sus posiciones en favor de la “crítica crítica” y apoyada en la construcción especulativa, como destaca Mijaíl Lifshitz en 1933:

*Marx no intentó negar que había una analogía entre el método especulativo y el espíritu del romanticismo burgués: por el contrario, demostró irónicamente que el “misterio de la construcción especulativa” y Los Misterios de París tenían una misma y única base ideológica*<sup>388</sup>.

Marx atacó tanto la estética idealista como la literatura idealista reflejada en estos ejemplos, a la par que al “estado del mundo”, es decir, aquella visión de que el individuo era un mero instrumento al servicio de fuerzas sociales ciegas propio del “estado ético del mundo” de la estética hegeliana.

Retomando el trabajo de Eagleton, observa cómo en los años sesenta del siglo XX aumenta considerablemente el número de universitarios, y con ello se fue gestando una política del conocimiento y una crítica académica objetivo de la que:

*Entonces como ahora, era adiestrar a los estudiantes en la utilización efectiva de ciertas técnicas, en el dominio efectivo de un determinado discurso, como un medio para certificar su cualificación intelectual como reclutas de la clase dirigente*<sup>389</sup>.

Pero para Eagleton esta crítica permanece subsumida como valor de cambio, y el valor de uso permanece como algo marginal dentro del capitalismo tardío, no posee casi relevancia y esta ha sido absorbida por la industria cultural como parte de las necesidades propias de cualquier proyecto empresarial. Eagleton afirma que la función del crítico contemporáneo es:

*Conectar lo simbólico con lo político, comprometiéndose a través del discurso y de la práctica con el*

*proceso mediante el cual las necesidades, intereses y deseos reprimidos puedan asumir las formas culturales que podrían unificarlos en una fuerza política colectiva*<sup>390</sup>.

El crítico e historiador del arte estadounidense Hal Foster en su ensayo *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (1996) analiza los deslizamientos que se han dado en el arte a lo largo de las tres últimas décadas y advierte también de la crisis que sufre la crítica en concreto dentro del arte. Al igual que Eagleton, Foster ve urgente recuperar la vieja función de la crítica, de impugnar y confrontar con el actual sistema político-económico dominante, y recuperar una esfera pública para el debate plural y libre, ya que en su opinión los espacios donde se producía la crítica se han “estrechado enormemente”. La crítica parece haberse desplazado en favor de la supervivencia económica, algunos artistas abandonan la crítica y la sustituyen por posiciones teóricas que presentan como críticas. Estos cambios conllevan malentendidos como que —el arte no es en sí mismo teórico ni político, que la teoría es ornamental y la política externa— imposibilitan el arte teórico y el político, lo hacen en nombre de uno y otro<sup>391</sup>. Foster depones sus esperanzas en lo que él denomina neovanguardia que parece revelarse contra la aculturación, la mercantilización, retomando el proyecto de la vanguardia para su reconstrucción y su puesta en obra, como una práctica reflexiva que aborde a la institución desde un análisis creativo y deconstructivo, siendo consciente de que la crítica que profiere se puede revelar contra ella misma.

La artista y teórica feminista Andrea Fraser reflexiona en torno al papel de la institución arte, los museos y cómo estos se forjan bajo el triunfo de la economía neoliberal. Bajo el

paraguas de lo que se denominó como crisis en el 2012 y con motivo de la Bienal de Whitney, Fraser presentó los textos *There’s no place like home* y *L’1% C’est Moi* en los que afirma que la crítica se ha institucionalizado y que con ello la institución se fortalece<sup>392</sup>. Los museos u otras instituciones artísticas se esfuerzan en divulgar los valores de la clase dominante y se encargan de diferenciar entre lo que consideran como cultura legítima —tanto la doméstica como la académica— frente a la ilegítima o la que no merece tener representación en la esfera pública. Las instituciones artísticas ejercen una función de control ideológico, que sirve de herramienta que coacciona o limita las propuestas que contengan algún tipo de potencial transformador. Entre ellas incluso las instituciones más progresistas son cómplices al mantener una posición ambivalente:

*Presenta discursos críticos de actualidad y al mismo tiempo produce efectos de aplanamiento y fetichización de las obras. (...) Mientras, aumenta la precariedad tanto en términos de empleabilidad como en los servicios que ofrece*<sup>393</sup>.

Andrea Fraser junto a otros artistas tales como Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Hito Steyerl entre otros, son englobados dentro de lo que se ha venido a denominar “crítica institucional”. La crítica institucional se da a conocer alrededor de 1968 siendo parte del reflejo, en el arte, de la crítica a las instituciones sociales y de las protestas en la década de los 60 a los 70 del siglo XX. Los trabajos de la “crítica institucional” buscan visibilizar las condiciones de producción, los medios de distribución, exhibición y muestra de los proyectos artísticos, tanto en infraestructuras públicas como privadas. Es decir, el circuito de comercialización y consumo del arte pasa a ser el objeto de análisis de los y las

388 LIFSHITZ, Mijaíl (1933), *La filosofía del arte de Karl Marx, seguido de Literatura y marxismo. Una controversia*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2017, pp.82-83

389 EAGLETON, Terry (1984), *La función de la crítica*. Paidós Ibérica: Barcelona, 1999, p.101

390 *Ibíd.*, p. 139

391 FOSTER, Hal (1996), “Introducción” en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, p. 13

392 ALDAZ, Maite (2019), *Haacke y la crítica de la institución arte*. Madrid: Tierradenadie ediciones, p.79

393 *Ibíd.*, p.167

artistas, que buscan provocar una implicación, una actitud crítica y constructiva del público para con el conocimiento del aparato del arte y la estructura económica e ideológica sobre la que se sustenta.

Andrea Fraser es consciente y se esfuerza en recalcar cómo el poder económico, las multinacionales o los bancos patrocinan museos y fundaciones para reforzar su imagen, estos centros artísticos son dirigidos hacia el espectáculo globalizado neoliberal. En el año 2005 Andrea Fraser publica en la revista *Artforum*, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique” donde señala como se ha pasado de una crítica de las instituciones a una institución de la crítica, en la que entre otras cuestiones se encarga de definir lo que se denomina institución. En el artículo Fraser señala, que a partir de 1969 lo que se conoce como institución arte se expande y ya no solo abarca el museo o los espacios de producción o distribución del arte, sino a todo el complejo campo del arte: museos, galerías, espacios públicos o privados donde se exhiben. Los espacios de producción artística y de discurso como: estudios, oficinas, conferencias, simposios, revistas, catálogos, notas de prensa e incluso los espectadores, compradores y los productores mismos son parte de la institución. Es decir, lo que plantea Fraser es que la institución va más allá de un lugar físico o de entidades u organizaciones concretas, se configura como un campo social específico. Respecto a la crítica remarca, que esta no se trata simplemente de emitir un juicio sobre la institución, sino que pasa por crear lo que ella denomina institución de la crítica, que se constituye bajo el autocuestionamiento y la autorreflexión. Y sobre todo por asumir que la institución-arte no es algo autónomo que permanece separado del resto del mundo y que los y las artistas no pueden permanecer al margen de la institución<sup>394</sup>.

Si bien es cierto se comenzó a cuestionar la fetichización o reificación de la propia crítica institucional, que poco a poco se vio incapaz de hacer frente al propio confinamiento al que se vio abocada dentro de la propia institución. Del 2005 al 2008, a través de más de 100 textos el proyecto *transform*, buscó trabajar las prácticas artísticas y políticas de la crítica institucional, que como nos comenta Marcelo Expósito en la introducción de *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (2008) básicamente en torno a:

*las líneas de investigación que transforman se marcaban inicialmente eran tres, y por este orden: en primer lugar, “la línea de la producción artística”; en segundo lugar, “la línea de las instituciones artísticas”; y en tercer lugar, “la línea de la relación entre las instituciones y la crítica como movimiento”<sup>395</sup>.*

El proyecto *transform* vendría a analizar el proceso de reificación de la crítica institucional, y a reflexionar cómo afrontar la nueva ola de crítica institucional, cuál debía ser su función y cuáles serían sus oportunidades. Entre los textos que acontece el proyecto, destacamos las preguntas que formuló la artista Hito Steyerl:

*¿cuál es la relación interna entre crítica e institución?, ¿qué tipo de relación existe entre la institución y su crítica o, por otra parte, la institucionalización de la crítica?, y ¿cuál es su trasfondo histórico y político de esta relación?<sup>396</sup>*

Steyerl afirma, al igual que como hemos visto anteriormente con Marx y Eagleton, que existe una “crítica limitada” propia de la burguesía, la crítica institucional, que vendría a

ser una herramienta que permite la determinación de ciertos grupos sociales y la construcción de sujetos políticos. Esto para Steyerl da origen a que las instituciones críticas sean desmanteladas en favor de una crítica institucional neoliberal, que construye esos nuevos sujetos ambivalentes y dislocados que por un lado se adaptan a la precariedad y por otro tengan la necesidad de instituciones críticas para su construcción subjetiva. Es decir, una integración cultural y simbólica de la crítica pero que no contemple ninguna transformación de las formas de organización de las instituciones, ni ninguna mejora material o de transformación radical<sup>397</sup>. Como nos advierte el crítico y comisario vizcaíno Peio Aguirre en su ensayo *La línea de la producción crítica* (2014):

*No existe en el arte en ningún extraño lugar desde donde se pueda criticar sin que esa posición se resienta o se ve alterada en el acto de su enunciación. La postura del artista como outsider dentro de la sociedad no se sostiene en un careo directo con las estructuras sociales y políticas, al margen de consideraciones sobre el idealismo o el romanticismo<sup>398</sup>.*

En este ensayo Aguirre recalca cómo la crítica no pasa por su mejor momento, a pesar de ser uno de los periodos de mayor expansión y difusión. Destaca la complicidad que existe entre la crítica y la industria cultural, asumiendo que la institución arte ha absorbido al crítico, y la crítica ya forma parte del programa de los museos centrándose en su propio cuestionamiento, reapropiándose de lo crítico como parte de su línea discursiva. Afirma que la crítica se configura en la posmodernidad como una forma de publicidad dentro de lo que se conoce como capitalismo cognitivo, convirtiéndose

en mercancía abstracta al servicio de la acumulación del capital simbólico, como otro requerimiento profesional más, propio de la desregularización del trabajo bajo el neoliberalismo. En este sentido son interesantes las palabras de Juan Luis Moraza escultor; profesor y doctor en Bellas Artes que coincide en la absorción institucional de lo crítico y afirma:

*porque hoy en día, lo crítico, la criticalidad o como queráis llamarlo, es un factor de legitimación. (...) Creo que una de las grandes paradojas del desarrollo de la modernidad tiene que ver con un proceso inverso, mediante el cual el factor de legitimación que da lo crítico acaba convirtiéndose en un requisito de homologación en la que lo crítico es un factor institucionalizador, hasta el punto de convertirse en indiscutible<sup>399</sup>.*

Tanto las instituciones culturales como los y las artistas necesitan hoy más que nunca justificar sus gastos, en definitiva, su trabajo y para ello cada vez más se valen de revistas, periódicos o publicaciones que argumenten y esgriman pruebas de su quehacer. Aguirre construye su ensayo *La línea de la producción de la crítica* a partir de su fragmentalidad, como una recopilación de problemáticas que se dan cuando se piensa y se ejerce la crítica, que deben de ser abordadas teniendo en cuenta que:

*El sistema no puede reducirse al del arte o a la industria literaria o musical y demás, sino un fenómeno cultural global derivado de una condición de la posmodernidad en donde la culturalización y este-*

394 FRASER, Andrea, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum*, septiembre 2005, pp.281-282

395 EXPÓSITO, Marcelo, “Introducción” en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. BUDEN, Boris, BUTLER, Judith et alt., Madrid: Traficantes de sueños, 2008, p.15

396 STEYERL, Hito, “La institución de la crítica” en *Ibíd.*, p.179

397 *Ibíd.*, pp. 179-187

398 AGUIRRE, Peio, *La línea de la producción de la crítica*. Bilbao: Consonni, 2014, p.45

399 MORAZA, Juan Luis, “Mesa 3. El artista como crítico” Concha Jerez, Rogelio López Cuenca, Juan Luis Moraza. Modera: Alicia Murria en *Tentativas Críticas #1* Centro Galego de Arte Contemporánea ARMANDO Montesinos, Mariano, NAVARRO, Santiago Olmo (eds.) Xunta de Galicia Centro Galego de arte Contemporánea: Santiago de Compostela, 2017, p.74



tización de lo económico y la mercantilización de la cultura coincide<sup>400</sup>.

Su acercamiento se da desde la dialéctica entre la necesidad de la crítica y de la publicidad para su propia existencia, remarcando que el mejor ejercicio que puede darse en la crítica contemporánea, es mostrar los mecanismos económicos que la sustentan. Como ya vimos en el segundo bloque de la tesis, y volvemos a retomarlo en este, siempre nos encontramos en la encrucijada por el riesgo que acontece las prácticas artísticas críticas bajo el amparo de las instituciones artísticas burguesas.

En 1934 Walter Benjamin escribió *El autor como productor*, que busca precisamente problematizar con sectores de la cultura que se consideran progresistas y que cumplen un papel de desactivadores políticos. Lo que plantea Benjamin, es una toma de partido activa hacia una estética materialista y no especulativa, al servicio de una orientación y subjetivación socialista. Benjamin señalaba cómo la cultura bajo el capitalismo se produce cómo manipulación y como ilustración, promoviendo el consumo pasivo frente a la posibilidad de colaboración y destruyendo su potencial democrático.

---

## 2. CONTRA LA AUTONOMÍA Y LA ACTIVIDAD ESPECULATIVA EN EL TRABAJO ARTÍSTICO

---

*La libre creación no tiene lugar en el sistema de producción capitalista; el artista está separado como por una muralla de los procesos de desarrollo social y el arte cae en las manos de una clase intelectual que, incluso si tuviera la intención de hacerlo, se encuentra desprovista de cualquier tipo de influencia de los procesos laborales masivos<sup>401</sup>. Boris Arvatov*

Comenzamos este capítulo deteniéndonos en el libro *Teoría de la Vanguardia* (1974) de Peter Bürger, en él trabaja sobre la actitud crítica de la vanguardia artística, su influencia en el arte moderno y la construcción de una conciencia histórica del arte, incorporando lo social, lo político y lo histórico como intrínseco a la obra. Cuestiones como el concepto de autonomía estética, la crítica a la institución arte y la periodización de la historia del arte son abordadas revisando la obra de Walter Benjamin, entre otros. En *Teoría de la Vanguardia* Bürger destaca cómo a partir del movimiento histórico de vanguardia, el arte se consolida como parte del sistema social e inicia un proceso de autocrítica. La vanguardia no arremetería contra las corrientes artísticas anteriores sino

contra la institución arte, tal y como esta fue configurada por la sociedad burguesa. Bürger afirma que cuando hablamos de institución arte *deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte cómo también las ideas dominantes sobre el arte de una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras<sup>402</sup>*. La vanguardia se erige inicialmente como antagónica respecto al aparato de distribución dominante, y frente al status que recibe el arte dentro de la sociedad burguesa —bajo el concepto de autonomía—. Estas ideas son fundamentales, ya que muestran el vínculo fundamental entre la autonomía del arte y la pérdida de efecto social.

Desde la “comprensión objetiva” del subsistema social arte Bürger, remarca la necesidad de construir la historia de ese subsistema, pero advierte que este no puede reducirse a un simple reflejo de la historia de la sociedad burguesa. En la construcción de dicha historia es fundamental señalar la diferencia entre la institución arte —sustentado bajo el principio de autonomía—y el contenido de la obra de arte. Es a partir de esta distinción desde donde se entiende la historia como superación de la discrepancia entre institución y contenido. Bajo esta tensión se sustenta el arte en la sociedad burguesa, entre las instituciones —que buscan liberar al arte de su vínculo social bajo la autonomía— y los contenidos políticos de las obras.

El concepto de autonomía es una categoría de la sociedad burguesa, que se apoya en la idea de que la esencia del arte se construye a partir de su separación de la sociedad, lo que conlleva la aceptación del *l'art pour l'art*. El problema que supone aceptar la autonomía del arte, es la ocultación de bajo qué condiciones dentro del desarrollo histórico se procura dicha separación. Esto sucede gracias al auge de la sociedad burguesa a partir del siglo XVIII y el surgimiento

---

400 AGUIRRE, Peio, La línea de la producción de la crítica, óp. cit., p 12

---

401 ARVATÓV, Boris (1923), “De arte y clases sociales” en *Arte y producción* (1923-1928) Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018, p.44

402 BÜRGER, Peter (1974), *Teoría de la vanguardia*. La Cuarenta: Buenos Aires 2010, p.31

de la filosofía estética idealista, como las ideas de lo bello de *La Crítica del Juicio* (1790) de Kant y de lo sublime en las *Cartas por la educación estética del hombre* (1795) de Schiller. Pero antes, incluso de la Revolución Francesa que dio el poder a la burguesía, el arte ya alcanza el nuevo estatus de autonomía.

*El arte autónomo solo se establece como tal cuando, con la aparición de la sociedad burguesa, los sistemas económico y político se separan del cultural y la concepción de mundo tradicionalista, influenciada ya por la ideología de la justa reciprocidad, le quita a lo artístico su ritualidad*<sup>403</sup>.

Jüger Habermas señala la posición privilegiada que adquiere el arte como forma del espíritu absoluto, satisfaciendo las necesidades residuales de la sociedad burguesa que no pueden ser satisfechas por la religión o la filosofía además de no involucrarse en cuestiones económicas o políticas. Este esteticismo extremo conlleva la decadencia tanto de la institución arte como de los propios contenidos de la obra de arte, que facilitó la autocrítica del arte que Bürger asocia a los movimientos históricos de vanguardia.

Como ya advertimos en el primer bloque de la tesis, Marx en sus obras de juventud concretamente en sus *Manuscritos económicos-filosóficos de 1844*, concibe lo estético visto como una relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha configurado histórica y socialmente, por tanto, la separación del arte de la praxis cotidiana está condicionada socialmente. La autonomía es una categoría —falsa— de

la sociedad burguesa, una categoría ideológica *que une un momento de verdad —la separación del arte y la praxis cotidiana— y un momento de no-verdad —la de este suceso histórico a una “esencia” del arte—*<sup>404</sup>.

En este sentido Bürger advierte que el estatus de autonomía del arte no es incuestionable dentro de la sociedad burguesa, es más es un producto precario de esta y puede ser cuestionado por la clase dominante poniéndose a su servicio de forma explícita. Guy Debord advierte, que bajo el reverso de la autonomía artística aparece la subordinación a las necesidades del mercado, y su lejanía de la realidad social produce al artista una gran impotencia, ya que el propósito del arte y la cultura sería la expresión de la totalidad social. Debord afirma que la clase dominante oculta sus contradicciones para su defensa y entre una de sus estrategias destaca la separación de la política de la cultura, a través de estrategias reformistas mediante las cuales produce *la banalización de los hallazgos subversivos y los difunde ampliamente una vez esterilizados*<sup>405</sup> a través de la industria cultural.

Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), bajo el concepto de aura capta el tipo de relación que se conforma en la institución arte desde el principio de autonomía. Aborda la relación existente entre la obra de arte y el espectador, denominándola como aurática. En ella se produce un desplazamiento del interés desde la obra de arte en sí, hacia los efectos que produce sobre el espectador. Las características del arte aurático dependen de su autenticidad y de su carácter

único. El origen del aura proviene del arte ritual o del que posee un valor de culto religioso, pero Benjamin observa como esa característica también se da en el arte desacralizado. La ruptura que se dio entre el arte sacro de la Edad Media vinculado a la iglesia y el arte profano del Renacimiento vinculado a la burguesía no supondría un cambio tan relevante para Benjamin como el resultante de la pérdida del aura. Benjamin señala, por tanto, dos épocas del arte que se engloban bajo la noción de arte aurático: como ya hemos señalado una de ellas es la referida al arte vinculado a lo ritual o lo sagrado, principalmente a lo eclesiástico, y por otro lado el arte autónomo surgido bajo la construcción de la sociedad burguesa. No fue hasta la aparición de las técnicas de reproducción visual mecánica —como el cine o la fotografía— cuando el arte perdería la recepción contemplativa por parte del individuo burgués a una recepción colectiva dirigida a las masas: *en lugar de su función ritual el arte adopta una función política*<sup>406</sup>.

Desde los inicios la fotografía se mantuvo cercana a la cultura popular, la práctica fotográfica fue empleada tanto por profesionales como amateurs, registrando todo tipo de motivos, de esta manera la frontera entre artista y público se comenzó a diluir. La fotografía democratizó la recepción de imágenes por parte de las masas, incluso entre ellas grandes obras de arte. Benjamín creía fervientemente en el potencial emancipador intrínseco al medio:

*La fotografía .... Fue adoptada primero en la clase dominante: industriales, propietarios, banqueros, hombres de estado, figuras literarias e intelectuales”. Benjamin expresa sus dudas: “¿Es cierto? ¿No debería, en cambio invertirse el orden?”*<sup>407</sup>

Benjamin es consciente, de que la reproducción industrial de las formas artísticas era inherentemente democrática, pero si esta permanece bajo la producción de mercancía capitalista, tanto el arte como la tecnología permanecen subsumidos como manipulación, promoviendo el consumo pasivo. Por un lado, pone de ejemplo el uso del fotomontaje al servicio de la política revolucionaria, como el llevado a cabo por el artista John Heartfield, pero por otro lado advierte hacia donde puede derivar el uso de estos nuevos medios como la fotografía:

*Se va haciendo más matizada, cada vez más moderna, y el resultado es que no puede ya fotografiar ningún edificio de pisos de alquiler y ningún montón de basuras sin transfigurarlos y embellecerlos. (...) Y esto significa que ha logrado que incluso la miseria, captada de una manera perfeccionada y según la moda, sea objeto de goce. Porque, si una función económica de la fotografía consiste en lograr que las masas, por medio de las elaboraciones de la moda, accedan a contenidos que antes se le hurtaban al consumo —las novedades para primavera, los personajes célebres, los países extranjeros—, una de sus funciones políticas consiste en renovar el mundo desde dentro. En otras palabras: según la moda. Tenemos aquí un ejemplo drástico de lo que se llama alimentar un aparato de producción sin modificarlo*<sup>408</sup>.

En este sentido Susan Buck-Morss en su ensayo *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el Proyecto de los Pasajes* (1989) recoge fragmentos del *Passagen- Werk* —Libro de los Pasajes— de Benjamin, que advierten como el arte se pone al servicio de la publicidad o incluso la proletarización de la producción artística en términos de explotación.

403 HABERMAS, Jüger, “Walter Benjamin: crítica concienciadora o salvadora”, en *Sobre la actualidad de Walter Benjamin*, Frankfurt 1972, p.190

404 BÜRGER, Peter (1974), “Sobre el problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa” *Teoría de la vanguardia*, óp. Cit. p.67

405 SITUACIONISTA, Internacional (1957), “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional” *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situacionniste (1958-1968) Vol 1. La realización del arte. Internationale Situacionniste # 1-6 más “Informe sobre la construcción de situaciones”* Literatura Gris: Madrid, 1999, p. 206

406 BÜRGER, Peter (1974) “Benjamin y la discusión en torno a una teoría del arte” *Teoría de la vanguardia*, óp. cit., p. 40

407 BENJAMIN, Walter, “Y [La fotografía]” en *Libro de los Pasajes*. Akal: Madrid, 2005, p.687

408 BENJAMIN, Walter, “El autor como productor” *Iluminaciones III*. Taurus: Madrid, 1975, p.126

*Ni el artista ni el técnico debían ser apoyados inequívocamente. Ambos, careciendo de control sobre los medios de producción, se sometían a las demandas del mercado y ayudaban a perpetuar la no identidad entre utilidad social y ganancia capitalista<sup>409</sup>.*

En el capítulo que desarrollamos a continuación vamos a sumergirnos en el desarrollo de las vanguardias soviéticas y el análisis de la teoría estética producida en aquel momento, es una revisión fundamental que permita reconocer su politicidad.

### 3. LA EVOLUCIÓN DEL CONSTRUCTIVISMO. LAS VANGUARDIAS SOVIÉTICAS PROLETKULT, PRODUCTIVISMO Y FACTOGRAFÍA.

*Dicho de una manera brusca, aunque necesariamente directa: lo que la experiencia productivista y factográfica muestra es que la politización del arte y su desplazamiento hacia la producción o el activismo social no es óbice para la complicación de las hipótesis y herramientas técnicas y formales del arte<sup>410</sup>. Marcelo Expósito*

La relectura crítica del proceso de las vanguardias soviéticas se hace necesario en nuestro contexto actual, no ya para ayudar a la constitución de un estado socialista como en el pasado, pero sí para recuperar la articulación entre el arte y la política, contribuyendo así al proceso emancipador. La recuperación de dichos procesos no parte desde una idealización o glorificación del pasado, sino desde un análisis heterodoxo que permita reconocer de manera clara y accesible las diferentes corrientes de pensamiento y de

producción estética. Las tensiones entre la autonomía relativa y la producción de discurso político es una constante que se va a dar en los diferentes epígrafes y capítulos que se concatenan hasta el final del presente trabajo de tesis.



Gustav Klucis, *La URSS es la brigada de choque del proletariado del mundo entero*, 1931

409 BUCK- MORSS, Susan (1989), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2001, p.164

410 EXPÓSITO, Marcelo (2010), *Los nuevos productivismos*. ContraTextos Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Cerdanyola del Vallès 2010, p.12

### 3.1. ACERCA DEL CONSTRUCTIVISMO Y PRODUCTIVISMO

En general en los países occidentales el constructivismo ruso se conoce principalmente como un movimiento artístico, desechando su papel activo en la transformación cultural, social y política dirigida a la consolidación del sistema comunista soviético. En la década de 1920 en Rusia se configura un movimiento creativo revolucionario, el constructivismo, que transforma por completo la relación entre el artista, su obra y la sociedad como consecuencia directa del triunfo de la revolución rusa de 1917. La primera vez que aparece el término fue en el catálogo de una exposición de 1920, celebrada en el Café de los Poetas (*Kafe Poetov*) en Moscú y titulada: *Los constructivistas: K.K. Medunetskii. V.A. Stenberg, G. A. Stenberg*. En la exposición se observaban diferentes estructuras espaciales construidas a partir de materiales con fuerte apariencia industrial. Cabe recordar que ya en 1913 Vladimir Evgrafovich Tatlin comenzó a realizar las primeras construcciones sin utilidad en Rusia, a partir de pequeñas composiciones realizadas con metal, madera y cristal, siendo la primera de ellas el relieve pictórico *La botella*. En esas fechas Tatlin realizó una visita a París donde conoció el trabajo de Picasso —por aquellos años Picasso y Braque comenzaron a experimentar con materiales y a realizar los primeros collages y relieves como *Bodegón con silla de rejilla* (1912) del primero y *Compotier et verre* (1912) del segundo—, pero anteriormente ya Tatlin tuvo contacto con el cubismo a través de la colección Schukin y de otras contribuciones cubistas en las exposiciones rusas. Se parte por tanto de una serie de artistas —V. Tatlin, Alexandr Ródchenko,

Petr Miturich, Gustav Klutssis, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Liubov Popova y Varvara Stepánova— con formación en medios plásticos convencionales, que, a través de la experimentación con las ideas cubistas y futuristas, configuran unas nuevas formas de hacer objetos artísticos basados en la construcción geométrica.

La revolución de febrero de 1917, que llevo al triunfo del Partido Bolchevique el 7 de noviembre del mismo año, empapó y proporcionó a los artistas los ingredientes necesarios para el desarrollo del constructivismo, gracias a la experiencia adquirida a través de las acciones de agitación política, la gestión de asuntos artísticos y su adhesión a la ideología marxista. En un inicio los artistas vanguardistas se autodenominaron como futuristas —no hay que confundirlo con el futurismo italiano— que fue utilizado como sinónimo de “arte de izquierdas”, aunque ambas se utilizaron de manera vaga y sin denotar de primeras un compromiso político específico. Lo que sí parecía estar definido es el significado de futurismo por el artista Juan Puni en el primer número *Arte de la comuna* (1919):

*(...) clara y definidamente expresada tendencia a ir más allá de los límites de la obra de arte cerrada dentro de sí misma, es decir, la tendencia hacia la liquidación del arte como una disciplina separada*<sup>411</sup>.

Existieron artistas futuristas rusos antes de la revolución de octubre diferenciándose dos facciones: una de izquierdas que daría lugar posteriormente a los primeros futuristas-productivistas —Brik, Arvátov— y a los constructivistas —Ródchenko, Lavinsky— y otras fracciones de derechas<sup>412</sup>. A partir de la revolución de febrero, principalmente liberal y democrática, artistas de todo símbolo político se aglutinaron

y organizaron a partir de la Unión de Trabajadores Artísticos en San Petesburgo, cuya principal empresa fue atacar a la Academia de las Artes que es la que ostentó el poder previo a la revolución. Tras el triunfo de la revolución en octubre parte de los componentes más conservadores de la Unión de Trabajadores Artísticos se opuso a participar y a cooperar con Anatoly Lunacharski del *Narkompros* —responsable de la educación y las artes del Partido Comunista— y dentro del nuevo estado se congregaron alrededor del Departamento de Museos y Conservación de Antigüedades, aglutinando a los sectores menos progresistas.

El órgano oficial gubernamental encargado de promover las cuestiones artísticas contemporáneas fue el Departamento de Bellas Artes o IZO —abreviatura de *Otdel izobrazitel'nykh iskusstv*— surgido en 1918, que rompió con las aspiraciones tanto liberales como anarquistas que se respiraban en el periodo revolucionario. Este organismo era moderado respecto a las diferentes tendencias artísticas existentes, entre 1918 y 1920 organizaron 28 exposiciones, adquirieron obras de todo tipo tanto de artistas jóvenes como consolidados, se organizaron concursos para la construcción de monumentos y se comenzó a gestar la formulación de una base teórica para una política cultural socialista. Si bien es cierto que en la dirección del IZO predominaron personas de corte progresista y cercanas al futurismo, esto no significó que se convirtiera en la estética oficial. Pero ya desde aquellos inicios, las críticas y los ataques hacia el arte futurista o vanguardista, por parte de algunos dirigentes del partido, se hicieron notar en el periódico *Pravda* del 24 de noviembre de 1918. En dicho artículo denunciaban como un despilfarro el uso de dos millones de rublos, en adquirir obra de los futuristas en lugar de artistas consagrados como Alexandre Benois o Aleksandr Golovin, llama

la atención la reivindicación de estos dos autores, ya que el primero de ellos es un declarado defensor de *l'art pour l'art*<sup>413</sup> y miembro de los grupos conservadores. La crítica se expande, y el 29 de diciembre del mismo año esta vez en el periódico *Izvestia* tachan al futurismo como un síntoma de la decadencia burguesa. Lunacharski respondió a estas acusaciones defendiendo la actuación del IZO, destacando que el organismo no se declaraba afín a ninguna corriente y que este organismo se centraba en los inicios en la adquisición de obra de artistas jóvenes. Fue necesario darles apoyo económico por su situación de extrema precariedad y por supuesto por su trabajo de reconocida relevancia e importancia, que debía ser mostrado en los museos, dado que hasta aquel momento habían sido ignorados precisamente por estas instituciones que permanecían afincadas en posturas estéticas burguesas del pasado prerrevolucionario.

En 1917 se crea el Movimiento Cultural Proletario *Proletkul't*<sup>414</sup>, en los albores de la revolución rusa, que se transformó rápidamente en un laboratorio de experiencias estéticas donde se implementaron las ideas de Alexandr Bogdánov, Anatoly Lunacharski y Máximo Gorki. *Proletkul't* surgió desde sus inicios como organización obrera independiente, con autonomía plena en la esfera cultural antes y después de la revolución. Entre algunas de sus características empezó a emerger la relación entre tecnología e ideología como elemento fundamental de la cultura proletaria, que pudiera ser un germen de influencia sobre el constructivismo. A pesar de las diferentes ideas y de no tener una teoría sólida, todos ellos coincidían en la necesidad de preservar su autonomía. Bogdánov resaltó que, a pesar de los logros del proletariado en la política, la cultura permanecía estancada, y afirmaba que la construcción de la cultura proletaria no debía de estar dirigida directamente por el partido. Tanto Lenin como

411 PUNI, Juan (1919), “Sovremenn gruppirovki v russkom levom isskustve”, *Iskusstvo kommuny*, n°19, p. 3 citado en LODDER, Christina (1983) *El constructivismo ruso*. Alianza editorial: Madrid, 1988, p.50

412 “Programa de LEF” ASEEV, Nikolai et. Al. en GÓMEZ, Juan José (ed.) *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917- 1954*, Sevilla: Circulo de cultura socialista, 2004, pp. 12-24

413 BUCKLE, Richard (1979), *Diaghilev*. Littlehampton Book Services: Londres, pp. 29 y 42-43

414 Dirigido por Alexandr Bogdánov hasta 1920, tras su destitución por el Comité Central del Partido Comunista se decidió someterlo a la disciplina Narkompros (Narodny Komissariat Proveshchenii, Comisariado Popular para la Ilustración, dirigido por Lunacharsky) para evitar las posturas idealistas y antimarxistas que adquirió el grupo.

León Trotski, cuyas ideas tenían gran influencia en aquel momento, demostraron desconfianza hacia la nueva cultura proletaria, arguyendo la fuerte ruptura con el pasado y de ser un producto heredado de la cultura burguesa. Ambos, a pesar de reconocer la necesidad de una nueva cultura proletaria, insistían en la necesidad de cimentarse en la cultura del pasado, defendiendo un realismo sociológico frente a la influencia que adquirió el futurismo. En 1920 Lenin y el gobierno soviético se opusieron al *Proletkul't*, denunciándola como una organización pequeño burguesa, suponiendo su existencia la de un partido rival de trabajadores. Por otro lado, *Proletkul't* habría servido de refugio al idealismo filosófico, especialmente a las ideas sobre la “construcción del dios”<sup>415</sup>, atacaron su autonomía plena y la influencia que adquirió el futurismo en el seno del movimiento. El 8 de octubre de 1920 Lenin convoca a Lunacharski y le transmite personalmente las nuevas tesis sobre la cultura proletaria<sup>416</sup>, que se implementaron desde ese mismo día durante la celebración del congreso de la Cultura Proletaria, que a partir de ese momento pierde su autonomía y pasarían a estar bajo el control del Narkompros. El *Proletkul't* fue perdiendo relevancia hasta que en 1932 desapareció definitivamente.

En primer lugar, habría que destacar la ambigüedad del término constructivismo señalando que por un lado existen una serie de autores como Naum Gabo y Antoine Pevsner, autores del “Manifiesto realista” (1920) y por otro lado se organiza el *Primer Grupo de Constructivistas en Acción* que se estableció de forma oficial dentro del Instituto de Cultura

Artística de Moscú INJUK—*Institut Judozhéstvennoi kultury-Injuk*— (1921) pero se remonta su nacimiento a 1920. En el año 1920 se produjo una lucha encarnizada dentro del INJUK, hogar común del frente de izquierdas entre expresionistas como Vasili Kandinski y suprematistas como Kazimir Malévich contra un grupo de constructivistas que daban los primeros pasos hacia el productivismo. Los primeros se retiraron después de una reunión en el INJUK en el que se decidió abandonar los principios de autonomía y del misticismo sagrado del arte, y los segundos apostaron por las bases de una práctica artística que fomentara el uso de materiales reales dirigidos a tomar contacto con la producción industrial. Este último grupo de constructivistas ganó la pugna, desde los inicios cercano a las ideas productivistas, y estuvo formado por los y las artistas Alekséi Gan, Alexandr Ródchenko, Varvara Stepánova, Karl Ioganson, Konstantin Medunetsky y los hermanos Stenberg, Vladimir y Georgy<sup>417</sup>. Su programa estaba dirigido a *introducir a sus miembros en la actividad inventiva revolucionaria de los constructivistas, que de hecho habían decidido realizar en términos prácticos la expresión comunista de las estructuras materiales*<sup>418</sup>.

A pesar de que el término constructivista fue utilizado ampliamente, englobando diversas disciplinas, desde las explícitamente artísticas a otras tales como el diseño, la arquitectura o la moda, este en muchas ocasiones suplantaba por tanto al término productivismo. La convivencia de los términos constructivista y productivista es síntoma de una diferenciación a partir de discusiones internas registradas

en textos como el aparecido en la revista *LEF* n<sup>o</sup>1<sup>419</sup> “Bajo el signo de la construcción de la vida” (1923) de Nikolai Chuzhak:

*Los constructivistas son los únicos teóricos que vienen del trabajo práctico a pico y pala —los productivistas no son un ejemplo para ellos ... Éstos trataron de venir desde la filosofía—. Los constructivistas se las arreglaron para encontrar algunos enganches con la vida y fueron los primeros teóricos con algunos rastros de objetos materiales, sobre los cuales —como algo que permanece pobre pero tangible— es posible hablar todavía*<sup>420</sup>.

Pero como advierte la profesora de literatura rusa de la Universidad de Bolonia María Zalambani: *los dos términos no son intercambiables y refieren realidades que conviene mantener delimitadas.(..)* Si los productivistas proclaman ardorosamente el fin del arte y la necesidad de subordinar las formas artísticas a las necesidades sociales, los constructivistas, trabajando en el plano práctico, encuentran más dificultades para renunciar a las formas artísticas del pasado y limitarse en su trabajo al uso de formas utilitarias y funcionales<sup>421</sup>.

Alekséi Gan fue el encargado de gestar una teoría coherente en el *Primer Grupo de Constructivistas en Acción*, a partir de las aspiraciones de sus componentes articulando lo formal y lo ideológico, conceptualizándolo en un programa que fue presentado el 1 de abril de 1921. En él, se encuentran consignas e ideas como: *abajo el arte; el arte, en el pasado,*

*estaba en el lugar de la religión. Surgió del individualismo; la expresión comunista de las estructuras materiales*<sup>422</sup>. El programa anunciaba la síntesis entre el arte y la industria, pasando de las especulaciones artísticas al *trabajo de laboratorio*, a través de la experimentación con formas abstractas tridimensionales en el espacio e incorporándolas al proceso de fabricación industrial, dirigido a la creación de objetos útiles. Este nuevo tipo de creación artística pasaría a denominarse producción intelectual, cuyo objetivo sería *la expresión comunista de estructuras materiales* bajo los fundamentos ideológicos del comunismo científico erigido bajo la teoría del materialismo histórico.

En 1922 Aleksei Gan publica su libro *El Constructivismo* dirigido a asentar los principios del constructivismo, haciendo hincapié en el paso del trabajo de laboratorio a la actividad concreta bajo tres principios: la *tectónica*, la *factura* y la *construcción*. El libro propaganda de Gan inaugura la lucha de los constructivistas contra las corrientes que defendían el arte tradicional. El primero de estos términos *tectónica*, se refiere a la articulación del espíritu ideológico del comunismo y el uso apropiado de los materiales industriales, según las palabras de Gan:

*La tectónica como disciplina, debe llevar en la práctica a los constructivistas hacia la síntesis de un nuevo contenido y de una nueva forma. [El constructivista] debe tener una cultura marxista y, superando completamente el arte, ha de recuperar el control del material industrial. La tectónica es la estrella que los guía, el cerebro de su actividad y su práctica. El*

415 La “construcción de dios” buscaría el vaciado del significado tradicional de dios y transformarlo por un sujeto político —el proletariado— que estaría llamado a instaurar la igualdad sobre la tierra, una estrategia muy útil de cara a expandir la revolución entre la tradicional y supersticiosa sociedad agraria rusa. Esta teoría surgió poco después de la revolución rusa de 1905, cuyos más arduos defensores fueron Alexandr Bogdánov, Anatoly Lunacharski, Máximo Gorki y otros bolcheviques, que no gozaron del apoyo del Partido.

416 LENIN, Vladimir Ilich Uliánov (1920), “Tesis sobre la cultura proletaria” en *Lenin. Escritos sobre la literatura y el arte*. Ediciones Península: Barcelona, 1975, pp.169-171

417 LODDER, Christina (1983) *El constructivismo ruso*. Alianza editorial: Madrid, 1988.

418 “Programma uchebnoi podgruppy” en *Ermitazh* n<sup>o</sup>13, 1922, p.3-4 citado en *Ibid.*, p.94

419 Revista que sirvió como medio de expresión de las ideas del grupo, del que se publicaron siete números entre marzo de 1923 y junio de 1925, y en ella participaron diversos intelectuales y cuyo diseño estuvo en manos de Aleksandr Rodchenko.

420 Citado en DEL RIO, Víctor (2010), *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Abada editores: Madrid, p.50

421 ZALAMBANI, María (1999), “Borís Arvátov, teórico del productivismo” en ARVATÓV, Boris (1923) *Arte y producción. (1923-1928)* Madrid: Ediciones Asimétricas 2018, p13

422 Ídem

constructivismo sin tectónica es como la pintura sin color<sup>423</sup>.



Alekséi Gan, *El Constructivismo*, 1922

El segundo principio es la factura, que designa el papel que adquirirían los materiales a la hora de convertirse en elementos expresivos relevantes en la obra de arte. Este principio fue trabajado intensamente por el pintor y teórico de arte Vladímir Markov con su publicación *Factura*. Principios de la creación plástica (1914) y en pocas palabras lo define como:

*Cualquier tipo de expresión artística que, mediante colores, sonidos o cualquier otro medio sensible, se produzca algún tipo de “ruido” que sea perceptible de una manera u otra por nuestra conciencia<sup>424</sup>.*

Y el tercer y último principio el de construcción, que viene a ser el proceso mediante el cual se estructuran y organizan los materiales:

*hay que entender la construcción como una función unificadora del constructivismo. Si la tectónica implica un vínculo entre el aspecto ideológico y el aspecto formal que da como resultado la unidad y si la factura da el estado del material, la construcción alude al proceso mismo de su estructuración<sup>425</sup>.*

Bajo estos tres términos se configura la *producción material e intelectual* o constructivista, el libro de Gan *El constructivismo* fue un esfuerzo por buscar la legitimación y la promoción del movimiento, así como el apoyo del Partido Comunista. El entusiasmo de Gan por conseguir financiación y aprobación se fue enturbiando por las feroces e imprudentes críticas que este dirige a la política que aplicaba el Partido en el campo de las artes. Gan crítica tanto al arte que miraba al pasado como al nuevo no figurativo, tildando las reacciones en favor de una u otra tendencia como reaccionarias y contrarrevolucionarias.

*Los comunistas del Narkompros, que dirigen los asuntos artísticos, se diferencian poco de los no comunistas que no forma parte del Narkompros. Son también prisioneros de lo bello, como ellos están atrapados por la fascinación de lo divino. (...) Los comunicadores y los divulgadores, seducidos por el sacerdocio, sirven genuflexos al pasado, al tiempo*

*que prometen el futuro en su discurso. (...) son como los conservadores que capitulan voluntariamente sin dar pelea, venerando con devoción el arte de aquellas mismas culturas que juzgan con severidad cuando recuerdan la teoría del materialismo histórico<sup>426</sup>.*

Gan anuncia que la irrupción de la tecnología moderna facilitó la aparición del constructivismo, el arte como producto de la sociedad burguesa al igual que el capitalismo estaban sentenciados a desaparecer, y el arte sería sustituido por el constructivismo. El constructivismo por tanto sería la única cultura posible, ya que el arte es incapaz de romper con la actividad especulativa y abstracta, no puede desvincularse de la espiritualidad, ni de la religión ni de la filosofía, por lo que la producción intelectual material debe relacionarse con la ciencia y con la técnica. El propósito de los artistas sería:

*romper con la actividad especulativa (del arte) y encontrar los caminos que conducen a una acción concreta, aplicando conocimientos y habilidades a un trabajo auténtico, vivo y funcional<sup>427</sup>.*

Los constructivistas declaraban por tanto una guerra sin cuartel contra el arte, este habría muerto y no habría lugar para él, ya que este no implementaba precisamente el espíritu revolucionario. Por el contrario, torcía a algunos miembros de la vanguardia y sus obras resultaban inútiles y distantes al proletariado. La evolución del constructivismo y su adaptación a partir del 1922 a la política del NEP —*Nueva política económica*— procura una reorganización de las artes, hacia mediados de los años 20 del siglo XX, la nueva sociedad soviética se encontraba con una difícil situación a la hora de

organizar la nueva cultura material debido al atraso industrial y económico. La organización cultural hegemónica de aquel entonces el *Frente Izquierdista de las Artes* (LEF) debía ajustarse a las necesidades y la configuración de la nueva sociedad comunista. Se produjo un proceso de abandono de las principales ideas del *Proletkul't*, hacia un nuevo horizonte a partir del programa del *LEF* (1923) —Nicolai Aseev, Borís Arvatóv, Ósip Brik, Boris Kushner, Vladimir Maiakovski, Sergei Tretiakov y Nikolai Chuzhak— cuyo objetivo era marcar la nueva dirección. Se revisan las diferentes tendencias de las prácticas artísticas buscando el paulatino abandono del individualismo esteticista, en favor de la construcción de la nueva vida cotidiana —*byt*<sup>428</sup>— recuperando el compromiso revolucionario:

*¡Futuristas! Vuestros méritos artísticos son grandes, pero no creáis que podéis vivir de los intereses del espíritu revolucionario de ayer. Mostrad con vuestro trabajo para el día de hoy que vuestra expresión no es el lamento de desesperación intelectual alcanzado en su centro, sino lucha, trabajo junto a todos los que aspiran al triunfo de la Comuna. ¡Constructivistas! Cuidaos de convertirlos en una nueva escuela estética de moda. El constructivismo sólo en el arte no es nada. Lo que se juega es la cuestión misma de la existencia del arte. El constructivismo debe convertirse en la máxima ingeniería formal de toda la vida. El constructivismo en la ejecución de músicas pastorales es un absurdo ... ¡Productivistas! Cuidaos de convertirlos en artesanos, secuaces del arte aplicado. Educando al obrero aprended de él. Impartiendo órdenes esté-*

423 GAN, Alekséi (1922), *El constructivismo*. Tenov: Barcelona, 2014, p. 61

424 MARKOV, Vladímir (1914) *Factura y otros escritos*. Ediciones Asimétricas: Madrid, 2017, p.13

425 GAN, Alekséi (1922), *El constructivismo*, óp. cit., p. 62

426 *Ibíd.*, p.14

427 *Ibíd.*, p.49

428 El *byt* es la forma o modo de vida colectiva bajo el socialismo, que sería la representación de la clase trabajadora. Por ejemplo, en el plano individual la vivienda donde habitan y en el colectivo el modo de vida en la ciudad, de los obreros y los campesinos.

ticas desde vuestra mesa a la fábrica, os convertiréis en simples clientes. Vuestra escuela es la fábrica<sup>429</sup>.



Revista LEF nº1 (1923)

Con las bases definidas se comienza a redirigir las intenciones de un grupo significativo de artistas hacia posiciones cada vez más próximas al productivismo, gracias a teóricos como Nikolai Tarabukin:

*El artista deja de ser un fabricante de objetos de museo que han perdido todo su significado para convertirse en un creador de valores vitales indispensables; convertido en productor de toda clase de*

*objetos, se mezcla íntimamente con la producción, pasando a ser parte integrante en lugar de insertarse mecánicamente, como un artista aplicado<sup>430</sup>.*

El discurso de la superación del arte a partir de la expansión de las ideas productivistas, fue adquiriendo mayor relevancia hasta contraponer un “artista-artesano” que controla sus producciones elementales a un “artista-ingeniero” integrado en el sistema productivo industrial que colabora con los obreros<sup>431</sup>. Se comienza a considerar las necesidades de objetos útiles para la nueva vida cotidiana —*Novi byt*— bajo el socialismo, por lo que se da prioridad al diseño y construcción de todo tipo de productos u objetos, desde los anuncios publicitarios de Ródchenko y Mayakovski a los diseños textiles de Stepánova y Popova. Constructivistas reconocidos como Vladímir Tatlin, Aleksandr Ródchenko, Karl Ioganson, Varvara Stepánova y Liubov Popova pasaron a trabajar al servicio de la producción de masas soviéticas, tras el triunfo de la revolución:

*En 1921 habían puesto el acento en el “trabajo de laboratorio”, en la tecnología y en la ingeniería industriales, la mayor parte del trabajo productivista acabó teniendo que ver menos con la tecnología y la fábrica que con la invención y teorización de nuevos tipos de materiales útiles que transformarían la vida cotidiana bajo el socialismo<sup>432</sup>.*

El caso más extremo lo llevaría a cabo Karl Ioganson, escultor constructivista, que en su compromiso con las ideas del arte de producción de Tarabukin, le llevaron a trabajar como obrero metalúrgico en la fábrica *Krasnyi Prokatchik* —Laminador Rojo— de Moscú en 1923. En ese mismo año,

aparece el primer número de la revista *LEF*, en él Ósip Brik escribió el artículo “A la producción” enarbolando el trabajo del artista Aleksandr Ródchenko:

*Ródchenko era un artista abstracto. Se ha convertido en un artista constructivista y productivista. No solo de nombre, sino en la práctica.*

*Ródchenko sabe que no se logra nada quedándose uno sentado en su estudio, que se debe salir al mundo real, llevar el talento organizativo que se posee a donde se necesita: a la producción<sup>433</sup>.*

En el próximo subapartado vamos a detenernos en profundizar en las ideas de Borís Arvatóv debido al interés que adquiere su teoría sobre el arte y la relevancia en la implantación de las ideas productivistas.



Aleksandr Ródchenko, club obrero para la Exposición Internacional de Artes decorativas en París de 1925

## 3.2. ARVATÓV Y LA CULTURA PROLETARIA

Como hemos ido observando las posturas de *LEF* comenzaban a iniciar un desplazamiento desde las vertientes formalistas influenciadas por la tradición moderna, a una síntesis de estas en combinación con la teoría social, sobre todo a partir de las ideas de Borís Arvatóv en su publicación *Arte y producción* (1926). Para comprender mejor el tránsito del futurismo o de las vanguardias hacia el productivismo es vital este trabajo de Arvatóv. El texto comienza abordando un análisis de la evolución del arte a partir del siglo XIX y la influencia del movimiento obrero, a partir de las ideas próximas al socialismo utópico, como es el caso del artista-teórico inglés William Morris y sus discursos de la década de 1870 a 1880 que hablaban sobre una belleza funcional, lo que le llevó a degenerar hacia un rechazo de las técnicas de producción industrial en favor de escuelas elitistas de “artes aplicadas”. Habría que añadir a las reflexiones de Arvatóv, el papel relevante de Joseph-Pierre Proudhon con el texto *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social* (1865), como socialistas utópicos de la época no se centraron en una teoría económica sino en ideas que apelaban al alma humana o a lo bello, la libertad artística frente al control del estado, que despertó el interés de los artistas de la época. A pesar de la heterogeneidad de estos y otros ensayos de la época, la gran mayoría señalaban cómo las bellas artes no eran compatibles con el socialismo y eran una expresión de la decadencia burguesa.

Según cobraron relevancia, importancia y se fueron configurando las organizaciones obreras a través de sindicatos y partidos políticos, debido a la falta de maduración de estas

429 *LEF* Nº1 (1923), citado en COHEN, Jean-Louis et. Alt., *Constructivismo ruso*. Ediciones Serbal: Barcelona 2009

430 TARABUKIN, Nikolai (1923), “Del caballete a la máquina” *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p.53

431 DEL RIO, Víctor (2010), *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Abada editores: Madrid, pp. 49-58

432 KIAER, Christina *Ibid.*, p.22

433 BRIK, Ósip, 1923 “A la producción” *Lef*, nº1 citado en “¡A la producción!: los objetos socialistas del constructivismo ruso”, Kiaer, Christina en Expósito, Marcelo et. Alt., *Los nuevos productivismos*, Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2010, p.21

en el plano cultural, se invitaron a artistas que de manera puntual y provenientes del arte burgués pintaron una serie de cuadros y adornos para dichos espacios, bajo un falso halo democratizador. No fue hasta la época de la primera guerra mundial y la revolución alemana cuando se produce una unión entre revolución y trabajo, gestando un arte productivista que se acercó de nuevo a las artes aplicadas y los trabajadores crearon una organización artístico-productivista, la *Unión Productivista Alemana*. Finalmente, Arvatóv se centra en el análisis del arte a partir de la revolución de octubre rusa de 1917, que tras el triunfo de la revolución se acercaron tanto artistas de derechas como de izquierdas para trabajar al servicio de la revolución. Los primeros eminentemente conservadores y liderados por el artista Alexandre Benois que bajo la máscara del realismo demostraban *su ranciedad estética y su lúbrico fervor por todas las manifestaciones sagradas del eterno y pasado arte*<sup>434</sup>, realmente no les interesaba tanto una revolución como la necesidad de conservar el arte del pasado. Los artistas de la vanguardia izquierdista, habían luchado durante la revolución junto a los bolcheviques y la clase obrera, que dispuestos a trabajar al servicio de la revolución buscaron la difusión del nuevo arte y de los nuevos artistas, tanto en escuelas como en museos en los que aparecieron obras de Tatlin, Malévich y Kandinsky, entre otros.

A pesar de luchar juntos en la revolución, los vanguardistas no resultaron unos colaboradores efectivos y los trabajadores políticos de octubre rápidamente les advirtieron:

*os hemos dado a vosotros, artistas, lo que queráis, ahora dadnos lo que queremos nosotros. Dadnos carteles, ilustraciones, posters y otras obras que sean útiles aquí y ahora, en este mismo momento, porque el tiempo apremia” (...) la Revolución no*

*puede esperar hasta que el pueblo se transforme; la revolución precisa de ayudantes en este mismo momento; y tanto más, puesto que no está claro todavía hasta qué punto son mejores vuestras formas incomprensibles que las formas antiguas, a las que el pueblo está acostumbrado y eran para él comprensibles*<sup>435</sup>.



Borís Arvatóv, *Arte y producción* (1926)

Arvatóv determina el fracaso de la vanguardia artística pese haber luchado contra el fetichismo del pasado no ejecutando cuadros o esculturas figurativas, resultaron ser también conservadores en el plano de autoerigirse como héroes de un arte nuevo y puro fetichizando igualmente sus obras, así como los viejos artistas conservadores. Para Arvatóv la revolución llevó al fracaso a ambos sectores, tanto a los figurativos como a los abstractos, ya que ambos se amparaban en el arte autónomo, sin plantearse fundir la tarea de la creación artística con la tarea de la construcción social. La consecuencia dentro de los ámbitos vanguardias-constructivistas fue la ruptura con la autonomía y su apuesta por un compromiso ideológico marxista, además de hallar el punto de encuentro entre el arte y la práctica social. Surge como respuesta el grupo *LEF* que abraza como fin del arte lo utilitario, pero distanciándose de la artesanía o del arte decorativo ya que para ellos es igual de reaccionario y pernicioso que el arte autónomo. Sus integrantes afirman la plena introducción del arte en la producción, la construcción de la cultura material, cuya búsqueda no es la estetización de los objetos sino su mejora, para ello deben adquirir conocimientos en técnica industrial.

El mayor problema que debe afrontar el arte proletario —para Arvatóv— es la integración del arte dentro de la cultura proletaria, identificando cuatro problemas urgentes de resolver dentro de la práctica artística: la técnica artística, la cooperación en el arte, la ideología de los artistas, el arte y la vida.

Un primer paso sería, por tanto, romper la diferenciación y la separación tradicional entre las *técnicas artísticas* y las técnicas sociales, para lo cual es importante una nueva clasificación del sistema arte a partir del material. Hay que romper con el fetichismo tanto de los procesos, como de las formas

y las funciones estéticas del arte e integrar procedimientos, técnicas y formas consideradas bajas o antiestéticas — ejemplo carteles publicitarios, novelas de folletín, fiestas— rompiendo con los materiales nobles o dignos propios del arte —óleos, acuarelas, esculturas en mármol o bronce—. Por otro lado, hay que romper con el individualismo burgués y con el monopolio fetichizado e individualista de los instrumentos propios de la práctica artística —como por ejemplo un pincel o un violín—. Hay que apostar por las técnicas industriales avanzadas — la imprenta tipográfica, el telar mecánico, la radio— y la producción colectiva. El arte proletario debe producirse bajo el principio de la funcionalidad objetiva, rompiendo con la funcionalidad del arte burgués vinculado al gusto, la belleza y la apreciación externa que genera consumidores pasivos. Se entiende por funcionalidad objetiva algo: *que se extienda a todos los ámbitos técnicos como sociales e ideológicos y que, además, esté en disposición de subordinar a sí misma la elaboración del material —economía, plasticidad, cuidadosa consideración de sus cualidades constructivas, etc.*—<sup>436</sup>.

Respecto a la *cooperación en el arte*, uno de los obstáculos que habría que salvar es la diferenciación en el pensamiento marxista entre trabajo y creación, es decir entre trabajo manual e intelectual, que para Arvatóv solo es aplicable en los marcos de la sociedad y del pensamiento burgués. Dicha delimitación se da por la división de clase; mientras que las decisiones o la organización está en manos de la burguesía y su élite intelectual, la ejecución de estas es abordada por la clase explotada, el proletariado. Por ende, es necesario superar estas divisiones dentro de la ciencia proletaria y analizar la actividad artística, no como algo propio de lo elevado cercano a la filosofía, a la estética o a lo formal, sino como un producto social-económico. La construcción burguesa del arte autónomo, es un tipo de producción material condicionada por el mercado, dependiente de las rela-

434 ARVATÓV, Borís (1926), *Arte y producción*, óp. cit., p.98

435 *Ibíd.*, p.101

436 *Ibíd.*, p.117



ciones de producción burguesas y la cosificación; adquiere un valor de cambio que mantiene su condición excepcional de trabajo artesanal e individual y lo separa del proceso social de producción. Se presenta *como resultado de una actividad estética pura e incontaminada. (...) El hombre se abandonaba al arte para olvidar la realidad, obtenía un placer “puro”, recibía un placer espiritual de la naturaleza más elevada. El arte ofrecía a sus usuarios la belleza que añoraba y de la que carecía su realidad*<sup>437</sup>. El proletariado debe por tanto cambiar todo esto, socializar la práctica artística, haciendo desaparecer la propiedad privada no solo de las obras sino de los medios de producción artística. Los artistas deben ser colaboradores necesarios en la producción social junto con ingenieros, científicos, no movidos por interés personales sino por las exigencias de la producción social, al servicio de la construcción de la vida.

En lo referente a la *ideología de los artistas* deben romper con el trabajo individual de una producción a partir de una serie de habilidades específicas al servicio de un mercado concreto. El arte erigido bajo al concepto de autonomía se produce de acorde a impulsos de naturaleza subjetiva, fundamentados en una elección libre ya sea desde su propia inventiva o de las tradiciones artísticas. Se tenía a sí mismo como un maestro, que desconocía o se veía al margen de las leyes sociales y valoraba su obra en base a lo subconsciente y como algo puramente emocional y espontáneo. *Dicho de otro modo, la ideología artística de la sociedad burguesa se convertía en la justificación de su actividad artística y sublimaba los productos efímeros y provisionales de esta última a la categoría de obras eternas y atemporales*<sup>438</sup>. En el sistema de la cultura proletaria, los principios pasan por la claridad y la sistematicidad, su práctica material se subordina al marxismo y a la organización científica del trabajo, que se divide en dos partes: la educación artística y la producción

plástica. Por un lado, la tarea propia del proletariado es destruir la barrera existente entre los artistas —propietarios de una noción de belleza— y la sociedad, para ello es necesario una educación artística orientada al desarrollo de una personalidad social armónica, basada en la acción a través de la participación dinámica y creativa. Y por otro, la producción artística debe fundir lo estético con lo práctico y vincular la práctica artística a la acción de construcción frente a la acción de composición propia de la burguesía.

Con respecto al *arte y la vida cotidiana* se centra en la incorporación del artista en la producción como ingeniero-constructor, que tendrá repercusiones en la organización de la cotidianidad y en el propio desarrollo productivo. El artista sería el dinamizador de una nueva forma evolutiva innovadora y planificada, así como en la creación de los bienes materiales que configuran la vida cotidiana. Abandonaría las tareas de representar y decorar, por las de construir, coordinar la producción y el consumo dirigido a preocuparse por el significado cualitativo de los productos en la sociedad.

Resumiendo, la propuesta productivista de Arvatóv propone dos posibles ejecuciones: una de ellas es continuar el proyecto constructivista involucrándose con la industria, es decir el artista-ingeniero; mientras que el otro va dirigido a la utilización de los nuevos soportes como dispositivos ideológicos que faciliten la conciencia histórica y cotidiana del proletariado, el artista-ideólogo. En las últimas páginas de *Arte y producción*, Arvatóv arremete contra el llamado “arte de caballete”, que lo señala como ajeno a la realidad que le rodea y su condición de simple objeto decorativo. Entre los protagonistas de este tipo de arte, están tanto los sectores artísticos conservadores como los vanguardistas y frente a estos partidarios del *arte muerto de los museos* se encuentran los constructivistas miembros del *LEF*. Estos pese a las

críticas por importantes miembros del partido como Trotski, se han dedicado de pleno a favor de la sociedad comunista por medio de la realización de carteles de propaganda, ilustraciones, anuncios, fotomontajes y montajes cinematográficos. A pesar de ser tachados como dogmáticos, estos no han escogido la pintura de caballete<sup>439</sup> por una cuestión de tendencia, sino por verla como un instrumento no válido para la lucha proletaria desde el arte. Y no por ello han abolido la representación en arte, como señalan sus detractores, en su lugar han combinado arte representativo y utilitario, gracias a los nuevos medios técnicos industriales y próximos a la experiencia de los trabajadores industriales urbanos. Apuestan por la incorporación de la tecnología y otros medios —la fotografía, el cine, el museo etnográfico, las crónicas periodísticas o las descripciones, los diarios, el fonógrafo—, que hasta aquel entonces no pertenecían a la esfera artística y habías sido denostados, por los artistas burgueses, y los presentan como nuevos soportes artísticos que representan de manera objetiva y precisa el conocimiento de la realidad al proletariado. Arvatóv las denominará como técnicas de *fijación objetiva*, inaugurando las premisas teóricas de la *factografía*:

*Estos medios deben de ser adoptados y desarrollados hasta donde sea posible con el objetivo de desplazar la metodología realista de la intelligentsia burguesa en las tareas de descripción y fijación objetiva*<sup>440</sup>.

Pasamos a continuación a dar algunas claves sobre la factografía y el contexto histórico de la guerra fría cultural que acompañó a los debates sobre la desaparición de movimientos como el constructivismo.

---

### 3.3. FACTOGRAFÍA, COMUNICACIÓN DE MASAS Y EL MANIFIESTO POR UN ARTE REVOLUCIONARIO INDEPENDIENTE

*(...) los modelos productivista y factográfico no consisten —o no consiste siempre ni exclusivamente— en la agitación y la inducción a la toma de conciencia, sino más bien en la producción de mecanismos y dispositivos de subjetivación política que no necesariamente coinciden con la figura clásica de la “obra” de arte como objeto de contornos definidos o portador de una condición estética esencial y reconocible*<sup>441</sup>. Marcelo Expósito

A medida que perdía relevancia y desaparecía la utopía revolucionaria de las formas, los miembros del *LEF* se adaptaban a lo que reclamaba el momento, conciliando el realismo y la vanguardia a través de un nuevo arte utilitario que se vale del diseño, la cartelería, el fotomontaje, la fotografía y el cine. La factografía, al igual que el productivismo fue una respuesta del *LEF* a las demandas de afrontar lo cotidiano o lo real desde un posicionamiento revolucionario. Arvatóv en la búsqueda por la superación de la representación visual apuesta por el papel de las técnicas de *fijación objetiva*, asumiendo las nuevas técnicas y medios para la producción artística. En esta línea, un nutrido número de artistas soviéticos acuñaron un término llamado factografía, que como define Víctor del Río — profesor de Teorías Artísticas de la Modernidad y

---

437 *Ibíd.*, p.120

438 *Ibíd.*, p.122

---

439 Véase ARVATÓV, Borís (1928), “El mercado contemporáneo del arte y la pintura de caballete” en *Novi LEF*, pp.7-11 citado en *Ibíd.*, pp. 175- 183

440 *Ibíd.*, p.77

441 EXPÓSITO, Marcelo. “Los nuevos productivismos” en *Los nuevos productivismos*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2010, p.17

Teoría del Arte Contemporáneo en la Universidad de Bellas Artes de Salamanca— *es un concepto clave para entender los procesos de permeabilización del arte y las prácticas sociales asociadas a la comunicación de masas*<sup>442</sup>.

A partir de 1928 la NEP —*Nueva Política económica* propuesta por Lenin—, fue sustituida por el Primer Plan Quinquenal de Iósif Stalin que principalmente contribuyó al desarrollo industrial de la URSS, y supuso la puesta en marcha de un cambio en las políticas educativas y culturales. Se implementa un fuerte proceso de alfabetización y escolarización obligatoria, en que los dispositivos de recepción colectiva y las estrategias estéticas se reformulan de nuevo, constituyendo una nueva cultura proletaria distinta a la del *Proletkul't*. El desplazamiento hacía el creciente contexto industrial, iría orientado a una combinación de educación y propaganda, en él que el arte asume unos modelos de producción y reproducción masiva a través de la imagen. Esto se puede constatar a partir de los debates registrados en la revista *Novi LEF*<sup>443</sup> (1927) entre los diferentes miembros del *Frente de Izquierda de las Artes (LEF)*, en él que destacan las reflexiones de Arvatóv<sup>444</sup> en torno a la función del cine como herramienta revolucionaria —como por ejemplo las películas de Serguéi Eisenstein o Dziga Vértov—. Los nuevos medios y tecnologías visuales no son utilizados como medios de expresión individual, sino como dispositivos al servicio de la producción y la recepción colectiva de imágenes ideológicas.

A partir de 1926 se produce un auge industrial en la Unión Soviética, gracias a una serie de campañas de industrialización, sobre todo a partir 1928 con la implementación de los planes quinquenales. En paralelo desde la factografía se

acompaña dicho proceso con campañas de documentación y registro, mediante las “técnicas de fijación objetiva” y los nuevos soportes técnicos, asumiendo el artista una función ideológica:

*la fijación del hecho y la agitación representan dos funciones básicas. Teniéndolas en consideración deberemos tener también en cuenta los dispositivos a través de los cuales sus funciones pueden llevarse a cabo.*<sup>445</sup>

La cuestión de la fijación objetiva planteada por Arvatóv, supone que el proletariado conocerá la vida de forma concreta, basándose en dos métodos: uno científico por medio del método dialéctico, y otro técnico a partir de diferentes medios como la fotografía, la crónica literaria, el museo y el cine. Con estas pautas se supera la expresión subjetiva de las artes plásticas, en favor de la fijación objetiva y el montaje dialéctico de los hechos reales. La factografía da respuesta a las discusiones en torno a la problemática de la representación en la cultura socialista, superando el realismo y el reflejo objetivado en los géneros artísticos tradicionales de las Bellas Artes, por medio de las técnicas pictóricas o escultóricas. Estas son sustituidas por las nuevas técnicas de reproducción de imagen, que trabajan en términos de veracidad frente a las “artes que representan” que se basan en un realismo ilusionista que intenta *reconstruir el mundo en lo imaginario* como nos advierte Del Río refiriéndose al texto de Nikolai Chuzhak *Literatura fakta* (1929):

*la capacidad del reflejo de la realidad en las “artes que representan está condicionada por las trans-*

*formaciones —o recodificaciones, si se prefiere— operadas por el artista, lo que hace incompatibles las pretensiones de “veracidad” de estas artes con su propia estructura representación*<sup>446</sup>.

La factografía no estaba exenta de problemas, quedando subordinada entre el espectro narrativo, reordenado mediante el montaje generalmente en el cine y la literatura, y el registro mecánico de imágenes de la fotografía, que constataría una indeterminación dentro de los géneros artísticos. Hubo desajustes entre la propia práctica artística factográfica, con respecto a la teoría que formularon y frente al programa ideológico. Otra problemática fue la asimilación dogmática con la doctrina socialista oficial, que paulatinamente fue asimilada por los productivistas y las técnicas de fijación objetiva. Preacontecía el establecimiento del realismo socialista.

*A la pintura de caballete, que supuestamente funciona como “espejo de la realidad”, LEF opone la fotografía —un medio más preciso, rápido y objetivo de fijar el hecho—. A la pintura de caballete —reivindicada como una fuente de agitación— LEF opone la pancarta, de interés actual, diseñada y adaptada a la calle, el periódico y la manifestación, y que llega a las emociones con la precisión del fuego de artillería. En la literatura, a las belles lettres y su correspondiente afirmación del “reflejo”, LEF opone el reportaje -la “factografía”-, que rompe con las tradiciones literarias y entra por completo en el terreno del publicismo al servicio del periódico y la revista*<sup>447</sup>.

Desde las autoridades soviéticas el dogmatismo y la radicalidad de los postulados productivistas parecía competir con el proyecto estalinista, Boris Groys señala esto como su propia derrota, haciendo necesario la revisión del imaginario colectivo como único detonante de su disolución, la eliminación fulminante del régimen estalinista.

*Se veían a sí mismos como “ingenieros del mundo” en el espíritu de Soloviov, que superaba la oposición entre arte autónomo y arte utilitario mediante la subordinación de su arte a una única tarea universal que privaba al arte de autonomía sólo en nombre de lo que estaba por encima de cualquier fin mundano: rehacer el mundo en su totalidad*<sup>448</sup>.

Y es que fueron más los supervivientes productivistas —Ródchenko, Tatlin, El Lissitzki, Klucis— que los que sufrieran las purgas:

*para quien quiera y sepa leer lo que antes de 1937 estaba ya impreso en negro sobre blanco, no es sólo que el leninismo anunciara el estalinismo sin demasiados rodeos, sino que el constructivismo parece a su vez prefigurar el realismo socialista*<sup>449</sup>.

Con la implementación del marxismo-leninismo, como afirma el crítico literario soviético Avner Zis, el arte se ve como una forma concreta de reproducir la realidad, como una forma de la conciencia social y de la comprensión práctica y social del mundo<sup>450</sup>, apoyándose en la teoría leninista del reflejo y basándose en una interpretación materialista de la historia. Esta se enfrenta a la estética idealista, que hace

442 DEL RÍO, Víctor (2010), *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. óp. cit., pp. 27-28

443 En 1927 Vladimir Mayakovsky intenta resucitar la revista LEF como Novi LEF que termina por desaparecer en 1928 debido a la falta de financiación.

444 Véase “Formalismo, teoría social y nuevos soporte” en DEL RÍO, Víctor, *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, óp. cit., pp. 78-81

445 LEF (1927), “Editorial”, *Novi LEF 11/12* citado en Ibíd. 84

446 Ibíd., pp. 86-87

447 Ibíd., p. 135

448 GROYS, Boris (1993), *Obra de arte total Stalin*. Pre- Textos: Valencia, 2008, p. 72

449 GONZÁLEZ, Ángel (2000), “Documentos de barbarie” *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo Nacional Reina Sofía/ Museo de Bellas Artes de Bilbao: Madrid, p.194

450 ZIS, Avner (1976), *Fundamentos de la estética marxista*. Editorial Progreso: Moscú, p.23

una separación del arte respecto de la realidad entendiéndolo como una autoexpresión del artista, del subconsciente o de un principio divino. La imagen artística contiene:

*lo objetivo y lo subjetivo en una unidad orgánica. Se entiende por objetivo todo cuanto va a la imagen directamente de la realidad, y por subjetivo lo que le aporta el pensamiento creador del artista*<sup>451</sup>.

Esto desencadenaría en la aparición en los años 30 del siglo XX del término *realismo socialista* acuñado por Máximo Gorki, tras las pugnas anteriormente mencionadas entre los formalistas, los constructivistas y el auge dentro de la estética soviética de los principios de la teoría leninista del reflejo.

Existe por tanto períodos y relatos parciales o difusos tanto de la factografía, como de los constructivistas en general, profiriendo una idealización del proyecto de la vanguardia soviética y un exceso de teatralidad entre las pugnas finales entre los artistas de izquierda y los conservadores al final de la década de los años 20 del siglo XX en la URSS. Alguna de las personalidades intelectuales que se preocupó por recuperar el potencial crítico de la vanguardia ruso-soviética, fue el historiador alemán Benjamin H. D Buchloh, que desarrolló gran parte de sus investigaciones en Estados Unidos. Buchloh confrontó con los análisis y postulados relativistas o despolitizadores proferidos por Alfred Barr primer director del MOMA —fundador e ideólogo del *Museum of Modern Art de Nueva York*—, que se esforzó en divulgarlos interna-

cionalmente, poniéndose al servicio de la construcción de un modelo cultural hegemónico neoliberal. José Renau —artista y comunista español exiliado— en 1964 denuncia la mistificación existente en torno al proyecto de las vanguardias rusas, basado en el idealismo, el elitismo y un desconocimiento que se detecta en la falta de rigor de la mayoría de los análisis. Estos generalmente desembocan en una acusación al autoritarismo del régimen soviético, como único responsable del fracaso del proyecto. Para Renau, se obvia la responsabilidad por parte de los integrantes del *Proletkul't* en su falta de compromiso con la producción de un arte revolucionario y marxista. En el texto *Sobre la problemática actual de la pintura*<sup>452</sup>, Renau hace una crítica del artículo *La revolución pictórica* (1963)<sup>453</sup> de Fernando Claudín, en este último Claudín plantea cómo a causa de la censura soviética algunos de los mayores representantes del constructivismo se ven obligados a huir a Occidente. Renau por su parte, en su crítica basada en las premisas que hemos dado antes, además señala la causa que se esconde tras la marcha de grandes representantes del constructivismo a países Occidentales, incluido los Estados Unidos. Para Renau esto tiene que ver con el éxito y la relevancia que adquiere el arte abstracto en Occidente, que comienza en el año 1945 —ya que anteriormente tampoco tiene mucha aceptación— con la inyección de dólares norteamericanos al mercado del arte europeo, configurando así el mercado monopolista que se extiende hasta nuestros días. Así se dio inicio, entre otras causas, a lo que se conocería como la guerra cultural, desa-

rollada durante la guerra fría y que supondría la expansión de la hegemonía cultural norteamericana en occidente<sup>454</sup>.

La situación del arte y la cultura soviética es analizada en las notas de Walter Benjamin en su breve estancia en Moscú —del 6 de diciembre de 1926 hasta finales de enero de 1927—, en ellas destaca su mirada dialéctica sobre el poder sin libertad o libertad sin poder. Esto le lleva a reflexionar sobre su papel como intelectual en favor de una cultura socialista:

*dentro del partido: la tremenda ventaja de poder proyectar las propias ideas en una especie de campo de fuerzas dado de antemano. Sobre la posición independiente y su licitud decide finalmente la cuestión de si es posible quedarse fuera obteniendo un provecho personal y efectivo demostrable sin pasarse a la burguesía, o en detrimento del propio trabajo. (...) De si mi situación de incógnito ilegal entre los autores burgueses tiene algún sentido. Y si es absolutamente imprescindible para mi trabajo evitar ciertos extremos del materialismo o bien he de tratar de afrontarlos dentro del partido*<sup>455</sup>.

Pero no por ello Benjamín estigmatiza al Estado soviético en su trato hacia los artistas, ya que este no les expulsaría o les anularía, sino que *les asignaría tareas que no les permitirían exhibir en nuevas obras maestras la riqueza, ya hace*

*tiempo falsificada de la personalidad creativa*<sup>456</sup>. La creatividad individual no sería para Benjamín algo necesario de defender a toda costa, sino una característica fundamental dentro del capitalismo. Esta percepción es perfectamente aplicable a nuestro contexto, donde la personalidad creativa basada en la noción de autonomía, como ya se dio en el siglo XIX y principios del XX no era una herencia del arte burgués, sino el prefacio de las nociones de producción de creatividad y subjetividad propias del neoliberalismo.

Como respuesta contra el arte en la Unión Soviética y el arte en los países capitalistas surge en 1938 el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* redactado por André Breton, León Trotski y Diego Rivera en México. Este manifiesto debía de ser el inicio de la *FIARI, la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente* una organización artística que se atreviera a desafiar tanto al fascismo como al estalinismo, para Trotski el arte de la época estalinista entrará a la historia como expresión patente de la profunda decadencia de la revolución proletaria<sup>457</sup>. Respecto a la creación artística el manifiesto destaca la necesidad de que la creatividad y la imaginación esté libre de toda coacción, este no debe permanecer disciplinado: *en arte, todo está permitido*<sup>458</sup>. En palabras de los autores del manifiesto, establecen que es necesario erigir un sistema socialista de plan centralizado respecto al desarrollo de las fuerzas productivas, en la creación intelectual debe darse un régimen anarquista de libertad individual. Remarcan

451 Ibíd., p.91

452 RENAÚ, José (1964), "Sobre la problemática actual de la pintura", *Realidad: revista de cultura y política*, Año II, nº5 mayo, 1965, pp.107-135

453 CLAUDÍN, Fernando, "La revolución pictórica de nuestro tiempo" en *Realidad: revista de cultura y política*, Año I, nº1 septiembre-octubre, 1963, pp. 21-49

454 El planteamiento de Renau encaja con la línea oficial del Partido Unificado de Alemania, que ataca al formalismo e incisivamente Contra *Proletkult*, y proclama la necesidad de desarrollar un arte realista, que abrace los grandes logros de pasado como la herencia cultural clásica. Mirar Comité Central del Partido Socialista Unificado de Alemania, "La lucha contra el formalismo en arte y literatura. Por una cultura alemana de progreso 15- 17 de Marzo de 1951" en *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917- 1954*, Sevilla: Circulo de cultura socialista, 2004

455 BENJAMIN, Walter (1927), *Diario de Moscú*. Taurus: Buenos Aires, 1990, p.94

456 BENJAMIN, Walter (1927), "Nueva literatura en Rusia" en *Obras Libro II/ Vol. 2* Abada: Madrid, 2009, p.309

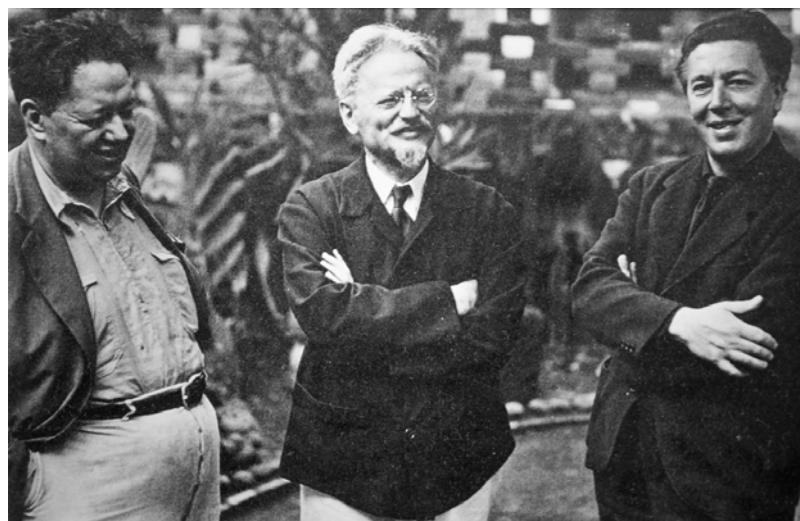
457 TROTSKI, León (1938), "La bureaucratie totalitaire et l'art" citado en *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, óp. cit. p 64

458 BRETON, André, TROTSKI, León, RIVERA, Diego "Por un arte revolucionario independiente" en Ibíd. p. 75

que no por ello están a favor de justificar la ambigüedad o indiferencia política, ni tampoco resucitar el sentido “puro” o elevado del arte. Señalan que, debido al sistema capitalista, ya sea bajo la democracia o bajo el fascismo, el artista en su disidencia social se ve privado del derecho a vivir de su obra. El objetivo del manifiesto es reunir a todos los defensores del arte revolucionario, poniéndose al servicio de la revolución y defendiendo la libertad misma del arte.

*Todas las tendencias progresistas en arte son fustigadas por el fascismo como formas degeneradas. Todas las creaciones libres son declaradas fascistas por los estalinistas. El arte revolucionario independiente deber aunarse para luchar contra las persecuciones reaccionarias y proclamar a viva voz el derecho a su existencia. (...)*

*La independencia del arte —para la revolución: la revolución— para la liberación definitiva del arte.*<sup>459</sup>



Diego Rivera, Leon Trotsky y André Bretón, Coyoacán ciudad de México 1938

Una vez abordada una revisión del proceso de las vanguardias soviéticas, destacando algunas de sus cuestiones centrales, para que nos ayuden a recuperar la articulación de arte y política, pasamos a ahondar en dicha relación desde intelectuales del contexto marxista de occidente como Raymond Williams y Terry Eagleton.

---

## 4. TRABAJO INTELLECTUAL Y CRÍTICA ARTÍSTICA MATERIALISTA

---

En la filosofía marxista clásica el trabajo intelectual, en el que se encontraría el arte, permanece en el plano de la superestructura, es decir permanece ajeno a la esfera de la producción material, poniendo así de manifiesto la división entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Uno de los autores más relevantes a la hora de remarcar que ni el arte ni la cultura son fenómenos aislados, ni fuerzas expresivas individuales, es el teórico cultural británico Raymond Williams. Su obra se centra en su preocupación por interpelar a una contraesfera pública casi inexistente —en su contexto la posguerra en Gran Bretaña, finales de los años 40 del siglo XX— y construirla a partir de las instituciones de la cultura y la educación popular, superando los límites que existen o se levantan entre las instituciones académicas y la sociedad política. Para Williams, la función de la cultura consiste en la construcción de nuevas formas de subjetivación que permanecen mediadas por dos esferas: la vida social y la sociedad política. En su opinión, todo proceso cultural permanece articulado con procesos económicos, pero no por ello la cultura se puede reducir a un simple reflejo de dichos procesos económicos, por lo cual Williams se esfuerza en cuestionar su restricción al ámbito de la superestructura que marca el marxismo. El hecho de situar al arte y la cultura como parte de la superestructura lo ve como algo inútil, desde el punto de vista analítico y crítico. Para refutarlo Williams se apoya

en lo que Marx denominó como “historiografía idealista” — influenciada por los teóricos de la Ilustración— :

*la historia no era concebida —o no era concebida siempre o en principio— como la superación de la ignorancia o la superstición mediante el conocimiento y la razón. Lo que aquella declaración y aquella perspectiva excluían era la historia material, la historia de la clase trabajadora, de la industria, como “libro abierto de las facultades humanas”<sup>460</sup>.*

Williams se acerca a posturas desarrolladas por Antonio Gramsci, como la de *hegemonía*, que se sitúan más cercanas a sus ideas y prefiguran una oportunidad para tratar a la cultura como herramienta de lucha, es decir conseguir el cambio político o económico a través de transformar la experiencia y la conciencia dominante por una nueva. Para el propio Williams, es muy importante poner el énfasis en la cultura como un proceso social constituyente, es decir que crea diferentes y específicos “estilos de vida”. Comenzó a estudiar la teoría cultural marxista a partir de autores como Engels, Plejanov y Zhdánov, pero en su opinión era necesaria una revisión radical, que dependa menos de las ideas y más del desarrollo del ser social o la conciencia existente. Desde el marxismo ortodoxo se aísla el arte al ámbito de la superestructura, se le desliga del mismo proceso, es decir se le desliga de la vida social, se le eleva e idealiza perdiendo su conexión con la sociedad y la historia material. No renunciando a una crítica materialista, Williams cuestiona el papel que se le asigna a la cultura de simple reflejo de la realidad, como una expresión supraestructural que refleja la base económica. Lo que quiere decir es que lo estético, no debe considerarse como algo extraño o autónomo, sino que debe ser reintegrado dentro de lo cotidiano como una materia general dentro de la vida común. Williams entiende la cultura y el arte como un proceso productivo —social y

---

459 *Ibíd.*, p.79

---

460 WILLIAMS, Raymond (1977), *Marxismo y literatura*. Barcelona: Paidós, 2000, p.30

material— la cultura es algo ordinario, creado por la gente común en su día a día, no es algo estanco y prefabricado, es dinámica, creativa, que permanece en transformación y que requiere de su reactualización constante. La producción artística fue constreñida a una doctrina objetivista, en vez de proceder de una manera que le es propia:

*por lo tanto, la decisiva teoría del arte considerado como reflejo no de los objetos, sino de los procesos históricos y sociales reales y verificables*<sup>461</sup>.

Para Williams es necesario romper con la pureza de la categoría que es atribuida solo a una “clase determinada de objetos” —obras de arte— o a una “clase predeterminada de experiencias reales” —lo asociado tradicional a lo estético—. Williams a pesar de ello no niega la existencia de lo estético, pero ve necesaria la reconstrucción de la estética en términos materialistas, frente a la estética idealista buscando romper con la despolitización de lo estético. Un esfuerzo por incluir objetos no reconocibles como arte culto en los museos de bellas artes, fueron los museos soviéticos como constató el historiador del arte Fredrick Antal. En su informe *Sobre los museos de la Unión Soviética* (1932) describe que además de pinturas los museos soviéticos exponen esculturas, arte gráfico, artesanía —cerámica, tejidos, armas— y fotografía —de arquitectura—. En la clasificación de los objetos artísticos remarcan el contraste de la victoria de una clase social sobre otra, en los museos la historia del arte marxista se visibilizó en la relación entre el estilo y la ideología de clase correspondiente. Un ejemplo de ello fue la sección del arte francés del Renacimiento en el Museo del Hermitage en San Petesburgo:

*en la primera sala se encuentran las dos fuerzas principales del siglo XVI: caballeros y campesinos. El caballero porta una poderosa armadura, sentado sobre un caballo en el centro de la sala. En lo alto del muro hay un inmenso castillo, debajo del cual se aprecia la figura de un campesino encorvado —que aparece en relieve— que labra la tierra. A su lado aparecen citas de canciones populares, elegías del pueblo. En un pequeño muro hay tablas explicativas referentes a la distribución de clases en el siglo XVI, las finanzas estatales y la devaluación del salario. Pueden leerse citas de Marx y Engels sobre esa época y esas clases. (...) En las salas siguientes, la tesis y la antítesis del arte aristocrático y burgués se exponen en imágenes, dibujos o artesanía*<sup>462</sup>.

En 1975 Raymond Williams publicó el texto titulado “Notas sobre el marxismo en Gran Bretaña desde 1945”, en el que aparece por primera vez la expresión materialismo cultural, que significa a grandes rasgos: la compresión de los procesos culturales como procesos sociales y materiales, no pudiéndose desligar el uno del otro. El materialismo cultural es una teoría de la especificidad del material propio de la producción cultural y literaria dentro del materialismo histórico<sup>463</sup>. La cultura de la clase trabajadora es igual de importante que sus esfuerzos en la lucha económica, sus instituciones se pueden afirmar como grandes logros culturales. Por ende, Williams ve la necesidad de implementar una contraesfera pública inexistente en la época de posguerra en Gran Bretaña. El laborismo por aquellos años perdió la oportunidad de financiar los movimientos culturales de la clase trabajadora, con una fuerte implantación, y la promoción tanto de instituciones de educación popular como la propia cultura popular existente. Por destacar algunas: el

género cinematográfico documental, los grupos de agitación y propaganda de los años 30 en Gran Bretaña como *Unity Theatre, Worker's Film and Photo League, Left Book Club*. En su lugar los laboristas apostaron por impulsar las prioridades convencionales dominantes, los medios de comunicación capitalistas e instituciones académicas burguesas. Lo que Williams nos plantea es no subestimar la capacidad de la clase trabajadora tratando sus experiencias como metáforas o meros elementos decorativos. La cultura de la clase trabajadora se caracteriza por su sentido de comunidad y el establecimiento de vínculos con las cuestiones que la clase dominante excluye y margina.

En la búsqueda por repensar el concepto de cultura, desde una perspectiva materialista, nos encontramos con Terry Eagleton, que advierte del problema que entraña relacionar solo la cultura con la educación o las artes. A pesar de que estos ámbitos expresan el más alto grado de grandeza de la cultura, dejamos fuera a muchas personas ajenas a estas actividades y empobrecemos el término. Habitualmente desde un humanismo liberal se presenta la cultura, como algo políticamente neutral, que paradójicamente al aceptar dicha idea se convierte en más política si cabe. La palabra cultura aglutina y conecta diversos significados que normalmente se ven por separado:

*la cultura —en el sentido de las artes— define una cualidad de la vida valiosa —la cultura como civilidad— cuya realización en la totalidad de la cultura —en el sentido de vida social— del cambio político. Lo estético y lo antropológico quedan así reunidos*<sup>464</sup>.

Eagleton reflexiona sobre el problema recurrente de la cultura como “crítica utópica”, y advierte que a pesar de ser altamente creativa puede quedar políticamente debilitada, ya que generalmente tiende a disolver rápidamente la distancia

crítica. Cuando la cultura o el arte ganan en especificidad, pierden en capacidad crítica, Eagleton pone por ejemplo el compromiso del constructivismo-productivismo como forma artística más social, frente a otras obras artísticas con mayor autonomía de las vanguardias modernas. Por ello avisa de sus limitaciones y de que no se puede esperar demasiado de la cultura, no puede ser un sustituto de la política revolucionaria ya que puede enfermarse. La cultura por un lado se vincula como ya hemos apuntado a lo artístico o a lo educativo—que se restringe a un número pequeño de personas— y por otro lado a su sentido social comprendido como religión, nacionalidad, etnicidad o sexualidad entre otras. La cultura en la posmodernidad es una de las cuestiones que más desacuerdo generan, *la cultura es un verdadero campo de batalla*. A partir de que la cultura y el arte comienzan a demostrar sus contradicciones internas, la situación nos obliga a reflexionar desde el pensamiento dialéctico para dar respuesta a esta crisis.

El pensamiento dialéctico da respuesta a problemáticas en una sociedad cuando se implementan unos potenciales humanos frente a otros, perjudicándolos sustancialmente. En la posmodernidad, la cultura y la vida social permanecen íntimamente ligadas, y la estética que surge como un término propio de las artes es orientada a la experiencia perceptiva de lo cotidiano, se funde en la moda, la publicidad o los productos de mercado. Al permanecer la cultura integrada en la producción global de mercado, es complicado diferenciar hasta dónde llega su función; dirigida a satisfacer una necesidad o dónde empieza como expresión de libertad. En este sentido hay que ser conscientes que la cultura elevada —las artes— está demasiado encajonada como para convertirse en una herramienta política eficaz, por otro lado, la cultura posmoderna permanece muy dividida, débil y despolitizada.

461 *Ibíd.*, p.117

462 ANTAL, Frederick (1932), “Sobre los museos de la Unión Soviética” en RÖHRL, Boris. *Filosofía marxista e historia del arte*. Síntesis: Madrid, 2019, p. 118

463 WILLIAMS, Raymond (1977), *Marxismo y literatura*. óp. cit., p.16

464 EAGLETON, Terry (2000), *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós: Barcelona, 2020, p.42

*Si la cultura como crítica ha de ser más que una fantasía ociosa, debe apuntar hacia aquellas prácticas del presente que prefiguran parcialmente esa cordialidad y esa plenitud que ella misma anhela. Puede hallarlas en la producción artística, pero también en aquellas culturas marginales que todavía no han sido completamente absorbidas por la lógica de la utilidad<sup>465</sup>.*

Con esta frase contradictoria del propio Eagleton, planteamos el siguiente epígrafe en el que haremos una reflexión sobre el acercamiento a la cultura popular desde la izquierda, asumida como la expresión propia de las clases explotadas.

---

## 5. EL ESPEJISMO DE LA CULTURA POPULAR O LA POSIBILIDAD DE SU CRÍTICA POLÍTICA A PARTIR DEL ARTE DE FINALES DEL SIGLO XX EN ESPAÑA

---

En palabras del investigador británico y doctor en Estudios culturales Jaron Rowan habría que promover una cultura experimental —que no debe esperar a ser validada por la institución, sino que se legitima por la comunidad— como *un lugar para reinventar las tradiciones, jugar con sus símbolos, definir nuevas reglas y formas de hacer. De quienes experimentan con una cultura que va más allá de los intereses del mercado. De quienes no conciben una cultura popular que no sea crítica y experimental<sup>466</sup>*. El siguiente subapartado pretende hacer una rápida revisión por algunas de las experiencias plásticas y estéticas más relevantes en su conexión con la política durante el siglo XX en España —durante la segunda república, el franquismo y la transición democrática—, dirigidas a visibilizar a través del proceso histórico los principales condicionantes a la hora de gestar una cultura popular. Dado la gran diversidad de desarrollos y acepciones de este término, nosotros nos queremos acercar a la noción gramsciana de cultura popular, pudiendo vehicular la

práctica artística hacia el campo de lo social, redefiniendo las relaciones del arte con los acontecimientos políticos propios de las organizaciones obreras, movimientos sociales y agrupaciones o colectivos de artistas.

En primer lugar, vamos a desarrollar el concepto “cultura popular” que se asocia comúnmente como cultura del pueblo —a pesar de que sus límites sean bastante difusos a día de hoy— frente a la alta cultura, académica o de élite. La complejización en la diferenciación de lo popular, es una realidad que se da a partir de sus relaciones en la sociedad posmoderna, con la cultura de masas y la sociedad de consumo. Desde algunos sectores se da por finalizada la diferenciación entre la alta y baja cultura o la cultura de élite y la cultura popular. La definición histórica de cultura popular, surge de una necesidad de distinción por parte de la burguesía en acuñar una alta cultura o cultura culta frente a una popular. El sistema del arte y la burguesía parten de su identificación con lo culto, con lo civilizado, pero se acerca a lo popular como fuente de referencia o material de trabajo, para así justificar sus orígenes y su autenticidad ya desde el siglo XVIII. En los siglos XIX y XX el acercamiento a lo popular por los artistas es una forma de transgresión y ruptura con la cultura burguesa, un giro hacia lo auténtico y lo real que sería lo popular. Por otro lado, la cultura popular o el carácter popular de una obra de arte parecería acontecer una forma de accesibilidad a diferencia del arte culto, pero eso no significa que no se necesite de un cierto conocimiento previo:

*(..) lo auténticamente popular en el arte se distingue por la claridad de su contenido, por la transparencia de su forma y por la facilidad de su percepción para las masas<sup>467</sup>.*

---

465 *Ibíd.*, p.45

---

466 ROWAN, Jaron (2016), *Cultura libre de estado*. Madrid: Traficantes de sueños, p.92

467 ZIS, Avner (1976), *Fundamentos de la estética marxista*. óp. cit., p.285

Pero también desde finales del siglo XX y principios del XXI, existe un boyante interés por parte de los estamentos artísticos y académicos que sufren una sublimación por lo popular y tienden a su institucionalización. A pesar de ello y de la complejidad de diferenciación entre la cultura popular, la cultura de masas o la alta cultura, existen indicios suficientes para ser defendida desde las ideas de Raymond Williams —sobre el materialismo cultural— o las tesis sobre la hegemonía de Antonio Gramsci. Lo popular es algo cambiante, dinámico, fluctuante y activo, muy arraigado en las heterogéneas identidades del Estado español, algo no fijo, que va desde el folklore, al consumo turístico o las identidades populares, que últimamente han suscitado un creciente interés desde la alta cultura académica que es advertido por el artista e investigador andaluz Pedro G. Romero. En la construcción de la cultura popular española han contribuido los grandes hitos históricos del pasado siglo XX como son los periodos de izquierda republicanos, la dictadura franquista y la joven democracia, factores, *todos estos, atravesados por la agitación del pueblo, de los pueblos, de lo popular*<sup>468</sup>. Romero advierte que, tras el supuesto fin de los marcos de lo popular, se esconden las relaciones de poder, el proceso homogeneizador que establece la posmodernidad y la indiferenciación que se promueve a partir de las estrechas relaciones existentes por ejemplo entre populismo y democracia, entre cultura de masas y cultura de consumo. No tener en cuenta estas diferencias es reaccionario, ya que, si existen formas genuinas de baja cultura o cultura popular fluctuantes entre la instrumentalización de unas o la resistencia que ofrecen otras, y es ahí donde está su potencialidad.

Las palabras de Pedro G. Romero se acercan al concepto de *hegemonía* de Antonio Gramsci, que precisamente trabajó esta problemática desde un pensamiento marxista y como una relación de dominación, desde la alta cultura hacia la baja cultura o cultura popular. El uso del término pueblo, que Gramsci lo sustituye por clases subalternas, conciben la realidad de forma no elaborada e irregular, mediante un reconocimiento de este, desde lo múltiple, lo diverso y lo yuxtapuesto. Por otro lado, la clase dominante debido a su condición devienen de lo elaborado, lo sistemático, políticamente organizado y centralizado, llegando a imponer su concepción del mundo al resto de las personas. Hay que añadir que las clases subalternas oscilan entre progresistas y reaccionarias, son heterogéneas y no pasan por ser la esencia de la cultura popular, como promueven posturas nacionalistas. La cultura popular no manifiesta un único significado permanente<sup>469</sup>. Gramsci se vale del concepto de hegemonía para analizar el proceso de dominación social, por el que la clase dominante logra que sus intereses sean reconocidos como propios por las clases subalternas, a pesar de que vayan en su contra. La hegemonía tiene la capacidad de que los intereses de una minoría dominante se impongan siendo los propios de la sociedad en general. Tiene la capacidad de adaptarse y engullir cualquier noción cultural, social y filosófica o de cualquier otro ámbito que le reporte un beneficio. La hegemonía no perdura pasiva, ni fija, ni permanente y permanece continuamente renovada, recreada, modificada y defendida. Debe resistir su fragilidad y su equilibrio precario, las resistencias y ataques que sufre permanentemente, superando sus debilidades mediante el cambio, la adaptación o neutralización, incluyendo toda práctica que le pueda cuestionar. La hegemonía impone su orden social como lo natural, se nutre de nociones arcaicas

y rígidas como el “sentido común” instaurado desde la enseñanza educativa. La hegemonía busca la homogenización y la asimilación a través del conformismo social, consolidando una moralidad basada en las “buenas costumbres”. El concepto de hegemonía se basa en la necesidad de una lucha política que busque abolir lo concebido como sentido común, y generar una consciencia a través de la educación, la cultura o los medios de comunicación que permita trasladar la crítica desde la ideología a las masas.

Para Gramsci es vital tanto los contenidos de la crítica, como los medios, estilos, diseño y canales de comunicación, teniendo especial responsabilidad los intelectuales. De aquí que podamos hablar de un poder o resistencia contrahegemónico, desde las prácticas culturales, teniendo en cuenta que la hegemonía es un proceso activo, pero no como una dominación inmutable. Existen por tanto siempre elementos de la cultura popular que se escapan y permanecen en conflicto contra lo hegemónico, evitando ser absorbidos, y su lógica es el enfrentamiento actuando erosivamente desde dentro. El profesor, antropólogo y crítico cultural argentino Néstor García Canclini reconoce que:

*(...) las culturas populares —más que la cultura popular— se configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos y por la comprensión, reproducción y transformación, real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida*<sup>470</sup>.

Para García Canclini, lo popular se constituye a partir de procesos híbridos y complejos, que identifican una relación social y cultural de los sujetos subalternos, pero en que las

determinaciones de clase se vuelven fundamentales para evitar una idealización culturalista.

Retomando lo que se entiende por cultura popular, desde finales del siglo XX y principios del siglo XXI, cabe señalar como desde sectores culturalistas se está produciendo una academización y una fetichización, especialmente por parte de progresistas liberales que reconocen en la cultura popular, la expresión más auténtica y genuina del pueblo. En este sentido Terry Eagleton constata la existencia de cierta nostalgia:

*Para los románticos radicales, el arte, la imaginación, la cultura folclórica o las comunidades “primitivas” son signos de una energía creativa que debe abarcar a la sociedad política como un todo. Pero tras el romanticismo aparecerá el marxismo y será una forma de energía creativa menos exaltada, la de la clase trabajadora, la que pueda transfigurar un orden social de la que ella misma es producto*<sup>471</sup>.

A continuación, vamos a centrarnos en revisar algunas de las experiencias políticas dirigidas a la construcción de una cultura popular a lo largo del siglo XX en el Estado español.

468 ROMERO, Pedro G. (2009), “Editorial” Desacuerdos 5 sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español. Cultura popular. Arteleku —Diputación Foral de Guipúzcoa—, Centro José Guerrero —Diputación de Granada—, Museu d’Art Contemporani de Barcelona —MACBA y Universidad Internacional de Andalucía —UNIA arte y pensamiento—: Barcelona p.11

469 ZUBIETA, Ana María (dir.) BLANCO, Oscar et. Alt. (2000), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Ed Paidós: Buenos Aires, p.37

470 GARCÍA CANCLINI, Néstor (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen: México, p.62

471 EAGLETON, Terry (2000), *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, óp. cit., p. 46

## 5.1. NOTAS ACERCA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CULTURA POPULAR DESDE LOS ANTECEDENTES DE LA SEGUNDA REPÚBLICA Y EL FRANQUISMO A LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA ESPAÑOLA DESDE EL ARTE

En España es aún más problemática, cuando mucho de lo que se entiende por cultura popular, se vincula con las políticas culturales del franquismo, en el que esta se puso al servicio de la construcción de una serie de tradiciones y ritos dirigidos a construir una sólida identidad nacional, católica y conservadora. El vacío generado por la falta de no recuperar y reformular una cultura popular transformadora y progresista, ya existente antes de la dictadura, ha ocasionado no pocos problemas en la actualidad, dado que desde sectores de la derecha española la abrazan y la monopolizan. Esta es una cultura popular heredada del franquismo que aglutina festejos y tradiciones muy conservadoras, religiosas e incluso racistas que fomentan en ocasiones el maltrato animal. En las artes el franquismo<sup>472</sup> promovió el arte espiritual, el arte militante o político —el muralismo, la pintura épica, los monumentos conmemorativos y las obras ilustradas— la artesanía y el arte regionalista. Este último busco la construcción de una única identidad nacional, a partir de las especificidades regionales, el folklorismo y la tradición que recogía el “alma española” desde el centralismo. El arte espiritual fue una

respuesta frente a las vanguardias, uno de sus defensores el pintor canario José Aguiar en su texto “Cartas a los artistas españoles sobre un estilo” (1940) busca promover un estilo que nazca del espíritu del pueblo, que debe combatir el materialismo a partir de la espiritualidad y así acercarse a Dios, creando así un nuevo arte, un arte social. Pero hay que mencionar como señala Jorge Luis Marzo en su ensayo *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia artística en España* (2006): *en 1945 se crea el Instituto de Cultura Hispánica, y en 1960, los artistas españoles triunfan en el MOMA de Nueva York*<sup>473</sup>.

El arte moderno fue asimilado de forma neutra, y como recurso propagandístico tanto para el interior como para el exterior, erigido como símbolo de progreso y de modernización del país. A partir de la derrota en Alemania e Italia tras la segunda guerra mundial, la estética fascista cayó en decadencia y desde 1942 el crítico de arte, ensayista y filósofo Eugeni d’Ors se pone al frente de la Academia Breve de la Crítica de Arte, encargada de difundir el arte moderno a través de una serie de jóvenes artistas como: Tàpies, Saura, Millares, Cuixart u Oteiza, entre otros. Es a partir de la década de los años 50 del siglo XX cuando se promociona, como señala Alberto Santamaría:

*un ejercicio de propaganda, de supuesta permisividad, de maquillaje político y, sobre todo, de aceptación de la nula capacidad —de transformación— política del arte de vanguardia, tal como era concebido en ese momento*<sup>474</sup>.

En el período de la segunda república española, existía una amplia implantación de instituciones obreras —sindicatos,

partidos políticos de izquierdas—y un potente desarrollo de prácticas educativas y culturales<sup>475</sup>. Desde principios de los años 30 del siglo XX, los artistas españoles asumieron un compromiso político desde el arte que alcanzó su punto más álgido durante la Guerra Civil, poniéndose al servicio de un arte útil en un giro estético hacia lo ideológico. Uno de los artistas más avanzados y comprometido, en la investigación formal, las renovaciones estéticas —influenciado entre otros por el fotomontaje de artistas como John Heartfield y artistas constructivistas como El Lissitsky, Vladimir Lebedev— y la función social de las artes plásticas fue el valenciano Josep Renau. Artista, cartelista, investigador plástico y durante el gobierno de Largo Caballero director general de Bellas Artes (1936-1938), que posteriormente pasa a ser director de propaganda gráfica del Comisario General del Estado Mayor. En 1937 publica *Función social del cartel publicitario*, en el capítulo “Servidumbre del artista” Renau hace una revisión del papel del artista y afirma que:

*La independencia incondicionada, la libertad absoluta de creación del artista, no deja de ser pura mitología de teóricos idealistas. El desarrollo de las pretendidas formas puras del arte (...) sobre la base de un divorcio cada vez más profundo entre arte y colectividad. Y es indudable que la ausencia de paralelismo y armonía entre el arte y la sociedad en que convive, el divorcio entre el artista y el pueblo limitan su libertad, coartan su capacidad creativa. La función del arte pierde su condición de universalidad (...) en estrecha servidumbre a un engranaje especial de minorías selectas*<sup>476</sup>.

En el texto “Hacia un nuevo realismo” denuncia la deriva individualista e idealista que ha venido asolando a las artes plásticas y que la han llevado a denominarse artes del espacio. Debido a la fuerte influencia de la abstracción, en muchas ocasiones se ha excluido al *tiempo como elemento vital del mundo ideológico*<sup>477</sup>.

Ya en 1935 Renau promueve el nacimiento de la revista valenciana *Nueva Cultura*, dirigida a difundir una cultura antifascista y popular, un llamamiento a la lucha revolucionaria de todos los artistas. En este sentido conviene aclarar el uso del término revolucionario en aquellos tiempos, ya que abría matices y diferencias como expresó el escritor andaluz anarquista Higinio Noja Ruiz en *El arte de la Revolución* (1937) en el que destaca que no es lo mismo hacer *Arte revolucionario —que es creación, concreción de cosas nuevas— que Arte de la revolución, —puede llegar a ser contrarrevolucionario, el artista representa las convulsiones sociales sin necesidad de unas condiciones especiales, cumple una función testimonial— que por último el Arte en la revolución. Para Noja, el arte revolucionario implica la fidelidad del artista hacia su época, y a la vez, de su inquietud creadora y de sus esfuerzos por contribuir a su transformación*<sup>478</sup>, esta pequeña publicación de Noja tiene similitudes con el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente* (1938) comentado anteriormente. Por aquellos años numerosas publicaciones anarquistas salieron a la luz como *Tierra y Libertad, Solidaridad Obrera, Estudios, Umbral, Tiempos Nuevos* y *Orto* entre muchas otras. Todas ellas destacaron por aunar el compromiso político con el arte de la ilustración, la fotografía, las experimentaciones con el diseño y la tipografía; llegaron a editar y a publicar revistas gráficas populares de gran nivel. Fue a partir de 1932,

472 LLORENTE, Angel (1995), *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)* La balsa de la Medusa: Madrid

473 MARZO, Jose Luis (2006), “Prefacio” en *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia artística en España*, p.4

474 Véase SANTAMARÍA, Alberto, “¿Y tú que opinas de Francisco Franco?” en *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural*, óp. cit., pp.417-419

475 Universidades Populares, las Misiones Pedagógicas, los teatros populares, las Misiones populares y las Milicias de la cultura, las casas del Pueblo, los ateneos libertarios, la cartilla escolar antifascista o las Milicias de la cultura, entre muchas otras.

476 RENAÚ, Josep (1935), *Función social del cartel publicitario*. Fernando Torres editor: Valencia, 1976, p. 58

477 Ibíd., p. 53

478 NOJA Ruiz, Higinio (1937), *El arte en la revolución*. Oficinas de propaganda CNT FAI: Conferencia pronunciada en el cine Coliseum de Barcelona 21 de marzo de 1937



cuando dichas publicaciones modernizaron su maquetación y portadas, en ellas participaron destacados autores como Manuel Monleón, Tomás Vera, *Esbelt*, Toni Vidal, Antonio Romero o Ángel Lescaboura que fueron responsables de una renovación gráfica que bebían del vanguardismo y del constructivismo soviético. Entre ellos destacó Lescaboura, que se esforzó en realizar conferencias sobre arte, proyecciones sobre cine social en la red de ateneos libertarios de los barrios de Barcelona, cuya misión fue: *el auge del arte orientado a lo social de esta época, en la que presenciamos como se desquician ética y estética burguesa, en abierto desacuerdo con el ritmo de la nueva vida que se inicia con la bancarrota del capitalismo*<sup>479</sup>.



Ángel Lescaboura, revista *Tierra y Libertad*, 1933

El compromiso de muchos artistas en la segunda república se dirige hacia un arte social y revolucionario, en favor de la lucha de clases, en el que las clases populares fueron la referencia de ellos alejándose del arte idealista en favor de: (...) *un gran arte público y popular, es decir, en conexión directa con el pueblo*<sup>480</sup>.

Josep Renau mantuvo desde el exilio su compromiso político a través del arte con fotomontajes como *La soberanía de España, pisoteada por los Yanquis* (1951), y dentro de nuestras fronteras surge en Madrid en 1959 *Estampa Popular*, como agrupación de artistas contra el franquismo que buscaban despertar la perspectiva crítica y la transforma-

ción social. *Estampa Popular* se descentralizó formando una red con grupos en Sevilla (1969), Córdoba (1961), Vizcaya (1962), Valencia (1964), Cataluña (1965) y Galicia (1968), y construyó un sólido grupo de resistencia política, que abrió el debate entre el papel ideológico y estético del realismo crítico. Dicho realismo no se refería a los aspectos formales sino a un marco de interpretación de referencias culturales, sociales y políticas. Tras la muerte del dictador destacaron diversos artistas con voluntad política que fueron abundantes: Rafael Canogar, Juan Genovés, Equipo Realidad y Equipo Crónica entre otros. En 1972 tras muchos intentos se puso en marcha la *Asociación de Artistas Plásticos APSA*, una organización compuesto por diferentes artistas cuyos fines eran tratar sobre los problemas del arte y la sociedad, la difusión del arte, la enseñanza o la Junta de artistas Plásticos de Madrid (1974) que promulgaban la libertad de expresión, asociación y reunión, supresión de la censura “*el comienzo de una consciencia política que manifiesta en acciones de solidaridad con la protesta ciudadana*”.<sup>481</sup>



Josep Renau, *La soberanía de España, pisoteada por los Yanquis* (1951)

La hegemonía en la cultura de oposición al franquismo la ocupaba el PCE—Partido Comunista de España— que convocó masivas asambleas y actos bien organizados que tuvieron una gran influencia en actos como la ocupación de la Facultad de Bellas Artes de Madrid en 1971 o un primer intento por la constitución de un sindicato de artistas en 1977 promovido por la *Asociación de Artistas Plásticos*, entre otros. El problema vino cuando la línea oficial del PCE dio prioridad al proyecto de *reconciliación nacional*, que fue tachado de revisionista y pactista provocando el enfrentamiento —en no pocas ocasiones— con las asambleas de artistas próximos a organizaciones como la Liga Comunista Revolucionario, la Organización Revolucionaria de Trabajadores y anarquistas. En ese mismo año, el PCE junto a una serie de artistas plásticos de relevancia —como Pepe Ortega, Martín Chirino, Eusebio Sempere, Rafael Canogar, Arcadio Blasco o José Luis Fajardo— publican el documento *Hacia una alternativa*

479 Observatori de la Vida Quotidiana (2021), “La otras armas, el lápiz” en *Gràfica Anarquista Utòpica Tinta 1931-1938*. Ajuntament de Barcelona: Barcelona, p.14

480 RENAU, Josep (1935), “Cuadro, cartel y público” en *Función social del cartel publicitario*, óp.cit pp. 33

481 Documento, Comunicado de constitución de la Junta Democrática de artistas plásticos de Madrid, 25 de abril de 1975, Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, SIG. 875/7. Citado en GARCÍA, Isabel “El PCE y las artes plásticas durante la transición” en *Arte político*. PAREDES, Tomás (Dir) Asociación Española de Críticos de Arte y Museo Nacional Centro Reina Sofía: Madrid, 2015, p.270

democrática para la Artes Plásticas, *Propuestas para una discusión*<sup>482</sup>, denunciando el proceso de involución de las artes durante el franquismo —como el nuevo arte oficial, la ideología, el exilio y la censura—. En el *Primer Congreso, Unión de Juventudes Comunistas de España* (1978) bajo el título “Por una comunicación alternativa” se fomentó la creación de una nueva cultura de masas dirigida a la crítica, utilizando medios como la radio, la televisión y las plataformas barriales —acercándose a las reflexiones de Raymond Williams sobre la cultura de la clase trabajadora ya mencionadas—. Finalmente, el arte español tomó otros derroteros, tras el poco peso electoral del PCE en las elecciones junto al de otros partidos de izquierda no hegemónicos — maoístas y trotskistas—, apenas un 10% de los votos, los partidos de gobierno posfranquistas de UCD —Unión de Centro Democrático— o del PSOE—Partido Socialista Obrero Español— no promulgaron precisamente un arte de función social o la revisión de la influencia del franquismo en la cultura popular.

El nuevo régimen de libertades, el olvido y finalmente los *Pactos de la Moncloa* supusieron entre otras cosas el fin y el abandono de la cultura crítica, dando paso a una cultura posibilista. Con este pacto se asentaron las bases económicas, políticas e ideológicas del frágil entramado cultural de aquel entonces, se creó un Ministerio de Cultura y una legislación que derivó en: la creación y regulación de Centros Culturales —tanto públicos como privados—, museos, exposiciones nacionales e internacionales, la promoción de artistas, conservación del patrimonio artístico, entre otras medidas. El arte se dirige hacia su despolitización y en favor de un arte autorreferencial, autónomo basado en el aislamiento disciplinar, el revisionismo estético, abandonando las perspectivas críticas anteriores abrazando la mercantilización y el despliegue de la institucionalización, la industria cultural y del ocio.

482 En dicho documento propusieron una orientación del arte español hacia una cultura popular o un arte social, a través de impulsar talleres y escuelas en barrios y ayuntamientos, libertad de expresión y de asociación, acabar con la censura, derecho a la propiedad intelectual, seguridad social, subvenciones, premios y concursos, elaboración de programas de enseñanza de artes plásticas.



Movilizaciónes en contra de los Pactos de la Moncloa 1977

## 6. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE LA IZQUIERDA REVOLUCIONARIA EN LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA. LA LUCHA DE LOS BARRIOS OBREROS MADRILEÑOS

Es a partir de los años 70 y 80 del siglo XX, cuando la consolidación de la democracia y el proceso de modernización cultural que se aconteció en la transición, supuso un freno a la intensidad y compromiso del arte político, se generó una falsa y clasista dicotomía entre la cultura institucional y la cultura popular o política. Bajo el consenso de la *Cultura de la Transición*, se puso freno a ciertos debates, evitando estimular políticas culturales críticas y transformadoras, y en su lugar se promovió una cultura de Estado, que sería la cultura con la que la sociedad debería sentirse identificada, una versión de cultura ilustrada y un instrumento de desarrollo económico. Las grandes ciudades desarrollaron centros de vanguardia con aspiraciones a representar la cultura contem-

poránea y los municipios pequeños o medianos tuvieron que conformarse con una cultura popular no revisada. La nueva cultura de la emergente democracia debía ser un arte ajeno a los conflictos, respetuoso con el pasado y con la vista dirigida a la modernidad, pasando por alto el aislamiento que supuso el franquismo, asumiendo las prácticas y discursos oficiales de los *Pactos de la Moncloa: borrón y cuenta nueva*.

Uno de los intelectuales españoles que mayor conocimiento tuvo del arte constructivista y del productivismo fue el catedrático de Estética y Teoría de las Artes Simón Marchán Fiz, tras su estancia en verano de 1968 en Alemania donde pudo conocerlo. Participó en las editoriales *Ciencia Nueva* —dependiente del PCE— y *Comunicación* en esta última trabajó junto al catedrático madrileño en historia del arte Valeriano Bozal y el diseñador-artista madrileño Alberto Corazón, así como en publicaciones dirigidas a conectar las vanguardias históricas con las contemporáneas, el arte conceptual, el minimalismo y los nuevos comportamientos. Marchán Fiz, tuvo diferencias con los artistas de izquierdas de la época, ya que según su visión:

*querían actualizar el debate artístico y cultural llevándolo a la altura de lo que tenía que ser una actitud de apertura en el sentido de relacionar vanguardia y política. Esto se planteaba de una forma absolutamente empobrecedora, porque la vanguardia artística que discutían era el realismo social, que a mi no me interesaba*<sup>483</sup>.

Frente a una emergente línea de pensamiento estético y formal en favor de las vanguardistas históricas —y en defensa de su autonomía relativa—, surgen unas prácticas artísticas políticas más experimentales, cercanas al activismo y a las

483 MARCHÁN FIZ, Simón (2004), “Extractos de la entrevista realizada por Darío Corveira y Marcelo Expósito” en *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Arteleku –Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero –Diputación de Granada, Museu d’Art Contemporani de Barcelona- MACBA y Universidad Internacional de Andalucía –UNIA arte y pensamiento: Barcelona, p.142

nociones de *materialismo cultural* de Raymond Williams o a la *cultura popular* gramsciana. Entre ellas destacamos las prácticas de la UPA —*Unión Popular de Artistas*—, *La Familia Lavapiés*—en LFL buscaban una apertura a lo social, al compromiso político modificando los cánones formales de la obra de arte y acercándose al *agit-prop*— o las viñetas de *colectivo El Cubri*. Tanto las experiencias de la UPA como de la LFL estuvieron cercanas a posiciones políticas del FRAP— Frente Revolucionario Antifascista y Patriótico—, al PCE (m-l) —Partido Comunista de España (marxista leninista)— y organizaciones maoístas que los alejaron de la corriente hegemónica eurocomunista del PCE. Este tipo de prácticas artísticas han sido recuperadas en los últimos años gracias a publicaciones como *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* (2004), *Art nsición, Transición* (2018) *La Familia Lavapiés. Arte, cultura e izquierda radical en la Transición española* (2019).

La *Unión Popular de Artistas* nació en la década de los 70 del siglo XX desde el exilio en París que se integró en el FRAP y en el PCE (m-l). Hay que señalar que en su seno se retomaron las discusiones entre el *Proletkul't* y el arte posterior a este en la Unión Soviética, es decir, las tensiones entre la autonomía relativa y las dinámicas de partido. Las influencias que recibe son marcadas por el contexto y diferentes acontecimientos como la Revolución Cubana (1953-1959), la Guerra de Vietnam (1958-1975) o la Revolución cultural China (1966-1976), que junto a las experiencias soviéticas, les llevó a reflexionar entre *la organización como cultura —o la cultura como organización— era también el lugar donde debían sintetizarse el arte de vanguardia y la cultura popular*<sup>484</sup>. La relación del arte y la cultura de la UPA se presenta como antagónica a las propuestas por el PCE, para la UPA la democratización del PCE consistía en que el pueblo asuma como propia la cultura burguesa, en vez

de constituir una participación activa a través de procesos revolucionarios que permitieran su propia expresión artística. La organización de la UPA se estructuraba a partir de agrupar en sectores los diferentes tipos de producción cultural —cine, teatro, música, literatura, pintura—, entre sus demandas internas incidieron en la destrucción del arte aurático, que no conllevaba la desaparición de las diferentes técnicas o géneros al materializar la obra sino a su producción. Fomentar la producción colectiva frente a la individual, la construcción de un arte popular frente al arte contemporáneo dominante que se consideraba burgués e imperialista, algunos de los pocos representantes de estas tesis fueron los colectivos artísticos *La Familia Lavapiés* o *El Cubri*.



UPA, revista *Arte y Lucha*, 1974

Los trabajos de La LFL —*La Familia Lavapiés*— se daban en un contexto de militancia política en donde las fronteras entre trabajo artístico, campañas o acciones de propaganda política se difuminan dando lugar a la producción de carteles, murales, estarcidos, exposiciones, diseños de revistas, publicaciones. Generalmente colaboraban con partidos políticos, organizaciones culturales y vecinales, que en ocasiones dieron lugar a confrontaciones, discrepancias personales, militantes o de carácter plástico, lo que facilitaría la desintegración del grupo. Entre sus componentes se encontraban — Santiago Aguado, Enrique Carrazoni, Darío Corbeira, Javier Florén, Paco Gámez, Juan López, Amelia Moreno, Paco Leal y Félix de la Torre—. La LFL para el artista, investigador y editor madrileño Darío Corbeira —miembro de la misma— surge por dos motivos principales: *atenuar los riesgos de la clandestinidad y dar rienda suelta a nuestros deseos de hacer en los márgenes del mundo del arte*<sup>485</sup>. La militancia política de LFL era doble, por un lado, en la *Unión Popular de Artistas* —UPA— que era una organización de artistas e intelectuales surgida a comienzos de los años 70 del siglo XX que formaba parte del FRAP y por otro en el PCE (m-l). Su primer trabajo fue *Artecontradicción* (abril de 1975), un título autorreferencial que ponía en cuestionamiento el papel de la lucha de clases en el arte español y en la emergente Institución Arte de los años 70, con una puesta en escena a partir de materiales pobres que, tras ser expuesta en diferentes espacios, fue destruida para evitar su mercantilización. La muestra se inauguró en la librería-galería Antonio Machado de Madrid —cercana al PSOE— con tan gran afluencia de público que llevó a personarse la policía. Por lo que las semanas siguientes supuso un eco mediático en numerosos medios y suplementos culturales, y conseguir el apoyo de figuras de referencia. Otra de las muestras más significativas fue el *Apoyo a la lucha del pueblo saharaui* (febrero de 1976) un proyecto que se gestó colaborando

con el Frente Polisario y según las palabras del propio Darío Corbeira fue motivado por *la suma de decepciones políticas y estéticas tras las sucesivas intervenciones en los barrios*<sup>486</sup>. Precisamente son estas prácticas alineadas con las acciones reivindicativas de los vecinos en los barrios de Madrid las que más nos interesan desde nuestra línea de investigación, en su acercamiento a las problemáticas urbanísticas desde el derribo y el desalojo de barrios de autoconstrucción, a la construcción de fuerzas de oposición.



*La Familia Lavapiés Apoyo a la lucha del pueblo saharaui, 1976*

La intención de encontrar espectadores afines a las propuestas militantes de la LFL, llevó a sus integrantes a expandir su campo de acción a barrios populares, aglutinando cuestiones específicas del arte, avanzado con la relectura de elementos de la cultura popular. Entre otras se gestaron diferentes acciones en el barrio de La Ventilla y de Portugalete contra la especulación y la recalificación de terrenos, en el primer barrio se realizaron murales en colaboración con los vecinos y con la *Asociación de artistas*

484 VINDEL, Jaime (2018), “El arte de la guerra civil: Arte y maoísmo en la transición española” en *ART INSICIÓN, TRA NSICIÓN. Arte y transición 2ª edición revisada y ampliada*. Juan Albarrán (Ed.) Brumaria: Madrid, p.258

485 CORBEIRA, Darío (2018), “Arte y militancia en (la) Transición” en *Ibíd.* p.236

486 *Ibíd.*, p.237

*independientes* en las medianeras de las casas, que estuvo acompañado de diferentes actividades como comidas comunitarias, conciertos, venta de libros, etc. La LFL quiso llevar a cabo un mural, pero debido a su falta de técnica o directamente al poco interés que les suscitó dicho medio pictórico, decidieron llevar a cabo una acción en los soportales de la plaza principal del barrio. Finalmente, la acción consistió en un trabajo performativo, por el que se envolvieron con papel de embalaje y cuerdas las columnas de los soportales de la plaza, colgando de cada una de ellas unos carteles de “se vende”. En el barrio de Portugalete, otro barrio de autoconstrucción amenazado por la piqueta del ayuntamiento, se dieron actividades similares con motivo de sus fiestas —del 25 al 29 de junio de 1976—: murales, celebraciones diversas, comidas populares, etc. De nuevo la LFL lo intentó con el mural, pero detectaron que la reacción de los vecinos con los murales, entre los que figuraba una reproducción del Guernica, era una actitud contemplativa, estática, que parecía hacer de la protesta un museo en palabras de Corbeira. La LFL decidió ejecutar una acción teatral- performativa ataviados con diferentes ropajes de obrero, de falangista armado, de banquero, de obispo y de delincuente común, acometieron una performance provocadora acompañada de un mitin, que generó malestar entre los vecinos y los convocantes lo que conllevó su expulsión. Esta sería la última acción que realizaría el grupo en contacto con un movimiento social o vecinal, a partir de ese momento el rumbo iría dirigido a una mayor autonomía, que terminó con la disolución del grupo tras el último montaje, *Apoyo a la lucha del pueblo saharauí*.



Acción teatral de La Familia Lavapiés durante las fiestas del barrio de Portugalete en 1976

Retomando el contexto del Barrio de Portugalete, cabe recordar que en 1973 se constituye la Asociación de Vecinos de dicho barrio, con la vista puesta en parar el plan de ordenación urbana vigente en aquel momento, que contemplaba la edificación de una gran concentración de viviendas en altura y la construcción de dos autopistas que dividirían el barrio. Estas se unían a otras reivindicaciones como la falta de infraestructuras o servicios tales como: suministro de agua, alcantarillado, recogida de basuras, pavimentado de calles, transporte público, instalaciones culturales, deportivas o una residencia de ancianos. En los festejos de 1976 estuvieron involucrados, entre otros colectivos, la APSA —

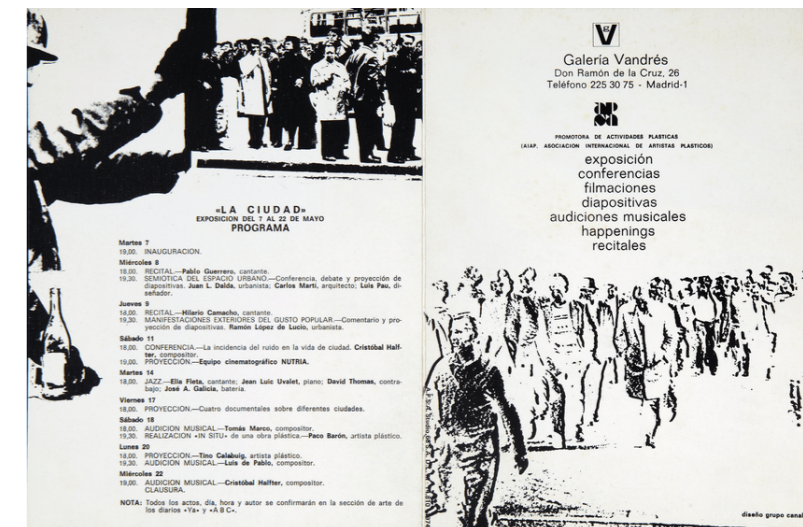
*Asociación de Artistas Plásticos*— que redactó sus estatutos en una asamblea en el local de la *Asociación de vecinos de Portugalete*, que después disolverían dicha asociación dando paso a la *Asociación Sindical de Artistas Plásticos de Madrid*.



Fiestas del barrio de Portugalete en 1976

La APSA durante sus primeros años de actividad puso el foco en visibilizar las problemáticas que acontecían en el espacio urbano, de modo que en 1974 los llevó a organizar en la galería Vandrés de Madrid “La ciudad” —del 7 al 22 de mayo— que entre las diferentes propuestas destacamos una proyección de Tino Calabuig, junto al cámara Miguel Ángel Cándor. Por aquel entonces, ambos habían comenzado a rodar en colaboración con las asociaciones de vecinos, en algunos barrios periféricos de Madrid como El Pozo del Tío Raimundo, Orcasitas y el barrio del Pilar, que poco después daría lugar a la película *La ciudad es nuestra* (1975). Tanto el cartel como el folleto de la exposición hacían referencia a una imagen de obreros desplazándose o esperando junto a un autobús, creando la duda de si entran o salen de trabajar o se dirigen a un acto político. Con este evento se gestó un primer ensayo de actos culturales colectivos, por un lado, los artistas comenzaron a verse como trabajadores culturales equiparándose a los trabajadores manuales y por otro lado

el papel protagonista de la ciudadanía en la toma de decisiones sobre el espacio urbano.



APSA exposición “La ciudad” galería Vandrés de Madrid del 7 al 22 de mayo de 1974

La preocupación por los problemas urbanísticos en los barrios de autoconstrucción llevó incluso a trabajar el tema al *Colegio de Arquitectos de Madrid* —COAM—, por aquel entonces bajo la influencia del PCE; se trabajó sobre el impacto negativo de los planes urbanísticos vigentes a través del ciclo y la muestra Madrid en sus barrios. Aproximación a la problemática socio-humanística de la periferia de Madrid —del 4 al 19 de abril de 1975—. El diseño, el catálogo, así como los paneles que se presentaron en la exposición fueron diseñados por el Equipo C que incluía a los integrantes de *El Cubri* —Saturio Alonso, Pedro Arjona y Felipe Hernández Cava—, la fotógrafa Belén Martínez y el sociólogo Juan Mayoral. El crítico Dámaso Santos Amestoy señaló cómo esta exposición junto a la mencionada anteriormente de LFL Artecontradicción —ambas celebradas en mayo de 1975—, pese a no destacar por su resolución formal tenían una relevancia social incuestionable, que se relacionaba con las prácticas del arte conceptual concibiendo el arte como documentación, y señaló que el papel práctico y útil en la exposición del COAM, contribuía a que no fuera *el*

aspecto formal el que constituye la esencia de la muestra, sino la reflexión sobre una inmensa contradicción urbanística y su ideología justificadora<sup>487</sup>. La exposición ponía de relieve la necesidad de democratizar la toma de decisiones sobre el uso del espacio urbano y dar una respuesta a la especulación del desarrollismo procurada por el capitalismo monopolista del Estado<sup>488</sup>. Este se presentaba como el enemigo de las clases populares y los problemas urbanos se convirtieron en políticos, los arquitectos tuvieron que posicionarse lo que los llevó en 1976 a la creación del informe *Madrid/ Barrios 1975* por el *Centro de Información y Documentación Urbana* CIDUR. En él se denunciaba la repercusión de la especulación y su impacto en las clases populares, y cómo la extracción de valor capitalista del país no solo se centraba en la producción sino también en la reproducción de la vida. El informe del CIDUR señalaba cómo las Asociaciones de Vecinos además de articular social y políticamente una respuesta por el derecho a la ciudad, recomponía culturalmente a los sectores populares que se resistían a asumir los nuevos hábitos de vida y consumo estimulados desde los medios dominantes. Es precisamente en los barrios populares de autoconstrucción los que más sufrieron las consecuencias de los planes urbanísticos franquistas que a partir de los años 50 del siglo XX se esforzó en erradicarlos. Es en ellos donde la APSA, bajo una fuerte influencia del PCE, se preocupó en poner en contacto a los artistas con las juntas democráticas y las asociaciones de vecinos, en la búsqueda de mejoras de los barrios y en el acceso a la cultura bajo fórmulas autogestionadas. Es también en estos barrios populares donde los grupos de la izquierda radical —PCE (M-L), PCE (r) entre otros— tuvieron mayor implantación y donde la UPA parecía ver objetivadas sus tesis que como esgrimía el informe del CIDUR: *en los barrios de casas bajas o de chabolas el contacto de los campesinos y el movimiento*

obrero ha servido de factor de concienciación para exigir unas mejores condiciones de vida<sup>489</sup>.



Manifestación vecinal por la vivienda en el barrio de Vallecas (Madrid) 1976

## 7. LA EXPLOSIÓN DE LA CULTURA RADICAL VASCA EN LA TRANSICIÓN Y LA LUCHA DE LOS BARRIOS OBREROS DE OTXARKOAGA Y REKALDE EN EL TARDOFRANQUISMO

Si partimos del rastreo de un materialismo cultural o experiencias próximas a una cultura popular gramsciana aplicada al contexto bilbaíno, nos vamos a acercar a las respuestas contrahegemónicas generadas desde las Asociaciones de Vecinos, los movimientos sociales o la cultura radical vasca como antecedentes a tener en cuenta. Hay que recordar que, en los últimos años de la dictadura y primeros de la democracia, numerosos artistas contribuyeron a la creación de algunas formas y símbolos visuales relacionados con el espectro antagónico a las políticas del Estado español, proyectando significaciones colectivas o sentimientos de pertenencia cercanas al nacionalismo vasco. Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola, José Luis Zumeta, Néstor

Basterretxea entre otros, fueron símbolos de modernidad y de compromiso del arte vasco con los movimientos sociales, la cultura popular y la construcción nacional, realizando obra gráfica, logotipos, carteles y manifiestos<sup>490</sup>. Tras la llegada de la democracia y el establecimiento de las autonomías se diluyó en parte la politización del arte hacia una profesionalización, cabe señalar cómo en 1983 se refunda el EAE —*Euskal Artisten Elkarte*a— retomando la reivindicación de *aunar fuerzas en pro de objetivos comunes y por la defensa del sector*<sup>491</sup>. En una de sus acciones de protesta contra la desatención del arte por parte de las instituciones, secuestraron la escultura de Jorge Oteiza *Homenaje a Malévich* (1957) del museo de Bellas Artes de Bilbao, para ser devuelta al Ayuntamiento de Bilbao posteriormente. En los últimos años de la década de los 70 y principios de los 80 explota el fenómeno underground y popular, revistas y fanzines autogestionados como la revista *Euskadi Sioux* (1979), destacando los artistas gráficos Juan Carlos Eguillor o Vicente Ameztoy. Pero dado que el interés de nuestra investigación se dirige a la cuestión del espacio urbano, desde los conflictos derivados por su disputa y la reapropiación del paisaje como herramienta de construcción de subjetividades políticas antagónicas y como testigo material del proceso histórico, nos centramos más en las prácticas culturales o políticas de las asociaciones vecinales.

487 SANTOS AMESTOY, Dámaso (1975), "El otro mundo del arte", Galería. Arte y coleccionismo, nº6 mayo de 1975. Barcelona p. 62

488 Cabe destacar cómo durante el franquismo surgieron una serie de películas denunciando el problema de la vivienda, la especulación en películas como *El pisito* (1958) o más indirectamente en *Surcos* (1951).

489 CIDUR *Madrid/ Barrios 1975*. Ediciones de la Torre: Madrid p.20

490 Mirar GOLVANO, Fernando, "Disidencia y creación: Un magma heteróclito. Merodeos por el contexto vasco de los años setenta" en *ART INSICIÓN, TRA NSICIÓN*. Arte y transición 2ª edición revisada y ampliada, óp. cit., p.258

491 SAN MARTIN, Francisco Javier (2018), *Después del 68*. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco. Museo de Bellas Artes de Bilbao: Bilbao, p.8



revista Euskadi Sioux n°2, 1979

## 7.1. LA CULTURA RADICAL VASCA

En primer lugar, comenzamos a explicar lo que entendemos como *cultura radical vasca* —CRV— que es un fenómeno social, político y cultural, que transforma las subjetividades políticas establecidas por el marco de las narrativas hegemónicas políticas-institucionales a partir de la consolidación del Estado democrático en 1978. La CRV aglutina un conglomerado de prácticas culturales alternativas entre ellas destacan la autogestión, la autoorganización, la okupación de espacios, música contestataria, publicaciones autoeditadas, radios libres y fiestas populares construidas en respuesta a la cultura hegemónica. Se producen desde una mixtura de fuerzas de oposición tradicionales vascas extendidas en la práctica social, la influencia de movimientos políticos-sociales o de culturas transnacionales como el punk entre otras. El nacimiento de la CRV para Juantxo Estebaranz —del colectivo *Likiniano Elkarte*— en su ensayo *Tropicales y radicales* (2005) se sitúa en la convivencia de diferentes grupos marginales, el bullicio juvenil y reivindicativo de los cascos históricos en las capitales vascas desde finales de los 70 del siglo XX:

*les unía además del espacio de encuentro y diversión, la voluntad de trascender el muermo cotidiano que resumía el proyecto democrático, a través de una práctica heterodoxa en los terrenos de la sexualidad, de los usos de las drogas y las afinidades estéticas y musicales.*

*Estas aspiraciones no encontraban su lugar en los terrenos de los grupos y la política tradicional,*

*y tuvieron que construir sus propios espacios de reivindicación.*<sup>492</sup>

Esto cristalizaría materialmente en torno a espacios residuales o edificios abandonados generados por las diferentes crisis —entre ellas la reconversión industrial—, pabellones industriales, casas abandonadas o lonjas —locales en planta baja—. Espacios que fueron recuperados o transformados en *gaztetxes*. Estos espacios serían fundamentales a la hora de constituir práctica y simbólicamente nuevas prácticas culturales, políticas y sociales, a través de celebraciones, publicaciones, performances, música, pintadas, graffitis, entre otras, construyendo una contracultura radical antijerárquica, frente a las instituciones y al sistema político dominante. Tanto la CRV, como el rock radical vasco —RRV— tuvieron intentos de hegemonización política por parte de la izquierda abertzale que tensionaba la relación con los grupos autónomos o anarquistas, había una gran heterogeneidad y multiplicidad. Estas acepciones CRV y RRV posibilitan identificar o conectar diversas prácticas y espacios que no puede capitalizarse o homogenizarse políticamente. Frente a instituciones o partidos, el asamblearismo, la anarquía y lo heterogéneo hace imposible una identidad más allá de lo contingente. En los bares, *txoznas*, *gaztetxes* se da una mezcla que supera el encasillamiento de los movimientos que los habitan: *punks*, *skins*, *borrokas*, izquierdistas, ecologistas, feministas, artistas, entre otros.

La fiesta es una de las expresiones populares de la CRV de Bilbao con mayor relevancia, hacer de la lucha la fiesta, entendiendo la fiesta como modo de actuar políticamente —a través de la música o los *gaztetxes*—, o viceversa, lo político o la lucha como parte de la fiesta. La irrupción de la fiesta radical llega a su máximo apogeo en 1978, un grupo

de militantes del Movimiento Comunista de Euskadi —*Euskadiko Muginendu Komunista EMK*— tras el nombre de *Txomin Barullo*, ganan un concurso convocado por El Corte Inglés para organizar las fiestas de Bilbao. Este hecho dio paso a la convocatoria de una asamblea para formar la comisión de fiestas y a consensuar un programa en el que se *daba todo el protagonismo (...) a la comisión popular y situaba a las futuras comparsas como dueñas y señoras del asunto, con txoznas en pleno parque del Arena*<sup>493</sup>. El crítico, comisario de arte y doctor en Filosofía Fernando Golvano en su introducción del catálogo sobre la exposición *Disidentziak oro/ Disidencias otras* (2004) engloba este imaginario como “acción heteróclita”, que abarca iniciativas artístico literarias y gráficas como *Euskadi Sioux* (1979) o *Kantil* (1977-1981) y el nacimiento de las *komparsak* de fiestas. *Txomin Barullo* muestra la entrada esencial al espacio festivo, la comprensión de la relación entre política y fiesta en medio del drama de la polarización política en Euskadi. Se produce una actuación directa sobre el espacio público potenciando *determinados imaginarios que estetizaban una disparidad de identidades rebeldes, siendo en algunos casos de signo militarista*<sup>494</sup>.

En la década de los 80 destaca la ocupación, del antiguo edificio del Banco Guipuzcoano, en la calle Banco de España en el Casco Viejo bilbaíno. Ante la falta de equipamientos municipales y como respuesta antagónica al funcionamiento institucional en 1986 se okupó dicho edificio, gestando un espacio autogestionado de referencia para la cultura radical vasca. Este se mantuvo pujante hasta las diferencias suscitadas entre los diferentes colectivos políticos, culturales u otros más fluctuantes, tras los intentos de negociar una cesión de uso del espacio con el ayuntamiento, que acabó siendo el propietario del inmueble. Tras 6 años de actividad contra-

492 ESTEBARANZ, Jtxo (2005), *Tropicales y radicales: Experiencias alternativas y luchas autónomas en Euskal Herria 1985-1990*. Bilbao: Likiniano, p.13

493 GURREA, Alvaro. “Txomin” en *Disidentziak oro: Poetikak eta arte ekinbideak euskal transizio politikoan, 1972-1982 / Disidencias otras: Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982*. Diputación Foral de Gipuzkoa: Donostia, 2004. p.99

494 *Ibid.*, pp.15-17

cultural el espacio es desalojado tras el cambio de gobierno municipal —de José María Gorordo a Josu Ortuondo Larrea, ambos del PNV—, bajo una campaña de acoso y desprestigio por parte del ayuntamiento, la policía y los medios de comunicación. Ya posteriormente durante las décadas de los 90 y en los años 2000 las experiencias de espacios alternativos y *gaztetxes* se esparcirán a otras áreas de la villa, siendo un instrumento al servicio de los barrios donde se establecen y son propuestas de una cultura popular antagónica, siendo el más longevo de estas experiencias el *Gazte Lokala de Deusto* (1991).



*Deustuko Gazte Lokala en 1991*

## 7.2. LUCHA Y CULTURA POPULAR DE LOS BARRIOS OBREROS BILBAÍÑOS DE OTXARKOAGA A REKALDE

Cuando utilizamos el término barrio lo relacionamos con otros términos afines como suburbio, arrabal, periferia, que en muchas ocasiones permanecen asociados a lo marginal, lo pobre, lo inmoral, lo inseguro y lo insalubre. El término barrio procede del árabe *barri*, cuya definición tiene tres acepciones: primera son las partes que configuran la división y organización de un pueblo grande; segunda es un arrabal o las afueras de la ciudad; y tercera como conjunto de casas que dependen de una población cercana. Etimológicamente el barrio se ha definido como un territorio habitado fuera del centro urbano, habría que desmarcarse progresivamente, en su definición, de sus connotaciones peyorativas. Podemos entender la heterogeneidad, lo cambiante y el dinamismo que acontece este término, a pesar de su anclaje a un territorio concreto permanece en constante transformación social y espacial. Su distanciamiento del centro urbano no es solo espacial, sino que conlleva una distancia social, el centro moderno y civilizado en contraposición al barrio de la periferia pobre y salvaje.

Las asociaciones de vecinos de los barrios bilbaíños tienen su origen en los últimos años del franquismo, las primeras en constituirse fueron la *Asociación de Familias de Rekaldeberri* (1966) —probablemente una de las primeras de España— y la *Asociación de Familias de Otxarkoaga* (1968). Bajo aquel contexto de gran ciudad industrial monopolista, la política urbana al igual que en otras urbes del estado, se convirtió en negocio y especulación, acompañada de un posterior abandono urbanístico de los barrios periféricos obreros cuya constante fue: la falta de pavimentación de calles o del transporte público, de zonas verdes y de alumbrado, de servicio de limpieza, de infraestructuras escolares, culturales

o deportivas y un fuerte deterioro de las viviendas, entre otras muchas cuestiones. Para luchar en favor de una mejora en las condiciones urbanísticas, culturales y sanitarias se constituyeron dichas asociaciones, que además hicieron suyas las demandas sobre libertades democráticas, la amnistía de presos políticos y el reconocimiento de los derechos nacionales de Euskadi. Debido a que en nuestra investigación teórico práctica, abordamos propuestas plásticas relacionadas con el papel vecinal en los dos barrios citados, vamos a mencionar algunos elementos significativos en la construcción popular de dichos barrios.

### OTXARKOAGA

El nacimiento y construcción de Otxarkoaga como recalca el doctor e historiador Luis Bilbao Larrondo<sup>495</sup> estuvo ligado a una campaña de propaganda de la dictadura, que coincidió con dos visitas de Francisco Franco a Bilbao: una con motivo de la inauguración de la Feria de Muestras de Bilbao (1957) y otra con motivo de la inauguración del poblado dirigido de Otxarkoaga el 18-19 de junio de 1964 —coincidiendo con la conmemoración de los 25 años de la victoria del Régimen—. Parece ser, según el relato popular, en la visita del caudillo a la inauguración de la feria de muestras, este divisó en lo alto del monte Banderas una ladera plagada de chabolas, que desde ese momento debía ser erradicado. Hay que destacar que a finales de los años 50 tanto la prensa local —*La Gaceta del Norte*—, algunos empresarios y la iglesia denunciaron, activamente el problema de la vivienda, que movilizaron tanto al Ayuntamiento como a la Diputación Provincial para poner solución a dicha situación trasladando el problema a

Franco. En 1959 José Luis Arrese, ministro de la vivienda durante el franquismo, presenta el Plan de Urgencia Social, por el cual se prevé la construcción de 3.000 viviendas que erradicarían el chabolismo. Arrese encargó al Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro la creación de un grupo para abordar el proyecto, este estuvo compuesto de jóvenes y experimentados arquitectos para su ejecución<sup>496</sup>. Finalmente, el poblado dirigido de Otxarkoaga se ejecutó en 18 meses (1960-1961) se edificaron 3.676 viviendas para albergar a 15.725 personas con una media de 4,3 habitantes por cada vivienda de 50 metros cuadrados. El problema vino cuando la premisa fue construir la mayor cantidad de viviendas posibles al menor coste, que conllevó grandes deficiencias en las construcciones. Hay que tener en cuenta que el solar adquirido por el Ministerio de la Vivienda —de 229.512,60 metros cuadrados— se encontraba físicamente segregado del núcleo urbano, con una desconexión de tres kilómetros que lo separaba de la ciudad. Por otro lado, no se tuvo en cuenta la dotación de servicios tales como supermercados, centro de salud, escuelas, instalaciones de ocio, entre otras. Recalcando el carácter propagandístico del proyecto en 1961 el director cinematográfico Jorge Grau, rodó un pequeño documental, bajo encargo del Ministerio de Vivienda, que relata el milagro urbanístico de Bilbao con la eliminación del chabolismo y la construcción de áreas residenciales.

El breve film, relatado por una voz en *off* comienza mostrando el éxodo rural desde los áridos campos del sur de España: *cuando las cosas van mal estos hombres que volverían a conquistar América, tienen que dejar su tierra para probar fortuna en las regiones más ricas*<sup>497</sup> que da paso a símbolos de la modernidad; el ferrocarril, el Puente

495 BILBAO LARRONDO, Luis (2008), *El Poblado Dirigido de Otxarkoaga. Del Plan de Urgencia Social de Bizkaia al Primer Plan de Desarrollo Económico. La vivienda en Bilbao (1959-1964)*. Ayuntamiento de Bilbao

496 Pedro Ispizua que fue director de los arquitectos, Javier Ispizua, Domingo Martín Enciso, Rufino Basáñez, Esteban Argarate, Julián Larrea, Antonino Zalvide, Martín de la Torre, Javier Arístegui, y José Antonio Cirión. Al equipo se incorporarían arquitectos con más experiencia como Luis Saloña y Juan Madariaga.

497 GRAU, Jorge (1961), *Ocharcoaga*. Ministerio de la Vivienda Instituto Nacional de la Vivienda.min.0:55-1:08

Colgante de Portugalete y por último la industria de Bilbao esgrimiendo aquí trabaja todo el que tiene ganas de trabajar. Posteriormente se describe el fenómeno chabolista, como puentes tendidos a la esperanza a través de diferentes escenas seleccionadas mostrando la miseria que se da en los 22 enclaves existentes. Tras un cambio de plano nos da paso a las obras de construcción de “Ocharcoaga”, con primeros planos de maquinaria impactando en el terreno, el milagro se hizo realidad, entre los diferentes planos destacamos el “izado” de una farola por parte de unos obreros, a modo símbolo triunfal —como el alzado por militares de los Estados Unidos de América en Iwo Jima— de la victoria conquistada contra el chabolismo. Por último, tras diferentes planos que muestran el barrio nuevo construido y el desplazamiento de los chabolistas de sus antiguas casas al nuevo, aparecen los barrios de chabolas derribados: *los lugares ocupados durante un tiempo por la chabolas ahora ya destruidas y desaparecidas, se reintegran de nuevo al movimiento industrial, a las zonas verdes de la gran ciudad y a la naturaleza*<sup>498</sup>.



Jorge Grau, fotograma del documental, *Ocharcoaga*, 1961

El problema de la vivienda va a ser uno de los ejes de movilización vecinal del barrio, sus demandas se iniciaron por la necesidad de rehabilitación de viviendas —por la mala calidad de los materiales y de ejecución— y la reivindicación para la dotación de equipamientos e infraestructuras públicas inexistentes. Ya en 1962, el jefe de Sección de Obras Municipal señaló desperfectos, debidos a la poca calidad de los materiales utilizados en la construcción: humedades, falta de ventilación de las fosas sépticas, entre otras muchas incidencias. La situación precaria de las viviendas, el tamaño reducido de estas y la falta de instalaciones para el ocio, obligó a la gente a hacer vida en la calle. El abandono institucional y el estigma que se le impuso al barrio, hizo que los lazos vecinales se estrecharan adquiriendo un fuerte sentido de pertenencia. La iglesia tuvo un papel dinamizador durante el franquismo siendo una alternativa de cierta libertad frente a las tres organizaciones juveniles de Falange existente, e incluso su papel en conseguir la construcción de la Escuela Profesional de Otxarkoaga. Tras la legalización de

la *Asociación de Familias de Otxarkoaga* —AFO— en 1968, en la década de los 70 se consolida un movimiento vecinal reivindicativo, con diferentes comisiones, y de allí surgieron las demandas de un centro de salud, servicio de transporte público, polideportivo y las denuncias por las deficiencias constructivas de las viviendas. Al acoger a gran cantidad de trabajadores de grandes industrias como la Naval o Altos Hornos de Vizcaya, el movimiento obrero tuvo mucha incidencia en una identidad vecinal de clase y combativa, que con la llegada de la democracia se tradujo en votos a partidos de izquierdas. En 1976 se celebró la *1ª Quincena Cultural de Otxarkoaga*, que produjo el enfrentamiento entre los sectores conservadores y progresistas de la asociación, el evento acogió obras de teatro, conciertos, charlas y su programa suscribía:

*un barrio es, además de unas casas, sobre todo, unas personas que comparten unos mismos problemas. Pero no siempre tenemos conciencia de esos problemas y, a veces, ni siquiera de ser barrio*<sup>499</sup>.

Tras la muerte del dictador fueron años agitados para el barrio, miembros de la AFO ocuparon los locales del Sindicato Vertical en 1977 con la intención de utilizarlos para las necesidades de los vecinos. Pero el punto álgido de las reivindicaciones llegó en 1978, varios vecinos se personaron en el salón de plenos del Ayuntamiento demandando la inversión en la rehabilitación de viviendas y la urbanización del entorno, impidiéndoles el acceso la policía que desembocó en enfrentamientos. En 1979, los vecinos organizaron un viaje a Madrid para reunirse con el secretario general de Vivienda, para trasladarles sus demandas. En 1980 tras no recibir la aprobación del Plan Especial de Reforma Integral, la AFO propuso a los vecinos no pagar el alquiler a Viviendas

Municipales hasta conseguir el compromiso del Ayuntamiento en darles solución. No fue hasta el año 1982 cuando se aprobó el plan de reforma gracias a la acción vecinal, pero con la implantación de la democracia y las libertades políticas junto a la reforma urbanística, se fueron diseminando las acciones reivindicativas del barrio. En 1987 se inauguró en el barrio el primer Centro Cívico de Bilbao, que sirvió para dar un impulso al movimiento cultural del barrio y que en los años 90 albergó exposiciones como *El puñalito y un puñal* (1996) o la inauguración de *Harrobia* Centro de Innovación en Producción Escénica de Bilbao en 2011.



La Asociación de Familias de Otxarkoaga, ocupando un pleno del Ayuntamiento de Bilbao en 1978

En la última década el barrio sigue afrontando diversas problemáticas, cambios en la estructura socio-demográfica, pérdida y envejecimiento de la población, no regeneración del tejido social, baja participación de los vecinos en política o en el asociacionismo y los interminables problemas urbanísticos, de servicios o de desempleo que asolan al barrio. A

498 *Ibíd.*, min. 10:10-10:30

499 PAREDES, Jesús Mari, “Movimientos ciudadanos en Bilbao: Rekaldeberri, Otxarkoaga, S. Francisco” en *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao n°10*, 2001, p.244.



pesar de las problemáticas, “Otxar” —como denominan cariñosamente los vecinos al barrio— ha consolidado un fuerte vínculo de pertenencia de orgullo y de identidad del barrio, a pesar del estigma de marginalidad que sufre el barrio y el aislamiento que aún hoy perdura a pesar de la llegada del metro en 2017.

## REKALDE

Rekalde se constituyó como un barrio obrero, de población inmigrante, con muchas carencias y mal planificado que creció rápidamente a partir de 1958, tras la construcción del puente sobre las vías del ferrocarril, conectando el centro con la calle Gordóniz. Hasta ese momento había sido un barrio semi-rural, con pocas edificaciones y algunas pequeñas fábricas. Durante el desarrollismo franquista *Bilbao va a sucumbir, en el cuenco de los desastres arquitectónicos y urbanísticos*<sup>500</sup> —salvo excepciones como el barrio sindical de San Ignacio— por la ineficiencia del planeamiento y la voracidad especulativa de los constructores. Durante los años 50 del siglo XX con las primeras oleadas de inmigrantes procedentes de la España rural, se consolida la barriada de chabolas de Uretamendi —monte de aguas— en una loma, con pequeñas casuchas de chapa y madera, que perduraron hasta finales de los años 60<sup>501</sup>. Al sur de dicho barrio, junto a la fuente de Iturrigorri se construyó el barrio del Peñascal, en este caso se erigieron pequeñas casas de ladrillo y teja plana de forma ilegal, que según una ley si esta disponía de tejado antes de ser interceptada por los guardias se podría mantener. Es por ello que tras comprar una pequeña parcela de terreno los vecinos se ayudaban esforzándose en construir las cuatro paredes y el tejado antes del amanecer.

En Rekalde las constructoras edificaron más de mil viviendas en la década de los sesenta, entre barrancos, fábricas y talleres, sin prestar atención a la calidad y menos aún a los servicios o infraestructuras como: pavimentar las calles, colegios, parques, centro de salud. Todas las defi-

ciencias y las denuncias de los vecinos fueron documentadas gracias a publicaciones de la Asociación de Familias de Rekalde —AFR— como *El libro Negro de Recaldeberri* (1975), *Más allá del barro y las promesas* (1983) y más recientemente *Rekaldeberri la trama de un barrio* (2010). La segregación y la nula capacidad de implementar políticas públicas en los barrios periféricos, generó el sustrato para la polarización social, la politización y la pertenencia, gracias al hacinamiento, las ideas progresistas, el dinamismo de la iglesia, la organización popular y la autoconstrucción de chabolas se estimuló la construcción de una fuerte identidad popular, a pesar de no compartir origen, ni cultura: *el rekal-detarra es portador de una identidad obrera y de agravio primero, de lucha también, después*<sup>502</sup>.

La *Asociación de Familias de Rekalde* —AFR— es todo un hito en lo que se refiere a organización y lucha vecinal, desde sus inicios mantuvo una disputa con los diferentes equipos de gobierno municipales, tanto en el franquismo —que los llevó incluso a pedir la dimisión de la alcaldesa Pilar Careaga— como en democracia, buscando poner solución a los problemas urbanísticos que denuncian en el *Libro Negro de Recaldeberri*. La mecha despegó con la muerte por atropello de una niña en 1970 arrollada por uno de los cientos de camiones que atravesaban el barrio, debido al gran número de empresas de transporte (27), la cantera de El Peñascal, el traslado de la alhóndiga de vinos (1976) al barrio y el gran número de talleres existentes. Meses antes de la muerte de la niña la AFR solicitó el emplazamiento de semáforos, pero

una de sus principales reivindicaciones fue el acceso a la educación pública de los niños y niñas. El funeral de la niña fue multitudinario, se acercaron gran número de efectivos de la Policía Armada que fueron expulsados por los vecinos. A partir de aquel momento y gracias a la creciente efervescencia vecinal se proclamó la *Republica Independiente de Recaldeberri*, en un lugar cercano al conocido como *Rincón de Lenin* —llamado popularmente así por albergar la sede del Partido Comunista hasta antes de la guerra—, denominación que posteriormente asumiría la mayoría de los habitantes del barrio. Otra acepción popular para referirse al barrio fue *Recalde-barro*<sup>503</sup>, utilizada entre 1960 a 1989 debido a la gran abundancia de este material en los numerosos espacios y calles sin urbanizar. Otra lucha significativa de la AFR fue su papel activo en la urbanización de la Plaza de Rekalde —en la del diseño actual se debe al papel vecinal —, con la construcción de una iglesia que sustituyera al barracón existente a tal fin<sup>504</sup>, por el emplazamiento de un ambulatorio y un polideportivo. Hay que señalar la organización y la capacidad de respuesta tras la catástrofe de las inundaciones de 1983 por parte de los vecinos que los llevó incluso a la ocupación de viviendas para reubicar a alguno de los afectados<sup>505</sup>.

Respecto a la capacidad organizativa de los vecinos y vecinas de Rekalde en el plano cultural destacan las experiencias de la *Biblioteca de Rekalde*, una biblioteca popular y autogestionada y la *Universidad Popular de Recaldeberri* surgidas ambas en la década de los 70. Estos proyectos

500 MÁ SERRA, Elías (2001), *Arquitectos municipales de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao p. 105

501 La novela del escritor y sacerdote jesuita José Luis Martín Vigil Una chabola en Bilbao (1960) retrata la vida de la vida y las penurias de las habitantes de dicha barriada. Hay que destacar que 1961 se sustituyeron las chabolas por viviendas en el mismo Uretamendi, gracias al esfuerzo de varios jesuitas y al trabajo de los habitantes de barriada que construyeron la promoción Centro San José Obrero 300 viviendas para 1.500 habitantes alrededor de una iglesia. Véase BILBAO LARRONDO, Luis. “Uretamendi y Altamira: Chabolismo versus subarriendo” en *El Poblado Dirigido de Otxarkoaga. Del Plan de Urgencia Social de Bizkaia al Primer Plan de Desarrollo Económico. La vivienda en Bilbao (1959-1964)*, óp. cit., pp. 124-130

502 AHEDO GURRUTXAGA, Igor (2010), “Acción colectiva vecinal en el tardofranquismo: El caso de Rekalde” en *Revista Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* nº23 p. 283

503 Una seña de identidad de los habitantes de Recaldeberri fue el cambiarse de calzado al entrar y salir del barrio al dirigirse a trabajar a Bilbao, debido a la cantidad de barro que acumulaban sus calles.

504 En la construcción de la iglesia hubo confrontación entre los vecinos, asociaciones y partidos políticos de izquierda por la decisión del obispado y del Ayuntamiento de Bilbao, en manos del Partido Nacionalista Vasco, en ubicar la iglesia en medio de los terrenos destinados a la plaza.

505 ASOCIACIÓN DE FAMILIAS DE RECALDEBERRI (1983), “Las ocupaciones de viviendas” en *Más allá del Barro y las Promesas*. Nuestra Cultura: Madrid, pp. 50-54

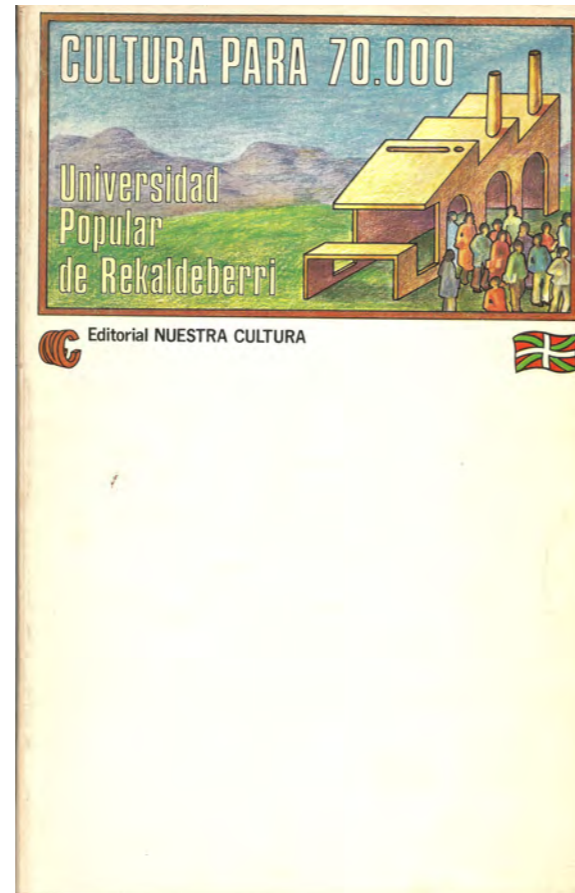
son una respuesta a la marginación que sufría este barrio obrero en el acceso a la cultura, durante más de 30 años carecieron de escuelas; la biblioteca llegó a tener cerca de 3.000 socios y 12.000 libros. Es a partir del 3 de octubre de 1976 cuando se presentó la Universidad Popular, promovida desde la misma Biblioteca Popular, que arrancó tras numerosas reuniones de la comisión promotora:

*que la Universidad oficial es un claro y valioso instrumento de la clase dominante, la burguesía. (...) Nuestra Universidad no se parece en nada a la Universidad oficial. Sólo en el nombre. Tal vez, por eso, debiéramos haber escogido otro nombre. Pero cuando añadimos "Popular" quiere decir una cosa sencilla: del pueblo para el pueblo<sup>506</sup>.*

Las principales actividades que se desarrollaron en la Universidad Popular fueron cursillos: de derecho laboral, derecho práctico familiar, psicología práctica, psicología de grupo y clase, de historia del movimiento obrero, de historia, de historia del pueblo vasco, sobre la mujer, introducción a la filosofía, introducción a la economía política y al arte. Charlas sobre sindicalismo, elecciones, alcoholismo, sexualidad, cine y por último actividades como recitales de poesía, teatro, cine-fórum, concurso de pintura. La función del curso de arte en la Universidad Popular contemplaba las siguientes cuestiones:

*la de actuar como puente que amplía el concepto de cultura hacia áreas no estrictamente académicas (la cultura en el ocio: creación plástica, cine, teatro, fotografía, fiestas, ...) tanto para ampliar la convocatoria de la U.P., como para rescatar y dignificar los valores expresivos del pueblo.*

*Ampliar las posibilidades de organización y discusión. Autogestión cultural y económica<sup>507</sup>.*



*Universidad Popular de Rekaldeberri, Cultura para 70.000, 1977*

Hay que señalar que por aquella época también se rodó un pequeño reportaje sobre Rekaldeberri- Betolaza con el relato de Jesús Omeñaka miembro de la AFR, en el cortometraje *Ikuska 3 Bilboko Hiri Espekulazioa* —*La especulación en la ciudad de Bilbao*— (1979) de Antón Merikaetxebarria.

Es un documental crítico que relata los problemas urbanísticos causados durante el desarrollismo, tales como la densificación, la suburbialización y los problemas derivados de la especulación con la instalación de la industria dentro de los barrios del cinturón rojo bilbaíno. En el documental destacamos las palabras de Omeñaka en el fragmento sobre Rekalde:

*(...) estas asociaciones que han surgido como un ejército a la conquista de la ciudad, más bien a la reconquista. Porque ha sido la burguesía vasca la que teniendo el monopolio de las diputaciones y de los ayuntamientos tomó la ciudad como algo propio, como algo suyo, y cogiéndolas en sus manos como si fuera un limón han estado exprimiendo de ellas los dividendos y las plusvalías. Y solamente, aunque nos ciñésemos a este barrio de Rekaldeberri, serían innumerables los descalabros urbanísticos que podríamos ir analizando.*

A partir de los años 2000 la plaza de Rekalde acogió diferentes expresiones artísticas reivindicativas entre ellas el mural popular en homenaje al periodista y diputado asesinado de Herri Batasuna Josu Muguruza, pintado sobre uno de los pilares del viaducto de la autopista que atraviesa el barrio —fue tapado en 2004 y se repintó al año siguiente—. Otro homenaje a Muguruza anterior es la escultura anónima en piedra ubicada en uno de los jardines de la plaza, una estela de estilo postOteiza encargada por Gestoras Pro amnistía en 1989. Con motivo del décimo aniversario del *gaztetxe* de *Kukutxa III* en 2008, se celebró *Errekaldeko Graffiti Erakusteka* —organizado por *Kukutxa III* y *SC Gallery*— una serie de murales en las paredes del *gaztetxe* hasta que fue derribado— o en la plaza, resistiendo uno de ellos en los pilares de la autopista realizado por el Niño de las Pinturas, en el que se distingue la imagen del derribado *gaztetxe*. En 2011 con motivo del *tercer concurso internacional de jardinería urbana Bilbao Jardín* —organizado por la Fundación Bilbao 700 y el Ayuntamiento de Bilbao— el segundo premio del

concurso lo ganó «*[(Graffiti) Garden]3*» de la empresa vasca Basoinsa S.L. cuya intervención se instaló en un parterre con césped de la plaza del barrio. Consistía en una empalizada realizada por tres planos blancos, colocados formando un triángulo en planta, cada uno de ellos mostraba imágenes en blanco y negro de las reivindicaciones y luchas del barrio, entre ellas: un retrato de la frase de la alcaldesa franquista Pilar Careaga que dimitió por las presiones de los vecinos: *Mi dimisión está por encima de la opinión del pueblo*. En otro panel una imagen del controvertido viaducto haciendo alusión a la histórica reivindicación por su retirada y por último un pictograma del metro con el número 4, haciendo referencia a la demanda vecinal por la construcción de dicha línea de metro para conectar el barrio con la ciudad.



*Basoinsa S.L. «[(Graffiti) Garden]3», 2011*

Una de las últimas identidades colectivas activadas en el barrio de Rekalde, fue durante la defensa del centro social ocupado o *gaztetxe* de *Kukutxa III*, que frente a su desalojo y posterior derribo miles de personas se acercaron en defensa del edificio de 6.000 metros cuadrados que albergaba todo tipo de programación cultural —escuela de circo, rocódromo, talleres diversos, comedores populares, biblioteca—. *Kukutxa* fue parte de Rekalde y viceversa, contribuyó a generar tejido social y a construir una identidad colectiva que recoge el testigo del movimiento vecinal y de las experiencias de lucha del barrio. Fue una herramienta de cambio social, que surgió desde la base para construir un espíritu crítico, edificado bajo la responsabilidad colectiva, que se

506 UNIVERSIDAD POPULAR DE REKALDEBERRI (1977), *Cultura para 70.000*. Editorial Nuestra Cultura: Madrid, p.33

507 *Ibíd.*, p.93

convirtió en un ejemplo paradigmático de desarrollo comunitario desde la autogestión, construyendo un bien común para el barrio.



Gaztetxe de Kukutza III en 2011

En abril de 2016 en la tapia en chaflán del solar vacío de Kukutza, tras 5 años de su derribo, varias personas de forma anónima pintaron en él la inscripción de *Azkuna Zentroa* con la tipografía y los colores corporativos de dicho centro cultural. Esta acción fue una clara acción de protesta contra la decisión del derribo del *gaztetxe*, la reivindicación de su memoria y la denuncia de las políticas culturales dominantes.

Hemos podido comprobar a lo largo de estas experiencias que el espacio urbano se gesta como un territorio de conflicto a pesar de los esfuerzos dispuestos por los dirigentes bilbaínos en identificarlo como un terreno en el que buscar y crear consenso. Frente a esa disposición la filósofa

y politóloga Chantal Mouffe propone un enfoque agonista del espacio público, es decir, como *lugar en el que los puntos de vista en conflicto se enfrentan sin ninguna posibilidad de una reconciliación final*<sup>508</sup>. Este enfoque agonista pasaría por una dimensión crítica en la que se visibilice y se de voz a todo lo que queda oculto bajo el consenso dominante. Para Mouffe el arte crítico puede ir en esa línea, es decir como herramienta que permite desarticular el marco hegemónico de identificación, a través de una serie de prácticas y proyectos artísticos dotados de unos recursos estéticos que permitan una identificación colectiva y contrahegemónica. Tanto nuestra praxis artística como nuestro desarrollo teórico va en esta dirección, la ruptura del consenso dominante desde la operatividad y la reflexión propia del arte, generando dispositivos y propuestas estéticas contrahegemónicas.



Azkuna Zentroa pintado en 2016 sobre el muro que delimitó el solar que albergó el *gaztetxe* de Kukutza III hasta el 21 de septiembre de 2011

## 8. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PERSONALES COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS ESTÉTICO Y MATERIALISTA SOBRE EL PAISAJE EN LOS BARRIOS OBREROS BILBAÍNOS DE OTXARKOAGA Y REKALDE

La ciudad de Bilbao se ordena en torno a la existencia del centro y la periferia. Partiendo de una lectura semiológica del paisaje urbano desciframos una realidad material e histórica condicionada por los procesos de acumulación y expropiación capitalista. El centro se llena hasta la saturación, concentrando casi toda la atención mediática, haciendo apología de todo lo que se identifica con el nuevo Bilbao, lo monumental, lo bello, lo atractivo, mientras a su alrededor está el vacío, la periferia, que se muestra como lo atemporal, entrópica, deslucida y disyuntiva. La periferia permanece a modo de territorio heredero del paisaje de la etapa industrial o del desarrollismo, esta se grava de connotaciones negativas, lo feo, lo contaminante, la ruina, lo gris, lo duro y lo violento. Poco a poco la periferia es recuperada por el paisaje del

nuevo Bilbao, a partir de planes especiales de rehabilitación, derribo de ruinas o arquitecturas industriales, la expulsión o desplazamiento de empresas y talleres e incluso el derribo de viviendas que son sustituidos por nuevos y flamantes edificios. Se construyen paseos, parques, bulevares y edificios residenciales en el espacio liberalizado —que no liberado— por el desmantelamiento de infraestructuras del transporte ferroviario o portuario, se eliminan o desplazan viaductos y carreteras cercanos a las nuevas centralidades de la ciudad —afectando a otros barrios más periféricos—, bajo la retórica de que la ciudad es devuelta a la ciudadanía. Aceptando algunos de los beneficios de estas actuaciones, lo que parece obviarse en general, es que detrás de ello en muchos casos se ocultan grandes operaciones inmobiliarias de especulación urbanística, junto al destierro de personas, usos y modos de vida, es decir, la transformación de la esfera pública de la ciudad y de dichos barrios.

Debido a la necesidad de expansión del centro, los barrios periféricos se convierten en blanco de una nueva centralidad ampliada siendo sometidos a un proceso de colonización e imposición de la imagen y los valores del nuevo Bilbao. Hay que destacar que todo espacio urbano es poli(multi) céntrico y provoca tanto la concentración como la dispersión. La expansión del centro facilita la promoción y venta de los nuevos espacios regenerados, proporcionando el marco perfecto para la construcción de nuevas viviendas, la llegada de nuevos habitantes con un mayor nivel adquisitivo y la destrucción del tejido existente, tanto económico, como social, político o cultural. El *nuevo Bilbao* se construye encima de lo que fueran los antiguos símbolos de las clases populares. Los trabajos plásticos que desarrollamos en este capítulo se dirigen a la comprensión del contexto de la periferia bilbaína, mediante el análisis de las resistencias y rupturas actuales de estos territorios respecto a su pasado reciente, presentado un nuevo paisaje urbano y social. La necesidad de expansión de la urbe siempre ha visto en la periferia una solución, pero al mismo tiempo un problema dado su continuo desbordamiento, el alojamiento de las desigualdades sociales y un rico espacio de lo posible, es

508 MOUFFE, Chantal (2013), "Política agonista y prácticas artísticas" en *Agonista. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, p.99

decir menos regulado. Tras la posguerra se abre un escenario de fuerte acumulación capitalista en los anillos industriales de las grandes ciudades, en las que se va concentrando un alto nivel de población emigrante del mundo rural. En ella se ubicaban las instalaciones industriales y de transportes, las clases trabajadoras y la emigración; mientras que en los centros urbanos permanecían las instituciones gubernamentales y las clases altas.

Debido al desarrollismo industrial, el crecimiento acelerado sin planificación produce que las personas tengan trabajo, pero no vivienda, el chabolismo se extiende y se edifican grandes suburbios con la única premisa de máximo beneficio mínimo costo. Durante el franquismo se apostó por la zonificación, esta división social dio lugar a viviendas de calidad para militares, funcionarios o afines al régimen — como es la creación del barrio de San Ignacio por la Obra Sindical del Hogar—, y suburbios o poblados dirigidos para trabajadores, emigrantes y chabolistas —por ejemplo, el “Poblado dirigido de Ocharcoaga”—. Un conglomerado diverso de viviendas junto a la industria y las barriadas de autoconstrucción constituirían la periferia bilbaína —como ya pudimos comprobar en el proyecto *Pisando el Territorio*—.

Las propuestas plásticas personales abordan los barrios periféricos bilbaínos surgidos en el desarrollismo, que se desmarcan y permanecen al margen del nuevo modelo de ciudad-marca. En ellos sobrevive una identidad colectiva que se basa en un sentimiento de pertenencia al barrio, lo vecinal o lo familiar, en definitiva, con lo popular que nosotros analizamos cuestiones relacionadas con su paisaje desde lo estético y lo simbólico a partir de posiciones próximas al materialismo histórico. La identidad popular permanece vinculada a una serie de actos, costumbres, espacios y lugares donde se desarrolla la vida cotidiana, estableciendo

un vínculo comunitario-emocional. *Barrionalismo*<sup>509</sup> es un término utilizado para denominar el sentimiento de orgullo de pertenencia a un barrio, que permita definir y defender la identidad de este, desde algo parecido a un sentimiento de patriotismo. Esta es la respuesta de muchos habitantes de los barrios periféricos frente a la marginalidad, el olvido y la estigmatización —ser de *otzar* o *rekaldetarra* respectivamente como ya hemos visto anteriormente—. El barrio se convierte en un aglutinante de prácticas y problemáticas comunes, que produce una empatía, un reconocimiento colectivo de orgullo y pertenencia a un territorio concreto. Pero también como todo nacionalismo, puede tomar su deriva excluyente, exigiendo una autenticidad, un origen primigenio que pone en entredicho a nuevos habitantes migrantes.

*La nueva sociedad no podía desarrollarse, ni en las ciudades franquistas semicompactas con centros históricos sin museificar y con barrios populares todavía en pie, ni en los pueblos rurales con su agricultura de subsistencia. Sobrevivían lazos de sociabilidad que aún permitían los fines comunitarios y la acción colectiva, reproduciéndose un medio social extraño a los valores dominantes. Unas estructuras espaciales al servicio de la circulación económica eran indispensables para eliminar aquellos lazos, borrar la memoria del pasado y condensar los nuevos valores de la dominación*<sup>510</sup>.

Las asociaciones de vecinos en Bilbao en el tardofranquismo y los primeros años en democracia, como ya hemos revisado, se convierten en articuladores políticos y sociales esenciales, contribuyendo a la construcción de subjetividades colectivas, así como en dinamizadores culturales —algo compartido en el resto de Comunidad Autónoma Vasca y el Estado. Las expresiones culturales de los barrios,

ya sean por medio de asociaciones o de sus movimientos sociales, valoran y reivindican en muchos casos su memoria e identidad, precisamente a través del recuerdo de las luchas por la mejora del espacio urbano. Pero no sólo eso también mantienen vivo el recuerdo de las luchas de la clase obrera, garantizan la trasmisión de este relato a través de charlas, paseos, exposiciones, debates y publicaciones. En muchos casos el espacio construido o las arquitecturas que configuran dichos barrios se vindican a través de la cultura popular, como símbolos del orgullo y pertenencia, testigos del proceso histórico y de la lucha de clases. Es a través de estos elementos de los que nos valemos a la hora de abordar nuestras propuestas plásticas mediante el uso de la maqueta arquitectónica, la cartelería, la fotografía y la documentación entre otros. En los casos de los vecinos y las vecinas de los barrios de Otxarkoaga y Rekalde se reapropian del espacio urbano llegando incluso a erigir sus propios monumentos o a resignificar edificios o espacios colectivos desde una respuesta política antagónica a los valores hegemónicos. En el otro extremo aparece el gobierno municipal y los poderes económicos-inmobiliarios: el primero impone un modelo de intervencionismo tecnocrático y centralizador, que promueve la “participación” aprovechando el debilitamiento vecinal para imponer su criterio y extender su modelo de ciudad, mientras que el segundo solo persigue la acumulación. Las operaciones urbanísticas en Bilbao durante los últimos años buscan la consolidación de un proceso homogeneizador de la ciudad, colonizando los barrios a través de los símbolos del nuevo régimen extendiendo la destrucción social, cultural y patrimonial de barrios populares con fuerte identidad. Son estos contextos en los que nos centraremos en analizar y trabajar desde la práctica artística personal, buscando recuperar y actualizar la vigencia de las prácticas vecinales antagónicas, visibilizando las resistencias o las rupturas desde los barrios populares bilbaínos de la periferia de Otxarkoaga y Rekalde.

Para muchos movimientos vecinales y sociales la arquitectura de sus barriadas o los edificios que albergan los *gaztetxes* se han convertido en símbolo de identidad y de orgullo. En el primer caso llama especialmente la atención, a pesar de los problemas derivados de la mala calidad de materiales en su construcción, y la falta de servicios e infraestructuras de dichos barrios, cabe esperar que es la lucha por dignificarlos lo que facilita su puesta en valor. Sucede lo mismo con los *gaztetxes*, el patrimonio inmaterial que se gesta en ellos democracia directa, participativa, actividad política autogestión o economía colaborativa y cultura popular parece materializarse a través del edificio que alberga y da presencia física al proyecto. En este sentido es reseñable como desde dichos movimientos sociales se emplea recurrentemente la maqueta arquitectónica, en manifestaciones, celebraciones u otros actos, como elemento simbólico que permite construir de forma tangible una subjetividad colectiva.

Desde Otxarkoaga pasando por Rekalde o Deusto hemos visto diferentes usos de la maqueta desde la cultura popular para reivindicar diferentes problemáticas.



Maquetas portadas por los vecinos de Otxarkoaga durante la Korrika de 2017

509 CARABANCHELEANDO. *Diccionario de las periferias. Métodos y saberes autónomos desde los barrios*. Madrid: Traficante de Sueños, 2017, pp. 58-59

510 AMARÓS, Miguel. “La urbe totalitaria”, *Revista Ekintza Zuzena* n°33, 2006

Con motivo de la *Korrika*<sup>511</sup> a su paso en 2017 por el barrio de Otxarkoaga, varios vecinos portaron a hombros durante el recorrido unas maquetas de edificios icónicos de la barriada, como las torres y los bloques de menor tamaño de cubierta a dos aguas. Este último modelo esgrimía el slogan: *Otxarkoagan euskaraz korrikarekin* —en Otxarkoaga euskera con la Korrika—. Desde esta jornada festiva y reivindicativa en favor del euskera los vecinos portan las maquetas, demostrando su orgullo de pertenencia enfatizado con las maquetas de los edificios elevados a símbolos del barrio, cuasi como banderas. Esta acción nos lleva a recordar la serie de videos *Anarchitekton* que el artista barcelonés Jordi Colomer comienza a realizar en 2002. En ellos a manera de presentación y representación de la arquitectura —en formato audiovisual—, aparecía el artista enarbolando a modo de estandarte o bandera, el modelo a escala de edificios emblemáticos correspondientes a la ciudad donde grababa la acción. Las maquetas estaban realizadas con materiales precarios y reciclados como madera, cartón, etc. El título hace referencia por un lado a la *Anarquitecture* de Gordon Matta-Clark, por otro a los *Architektony* de Kassimir Malevich y por último a la insólita procesión de 1912 del *Proyecto del Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin. Tanto la experiencia de Colomer desde el arte como la de los vecinos de Otxarkoaga como expresión de cultura popular, se vehicula con la procesión de trabajadores de la construcción soviéticos, que con motivo del *decimo cuarto aniversario de la Revolución* (1930), portaban soportes con las maquetas de los nuevos bloques de viviendas.



Jordi Colomer, *Anarchitekton*, Bucarest, 2003



Procesión de trabajadores de la construcción soviéticos, (1930)

Otros ejemplos del uso de la maqueta han sido en diferentes actos de protesta como en la manifestación contra el desalojo y derribo del *gaztetxe* de Kukutza III en el barrio de Rekalde en 2011. En diferentes actos los manifestantes portaron una maqueta de grandes dimensiones y utilizaron la imagen de la maqueta en formato grafico para el diseño de las pegatinas contra el desalojo del edificio. Por último, mencionamos otros dos casos en el barrio de Deusto, el primero la instalación todos los años en la plaza de San Pedro de Deusto, con motivo de las fiestas de dicho barrio, de una maqueta de grandes dimensiones que simula el ayuntamiento de Deusto. Una acción que busca reivindicar la identidad del barrio y su posible autonomía de Bilbao, ya que fue independiente hasta que en 1925 fue anexionada a Bilbao. El segundo caso es el uso de una maqueta en manifestaciones a favor del *Deustuko Gazte Lokala*, *gaztetxe* que se ubica en la calle Luzarra —en el lateral de la Iglesia de San Pedro—. Un pequeño edificio arrebatado al antiguo mercado de Deusto en 1991, que se ha consolidado durante años debido a su papel dinamizador en gran cantidad de eventos populares como en las fiestas o los carnavales del barrio. Esta recopilación del uso de las maquetas por parte de los movimientos sociales de los barrios se debe, como ya hemos mencionado, a que las propuestas plásticas personales que presentamos a continuación emplean el mismo recurso reivindicando precisamente su uso en lo popular y lo reivindicativo.



Maqueta *gaztetxe* de Kukutza III



Maqueta del ayuntamiento de Deusto, plaza San Pedro



Maqueta *Deustuko Gazte Lokala*

511 Es una marcha reivindicativa bianual que recorre los siete territorios históricos de Euskal Herria en apoyo al euskera y esta organizado por AEK — *Cordinadora de alfabetización y euskaldunización*—.

## 8.1. OCHARCOAGA. UN PROLETARIO UN PROPIETARIO

Cuando observamos los barrios y polígonos de viviendas del régimen fascista, pasados los años parecen sublimarnos estéticamente, su arquitectura no tiene nada de fascista a pesar de que fueron ellos los que los erigieron ya que se basaron en la arquitectura de estilo internacional. Por ejemplo, *El poblado dirigido de Ocharcoaga* fue comisionado por el régimen bajo criterios de carácter racionalista, estetizante y académico, no encuentra raíces en el régimen que lo facultó, sino que las encuentra en esa realidad que el fascismo dominó tiránicamente pero no hizo mella. Es en realidad esa emigración rural y la clase trabajadora la que produjo el barrio y no el fascismo. Suele ocurrir que los proyectos urbanísticos de estilo internacional durante el siglo XX en Europa occidental fueron promovidos tanto por gobiernos conservadores o fascistas como por gobiernos socialdemócratas reduciendo los costos de la vivienda, pero dando lugar a barrios miserables y alienantes. Fue a partir de los años 50 del siglo XX cuando alcanzó su máximo apogeo, como un símbolo del aparato estatal-burocrático intervencionista que junto a constructoras privadas se consolidaba como señal de eficiencia y bienestar. Pero detrás de ello no se escondía más que:

(...) *la valorización de terrenos y propiedades era una fuerza dominante para una industria de la*

*construcción, rama fundamental de la acumulación de capital. Aún cuando estuviera limitado por las regulaciones del planteamiento u orientado hacia la inversión pública, el capital corporativo seguía teniendo gran poder*<sup>512</sup>.

El proyecto de la modernidad basado en la funcionalidad, la sobriedad y la eliminación de cualquier ornamento o elemento extrarquitectónico o decorativo, las propias arquitecturas se convierten en monumentos. Actualmente en cambio parece ocurrir lo contrario, bajo un régimen democrático, esa aculturación, esa homogenización que el franquismo no pudo conseguir, lo consigue la sociedad neoliberal y el nuevo Bilbao, destruyendo las distintas realidades y las distintas maneras de ser, imponiendo la mediocridad cultural, la devastación estética, el individualismo y el poder de la sociedad espectáculo y de consumo.

Una vez hecha esta pequeña introducción, nos adentramos en nuestra instalación o *display*<sup>513</sup> escultórico, que toma como objeto de estudio el barrio bilbaíno de Otxarkoaga, a partir de un estudio semiótico de su paisaje urbano, de la recuperación de una serie de significantes relacionados con el proceso histórico pasado para reactivarlos críticamente. En primer lugar, explicamos el porqué del uso del nombre del barrio en castellano *Ocharcoaga* —frente al de Otxarkoaga en euskera— que da título a la propuesta, ello se debe a resignificar su origen, el plan de vivienda y de propaganda que el franquismo acometió con su construcción. A primera vista se observa una instalación escultórica compuesta por una mesa de madera —diseñada ad hoc en madera maciza

de pino su estructura y delicadamente barnizado a la goma laca el tablero de aglomerado chapado en cerezo— de grandes dimensiones que sustenta unas maquetas de cerámica, de algunas viviendas del barrio, acompañadas por una serie de documentos —gráficos, fotográficos y periodísticos—. Junto a la mesa se encuentra un caballete de madera en el que reposa inclinada una reproducción en cerámica de un busto de Lenin, iluminado con un foco rojo. Detrás de ambos elementos, en la pared se encuentra colgado a una altura superior a la de los ojos, un cartel de azulejos blancos y azules con la inscripción *un proletario, un propietario* con el logotipo de la Organización Sindical Española o sindicato vertical —única central sindical existente durante la dictadura franquista—. Un metacrilato rojo apoyado en el caballete, que porta el busto de Lenin y que esta debajo del cartel de azulejos tapa parcialmente el logotipo del sindicato falangista.

Ya hemos mencionado que por un lado se busca revelar el origen del barrio como operación política y propagandística del franquismo, además de apelar a ello a través del título de la obra Ocharcoaga, el slogan *un proletario un propietario*, hace referencia a la frase pronunciada por José Luis Arrese —ministro de vivienda de la dictadura franquista— en 1959: *No queremos una España de proletarios, sino de propietarios*. Hacemos una reflexión en torno a la construcción de la subjetividad política del barrio a partir de operaciones de resignificación simbólica perpetradas por sus vecinos. Entre ellas señalamos la utilización como símbolos identitarios las imágenes de las arquitecturas que estructuran la barriada —los rascacielos y los bloques de seis alturas a dos aguas—

ya sea en elementos gráficos o incluso volumétricos, en diferentes contextos sociales-culturales —desde las maquetas en la marcha de la *Korrika* a logotipos de asociaciones culturales—. Otra de las operaciones de resignificación simbólicamente en el espacio urbano, por parte de algunos vecinos —miembros del Colectivo de Jóvenes de Otxarkoaga y de la *kompartsa (peña) Pa...Ya*, fue la colocación del *monumento a Lenin y Marx*<sup>514</sup> en la plaza Kepa Enbeita (17 de octubre 1993), anteriormente denominada José Luis Arrese hasta 1983. Este hecho aparece aclarado entre la documentación presentada sobre la mesa —diseñada a tal fin con un acabado fino del tablero de aglomerado chapado en cerezo, barnizado a muñequilla con goma laca y patas de madera maciza—, en la que podemos ver desde una foto aérea de los años en los que se inauguró el barrio, un plano de la década de 1980 del barrio, una foto de la escultura de Lenin en la plaza de la Prensa Libre de Bucarest y una hoja de periódico sobre la entrevista a los vecinos sobre la intención de colocar la estatua de dicha estatua en el barrio.

La colocación del voluminoso busto de Lenin en nuestra instalación hace referencia al hecho anteriormente mencionado, un reconocimiento al plan inicial de los vecinos de solicitar al gobierno rumano la estatua de bronce de Lenin retirada de la plaza de la Prensa Libre de Bucarest tras la caída del régimen de Nicolae Ceaucescu. El busto es una reproducción realizada por un molde de escayola —se puede observar que conserva las marcas y las rebabas de las 15 piezas sobre su superficie— y reproducida en loza con un vidriado metalizado —que recuerda al bronce—, se encuentra tumbada boca abajo sobre un caballete pudiendo

512 HARVEY, David (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultura*. Amorrortu: Buenos Aires, p. 90

513 Por este término se entiende la acción de presentar, colgar o poner algo a la vista. (...) El display es visto como un factor de criticidad, como una herramienta de escrutinio de las relaciones de poder y de los órdenes de la representación dentro del escrutinio de las relaciones de poder y los órdenes de la represión dentro del dispositivo institucional. AGUIRRE, Peio. "Arte y diseño" en *The material of the world/ Munduko Material guztia/ Todo el material del mundo. Inkontziente/Kontziente. Xabier Salaberria* Ed. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco: Erandio, 2010, pp. 14-15

514 Hay que señalar que el artista Asier Mendizabal en 2007 ejecuta la obra *Otxarkoaga (M-L)*, un trabajo de investigación que analiza la articulación entre la estética y la política a través del texto, la fotografía y el formato editorial, sobre algunas controversias sobre el monumento ejecutado por los vecinos en homenaje a Lenin y Marx y sobre cómo fue construido.

Durante un tiempo tras ser atacado en numerosas ocasiones el monumento, rompiendo el cristal que albergaba los bustos de escayola de Marx y Lenin, se retiraron para su conservación y fueron sustituidos durante varios años por uno de Marx y Txabi Etxebarrieta —histórico militante de ETA— en 2004 fue retirada por el ayuntamiento, y a día de hoy vuelve a portar una copia de la escultura original instalada en 2013.

verse el interior de la propia cabeza. Esa colocación puede dar múltiples lecturas, entre ellas la de la derrota de los sistemas comunistas en Europa oriental, pero no solo eso sino la de los partidos comunistas y del movimiento obrero en el Estado español, tras la denominada transición democrática. Esto se enfatiza en el acto de tapar parcialmente con el metacrilato rojo el símbolo del sindicato vertical del cartel, a pesar de las llamadas reformas democráticas, la constitución española de 1978 y las luchas sociales o vecinales —como las descritas en el anterior subapartado 3.6.2 *Lucha y cultura popular en los barrios obreros Bilbaínos, de Otxakoaga a Rekalde*— a día de hoy conservamos estructuras económicas, sociales o incluso dentro del Estado de fuerte vínculo con el franquismo. Entre ellas hacemos referencia en esta obra a la política de vivienda como hoy se sigue aplicando esta lógica de priorizar la vivienda privada y en propiedad frente a otro tipo de modelos más sociales. La operación de mezclar el slogan de Arrese sobre azulejos, el busto de Lenin junto a los elementos rojos —metacrilato y una lámpara que ilumina a este mismo y al busto—, unido a las maquetas de edificios del estilo internacional pareciera ser una visión *ostálgica*<sup>515</sup> del comunismo. Pero ni mucho menos pretende ser una mirada nostálgica o exclusivamente estética, es a partir de una revisión semiológica de todos los objetos extraídos del barrio de Otxarkoaga y la comprensión no como elementos aislados sino a partir de la totalidad del proceso histórico. Se busca recuperar por tanto un análisis de las problemáticas económicas y la reactualización de acciones críticas propias de la cultura popular —como la lucha por una vivienda digna o la resignificación política de un barrio— como herramienta al servicio de rearticular subjetividades políticas emnicipadoras.

La obra *Ocharcoaga*, ejecutada entre los años 2020-2021 fue galardonada con el primer premio en la *Muestra Itinerante*

de Artes Visuales ERTIBIL 2021, organizada por la Diputación Foral de Bizkaia, siendo expuesta en la Sala Rekalde —del 15 de julio al 12 de Octubre—, en la Sala de Exposiciones de Sestao —del 13 de octubre al 4 de noviembre—, en la Inturri Kultur Etxea de Elorrio —del 5 al 19 de noviembre—, en el Palacio Horcasitas de Balmaseda —del 20 de noviembre al 30 de diciembre— y en la Sala Municipal de Exposiciones de Barakaldo del 14 de diciembre al 7 de enero de 2022.



En esta página y en la siguiente la obra *Ocharcoaga* galardonada con el primer premio de la 34ª edición Ertibil 2021 expuesta en la Sala Rekalde (2021)



515 Término que se refiere a la nostalgia por la vida bajo el socialismo en países que en el pasado fueron comunistas como la República Democrática Alemana, u otros países de Este pertenecientes a la URSS.





## 8.2. DE LADERA A LADERA

Esta propuesta surge del trabajo, estudio y reflexión, tras la conclusión del proyecto *Pisando el Territorio* —mencionado en el primer bloque de la tesis en el subapartado 3.2. *La construcción de la experiencia estética desde la escultura como método de análisis y estudio dialéctico de la periferia Bilbaína*—, la experiencia adquirida con el desarrollo de la presente investigación y el acercamiento durante años al barrio de Otxarkoaga —por motivos laborales— estableciendo una relación interesada con la AFO —*Asociación de Familias de Otxarkoaga*—.

Recordamos que el mencionado proyecto *Pisando el Territorio. Anarquología urbana. (2012-2014)* acometimos un trabajo teórico-práctico a partir de la producción de espacio —próximo a la noción de monumento e incluso de mirador—, a partir de unas excavaciones en la periferia del barrio de San Ignacio, en las que se hallaron restos de una antigua barriada de autoconstrucción en el monte Cabras. Como resultado de aquella acción se ejecutaron varias acciones entre ellas la de acarrear y reservar material perteneciente a aquellas construcciones para realizar una muestra non-site, ejecutando varias esculturas. Dicho material se mantiene reservado, a la espera de ser utilizado en la propuesta que presentamos a continuación.

La propuesta consiste en la ejecución de un monumento en el espacio urbano del barrio de Otxarkoaga, con material procedente de la barriada derribada en 1959 en el monte Cabras, el objetivo es rememorar parte de la historia de dicho barrio, ponerlo en valor y acercarlo a sus, en otro tiempo, habitantes reconociendo el papel a sus protagonistas. En este proyecto de monumento hay un claro interés por la difusión y comunicación de un relato contrahegemónico, la memoria e historia colectiva de las clases populares emigrantes, que procedían de otros territorios de la península durante el desarrollismo industrial bilbaíno. Destacar y reconocer

no solo su papel como fuerza de trabajo necesaria para el desarrollo económico de la ciudad, sino su papel en la lucha por el derecho a la vivienda —entre otras muchas—, a partir de construir un fuerte sentido de comunidad y pertenencia desde la solidaridad y la autogestión, dirigida a la autoconstrucción de viviendas en los años 40 y 50 del siglo XX.

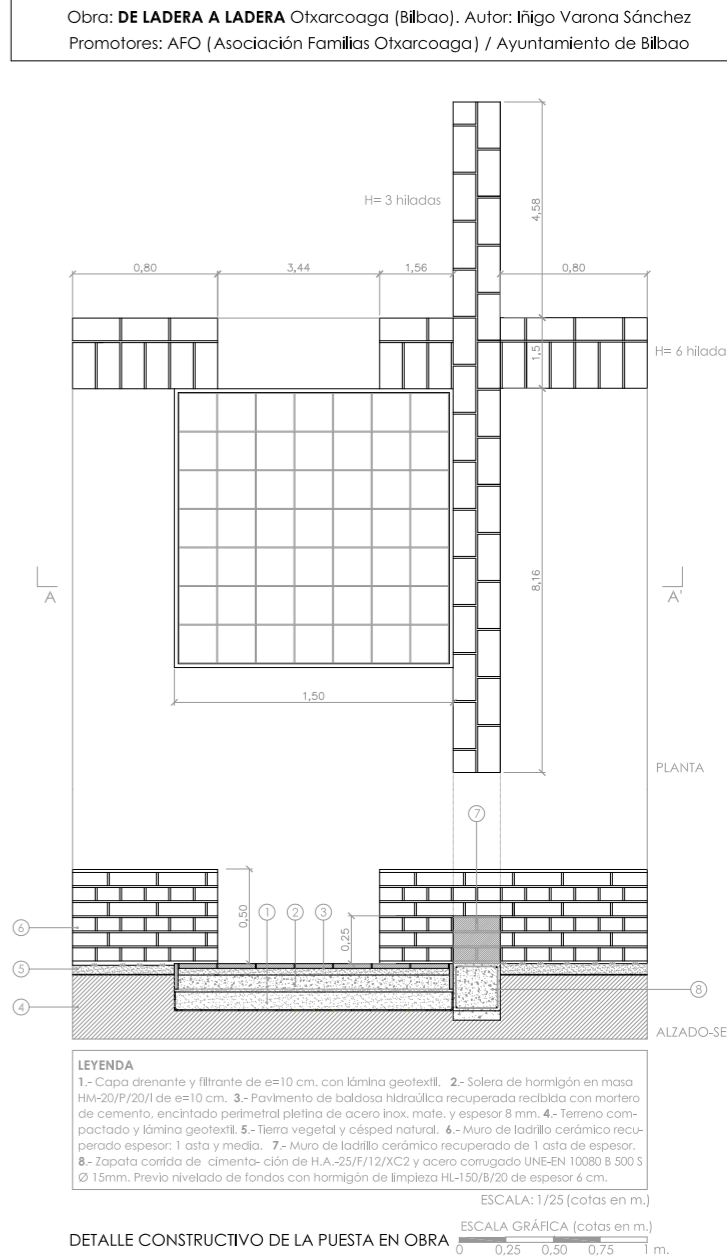
Con la ejecución de este monumento se produciría un vínculo entre el barrio de Otxarkoaga y sus orígenes en las laderas del botxo bilbaíno, acercándoles parte del material que conformó alguna de sus viviendas en el monte Cabras. Esta acción de desplazamiento de materiales busca devolver de forma simbólica lo que les perteneció y se les arrebató por la fuerza, con el ejército, durante el franquismo, para ser desplazados al nuevo polígono de Otxarkoaga. Este monumento no busca generar controversia, abrir heridas o estigmas, todo lo contrario, evita que caiga en el olvido, el desarraigo, el trauma que sufrieron aquellos cientos de vecinos y vecinas que perdieron en muchos casos sus humildes casas y no chabolas como aún se dice a día de hoy preservando el estigma.

Presentamos una propuesta artística, de intervención y participación urbana poco ortodoxa, con la colaboración de la AFO y con el futuro apoyo del Ayuntamiento de Bilbao, que permita abrir un debate que ayude a conocer y acercar el proceso histórico bilbaíno desde el relato de las clases populares. No sólo pretende ser un monumento de memoria, sino que permita conectar pasado y presente —como la obra presentada anteriormente— reactivando de nuevo una problemática común como es el problema del acceso a la vivienda, estimulando la construcción de subjetividades políticas contra la expropiación y la acumulación capitalista en la ciudad. Al igual que en la propuesta del monumento a Marx y Lenin erigido por los vecinos en 1993, en este caso se busca recuperar la capacidad en la toma de decisiones sobre el espacio urbano, dirigido a la resignificación y la construcción de subjetividades políticas colectivas vinculadas a la lucha de clases desde la práctica estética o artística.

El monumento consiste en la ejecución con ladrillo cerámico y baldosa hidráulica —procedentes de nuestra excavación— de un monumento que se integra dentro de la trama urbana generando una disrupción desde su presencia física. La operación pasa por instalar en una plaza urbanizada del barrio, una construcción instalando un paño de baldosa de 1,20 m<sup>2</sup> y unos muretes o pretilos de ladrillo cerámico en forma de cruz de 3,60 m de largo por 0,25 m de altura y 2,80 m de largo por 0,50 m de altura —rematados con hormigón— retirando una superficie del pavimento ya existente.

Para ello en primer lugar se requiere replantear el espacio sobre el que actuaremos, posteriormente se necesita retirar la superficie de pavimento necesario con ayuda de un martillo demoledor. Una vez desescombrado se procederá a realizar un cajeadado de la zona a intervenir para la ejecución de soleras y cimentaciones de hormigón necesarias para levantar las fábricas de ladrillo recuperado, recibidos con mortero bastardo de cal y arena y rematados en su coronación con una albardilla de cemento hidrófugo. El pavimento de baldosa hidráulica recuperada recibida con mortero de cemento todo ello enmarcado con un perfil de acero inoxidable, acompañado de una baldosa de hormigón estampado con el título de la obra y una serie de datos —autor, promotores AFO, fecha de derribo de las barriadas de autoconstrucción y fecha de ejecución del monumento—. Para acompañar el conjunto se aportará un panel explicativo situado a una distancia prudente para no interferir en el monumento. Una vez ejecutada la obra se procederá a una presentación- conferencia mediante la cual contextualizaremos el origen y el porqué de la actuación dando algunas de las claves anteriormente mencionadas.

A lo largo de 4 años de trabajo y mediación con la AFO se ha podido concretar un lugar adecuado para la instalación del monumento, en una plaza interior junto al rascacielos número 5 de la calle Larrakoetxe. Ahora el proyecto se encuentra a la espera de su aprobación y la búsqueda de financiación por parte del Ayuntamiento de Bilbao.



Plano detalle constructivo de la puesta en obra de la propuesta del monumento De Ladera a Ladera



*En ambas páginas y en la siguiente simulacros de la posible puesta en obra del monumento realizadas en mi estudio-taller en el barrio de Rekalde (2021)*



## 8.3. HORMIGÓN PODRIDO ACERAS CON GANGRENA. ORGULLO CHABOLERO

*A través de acciones de pequeño alcance, pero gran efectividad, y sin una voluntad estética clara ni voluntad de ordenar comportamientos específicos, las arquitecturas menores pueden resultar al mismo tiempo insignificantes y peligrosamente prácticas; (...) Las arquitecturas menores operan como verbos, no como sustantivos. Provocados por deseos de resistencia, fragmentación y oposición (...)*<sup>516</sup>

Este proyecto consiste en un estudio, que se prolonga durante varios años a partir del registro fotográfico y el acopio de noticias centradas en el derribo de las barriadas de Gardeazabal e Iturrigorri en El Peñascal —Rekalde—, que finalmente desencadena en un pequeño artículo en el fanzine *Pikutara* (2019). Este trabajo combinó el diseño gráfico, con la fotografía y el texto que en un inicio tenía un formato tipo cartel y posteriormente se readaptó para incluirlo en el formato del fanzine comentado. El texto que acompañamos a continuación es un extracto de una futura pequeña publicación sobre la problemática que hemos señalado, así como para completar la investigación sobre las barriadas de

autoconstrucción y las chabolas, que ha ido apareciendo en los diferentes proyectos plásticos ya presentados.

Los asentamientos informales siguen a día de hoy formando parte de la ciudad, los denominados *barrios Altos* de Bilbao<sup>517</sup>, supervivientes de los grandes flujos migratorios a mediados del siglo XX, son visibles desde casi cualquier zona de Bilbao debido a su ubicación elevada en las faldas y laderas de los montes que rodean a la ciudad. Estas barriadas de autoconstrucción que existen o existían hasta el año 2019, en emplazamientos escarpados y elevados de la ciudad, es una tipología de asentamientos que en otras ciudades del Estado español se han llamado *barrios bajos*. Surgidos durante el desarrollismo industrial —cuyo máximo apogeo fueron los años 50-60 del siglo XX— estaban constituidos por personas de la clase trabajadora que permanecían al margen de los beneficios económicos y sociales del sistema capitalista. El tipo de viviendas autoconstruidas en muchos casos eran *casas bajas* o de varias plantas de ladrillo revocado, realizadas al margen de la ley, dando solución al problema de la vivienda debido a su escasez y el hacinamiento del subarriendo existente en aquel momento. Desde su ubicación en la periferia, estos sufrieron la invisibilización, el abandono, la insalubridad —debido a no estar urbanizados carecían de alcantarillado e incluso agua corriente— y su estigmatización siendo tachadas de zonas con alto porcentaje de criminalidad e inmoralidad en sus calles. Asociado a estos territorios surge el término *barrio-bajero*, que designa a una persona natural de un barrio de clase trabajadora o humilde vinculado a una cultura popular

y al lumpenproletariado. Incluso en los años 70 y 80 del siglo XX surgió un género cinematográfico en el Estado denominado *cine quinqué*<sup>518</sup>, cuyos protagonistas y personajes vivían en estos barrios pudiéndose observar lo que fueron estas barriadas.

En estas barriadas se dieron una serie de medidas de control paternalista —asistencia social y educativa por parte de la iglesia— y de carácter represivo y controlador —policía y derribo de barriadas—, pero a pesar de ello se construyó un tejido social con una fuerte expresión de comunidad y de cultura popular. A partir de la transición con la legalización de algunas barriadas y de las primeras asociaciones de familias o de vecinos, se comenzaron las mejoras de estos barrios gracias a las luchas vecinales<sup>519</sup> dotándolos de servicios básicos —centros de salud, educativos, medios de transporte público, urbanización de calles y alcantarillado, “legalización” de barriadas informales—.

A día de hoy como en la época de la dictadura franquista, estas barriadas suelen ser incómodas para la administración municipal, debido a su poca planificación y ser vestigios de la desigualdad social del pasado y del presente, ya que a día de hoy persiste. Son testigos de la posibilidad de autoorganización y de apoyo mutuo como herramientas que tiene la ciudadanía para resolver el problema del acceso a la vivienda, al margen de las administraciones públicas mediante la acción directa, la expropiación y la toma de la tierra. Desde 2018, se están llevando a cabo los derribos masivos de casas, haciendo desaparecer las barriadas de Iturrigorri y Gardezabal en El Peñascal, siendo calificadas como “favelas” o “infraviviendas”, tachándolas de insalubres

y de estar en mal estado por parte del Ayuntamiento de Bilbao y Gobierno Vasco. No solo se derriban edificios, se está rompiendo y destruyendo la vida, la cultura y la autonomía de estas barriadas pseudorurales en pro del nuevo modelo de la ciudad marca. La operación presentada como éxito en los medios de comunicación, pese a la no aprobación del vecindario y los propietarios, pasa por ser otra operación del lavado de cara del nuevo Bilbao. Esta vez a diferencia del derribo perpetrado en la época franquista, las personas desalojadas se las realojarán en principio en anodinos y homogeneizadores bloques de pisos en una zona próxima, para paliar el desarraigo, pero en otro barrio Uretamendi.

La estigmatización a la que están siendo sometidas estas personas no nos debe dejar indiferentes, obviando otros nombres como viviendas autoconstruidas, casas bajas o caseríos, comúnmente han sido denostadas como chabolas. La administración municipal utiliza el término infravivienda, evitando el de chabola que apunta a un nivel peyorativo mayor, “infra” significa por debajo y los vecinos no aceptarían una situación así ni para ellas ni para sus familias. Las percepciones sobre el barrio varían significativamente entre los ejecutores y los afectados: por un lado, el consejero de Vivienda Iñaki Arriola afirma *Es un buen ejemplo de lo que necesitamos hacer para regenerar muchas áreas urbanas degradadas de Euskadi. Son intervenciones complejas, pero con la colaboración entre instituciones y vecinos, el éxito está asegurado*<sup>520</sup>. Por otro lado, los vecinos, como una familia del número 87 de Gardenzabal —hoy ya derribado—: *tenemos 525 metros cuadrados de terrenos y nos quieren pagar solo 113.000€*; o como la vecina Loli Díez residente del barrio que afirma: *me gustaría seguir aquí otros 30 años, porque esta*

516 STONER, Jill (2012), “Hacia una arquitectura menor” en *La producción: Cuatro estrategias menores*. Madrid: Bartlebooth, 2016, p.10

517 Además de San Francisco, Zabala y Bilbao La Vieja estos tres últimos barrios fueron los que dieron origen al nombre, al estar ubicados en un sitio elevado, respecto al casco viejo hasta principios del siglo xx, que pasaría a llamarse “barrios bajos”. Los barrios Altos son denominados todos los barrios que se ubican en las faldas de los montes que rodean Bilbao: Artxanda, Pagasarri, Arraiz, Arnotegi, Caramelo, Kobeta, Monte Abril o Banderas

518 En estas películas podemos observar un buen registro de lo que fueron estos barrios en ciudades como Barcelona —campo de la Bota, barrio de la Mina— en las películas dirigida por José Antonio de la Loma como *La redada* (1973), *Perros callejeros* (1977) o *Yo, el Vaquilla* (1985) y en Madrid —Vallecas, El pozo del Tío Raimundo— con *La patria del Rata* (1980) dirigida por Francisco Lara Polop.

519 Algunas como las del barrio de Masustegui que los llevó a secuestrar autobuses en los años 80 del siglo XX, para conseguir una línea que conectara al barrio. “Esto lo conseguimos nosotros” *El Correo*. Domingo 4 de mayo de 2008.

520 DOMÍNGUEZ, JOSÉ “Iturrigorri desaparece del monte” en *El Correo* Martes, 21 noviembre 2017

*libertad no la voy a tener en ninguna parte, (...) en aquella vieja casa dejo toda mi vida*<sup>521</sup>.

Estas personas a través de sus relatos, sus casas y su barrio, mantienen con su existencia el relato de las clases populares más humildes de los periodos más duros de la industrialización del Gran Bilbao, partícipes y creadores de lo que es hoy la sociedad Bilbaína. Sus arquitecturas son decentes y están dignificadas, no son los pobres y miserables primeros levantamientos de chabolas de las imágenes de los años 50 del siglo XX, sino son una evolución formal y constructiva, espontánea e intuitiva con sus huertas esgrimidas en cada pequeño rincón. La solución no pasa por el derribo y el borrado del legado de estas personas, sin duda son necesarias mejoras en comunicaciones, movilidad, servicios, ya que estos vecinos aspiran a las comodidades que desea cualquiera. Vivir bien en el hogar que cada uno ha construido, libre y no sometido a una hipoteca. Los planes del Ayuntamiento de Bilbao y Gobierno Vasco tienen previsto el derribo de más de 300 viviendas en El Peñascal<sup>522</sup>, en las barriadas de Iturrigorri, Gardeazabal y en el barrio de Beto-laza. En esta última barriada Betolaza hay una resistencia al derribo por parte de los vecinos que han conseguido legalizar sus viviendas.



*Derribo del barrio de Iturrigorri en 2018*



*Barrio de Iturrigorri demolido en 2019*

En este contexto *la historia se repite dos veces* como dijo Marx *una vez como tragedia y otra vez como farsa*<sup>523</sup>, lo que el dictador Franco no derribó es eliminado por las instituciones democráticas. El urbanismo es ideología y política, este tipo de barriadas son testigos-monumentos de la clase obrera hoy por hoy desarticulada y anestesiada. Aprovechando un momento de debilidad política y social, las administraciones públicas llevan a cabo un proyecto de higienización y borrado de la historia, hasta zonas que hasta hace unos años eran impensables. La sumisión estética, política y cultural pasa por la homogenización bajo los parámetros neoliberales, todo debe estar institucionalizado, mercantilizado y fagocitado. Una constante en nuestra investigación es la necesidad de reflexionar hasta qué punto el urbanismo, la arquitectura y el arte participan en el proyecto político dominante.

En la página siguiente se muestra el díptico que apareció en el fanzine *Pikutara N°1* en 2019, que fué distribuido por los diferentes gaztetxes o centros autogestionados de Bilbao.



*Fase de derribo avanzada en las viviendas del barrio Gardeazabal en 2020*



*Barrio de Gardeazabal en 2022*

521 Ídem

522 <https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/noticia/2019/el-plan-de-regeneracion-del-barrio-de-penascal-cobra-impulso-con-la-entrega-de-45-pisos-para-realojos-y-vivienda-social-en-alquiler/>

523 MARX, Karl (1852), "El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte" en *Obras escogidas vol. 1 Karl Marx, Friedrich Engels*. Madrid: Akal, 2018, p. 250

# НОВИГОИ БОДВИДО

УСЕБЪС СОИ СЪИВЪЕМЪ



Visión municipal en la barriada de Gardexabal en el Pabellón, en el verano del 2018 bajo el régimen de Aharu.

Los acontecimientos informales siguen a día de hoy formando parte de la ciudad, los denominados barrios Alto de Bilbao, son testimonio material de las grandes flujos migratorios del desarrollo industrial. Un siglo desde sus orígenes como de Bilbao debido a su ubicación en las faldas y laderas de los montes (Cerro de San Juan, Arca, ...) se aglutinaron personas que vivían en condiciones precarias, de viviendas estrechas y sin agua. Prácticamente las viviendas autoconstruidas, improvisadas, que ocupan gran superficie de estos territorios, generando un territorio pasado rural. A día de hoy como en la época de la aldea rural, estos barrios siguen sin tener acceso a la luz eléctrica, agua en caliente y se ubican fuera de toda planificación. Vestigio de la desigualdad social que a día de hoy persiste, ejemplos de cómo la especulación y el egoísmo pueden resolver el problema de la vivienda al margen de la institución, mediante la acción directa, apropiada y la toma de libertad. En la actualidad se están llevando a cabo el derribo masivo de viviendas en el Pabellón como Romigari (derribado hace 2 años) y Gardexabal, ambas son denominadas como "Región", "Zona" o "Suburbanidad" por parte del ayuntamiento de Bilbao y Gobierno Vasco, los nombres de los barrios y de cómo se está actuando. No han ocurrido la caída del barrio de Masatxaga del mismo origen que los dos mencionados anteriormente. Esto tras muchos años de lucha social, struggle al derribo o perdurar, o tener viviendas y equipamientos, siendo finalmente legitimado en el 2018 y urbanizado (mejora de accesibilidad, calles pavimentadas y saneamiento).

Estas arquitecturas, se caracterizan por enunciarse con verbos y no con nombres. Pasarán desapercibidas, sin apenas reconocimiento y denostadas como obsoletas, generando resistencia, fragmentación, aparecen como la contraimagen de la ciudad. Jamás serán construcciones ni acabadas, ni perfectas; pero estas arquitecturas se deleitan en lo imperfecto, en los resultados incompletos y en lo posible.

El "nuevo Bilbao" se ha basado de un lado como relato legitimado público, las autoridades públicas a través de sus actuaciones urbanas, propagandas, instituciones y eventos, abogan la compatibilidad de la urbanidad y la diversidad de realidades buscando siempre "planificar" y construir todo lo que se concierne en la ciudad de Bilbao. Desde el exterior, esta mirada de ciudad se toma como de élite, una transformación de la ciudad, que le ha vuelto atractiva y competitiva en el ranking mundial mundial de ciudades nuevas. Desde el exterior que tras la desdramatización las instituciones o instituciones hacen aparecer y hacer la desigualdad, invisibilizan... original de una ciudad educada.

Apoyados en un ciudadano urbano que define la realidad tanto política e ideológica, el gobierno municipal tiene dificultades al margen de los partidos, sometidos a procesos participativos en los que todo ya está decidido, la especulación de la acción y la presión ejercida institucional total de cualquier actividad social, social y cultural.

"La historia no hace nada a medias y atraviesa muchas fases cuando quiere conducir una vieja forma social a la tumba. La última fase de una forma histórica es su comedia (...). ¿Por qué está marcha de la historia? Para que la humanidad se separe alegremente de su pasado" Marx, K.

El urbanismo se estructura sobre la contradicción de la línea de producción del espacio (producción), la línea de dominación (control) y la línea de apropiación del espacio (social). Por tanto cuando hablamos de urbanismo y de gestión del territorio estamos ante una cuestión política y no técnica, el espacio es politicoeconómico. El espacio es un producto social, no se genera como un mero hecho de la naturaleza modificada o como resultado de una cultura, sino del producto de una segunda naturaleza (la sociedad urbana) que en su desarrollo no como producto se hace referencia a un simple objeto o cosa, sino a un conjunto de relaciones. En calidad de producto, el espacio forma parte de la producción, y es producto y soporte de las relaciones económicas y sociales, de las fuerzas productivas y de la división del trabajo.

Miró al "habitatista".



Derribo de viviendas autoconstruidas en el monte Cabras en los años 60 bajo el régimen fascista de Franco, en segundo plano de la foto el barrio de San Ignacia. Foto del libro Urbanismo y Vivienda en Bilbao. Veinte años de posguerra. Santa Torres, Aitor. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro Pamplona 2007.



Derribo de viviendas autoconstruidas en Gardexabal, verano del 2018 bajo el régimen de Aharu.

# 8.4. AZ/TZ (AZkuna Zentroa/ KukuTZa Gaztetxea)

Nosotros defendemos un modelo de sociedad y, evidentemente, no estamos con el modelo de sociedad que defiende Kukutza. Declaraciones de Iñaki Azkuna —alcalde de Bilbao del PNV entre 1999- 2014— tras el desalojo de gaztetxe del barrio de Rekalde en 2011.

(Detrás de las) pinceladas de cultura ha surgido lo más horrible del ser humano: la violencia.<sup>524</sup>

Es una instalación escultórica que busca reconocer el papel en el proceso histórico bilbaíno de un espacio físico y social de resistencia política, así como un dinamizador cultural, promovido por el movimiento popular bilbaíno en el barrio de Rekalde, el *gaztetxe* Kukutza III. Ubicado en un antiguo pabellón industrial abandonado desde 1991, fue reconvertido en *gaztetxe* —centro social okupado— contra los intereses de mercado, del espectáculo y de los parámetros neoliberales del nuevo Bilbao desde 1998 a 2011. El 21 de septiembre de 2011 se produjo un dramático desalojo, con numerosos manifestantes heridos y detenidos, que militarizó todo un barrio, destruyeron a golpe y porrazo un trabajo colectivo de 13 años: *Rekalde necesita y quiere Kukutza, porque Kukutza es Rekalde*<sup>525</sup>.

Kukutza, como ya hemos comentado en el apartado 3.6.2 *Lucha y cultura popular de los barrios obreros bilbaínos de Otxakoaga y Rekalde*, recogió el testigo del movimiento

vecinal de un barrio que parecía desaparecido, un orgullo y un sentimiento de pertenencia, que volvió a cristalizarse a través de un movimiento social combativo en un centro cultural no institucional, autogestionado y de éxito que se integra en el barrio generando comunidad.

Los gaztetxes son espacios libres y, por lo tanto, una amenaza. Esa es la razón por la que han derribado Kukutza.<sup>526</sup>

El proyecto AZ TZ plantea diferentes contraposiciones de imágenes antagónicas, a través de recursos estéticos y plásticos variados, mediante una instalación reconocible con lo escultórico. Para ello nuevamente nos valemos de la maqueta, en este caso dos, que tanto por los materiales utilizados como conceptualmente se contraponen: En primer lugar, una maqueta en cerámica del derribado *gaztetxe* de Kukutza III, sostenida por una peana que tiene la forma de la planta del terreno que ocupaba. La elección de la cerámica busca enfatizar el sentimiento de permanencia y de perdurabilidad del material—los objetos cerámicos como vestigios de civilizaciones y pueblos— para mantener vivo el acontecimiento que representa. A los pies de la peana se muestra otra maqueta en cartón del nuevo edificio construido en el solar, el material hace referencia a la carcasa y a los nuevos sistemas constructivos de fachada ventilada incidiendo en cuestiones como la fragilidad y el consumo.

Encontramos por otro lado un cartel de azulejos realizados a manos por la técnica del *tuba*<sup>527</sup> de letras blancas sobre fondo azul cobalto, replicando el diseño y la tipografía propios de los carteles que se ubicaban a la entrada de los

524 AZKUNA, Iñaki. Azkuna insiste en que Bildu está 'detrás' de los incidentes de Kukutza. *El Correo*. Domingo 25 septiembre 2011

525 ANE, IRATI (2011) "Prólogo" en *Kukutza gaztetxea. Ellos por dinero nosotras por placer*. Tafalla: Txalaparta, 2012, p.15

526 *Ibid.* p.12

527 Técnica de decoración cerámica que consiste en realizar un dibujo sobre azulejos bizcochados, utilizando un material cerámico que produce una línea en relieve, para posteriormente rellenar los interiores con un vidriado coloreado. Esta técnica fue muy utilizada a finales del siglo XIX y finales del XX especialmente en la elaboración de carteles publicitarios, numeración de viviendas o en señalética.

pueblos vizcaínos. El escudo de la Diputación de Vizcaya es sustituido por el de la “B circulada”— logotipo corporativo de Bilbao utilizado por el ayuntamiento desde el 2003— con unas tibias en aspa, que fue símbolo de la campaña iniciada en febrero de 2007 por *Bilboko Okupazio Mugimendu* — *Movimiento por la okupación de Bilbao*—, como guerrilla semiótica contra el orden cotidiano y simbólico del nuevo Bilbao, hackeando el logotipo corporativo del ayuntamiento. El eslogan que esgrime el cartel, en vez de aparecer el nombre de un pueblo, es la leyenda en euskera *Etxebizitza gehiegi* —demasiadas viviendas—, de nuevo se contraponen los símbolos institucionales con símbolos de los movimientos populares y de las problemáticas propias de la trabajadora bilbaína. Otro pequeño mosaico de azulejos realizados con la técnica del tercer fuego contiene ilustraciones de excavadoras y vehículos policiales implicados en el derribo del *gaztetxe*. El último elemento a describir es un cartel luminoso doble, realizado en madera suspendida del techo con barrilla roscada, por un lado, sobre un metacrilato amarillo muestra unas letras de vinilo negras TZ. En su reverso sobre metacrilato blanco aparecen las letras en vinilo negro AZ y dentro de la caja hay instalados unos fluorescentes que dan luz al cartel. La cara que porta las letras TZ hace referencia al nombre de Kukutza y a uno de los módulos del letrero luminoso que portaba el tejadillo de la entrada en el chaflán del extinto *gaztetxe*. Por el reverso, aparecen las letras AZ sobre la forma del logo del Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, el centro cultural inaugurado en 2010, y renombrado en 2014 en homenaje al alcalde responsable del derribo el *gaztetxe* en 2014. La inauguración de este centro cultural pareciera inaugurar el derribo del *gaztetxe*, no solo a su eliminación física, sino que pareciera acontecer la destrucción de las subjetividades políticas antagónicas —especialmente significativas por aquellos años— fagotizándolas y reincorporándolas dentro de un ciclo institucionalizador, minando aún más las propuestas de la cultura popular contrahegemónica o radical.

El proyecto muestra símbolos e imágenes contrapuestas del destruido y desaparecido *gaztetxe* Kukutza III frente a otras propias del Bilbao hegemónico-dominante siendo estas

hackeadas. El propósito es claro contraponer a Kukutza III frente a un centro cultural como *Azkuna Zentroa*, siendo conscientes de que el primero fue un potente productor de subjetividades políticas antagónicas, un símbolo contrahegemónico peligroso y potente. Kukutza fue eliminado por ofrecer resistencia, por ser una alternativa viable y de calidad, horizontal, autogestionado y crítico frente a las nuevas infraestructuras culturales como *Azkuna Zentroa*, que, a pesar de su programación de corte progresista, o más bien liberal, es la constatación de la implantación del nuevo Bilbao, es decir del triunfo del modelo socio-cultural neoliberal globalizado.



Montaje de la obra AZ/TZ (*Azkuna Zentroa/ KukuTZa Gaztetxea*) realizado en mi estudio-taller en el barrio de Rekalde (mayo de 2022)





---

# CONCLUSIONES

---

A lo largo de esta investigación —en sus diferentes capítulos que componen sus tres bloques y que parte desde el arte, el materialismo dialéctico y la teoría crítica— se han trabajado cuestiones tanto materiales como estéticas relacionadas con la producción del paisaje urbano bilbaíno. Si a pesar de la amplitud y complejidad de los temas abordados se ha dilucidado y esclarecido un método de análisis teórico-práctico que permite comprender el arte como una herramienta sensible del análisis material y estético del espacio urbano, entonces el documento ha cumplido su objetivo. Ello se hace más explícito cuando nos detenemos, en cada uno de los bloques, a investigar desde una práctica teórico-plástica cada una de los territorios específicos de los diferentes barrios de Bilbao.

Se habrá podido apreciar que, a pesar de la minuciosa elaboración del documento, no ha sido posible concluir o cerrar del todo la investigación, esto se debe al compromiso por afrontar la investigación desde los modos de hacer del arte. La praxis artística, no resuelve la hipótesis planteada —*la operatividad de la escultura como herramienta sensible de producción objetiva y subjetiva, que permita un análisis materialista-estético del espacio urbano bilbaíno, a través de la práctica artística crítica y personal*—, ya que ésta se encuentra en un constante proceso de evolución sujeta a transformaciones y cambios. Lo que sí se puede identificar es un proceso de análisis dialéctico que complejiza lo que se entiende por una investigación desde el arte, precisamente para comprender una disciplina que no es ajena al contexto social o económico donde se desarrolla. La apuesta por un arte crítico no parte de dar solución sino de una toma de posición a partir del análisis semiológico del espacio urbano que permita visibilizar el proceso histórico, la lucha de clases y la construcción de subjetividades políticas antagónicas. Dicho análisis se centra en el estudio estético y material de algunos de los significantes tanto hegemónicos como contrahegemónicos que configuran el paisaje urbano como arquitecturas, monumentos, el arte en el espacio urbano y otro tipo de acciones artísticas sobre el espacio que lo estructuran, lo jerarquizan y lo construyen. A partir

de dichos significantes construimos nuestras propuestas plásticas basadas principalmente en las arquitecturas vinculadas a la clase trabajadora ya sean viviendas, lugares de trabajo o espacios contrahegemónicos de resistencia política. También recurrimos al papel del monumento o de los elementos extrarquitectónicos como letreros.

Se ha podido comprobar que el papel del arte, de los y las artistas junto a sus modos de producción y consumo repercuten en la transformación del espacio urbano bilbaíno, poniéndose al servicio directa o indirectamente de agresivos procesos de gentrificación. Hemos podido evidenciar que las nuevas fórmulas de producción, reproducción y consumo, tiene un fuerte componente estético, el o la artista como expertos en producción simbólica adquiere un papel fundamental en la esfera pública.

Constatamos que el desarrollo de la posmodernidad supuso el avance de la sociedad de consumo, lo que, entre otras cuestiones, provocó la economización de la cultura y la inclusión de la producción estética dentro de la producción de mercancías. La crisis por sobreacumulación y el excedente de mano de obra a partir de los años 70 del siglo XX, derivó en una reestructuración geográfica que estimuló la producción del espacio basado en un desarrollo desigual y en continuo destruir y construir para estabilizar el flujo de capital. Una de las cuestiones centrales que revela el estudio es cómo la consolidación de las ciudades marca, va más allá de una transforman física del paisaje, de acuerdo a las necesidades de la acumulación capitalista. Se dirige a la consolidación de una esfera pública burguesa y la difusión de un sentido común dominante al servicio de los valores neoliberales. Desde el arte ha sido fundamental constatar los cambios producidos en la escultura, a partir de las intervenciones acontecidas en el espacio urbano recuperando la noción de monumento y sobre todo la diferenciación que se ha podido comprobar entre el arte en el espacio público y el arte público—durante el siglo XX—, que son recursos utilizados para jerarquizar y resignificar físicamente el paisaje.

En los diferentes acercamientos a la ciudad de Bilbao, se ha comprobado que, siendo una metrópoli de tamaño medio, compite en el ámbito global frente a otras ciudades en la atracción de capitales y empresas. Las estrategias implementadas por los y las gobernantes van dirigidas a hacer una ciudad competitiva-atractiva, adaptándose a las necesidades del mercado global y a las grandes corporaciones multinacionales. Observamos un cambio en el modelo productivo de la manufactura industrial a la financiarización, la terciarización y la estetización de la economía propio de las ciudades posfordistas. Este tránsito de modelo se produjo bajo una atmósfera de colapso colectivo al que se ve arrinconada la ciudadanía bilbaína en las últimas décadas del siglo XX. Bajo la *doctrina del shock* las clases dominantes y las instituciones públicas inician la transformación completa de la ciudad, por medio de significantes como el *nuevo Bilbao* y el *efecto Guggenheim*. La investigación ha desvelado esta operación hegemónica, analizando los escenarios surgidos de la transformación urbana, centrándonos en el papel del arte, los y las artistas, así como de la arquitectura como medios para promover el sentido común dominante. Nos hemos valido de algunos ejemplos concretos, como alguna de las infraestructuras culturales más relevantes —museo Guggenheim Bilbao o Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao— o desvelar el propósito de algunas manifestaciones artísticas-culturales alternativas en el espacio urbano del epicentro de la transformación urbana de la ciudad, Abandoibarra-Zorrotzaurre —murales como el de Soñar en Olabeaga o la ubicación de diversas iniciativas artísticas-culturales en la antigua península de Zorrotzaurre o ya la conocida como isla creativa.—.

Pero remarcamos, como ya lo hemos hecho a lo largo de la investigación que la transformación de la ciudad va mucho más allá de la modificación física del paisaje, enfocada a fomentar la consolidación de una esfera pública burguesa que termine por hacer dismantelar los espacios politizados contrahegemónicos y la conciencia de clase dentro de la ciudadanía bilbaína. Se busca desterrar no solo usos del espacio, sino los modos de vida e incluso personas en favor

de otras, como las clases creativas, que faciliten la reproducción-producción del nuevo Bilbao en toda su extensión. La promoción del arte y de la cultura se convierten en herramienta al servicio de la promoción de la ciudad para hacerla atractiva y captar inversores, fomentando la apropiación y expropiación capitalista de las ciudades.

Siendo el principal objeto de estudio de nuestra investigación el paisaje urbano, hemos constatado la necesidad de romper con las visiones idealistas, románticas e historicistas apostando claramente por un acercamiento dialéctico-materialista. El detonante para asumir este cometido ha sido la experiencia adquirida en la producción plástica personal, así como productor-trabajador que ha desarrollado su práctica en diferentes territorios de la ciudad de Bilbao. Asumir el método dialéctico materialista conlleva la contradicción y cuestionar el papel del arte y del artista en el espacio urbano, supone afirmar la influencia de lo económico e ideológico frente a la falsa idea de la autonomía del arte. Cuando estas determinaciones fueron dilucidadas, se resituó la práctica artística personal acercándonos a propuestas que susciten discusión y que tengan una lectura política crítica.

La comprensión de la alienación y la reestructuración capitalista del mundo del trabajo, ha sido fundamental para comprender cómo la producción artística se subsume bajo estas nuevas formas de dominación y extracción de valor que van más allá de su propio marco. En las ciudades posfordistas se promueve un nuevo sujeto productivo, englobado dentro de las denominadas *clases creativas*, el o la artista, que es portador de las principales características del mercado del trabajo desde finales del siglo XX, como son: la desregulación, la autonomía, la flexibilidad, la adaptabilidad o la terciarización. Ya hemos comprobado en nuestra investigación que, a través de una serie de cambios estructurales en lo laboral, se desplaza el foco del trabajo material al inmaterial, un avance hacia el trabajo cognitivo y al desarrollo del *general intellect* marxiano. La producción de subjetividad, la construcción del sujeto, las nociones de *habitus*, *campo* y los nuevos tipos de capital —*cultural*, *social* y *simbólico*—

propias de las teorías de Pierre Bourdieu nos permiten dilucidar las nuevas formas de acumulación y de capital fijo. Esto por supuesto tiene sus consecuencias en las nuevas formas de producción artística, el trabajo por proyectos, la producción de contenidos o la presencialidad amplía la gama de servicios de los y las artistas que en muchos casos conlleva un desgaste creativo, la precariedad y la explotación.

Todas estas cuestiones las vemos reflejadas en el espacio construido, el y la artista convertidos en productores-consumidores con sus hábitos de consumo, sus necesidades laborales, la realización de intervenciones artísticas o proyectos de mediación contribuyen al lavado artístico, la plastificación o la estetización de entornos urbanos degradados, es decir, a la gentrificación. La estimulación de prácticas artísticas y culturales en espacios urbanos concretos forma parte de los proyectos estratégicos de la transformación urbana de las ciudades, que generalmente buscan el desplazamiento tanto de habitantes como de usos de dichos espacios en favor de otros. Para ello, una de las estrategias más replicadas, es construir infraestructuras culturales o educativas, dar ayudas directas a proyectos culturales, y apoyar la ejecución de propuestas artísticas en el espacio urbano tanto murales como eventos o festivales.

En nuestro caso de estudio específico hemos podido comprobar sus consecuencias en diferentes territorios, como la promoción del *mientras tanto* —uso temporal de espacios urbanos principalmente con fines culturales, adaptándose a las necesidades de los planes urbanísticos, idealizando la provisionalidad, la flexibilidad y lo nómada— en los barrios de la Ribera de Deusto-Zorrotzaurre; o las soflamas de un arte social-participativo desde un multiculturalismo liberal en los barrios de San Francisco y Bilbao La Vieja. Estas últimas no exentas de conflictos derivados de la implementación de eventos culturales-artísticos, la ejecución de murales u otras prácticas como el urbanismo crítico o táctico, que a través de safaris urbanos estimulan el extractivismo simbólico y estético. El impacto que generan en el entorno es reconocible en los numerosos ejemplos que hemos expuesto —*Arty*

*Walks* del festival *BLV Art*, ruta de los murales de Bilbao La Vieja—que, a pesar de sus virtudes, fomentan también la expropiación y la expulsión de las personas con menos recursos. Hemos identificado algunas de las diferentes ayudas o políticas activas de promoción del arte y la cultura —del Gobierno Vasco, Diputación de Bizkaia o Ayuntamiento de Bilbao— las diferentes infraestructuras que se ubican en el barrio al servicio del arte y la cultura — BilbaoArte, Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, Bilborock, Auzo Factory de la Cantera, BBK Kuna—, así como algunos de los principales eventos artísticos-culturales que se celebran en dichos barrios —*Gau Irekia*, *BLV Art*—. Desde instituciones tanto públicas como privadas se estimula la llegada de las clases creativas hacia un territorio que permanece en disputa ya durante más de dos décadas.

Otra estrategia de cosificación urbana mencionada sobre la transformación de los Barrios Altos de Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala son la preservación de fragmentos aislados y descontextualizados de fachadas de edificios históricos, vestigios industriales o arqueológicos bajo un patrimonialismo ahistorico. La identificación de esta última estrategia, junto a las anteriores —proyectos de mediación cultural, realización de actividades en el espacio urbano desde la ejecución de murales o acciones a festivales artísticos— fue el resultado de asumir la propia contradicción a la hora de abordar una serie de proyectos de mediación en el territorio descrito como: el taller participativo en la plaza Corazón de María *Culturas de Barro/Buztin Kulturak*; la transformación de un antiguo almacén en la calle Particular del Norte en el *Espacio creativo Pedro Tejada sorlekua*, con la intención de participar con otros agentes del barrio de San Francisco —participando en festivales como *Gau Irekia* o *BLV Art*—; o la participación en el festival Urbanbat a través de la organización de la charla-paseo *La nave de Pedro Tejada*. Otro hito fundamental para asumir la contradicción y el proceso dialéctico a la hora de abordar la investigación, es la sublimación estética personal acontecida a partir del análisis del paisaje y la arquitectura por medio de la ejecución del proyecto plástico *Particular del Norte*. Este, compuesto por

una serie de maquetas de arcilla de los pabellones-naves y la reproducción parcial de los carteles cerámicos que estructuran la calle que da nombre al proyecto, puede denotar cierto patrimonialismo o nostalgia hacia dicho paisaje.

El resultado de estas experiencias, como se ha podido dilucidar en el texto, es la necesidad de reactivar políticamente mi praxis artística, rompiendo en lo posible con las prácticas acontecidas hasta el momento. Es decir, se resitúa la praxis artística y la investigación teórica dirigiéndonos a propuestas u experiencias que desde el arte se acerquen a propósitos críticos vinculados a la izquierda revolucionaria. Para ello se implementa el análisis estético y materialista del espacio urbano que se centra en expresiones contrahegemónicas que contribuyen a la construcción de subjetividades políticas antagónicas en el espacio urbano bilbaíno. Para ello se ha visto necesario revisar las experiencias de las vanguardias soviéticas, la cultura popular contestataria española durante el siglo XX, la izquierda radical de la transición, los movimientos sociales-vecinales del tardofranquismo o la cultura radical vasca. No obstante, hacemos hincapié en que nos hemos centrado en estudiar, sobre todo en las vanguardias soviéticas, la base teórica que articuló los diferentes movimientos —a través de autores como Alekséi Gan o Borís Arvátov —, su ruptura con las categorías de la estética burguesa, su evolución y compromiso con la construcción de una sociedad socialista y una cultura proletaria. Es decir, buscamos descubrir las problemáticas que acontecieron dichas prácticas rompiendo con los análisis formalistas que desactivan políticamente el proyecto de las vanguardias soviéticas.

Hemos reflexionado en torno al papel del trabajo intelectual y del trabajo artístico dentro de la teoría cultural marxista acerándonos a las ideas de Raymond Williams. Nos hemos atrevido a analizar el concepto de cultura popular, con las complejidades que ello comporta y su posible papel como activador político, así como rastrear su construcción durante el siglo XX en España, desde la II República a la Transición Democrática desde el arte. Posteriormente se han recupe-

rado los proyectos plásticos de colectivos como *La Familia Lavapiés* o *El Cubri* centrándonos en las que su campo de acción son los barrios obreros de Madrid. Estas muestran un buen ejemplo de una práctica artística que diluye las fronteras entre el arte, el activismo, la militancia política y que apuesta por un arte popular. Por último, se revisa tanto lo que supuso la cultura radical vasca como los movimientos vecinales de los barrios bilbaínos de Otxarkoaga y Rekalde durante la Transición.

Todas estas experiencias han supuesto un hito fundamental a la hora de afrontar una nueva relación entre forma y contenido en mi hacer en arte, al igual que la investigación y el acercamiento a contextos urbanos de la periferia fuera de la centralidad urbana. Es por lo que, a la hora de abordar el último territorio del contexto específico bilbaíno, los barrios de Otxarkoaga y Rekalde, ha sido fundamental asimilar una vinculación con un materialismo cultural, el conocimiento de las luchas vecinales y de la cultura popular para generar una producción plástica comprometida con el común. Unas propuestas plásticas populares recurriendo a símbolos e imágenes reconocibles por el público en general, que estimulen el disenso frente al discurso dominante y la apuesta por dirigir nuestras aspiraciones a un contexto emancipador.

Para terminar, afirmamos que la presente tesis abre numerosas vías de investigación, con una actualidad relevante en los debates artísticos-culturales en relación con el espacio urbano, las nuevas fórmulas de producción-consumo, las relaciones de producción dentro del sector y la posibilidad de un arte crítico en el momento actual. Si bien es cierta la intención personal de ampliar y continuar en futuros estudios propios con los temas anteriormente mencionados y ya tratados en la tesis, esperamos que la presente investigación anime y permita a otras personas valerse de este documento como una herramienta útil de trabajo y de estimulación crítica.

---

# BIBLIOGRAFÍA

---

## A

ÁBALOS, Iñaki. *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009

AGUIRRE, Peio. *La línea de la producción crítica*. Bilbao: Consonni, 2014

AGULLES, Juanma. *La destrucción de la ciudad. El mundo urbano en la culminación de los tiempos modernos*. Barcelona: Catarata, 2017

AHEDO GURRUTXAGA, Igor “Acción colectiva vecinal en el tardofranquismo: El caso de Rekalde” en *Revista Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales* nº23, 2010, pp.103-113

ALBARRÁN, Juan (ed.) *ART INSICIÓN, TRANSICIÓN. Arte y transición 2ª edición revisada y ampliada*. Madrid: Brumaria, 2018

ALDAZ, Maite. *Hans Haacke y la crítica de la institución arte*. Madrid: Tierradenadie ediciones, 2019

ALTHUSSER, Louis (1970) *Sobre la reproducción*. Madrid: Akal, 2015

AMORÓS, Miguel. *Salida de emergencia*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2012

ANDERSON, Perry. *Las antonimias de Antonio Gramsci*. Madrid: Akal, 2018

ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000

ARENDT, Hannah (1961) *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre reflexión política*. Barcelona: Península, 2016

ARENDT, Hannah. *Más allá de la filosofía escritos sobre cultura, arte y literatura*. Madrid: Trotta, 2014

ARDENE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC, Murcia: Azarbe, 2006

ARNAIZ, Ana, Vivas, Isusko, “Un cementerio industrial de ruinas escultóricas en la ría de Bilbao” en *Fabrikart nº6* Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, 2006, pp. 120-135

ARRIGHI, Giovanni, HOPKINS, Terence K., WALLERSTEIN, Immanuel (1999) *Movimientos antisistémicos*. Madrid: Akal, 2012

ARVATÓV, Boris (1923) *Arte y producción (1923-1928)* Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018

ASOCIACIÓN DE FAMILIAS DE RECALDEBERRI. *Más allá del Barro y las Promesas*. Nuestra Cultura: Madrid, 1983

AUGÉ, Marc (1992) *Los no lugares. espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008

AUGÉ, Marc. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998

AVANESSIAN, Armen, REISS, Mauro (comps.) *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017

## B

BAUDRILLARD, Jean (1970) *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2009

BAUDRILLAD, Jean (1972) *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI, 1979

BAUDRILLARD, Jean (1973) *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa, 2019

BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro* Barcelona: Kairós, 2012

BILBAO LARRONDO, Luis. *El Poblado Dirigido de Otxarkoaga. Del Plan de Urgencia Social de Bizkaia al Primer Plan de Desarrollo Económico. La vivienda en Bilbao (1959-1964)*. Ayuntamiento de Bilbao, 2008

BENEBOLO, Leonardo. *Diseño de la ciudad -5. El arte y la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977

BENJAMIN, Walter (1927) *Diario de Moscú*. Taurus: Buenos Aires, 1990

BENJAMIN, Walter (1936) *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Madrid: Casimiro, 2010

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones III*. Taurus: Madrid, 1975

BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Akal: Madrid, 2005

BENJAMIN, Walter. *Obras Libro II/ Vol. 2*. Madrid: Abada, 2009

BENJAMIN, Walter. *Calle de dirección única*. Madrid: Abada editores, 2014

BIFO Berardi, Franco. *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos aires: Tita Limón, 2007

BIFO Berardi, Franco. *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017

BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, et. Al. (ed.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001

BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Ève (1999) *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal, 2000

BOURDIEU, Pierre (1979) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998

BOURDIEU, Pierre (1983) *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brouwer, S.A, 2000

BRETON, André, TROTSKI, León (1938) *Manifiesto por un arte revolucionario independiente. André Breton, León Trotski, Diego Rivera*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2019

BRUMARIA 7. *Arte, máquinas y trabajo inmaterial*. Madrid: Brumaria, 2006

BRUMARIA. *El arte no es la política/ La política no es el arte*. Madrid: Brumaria, 2016

BUCK-MORSS, Susan (1977) *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1981.

BUCK- MORSS, Susan (1989) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001

BUCKLE, Richard. *Diaghilev*. Londres: Littlehampton Book Services, 1979

BUDEN, Boris, BUTLER, Judith et al. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008

BÜRGER, Peter (1974) *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: La Cuarenta, 2010

## C

CANDELA, Iria. *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Forma, 2007

CANDELA, Iria. *Contraposiciones Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid: Alianza Forma, 2012

CARABANCHELEANDO. *Diccionario de las periferias. Métodos y saberes autónomos desde los barrios*. Madrid: Traficante de Sueños, 2017

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

CARRILLO, Jesús. *Space Invaders. Intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)*. Madrid: Brumaria, 2018

CASTELLS, Manuel (1972) *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI, 2014

CASTELLS, Manuel (1997) *La era de la información el poder de la identidad*. Madrid: Alianza editorial, 2003

CERVELLATI, Pier Luigi, SCANNAVINI, Roberto (1973) *Bolonia. Política y metodología de la restauración de los centros históricos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976

CIDUR *Madrid/ Barrios*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1975

CIRUGEDA, Santiago. *Situaciones urbanas*. Barcelona: Tenov, 2007

COHEN, Jean-Louis et al. *Constructivismo ruso*. Ediciones Serbal: Barcelona 2009

COLECTIVO DesFace. *Contra el arte y el artista*. Madrid: La Neurosis o Las Barricadas, 2012

CORBEIRA, Darío (ed.) *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000

## D

DELGADO, Manuel. *Ciudadanismo*. Madrid: Catarata, 1999 (a)

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999 (b)

DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama, 2007

DELGADO, Manuel. *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del modelo*. Barcelona. Madrid: Catarata, 2010

DELEUZE, Gilles GUATTARI, Félix (1980) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994

DESACUERDOS 1. *Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español*. Arteleku –Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero –Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona- MACBA y Universidad Internacional de Andalucía – UNIA arte y pensamiento: Barcelona, 2003

DESACUERDOS 5. *Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español. Cultura popular*. Arteleku —Diputación

Foral de Guipúzcoa—, Centro José Guerrero —Diputación de Granada—, Museu d'Art Contemporani de Barcelona —MACBA y Universidad Internacional de Andalucía –UNIA arte y pensamiento—: Barcelona, 2009

DE CERTEAU, Michel (1990) *La invención de lo cotidiano. Vol.1 Arte de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. Departamento de historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000

DE LA NUEZ, Iván. *Teoría de la retaguardia. Cómo sobrevivir al arte contemporáneo (y a casi todos)*. Bilbao: Consonni, 2018.

DE LA NUEZ, Iván. *El comunista manifiesto. Un fantasma vuelve a recorrer el mundo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013

DEL RIO, Víctor. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid: Abada editores, 2010

DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001

## E

EAGLETON, Terry (1981) *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra, 2018

EAGLETON, Terry (1984) *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999

EAGLETON, Terry (1990) *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006

EAGLETON, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós, 1997

EAGLETON, Terry (2000) *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós, 2020

EGIA, Lutxo. *Kukutza gatztetxea. Ellos por dinero nosotras por placer*. Tafalla: Txalaparta, 2012

ENGELS, Friedrich (1845) *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Akal, 2020

ESTEBAN, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007

ESTEBARANZ, Jtxo. *Tropicales y radicales: Experiencias alternativas y luchas autónomas en Euskal Herria 1985-1990*. Bilbao: Likiniano, 2005

EXPÓSITO, Marcelo (ed.). *Los nuevos productivismos. ContraTextos Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions. Cerdanyola del Vallès, 2010*

EXPÓSITO, Marcelo. *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: Consonni, 2013.

## F

FEATHERSTONE, Mike (1991) *Cultura de consumo y posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2000

FISHER, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2017

FLORIDA, Richard (2002) *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010

FOSTER, Hal (1996) *El retorno a lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal

FOSTER, Hal (2002) *Diseño y delito*. Madrid: Akal, 2004

FOUCAULT, Michel (1984) *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales volumen III*. Barcelona: Ed Paidós, 1999

FOUCAULT, Michel. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007

FRASER, Andrea. *Museum Highlights: The writings of Andrea Fraser*. Cambridge: The MIT Press, 2005

FRASER, Nancy. *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2020

## G

GAN, Alekséi (1922) *El constructivismo*. Barcelona: Tenov, 2014

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. Ciudad de México: Grijalbo, 1977

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. Ciudad de México: Nueva Imagen, 1982

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, FELAFACSCE*. Ciudad de México: Gustavo Gili, 1987

GARCÍA Vázquez, Carlos. *Antípolis. El desvanecimiento de lo urbano en el Cinturón del Sol*. Gustavo Gili: Barcelona, 2011

GARRIDO Martínez, José, “El proceso de revitalización del Bilbao Metropolitano” en *RIEV. Dossier. Revista Internacional de Estudios Vascos. Bilbao y sus transformaciones*. Donostia-San Sebastián, 2004, pp. 36-45

GIELEN, Pascal. *Creatividad y otros fundamentalismos*. Madrid: Brumaria, 2014

GÓMEZ, Juan José (ed.) *Crítica, tendencia y propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917- 1954*. Sevilla: Círculo de cultura socialista, 2004

GÓMEZ DE LA IGLESIA, Roberto (dir.) *Arte, empresa y sociedad. Más allá del patrocinio de la cultura*. Vitoria: Grupo Xabide, 2004

GOMEZ GUTIÉRREZ, Juan José. *Urbanismo y contraurbanismo. De la Revolución Industrial a la ciudad global*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibersitatea, 2020

GONZÁLEZ, Ángel. *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía/ Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000

GONZÁLEZ Ceballos, Sara, “Re- escribiendo el Bilbao metropolitano según Bilbao Ría 2000” en *Bidebarrieta. Revista de humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, nº VIII, Bilbao, 2000, pp. 491-506

GRAHAM, Dan. *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009

GRAMSCI, Antonio (1934-1935) *Literatura y cultura popular. Tomo 1*. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Revolucionaria, 1976.

GRAMSCI, Antonio (1949) *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Edicol, 2018.

GRAMSCI, Antonio. *Antología. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán*. Madrid: Akal, 2018

GROYS, Boris (1993) *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre- Textos, 2008

GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza editorial, 2000

GUASCH, Anna María ZULAIKA, Joseba (eds.). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal, 2007

## H

HALL, Stuart (2017) *El triángulo funesto. Raza, etnia, nación*. Madrid: Traficantes de sueños, 2019

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Asamblea*. Madrid: Akal, 2019

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1990

HARVEY, David. *Espacios de la esperanza*. Madrid: Akal, 2003

HARVEY, David. *Senderos del mundo*. Madrid: Akal, 2018

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (ed.) *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008

HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. (1944) *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 2009

## I

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. *Textos completos en castellano de la revista internationale situationniste (1958-1969) Vol. 1 La realización del arte, más Informe de la construcción de situaciones*. Madrid: Literatura Gris, 1999

IZARZALAIA Izaguirre, Arturo. *El corazón de San Francisco*. Bilbao: Aldauri Fundazioa, 2017

## J

JACOBS, Jane (1961) *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing, 2011

JAMESON, Fredric (1971) *Marxismo y forma*. Madrid: Akal, 2016

JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991 (a)

JAMESON, Fredric (1991) *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996 (b)

JAMESON, Fredric. *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014

JAMESON, Fredric. *Conversaciones sobre marxismo cultural. Compilación de Ian Buchanan*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2015.

JAMESON, Fredric, ŽIŽEK, Slavoj. *Estudios culturales. reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998

JANOSCHKA, Michael. “Gentrificación en España reloaded” en *PAPERS 60. Regió Metropolitana de Barcelona. Territori- Estratègies-Planejament, Gentrificació i dret a la ciutat, Institut d’estudis regionals i metropolitans de Barcelona*. Universidad Autònoma de Barcelona, Àrea metropo-

litana de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2018, pp. 24-33

K

KLEIN, Naomi. *No logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós, 2002

KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Buenos Aires: Paidós, 2008

KOOLHASS, Rem. *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1999

L

LACLAU, Ernesto (2005) *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2013

LACLAU, Ernesto, MOUFFE, Chantal (1985) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI, 1987

LARREA, Andeka, GAMARRA, Garikoitz. *Bilbao y su doble ¿Regeneración urbana o destrucción de la vida pública?* Bilbao: DDT Gatazka Gunea, 2007

LAUZIRIKA Morea, Arantza, RODRÍGUEZ Arkaute, Natxo, “Arte y trabajo” en *Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco*. Leioa: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 2014, pp. 38-49

LAZZARATO, Mauricio. *Por una política menor: acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficante de Sueños, 2006

LAZZARATO, Mauricio. *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo. Seguido de miseria de la sociología*. Madrid: Casus-Belli, 2015.

LAZZARATO, Maurizio, NEGRI, Antonio (1991) *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Rio Janeiro: Dp. A editora, 2001

LEFEBVRE, Henry (1974) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013

LEFEBVRE, Henry (1972) *Espacio y política. El derecho a la ciudad*. Madrid: Ediciones península, 1976

LEFEBVRE, Henry. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza editorial, 1976

LEKERIKABESKOA, Amaia, VIVAS, Isusko (2014), “Bilbao Blade Runner, desde las sombras del titanio.... Tácticas estéticas e iconográficas de construcción del paisaje urbano en la remodelación del centro cultural de la Alhóndiga”, en *Ankulegi: gizarte antropología aldizkaria*, nº18, pp. 43-63

LENIN, Vladimir Ilich Uliánov (1920) *Lenin. Escritos sobre la literatura y el arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1975

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2015

LIFSHITZ, Mijaíl (1933) *La filosofía del arte de Karl Marx, seguido de Literatura y marxismo. Una controversia*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2017

LLORENTE, Angel. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995

LODDER, Christina (1983) *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza editorial, 1988

LUKÁCS, Georg (1923) *Historia y consciencia de clase*. La Habana: Ciencias Sociales, 1970

M

MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori, 1990

MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994

MADERUELO, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento. Pensar el paisaje*. CDAN Huesca, Madrid: Abada, 2006

MADERUELO, Javier. *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008

MADERUELO, Javier (dir.) *Paisaje y patrimonio. CDAN Huesca*, Madrid: Abada, 2010

MARCUSE, Herbert (1933) *Sobre Marx y Heidegger: Escritos filosóficos (1932-1933)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016

MARKOV, Vladímir (1914) *Factura y otros escritos*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017

MARTÍN VIGIL, José Luis. *Una chabola en Bilbao*. Barcelona: Juventud, 1960

MARX, Karl (1844) *Manuscritos economía y filosofía*. Madrid: Alianza editorial, 1985.

MARX, Karl (1844) *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. (5ª ed.)* Buenos Aires: Claridad, 1968

MARX, Karl (1859) *Contribución a la crítica de la economía política*. Madrid: Siglo XXI, 2008

MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. (Grundrisse) (1857-1858) Vol. 1*. Madrid: Siglo XXI, 1972

MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. (Grundrisse) (1857-1858) Vol. 2*. Madrid: Siglo XXI, 1972

MARX, Karl (1867), *El capital. Tomo I*. Madrid: Akal, 2018

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich (1848) *Manifiesto comunista*. Madrid: Alianza editorial, 2002

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Obras escogidas vol. 1 Karl Marx, Friedrich Engels*. Madrid: Akal, 2018

MARZO, José Luis. *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia artística en España. 2006*

MARZO, Jorge Luis, MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015) Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015

MÁS SERRA, Elías. *Arquitectos municipales de Bilbao*. Ayuntamiento de Bilbao, 2001

MASSEY, Doreen. *Un sentido global del lugar*. Barcelona: Icaria, 2012

MATTA- CLARK, Gordon (1976) *Gordon Matta- Clark. Entrevistas*. Barcelona: Puente editores, 2020

MEZZADRA, Sandro (1968) *Clase y diversidad. Sin trampas*. Pamplona: Katakra Liburuak, 2019

MEZZADRA, Sandro. *La cocina de Marx. El sujeto y su producción*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014

MILANI, Rafaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005



MOUFFE, Chantal. *La paradoja democrática*. Barcelona: Gedisa, 2003

MOUFFE, Chantal. *Agonista. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014

MOULD, Oli. *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*. Madrid: Analfabeto, 2018

## N

NEGRI, Antonio (1987) *Fábricas del sujeto / ontología de la subversión*. Madrid: Akal, 2006

NEGRI, Antonio. *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Trotta, 2000

NEGRI, Antonio. *Biocapitalismo. Entre Spinoza y la constitución política del presente*. Buenos Aires: Quadrata, 2014

NOYA, Javier (ed.). *Cultura, desigualdad y reflexividad. La sociología de Pierre Bordieu*. Madrid: Catarata, 2003.

## O

OBSERVATORIO METROPOLITANO DE MADRID (ed.) *El mercado contra la ciudad. Globalización, gentrificación y políticas urbanas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2015

OLMO, Santiago (eds.) *Tentativas Críticas #1 Centro Galego de Arte Contemporánea. Xunta de Galicia* Centro Galego de arte Contemporánea: Santiago de Compostela, 2017

OTEIZA, Jorge (1963) *Quousque tándem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca (7ªed.)*. Pamplona: Pamiela, 2009

## P

PAREDES, Jesús Mari, “Movimientos ciudadanos en Bilbao: Rekaldeberri, Otxarkoaga, S. Francisco” en *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao nºX*. Bilbao, 2001, pp. 229-248

PAREDES, Tomás (Dir.) *Arte político. Asociación Española de Críticos de Arte y Museo Nacional* Centro Reina Sofía. Madrid, 2015

PASOLINI, Pier Paolo (1975) *Escritos Corsarios*. Madrid: Del oriente y del mediterráneo, 2009

PIOTTE, Jean- Marc (1970) *El pensamiento político de Gramsci*. Barcelona: Anthropos, 1972

POLANYI, Karl (1944) *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Barcelona: Virus, 2016

POPPER, Frank. *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid: Akal, 1989

PORTOGHESI, Paolo (1984) *Después de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981

PUIG, Toni. *Marca ciudad Como rediseñarla para asegurar un futuro espléndido para todos*. Barcelona: Paidós, 2009

## R

RANCIÈRE, Jaques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

RANCIÈRE, Jaques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005

RANCIÈRE, Jaques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010

REMENTERÍA, Iskandar (2012) *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2017

RENAU, Josep (1935) *Función social del cartel publicitario*. Valencia: Fernando Torres editor, 1976

REYNOLDS, Simon (2011) *Retromania. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2012

RODRÍGUEZ, Arantxa VICARIO, Lorenzo. “Innovación, competitividad y regeneración urbana: los espacios retóricos de la “ciudad creativa” en el nuevo Bilbao” *Ekonomiaz nº 58, 1º cuatrimestre*, 2005 Vitoria-Gasteiz, pp. 262-295

RÖHRL, Boris. *Filosofía marxista e historia del arte*. Madrid: Síntesis, 2019

ROSLER, Martha. *Marth Rosler: Positions in the Life World*. Cambridge: MIT Press, 1998

ROSLER, Martha. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017

ROWAN, Jaron. *Emprendizaje en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010

ROWAN, Jaron. *Cultura libre de estado*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016

RUEDAS Torres, Diego, LABAJOS Sebastián, Vidal (eds.) *Antología Guy Debord. Crítica del espectáculo y de la vida cotidiana*. Madrid: Catarata, 2019

RUIZ Olabuénaga, José Ignacio, “Bilbutopías” en *Bidebarrieta. Revista de humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, nº VIII, Bilbao, 2000, pp. 41-60

## S

SALAZAR, Carlos. *Antología de textos críticos (2004-2013)*. Cali: Bis Abril, 2017

SANTAMARÍA, Alberto. *Narración o barbarie*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017

SANTAMARÍA, Alberto. *En los límites de lo posible. política, cultura y capitalismo afectivo*. Madrid: Akal, 2018

SANTAMARÍA, Alberto. *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low-cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI, 2019

SANTAMARÍA, Alberto. *Políticas de lo sensible. Líneas románticas y crítica cultural*. Madrid: Akal, 2020

SANTAS, Asier. *Urbanismo y vivienda en Bilbao. Veinte años de posguerra*. Pamplona: Colegio oficial de arquitectos vasco-navarro. Delegación Vizcaya, 2007

SARTRE, Jean- Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1968

SASSEN, Saskia (1991) *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba, 1999

SECCHI, Bernardo. *La ciudad de los ricos. La ciudad de los pobres*. Madrid: Catarata, 2015

SENIE, Harriet F., WEBSTER, Sally. *Critical Issues in Public Art: Context, and Controversy*. Nueva York: Harper Collins, 1992

SENNET, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2000

SENNET, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, Barcelona, 2006

SILVESTRA, Marinello. *Pier paolo passolini*. Madrid: Cátedra, 1999

SMITH, Neil (1984) *Desarrollo desigual. Naturaleza, capital y la producción del espacio*. Madrid: Traficante de sueños, 2020

SMITH, Neil (1996) *La nueva frontera urbana. Ciudad revanchista y gentrificación*. Madrid: Traficantes de sueños, 2012

SMITHSON, Robert. *Selección de escritos*. Ciudad de México: Alias, 2009

SNYDER, Jonathan. *Poéticas de la oposición. Política y obra cultural en la España actual*. Madrid: Brumaria, 2018

SOHN-RETHEL, Alfred (1978) *Trabajo manual y trabajo intelectual. Una crítica de la epistemología*. Madrid: Dado Ediciones, 2017

SOJA, Edward W. (2000) *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1999) *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. Madrid: Akal, 2010

STAVRIDES, Stavros. *Hacia la ciudad de umbrales*. Madrid: Akal, 2016

STEYERL, Hito. *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017

T

TAIBO, Carlos. *Ante el colapso. Por la autogestión y el apoyo mutuo*. Madrid: Catarata, 2019

TARABUKIN, Nikolai (1923) *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977

TARKOVSKI, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991

U

UNIVERSIDAD POPULAR DE REKALDEBERRI. *Cultura para 70.000*. Madrid: Nuestra Cultura, 1977

V

VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets Editores, 1971

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, IZENOUR, Steven (1972) *Aprendiendo de las vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008

VINDEL, Jaime. *Transparente opacidad. Arte conceptual en los límites del lenguaje y la política*. Madrid: Brumaria, 2015

VINDEL, Jaime. *La familia lavapiés. Arte, cultura e izquierda radical en la transición española*. Santander: Ed. La Bahía, 2019

VIRNO, Paolo. *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*. Madrid: Traficante de sueños, 2003

VIVAS, Isusko. *Estudio antropológico signitivo y simbólico del espacio urbano en los frentes de agua. Tres ciudades junto al mar: Bilbao, Donostia- San Sebastián y Baiona*. (tesis doctoral) Universidad de Extremadura Facultad de formación del profesorado: Departamento de Psicología y Antropología, 2012

W

WILLIAMS, Raymond (1976) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003

WILLIAMS, Raymond (1977) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000

WODICZKO, Krzysztof. *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*. Cambridge: Mit Press, 1998

Z

ZAFRA, Remedios. *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama, 2017

ZIS, Avner. *Fundamentos de la estética marxista*. Moscú: Progreso, 1976

ŽIŽEK, Slavoj (1989) *El sublime objeto de la ideología*. Barcelona: Siglo XXI, 2001

ŽIŽEK, Slavoj. *Repetir Lenin*. Madrid: Akal, 2004

ŽIŽEK, Slavoj. *Viviendo en el final de los tiempos*. Madrid: Akal, 2012

ZUBIETA, Ana María (dir.) BLANCO, Oscar et. alt. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2000

ZULAIKA, Joseba, "Post- industrial: The Reinvention of a New City", *Basque Cultural Studies Program. Newsletter*, nº57 abril, 1998, pp. 363-369

---

## CATÁLOGOS

ABADIE, Daniel (comisario). *Charles Simonds*. Barcelona Fundación "La Caixa", 1994

ALMARCEGUI, Lara. *Bilboko itsasadarreko eremuen gida/Guía de descampados de la Ría de Bilbao*. Sala. Rekalde, Bilbao, 2008

ARAKISTAIN, Xabier. *Publiko guztientzat/Para todos los públicos/ For all audiences*. Catálogo exposición Sala Rekalde, Bilbao, marzo-mayo 2006

ARANBERRI, Ibon, *Wiro Containment*. Gure Artea, Gobierno Vasco-Departamento de Cultura, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2006.

*Arte Público Mural, Bilbao La Vieja, 2016*. Ayuntamiento de Bilbao, Plan Komunitarioa Bilbao La Vieja-San Francisco-Zabala 2012-2018. SC Gallery + Art management, BAUT Bilbao Arte Urbano Tours

AZARA, Pedro. *Las casas del Alma. Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad (5.500 A.C / 300 D.C)*. CCBB, Barcelona: Institut d' Edicions de la Diputació de Barcelona, 1997

BOUREL, Michel, et. Al. *Art Minimal*. San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 1996

CASTRUCI, Andrew, COEN, Nadia et. Al. *Your House is Mine*. Nueva York: Bullett Space, 1992

CHILLIDA, Alicia (comisaria). *Paisaje y memoria/ Landscape & memory*. Catálogo de Exposición en el Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, organizada por La Casa Encendida, Madrid 2004

FRANCÉS, Fernando, HERREROS, Juan (col.) *Lara Almarcegui: materiales de construcción*. Málaga: Centro de arte contemporáneo de Málaga, CAC Málaga, 2007

GOLVANO, Fernado (comisario). *Disidentziak oro: Poetikak eta arte ekinbideak euskal transizio politikoan, 1972-1982 / Disidencias otras: Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004

GOLVANO, Fernando, PALMA, Luis. *Paisaje, industria y memoria*. Museo San Telmo -Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro Portugués de Fotografía- Ministério da Cultura, 1999

HERRÁEZ, Beatriz MARTÍNEZ Goikoetxea, Enrique. Xabier Salaberria. *Una exposición sin arquitectura*. Vitoria: Artium Museoa, 2021

JIMÉNEZ, María Dolores. *Siah Armajani*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Cristal, Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca, 1999

KONSTANTOPOULOU, Dimitra *Arquitectura del atlas mnemosye. Un itinerario a través de la obra de Aby Warburg*. Barcelona: Ed. Mudito & Co, 2018

LIZA, Bear, JENKINS, Bruce, et. Al. *Gordon Matta-Clark*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Barcelona: Polígrafa, 2006

MATTIN (ed.). *Bilbao acabado. Bilbo bukatuta. Bilbao is finished*. Diputación Foral de Bizkaia, 2004

MARZO, José Luis, SAN MARTÍN, Francisco Javier. *SEAC. 1994-1998*. Vitoria: Artium, 2016

MENDIZABAL, Asier. *Otxarkoaga (M-L)*, 2007

OBSERVATORI DE LA VIDA QUOTIDIANA. *Gràfica Anarquista Utòpica Tinta 1931-1938*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2021

ROSLER, Martha. *Martha Rosler: three Works*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981

SIMONDS, Charles, NEFF, John et.. Al. *Charles Simonds*. Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 1981.

SALABERRIA, Xabier. *The material of the world/ Munduko material guztia/ Todo el material del mundo. Inkontziente/ Kontziente*. Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. Erandio: Imprenta Estudios Gráficos ZURE, SA. 2010.

SAN MARTIN, Francisco Javier. *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco*. Museo de Bellas Artes de Bilbao: Bilbao2018

ZAYA, Octavio (comisario). *Lara Almarcegui. Pabellón de Español 55º Exposición Internacional de Arte La Biennale di Venecia*. Ámsterdam: Ed Turner, 2013

---

## PRENSA Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ABURTO, Juan María, “Bilbao mejor ciudad europea del año”, El Correo, Bilbao 10 de noviembre 2017 <https://www.elcorreo.com/bizkaia/bilbao-proclama-lon->

[dres-20171108213717-nt.html](https://www.elcorreo.com/bizkaia/bilbao-proclama-lon-dres-20171108213717-nt.html) en línea consultado el 14 de febrero de 2022

AMARÓS, Miguel. “La urbe totalitaria”, *Revista Ekintza Zuzena nº33*, 2006, pp.11-16

ANTÓN, Ricardo. “¿Qué pensaría Yoko Ono de estar exponiendo en un buque de Guerra?” en *el diario.es*, 21 de abril de 2014, [https://www.eldiario.es/norte/kulturaabierta/pensaria-Yoko-Ono-exponiendo-guerra-Guggenheim\\_6\\_252034808.html](https://www.eldiario.es/norte/kulturaabierta/pensaria-Yoko-Ono-exponiendo-guerra-Guggenheim_6_252034808.html), consultado el 8 de febrero 2022

AZKUNA, Iñaki. “Azkuna insiste en que Bildu está ‘detrás’ de los incidentes de Kukutza”, El Correo, 25 septiembre 2011 <https://www.elcorreo.com/vizcaya/20110925/local/azkuna-insiste-bildu-esta-201109251236.html> en línea consultado el 8 de febrero de 2022

BARTLEBOOTH. *La producción: cuatro estrategias menores*. Ed. Bartlebooth

CANCELA, Ekaitz, “Bilbao, ¿la capital o “El capital?” en Hordago 22 de febrero 2018 en <https://www.elsaltodiario.com/ciudad-marca/gentrificacion-urbanismo-bilbao-el-capital>, en línea consultado el 22 de junio de 2021

CIRILO, Santos, “Richard Serra recompra dos obras suyas instaladas en el Museo de Bellas Artes” en El País, edición del País Vasco en 2013 [https://elpais.com/ccaa/2013/06/26/paisvasco/1372253398\\_651690.html](https://elpais.com/ccaa/2013/06/26/paisvasco/1372253398_651690.html), en línea consultado el 19 de marzo de 2021

CLAUDÍN, Fernando, “La revolución pictórica de nuestro tiempo” en Realidad: revista de cultura y política, Año I, nº1 septiembre-octubre, 1963, pp. 21-49

DELGADO, Manuel “Arte y espacio público”, El País, edición Cataluña, 28 de enero 2002

DOMÍNGUEZ, JOSÉ “Iturrigorri desaparece del monte” en El Correo, 21 noviembre 2017 <https://www.elcorreo.com/bizkaia/iturrigorri-desaparece-monte-20171119180315-ga.html> en línea consultado el 14 de febrero de 2022

ELORRIAGA, Gerardo. “La leyenda del Soho Bilbaíno. El avance de la hostelería y el encarecimiento de los locales complican la supervivencia de Bilbao La Vieja como barrio cultura”, El Correo, 30 de mayo 2018

EXPÓSITO, Marcelo. “Los conflictos urbanos en la Virreina de Barcelona. El archivo de la política” en Martha Rosler, en Mugalari nº 612 GARA, 28 de enero de 2011, p.60

FRASER, Andrea, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, *Artforum*, septiembre 2005, pp. 100-106

GANDIAGA, Ibai, DE LOS REYES, Elisa. “Bilbao el desarrollo que nunca fue”, CTXT Contexto y acción nº59, Madrid, abril 2016, el <https://ctxt.es/es/20160406/Culturas/5278/Bilbao-Barrio-de-San-Francisco-gentrificación-museo-Guggenheim-urbanismo-arquitectura.htm> en línea consultado el 4 de diciembre de 2019

GOOKIN, Kirby. “Copie y haga circular” en *Zehar 34*, Donostia: Arteleku, 1997, pp. 16-17

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio, “Imperio, veinte años después” Revista nº120 New Left Review (enero-febrero 2020), Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 71-98

RENAU, José (1964), “Sobre la problemática actual de la pintura”, Realidad: revista de cultura y política, Año II, nº5 mayo, 1965, pp. 70-117

LAKA, Xabier, “Nire zalantzak agertu ditudan bezalaxe ikusleak bereak agertzea nahiko nuke” (Al igual que yo he expuesto mis dudas me gustaría que el espectador expusiera las suyas) *Kultura Egunkaria*, 29 de junio 1997, p.32

MAYORAL, Ruth. Entrevista en RUÍZ Mantilla, Jesús “Del movimiento okupa a la cultura del mientras tanto” Cultura. El País, Bilbao 29 de Mayo 2018 en [https://elpais.com/cultura/2018/05/25/actualidad/1527248256\\_410617.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/25/actualidad/1527248256_410617.html),

MARZO, M. Josefa, “Bilbao Global city” en periódico Bilbao mayo de 2001, <https://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/33886/06.pdf?sequence=1>, consultado el 17 de junio 2021

MEZZADRA, Sandro, CHIGNOLA, Sandro, “Fuera de la política pura: Laboratorios Globales de la subjetividad” en *Política común Vol. 6 “Programa de Estudios críticos”* 2014 en <https://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0006.005/--fuera-de-la->, consultado el 2 de marzo de 2021

NOJA Ruiz, Higinio. *El arte en la revolución*. Oficinas de propaganda CNT FAI: Conferencia pronunciada en el cine Coliseum de Barcelona 21 de marzo de 1937

OWENS, Craig, “Commentary: The problema with Puerilism” Art in American, vol. 72 nº6, 1984, pp. 162-163

RODRÍGUEZ Álvarez, Arantxa. “Bilbao, la fábula posmoderna (I): Las claves de la regeneración urbana”. Hordago, 14 mayo 2018, <https://www.elsaltodiario.com/urbanismo/bilbao-fabula-posmoderna-nuevo-bilbao-abandoibarra>, consultado el 17 de junio de 2021

SAN MARTÍN, Francisco Javier, “Aterrizaje” en Eremuak nº6, Donostia, 2019, pp.. 13-28

SANTAMARIA, Alberto. “Cuanto más conservadora es una ciudad, más arte urbano y graffitis hay en sus calles”, Sotileza. El diario Montañes, viernes 9 de julio de 2021,p. 6

URIARTE, Iñaki, “Metamorfosis del espacio portuario fluvial de Bilbao” en Portus nº7, abril 2004, pp. 20-31

URIARTE, Iñaki, “La ría y el canal de Deusto” en periódico Bilbao marzo de 2006, p.35

VILLOTA Toyos, Gabriel, “Cuestión de pasta” en Muga 10 Gara, 29 de junio 2002, p. 10

---

## BÚSQUEDAS EN INTERNET

AGUIRRE, Peio, ¿Censura o crítica institucional en el Guggenheim Bilbao?, 24 de abril 04 de 2014, <https://a-desk.org/magazine/censura-o-critica-institucional-en/>, consultado el 8 de febrero 2022

LEÓN, Isabel. “San Francisco es la calle de Bilbao con más viviendas de uso turístico” en Cadena Ser Bilbao 13.12.2019 [https://cadenaser.com/emisora/2019/12/13/radio\\_bilbao/1576222197\\_298518.html](https://cadenaser.com/emisora/2019/12/13/radio_bilbao/1576222197_298518.html), consultado el 2 de marzo de 2021

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/empleo-y-practicas/basque-internships>, consultado el 19 de marzo de 2021

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/la-salve>, consultado el 19 de marzo de 2021

<https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism> consultado el 11 de junio de 2021

<https://www.bm30.eus/wp-content/uploads/2017/09/RE-BM2035-ES.pdf> consultado el 2 de marzo de 2021

<https://www.bilbaoria2000.org/>, consultado el 2 de marzo de 2021

<http://www.euskadi.eus/ruinas-industriales/web01-a2lurral/es/> consultado el 2 de marzo de 2021

<https://www.consonni.org/es/consonni>, consultado el 2 de marzo de 2021

<https://www.zawp.org>, consultado el 2 de marzo de 2021

<https://www.naiz.eus/es/info/noticia/20200921/eh-bil-du-critica-que-se-deje-en-manos-privadas-recursos-publicos>, consultado el 2 de marzo de 2021

<https://www.idom.com/proyecto/sede-idom-bilbao/>, consultado el 2 de abril de 2022

“Jet Lag Bio 08 reunirá las expresiones urbanas” en El País, Bilbao 9 de diciembre de 2008, consultado el 7 de marzo de 2021 [https://elpais.com/diario/2008/12/09/pais-vasco/1228855210\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/12/09/pais-vasco/1228855210_850215.html)

“Re-Habi [li]tar Lavapiés”, Programa de actividades 13,14 y 15 de noviembre,1998, en línea en : <http://bit.ly/2Hc4AG5>. consultado el 13 de febrero de 2018

<https://antitriball.wordpress.com> en línea consultado el 13 de febrero de 2018

[https://elpais.com/diario/2008/01/28/madrid/1201523057\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/01/28/madrid/1201523057_850215.html) en línea consultado el 13 de febrero de 2018

<https://www.diagonalperiodico.net/global/metodo-triball-enterrar-barrio-por-la-via-fashion.html> en línea consultado el 27 de febrero de 2022

<https://todoporlapraxis.es/category/agitprop/> en línea consultado el 27 de febrero de 2022

<https://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/index.html> en línea consultado el 27 de febrero 2022

<https://www.lopezcuenca.com/ciudad-picasso/> en línea consultado el 27 de febrero 2022

<https://malaga2026.net> en línea consultado el 13 de febrero 02 de 2022

<https://sarean.info/sobre-nosotras/> en línea consultado el 27 de febrero de 2021

<https://bilbaogazte.bilbao.eus/es/programa/blv-art/> consultado el 18 de enero 2022

<https://gauirekia.com/que-es-gau-irekia/> consultado el 18 de enero 2022

<https://raizesbilbo.home.blog/> consultado 14 de diciembre de 2018

<https://culturasdebarro.wordpress.com> consultado el 18 de enero 2022

<https://bilbaoabando.eus/beneficios-del-proyecto/> consultado el 18 de enero 2022

<https://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/noticia/2019/el-plan-de-regeneracion-del-barrio-de-penascal-cobra-impulso-con-la-entrega-de-45-pisos-para-realojos-y-vivienda-social-en-alquiler/> consultado el 27 de febrero de 2022

---

## DOCUMENTOS AUDIOVISUALES

ANTONIONI, Michelangelo. *El desierto rojo*, 1964

ASOCIACIÓN DE FAMILIAS DE OTXARKOAGA. *Otxarkoaga.El nacimiento de un nuevo Bilbao*, 2011

CALABUIG, Tino. *La ciudad es nuestra*, 1975

COMISIÓN GESTORA DE ZORROTZAURRE. *Zorrotzaurre, Isla creativa* en <http://www.zorrotzaurre.com/isla-creativa/> consultado 15 de enero de 2022

DE LA LOMA, José Antonio. *La redada*, 1973. *Perros callejeros*, 1977. *Yo, el Vaquilla*, 1985

EISENSTEIN, Serguéi. *Octubre*, URSS, 1928

EXPÓSITO, Marcelo. *Octubre en el Norte: Temporal del Noroeste*, 1995

FERREI, Marco, FERRY, Isidoro M., *El pisito*, 1959

GRAU, Jorge. *Ocharcoaga*. Ministerio de la Vivienda Instituto Nacional de la Vivienda, 1961

MERIKAETXEBARRIA Antón, *Ikuska 3 Bilboko Hiri Espekulazioa —La especulación en la ciudad de Bilbao—*, 1979

NIEVES CONDE, Jose Antonio, *Surcos*, 1951

PASSOLINI, Pier Paolo. *Accatone*, 1961. *Mamma Roma*, 1962.

POLOP, Francisco Lara. *La patria del Rata*, 1980

SANTAMARÍA, Alberto. *Democracia, arte y urbanismo. Maquillar prácticas del capitalismo o dar color al mundo en Arte y democracia: participación vecinal en el diseño del espacio público. Marta Mantecón, Alberto Santamaría. Organiza Cantabria no se vende*, Moderadora: Patricia Manrique Viernes 10 de Julio 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=34o8YoTo4Vs>

SAURA, Carlos. *Los golfos*, 1960

SICA, Vittorio. *Milagro en Milán*, 1951. *El Techo*, 1956

TARKOVSKI, Andréi. *Stalker*, 1979

