

art



públic

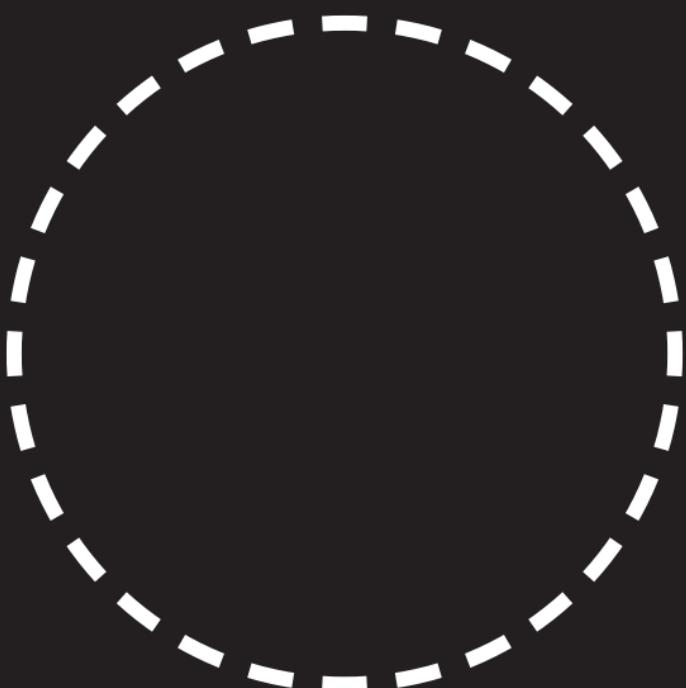
universitat

pública



2017







Alba Braza	
Comissària de la mostra	
7	
Entrevista a Daniel G. Andújar	
18	
Plàtol	
32	
Anaïsa Franco, <i>Frustración</i>	
35	
Ernesto Casero, <i>For the Birds</i>	
47	
Ainhoa Salas i Guillermo Lechón, <i>Flexivídeo</i>	
61	
Laura Palau, <i>Cámara oscura</i>	
77	
Cristian Gil i Gil, <i>Cau de coneixement</i>	
95	
Traduccions	
107	



Alba Braza  
XX Mostra art públic  
/ universitat pública

*La hipótesis no puede ser más sencilla: rastrear el camino que va de la ciencia al arte. ¿Es un largo camino? A veces, lo es; en otras ocasiones, las distancias desaparecen. — V. Aguilera Cerni, Antes del arte: una hipótesis metodológica.*

La vintena edició d'Art Públic és l'inici d'una (segona) etapa que s'impulsa amb el propòsit de reflexionar i crear vincles propis al voltant del binomi art i ciència. Potser el número 20 no és casual, si separam les seues dues unitats podem llegir-lo com a 2.0, que ens portaria a relacionar-lo amb la Web social o a imaginar altres maneres d'ordenació que no es corresponguen únicament amb una línia temporal.

Protagonitzen l'edició els cinc artistes seleccionats per la comissió avaluadora:<sup>1</sup> Ainhoa Salas i Guillermo Lechón, Laura Palau, Cristian Gil i Gil, Ernesto Casero i Anaisa Franco. Les seues obres aborden la ciència des de diverses perspectives, la situen en el per què i en el com; aquesta és objecte de reflexió i és forma de producció tractant temes com l'ecologia, estudis

sobre la creació i reproducció d'imatges, i la relació entre màquina i ésser humà.

En aquesta ocasió, la Mostra art públic / universitat pública s'ha proposat anar més enllà d'una idea d'exposició com un dispositiu estàtic, impermeable i unidireccional. Se situa conscientment en la fina línia que separa el comissariat i la mediació, i provoca que la producció de tres obres, *Flexivídeo* (Ainhoa Salas i Guillermo Lechón), *Cámara oscura* (Laura Palau) i *Cau de coneixement* (Cristian Gil i Gil), compte amb la col·laboració activa del campus, considerant aquest com un equip de professionals i estudiants que l'habitén i com un espai físic. Les altres dues obres, *For the Birds* (Ernesto Casero) i *Frustración* (Anaïsa Franco), han sigut creades així mateix a partir de grups d'investigació del camp de la ciència. D'una banda, el llistat d'animals extingits amb què treballa Ernesto Casero ha sigut extret de la IUCN Red List of Threatened Species i, per una altra, el desenvolupament del programari realitzat per Anaïsa Franco l'ha dut a terme el Centre d'Investigació de Ciència i Tecnologia de les Arts de Porto amb la col·laboració d'André Perotta.

Cal considerar que l'interés per treballar junts, artistes i científics, compta amb una llarga trajectòria. Un exemple és la creació del Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid l'any 1966.

Una iniciativa pionera que va posar de manifest la importància i el desig d'establir un diàleg entre ambdós perfils. Sis anys després de la creació del primer ordinador IBM i deu anys abans de l'obertura del Centre Pompidou de París, el Centre de Càlcul va oferir, en plena dictadura espanyola, seminaris oberts en els quals es reflexionava i experimentava sobre possibilitats entre diferents disciplines. Va destacar el Seminari de Generació Automàtica de Formes Plàstiques, basat principalment a unir informàtica (IBM va cedir un IBM 7090) i art, en el qual van participar artistes com Soledad Sevilla o José María Yturralde.<sup>2</sup> Des d'aleshores, hem presenciat un desenvolupament tecnològic incessant i s'han obert múltiples centres de producció que actualitzen i institucionalitzen les premisses del Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid. L'Ars Electronica Center de Linz, el ZKM/Center for Art and Media de Karlsruhe, el certamen VIDA de la Fundació Telefónica a Madrid, el Sónar de Barcelona, La Laboral de Gijón, el File de São Paulo o Etopía de Saragossa en són exemples.

A diferència dels centres citats, Mostra art públic / universitat pública no estableix aparents relacions entre artistes i campus universitari. No estructura un model de col·laboració en les bases de la seu

convocatòria, sinó que des de l'organització es facilita la creació de xarxes col·laboratives assumint com a metodologia la recerca atenta de possibles interseccions entre equips d'investigació del campus i les obres premiades.

Es pot dir que la primera intersecció ha sigut Jesús Malo, professor del Departament d'Òptica, Optometria i Ciències de la Visió de la Universitat de València, qui, junt amb el seu equip, havia produït una sèrie de vídeos breus que han passat a formar part de *Flexivídeo* (Ainhoa Salas i Guillermo Lechón). Els documents audiovisuals cedits són el resultat d'anys d'investigació sobre la percepció òptica de la imatge. Creats minuciosament, tenen com a objecte trobar respostes reals, objectives i més veraces que les que l'ull humà pot veure. Amb tot, *Flexivídeo* és una obra basada en la creació d'una interfície tàctil per a transformar en temps real imatges apropiades; així, el fet de deformar aquestes seqüències suposa un contrapunt que emfatitza fortament el concepte de l'obra de Salas i Lechón.

Comptar amb una sessió d'aquestes característiques posa a més en tensió el concepte d'autoria clàssic del context de l'art, ja que tant la presència del vídeo com la manipulació de la interfície per part del públic són clau per a fer real l'obra.

D'altra banda, la cessió ha donat lloc a la creació d'una sèrie d'afectes que es mouen en la curiositat professional corresposta (científic-artistes i comissària) i que han permés creuar informació que augmenta la capacitat de sentir altres vincles o interseccions. Dècades abans, el pare científic de Malo ja havia viscut una experiència d'intercanvi professional similar (òptica i art) precisament amb l'artista José María Yturralde.

Anhelar el control de la producció de l'obra i conéixer-ne el procés, les fórmules, els algorismes o els mecanismes, és una constant en l'art actual, on allò mecànic i allò tecnològic en formen part intrínsecament. *Càmara Oscura* (Laura Palau) ho posa de manifest. Es tracta d'una cambra obscura tan gran que podem entrar-hi i sentir que veiem com la imatge creix en directe.

En un moment com l'actual en el qual, d'acord amb Susan Sontag, podem dir que la «fotografia s'ha transformat en una diversió quasi tan cultivada com el sexe i el ball [...] que és sobretot un ritual social, una protecció contra l'ansietat i un instrument de poder», Palau proposa fer un pas enrere en l'evolució de la fotografia. Col·loca un contenidor marítim amb xicotetes perforacions i ofereix, d'una banda, veure una part del campus mitjançant imatges de llum projectades de manera natural

sobre tela i, per una altra, una sèrie de tallers de càmera estenopeica oberts al públic que desperten l'interés d'estudiants d'òptica, de fotografia i del públic general. Mentre que la imatge que creix a la cambra fosca és intangible, els revelats que es generen en les sessions de càmera estenopeica passen posteriorment a formar part d'una exposició situada en un dels taulers d'anuncis del vestíbul de la Facultat de Farmàcia. Els revelats fan patents nous vincles, ja que allò que es veu és el campus i les persones que hi transiten; i en paral·lel conviden de nou a la reflexió sobre el concepte d'autoria, ja que han sigut realitzats per les persones que van assistir al taller impartit per Palau.

*Cau de coneixement* (Cristian Gil i Gil) és una escultura realitzada amb arrels de taronger entrellaçades, que simula la imatge de les connexions neuronals desencadenades per les emocions provocades en veure una obra d'art. Una representació d'una nímia part del nostre cos transformada en una figura retòrica, en metàfora del plaer.

L'artista, conscient de partir d'una imatge de les neurones que forma part del nostre imaginari col·lectiu, recorre a Isabel Fariñas i a Enrique Lanuza,<sup>3</sup> experts en neurociència, i provoca una nova intersecció. L'acostament

contraresta coneixements que no s'aborden des de les Belles Arts i fa present la distància de perspectiva entre ambdues disciplines.

Si bé en els estudis de Belles Arts no es contemplen aquests continguts, tampoc des de les diverses branques de la ciència es compta amb les aportacions sobre teoria del gust desenvolupades des de l'art i la filosofia.

Però *Cau de coneixement* tracta també qüestions referides a l'ecologia, la naturalesa i, per tant, a la biologia, ja que ofereix una imatge de les neurones que recorda la del niu.

Gil i Gil ho posa en valor, mostra el niu com un espai de confort, una necessitat que Lucy R. Lippard relaciona explicant com «és obvi que la crisi ecològica és en bona mesura responsable de la preocupació actual pel lloc i el context, però ho és també la nostàlgia provocada per la pèrdua d'arrels. L'arrel grega de la paraula "ecologia" significa llar, un lloc difícil de trobar hui». Una crisi que relaciona naturalesa i identitat i que és present també en *For the Birds* (Ernesto Casero), una instal·lació a còpia de siluetes negres que representen les nombroses aus extingides al planeta durant la present era. Cadascuna d'aquestes aus s'acompanya d'un número que correspon amb el nom de l'espècie en el llistat que aporta la instal·lació. Si bé la ciència significa

progrés, Casero mostra la cara fosca d'aquest deixant constància de les pèrdues que l'evolució comporta i fent present un debat en el qual les aportacions tant de l'art com de la ciència i la política resulten imprescindibles.

Vicente Aguilera Cerni, crític d'art, vinculat també al Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid i als artistes que en van formar part, va escriure àmpliament sobre les relacions i preocupacions entre art i ciència. Iniciava la seu ponència en el XIII Convegno Internazionale Artisti, Critici i Studiosi d'Arte de Rimini (Itàlia, 1964) qüestionant «de quina manera tècnica i ideologia interfereixen, condicionen o enriqueixen els processos i els resultats de l'anomenada "activitat artística" en la nostra circumstància històrica».

Visualitzant des del present la seu circumstància, indubtablement encapçalada per una presència masculina entre ponents i públic, i amb una forta preocupació per l'impacte de la informàtica en *l'home*, ens sentim identificades en considerar la seu intenció per abordar el compromís social de les arts en relació amb la tecnologia. Tanca, Aguilera Cerni, la seu ponència afirmant que «les activitats artística i crítica no poden eludir, sense condemnar-se, la missió que els correspon».

Aquesta preocupació per una possible falta d'implicació o deshumanització conseqüència dels temps moderns es veu hui en certa manera resolta, i en certa manera augmentada, amb la incorporació ineludible de la tecnologia a l'art actual. Un exemple és *Frustración* (Anaïsa Franco), que fa ús del fet tecnològic per a tractar emocions que en ocasions resulten difícils de definir amb el llenguatge. L'artista, mitjançant un espill interactiu, vol provocar la sensació, en aquest cas la frustració. Tot un domini de les nostres emocions a través de la programació informàtica que ens porta a reflexionar sobre la configuració biològica de les nostres emocions i a posar en tensió la capacitat de l'autocontrol dirigida per la raó.

Mostra art públic / universitat pública també veu la qüestió amb la qual Aguilera Cerni obria la seu conferència d'una manera inversa. Amplia la seu pregunta intercanviant els termes: de quina manera art i ideologia interfereixen, condicionen o enriqueixen els processos i els resultats de la crida tècnica en la nostra circumstància històrica? La qual cosa ens porta a pensar en com, des de l'art, es pot contribuir a qüestionar el concepte d'objectivitat científica. I si, en un supòsit, és possible crear espais de coneixement considerant la intersecció una metodologia de treball?

Amb el número 20 de la Mostra art públic / universitat pública s'inicia un camí receptiu a múltiples derives on les hipòtesis són, en la majoria dels casos, reptes. Efectivament, potser el número 20 és una casualitat, la simple demostració que els camins són llargs i ardu i que la sensació d'inici i el desig per continuar aprenent no pertanyen a un temps ni a un espai determinats. Que, en definitiva, és un moment per a posar en valor tot el que poden oferir les persones treballant en un espai públic com és la universitat quan parlem d'art i de ciència.

## Bibliografia

- Aguilera Cerni, V. (1968). «Antes del arte: una hipótesis metodológica», *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos, 1953-1987*, Tomo III, Ajuntament de València.
- Aguilera Cerni, V. (1968). «Técnica e ideología», *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos, 1953-1987*, Tomo I, Ajuntament de València.
- García Asensio, T. (2016). «Testimonio relativo al Seminario de Formación Plástica del Centro de Cálculo de la Universidad Madrid», *Abstracción Española del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo, 1948-1968*.

- López, A. (2012). *Del cálculo numérico a la creatividad abierta. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid 1965-1982*, Centro de Arte Complutense, Madrid.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*, DeBolsillo, Barcelona.
- R. Lippard. L. (2001). «Mirando alrededor. Donde estamos y donde podríamos estar», *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universitat de Salamanca.

### Notes

1. El jurat va estar compost per Salomé Cuesta, Carlos Domingo, Maite Ibáñez, Charo Álvarez, Jordi Caparrós i per jo mateixa, en qualitat de comissària de la convocatòria.
2. Junt amb Abel Martín, Eusebio Sempere, Alexanco, Amador, Elena Asins, Tomás García, Lily Greenham, Lugán, Quejido, Abel Martín, Eduardo Sanz, Ana y Javier Seguí.
3. Isabel Fariñas és catedràtica de Biologia Cel·lular i Parasitologia a la Universitat de València i Enrique Lanuza és investigador de la Unitat Docent de Biologia Cel·lular de la Universitat de València.

Alba Braza  
Entrevista a Daniel G. Andújar

Daniel G. Andújar és un artista visual, teòric i activista d'origen alacantí que treballa i viu a Barcelona. La seua producció artística se situa en els límits de l'espai públic i desperta de la letargia el públic tot provocant el debat i la reflexió sobre qüestions actuals. Les seues obres poden ser objectuals, però l'efímer i el tecnològic hi estan sempre presents.

Considera que «només el coneixement construït col·lectivament i distribuït de manera rizomàtica és realment útil per a la societat, i per això combina la seuva vocació creativa amb l'educativa.<sup>1</sup>» Una idea que el porta tant a posar en tensió les metodologies tradicionalment associades al museu com a vincular l'educació a la producció artística.

Alba Braza. Daniel, no és difícil entreveure en el teu discurs que veus el museu com un model de transmissió del coneixement completament obsolet. En el teu text *Un castillo en ruinas. La decodificación del Imperio*,<sup>2</sup> parles de les dificultats que es troben aquests mausoleus per adaptar-se a la nova realitat i augures el fracàs al model

de museu basat en un discurs unidireccional que no prenga consciència de trobar-se en l'era de l'audiència participativa.

Consideres que una interacció intensa del públic pot arribar a modificar el relat del museu? Estem només davant del risc de mostrar altres subjectivitats, com està passant per exemple pel que fa a temes de gènere mitjançant diverses campanyes en xarxes socials, o també suposa exposar-se a oferir discursos populistes que agraden a una majoria i que no comporten exercir el pensament crític?

Daniel G. Andújar. Quant a la concepció de museu del segle XIX i la seu herència, per descomptat que està obsolet, també sóc crític amb una concepció de museu aparador que tan tristament es va popularitzar entre els polítics de l'Espanya de la rajola. Tot el nostre entramat cultural és tremendament feble i està subjecte a tensions molt particulars i també a grans reptes globals. Una bona part dels nostres equipaments culturals es va concebre com una màquina de producció d'activitats didàctiques realitzades ex profeso per a satisfer la demanda de la indústria cultural i d'oci d'una ciutat que va apostar clarament per un model productiu basat en el

turisme, la indústria de serveis i l'especulació immobiliària; o bé es van convertir en l'aparador propagandístic d'algun partit o institució política. Ideològicament, es prioritza l'aparador i no el teixit creatiu, i això és inacceptable.

La concepció que la humanitat té del seu entorn, i la seu relació amb aquest, determinen tota la seu activitat, però aquesta concepció ha sigut completament diferent segons l'època i la interpretació cultural que es fa de la mateixa. Noves generacions s'estan educant sotmeses a estructures i ferramentes que els obliguen a fer les coses de manera diferent. La seu visió d'un món immers en un procés de digitalització que està transferint bona part del llegat visual des del seu format físic formal serà diferent a la dels seus predecessors. El museu, l'arxiu, la biblioteca, la universitat..., els grans contenidors del saber, els gestors de la informació han de transformar les seues estructures, no tenen més remei que adaptar-se, que transformar-se. La qüestió ací és que eixa transformació siga útil i no obeísca a determinats interessos del capital. Sovint no es tenen en compte els nous formats de participació. El públic del món de l'art, els visitants de museus i centres culturals, els partícips en diversos esdeveniments culturals ja no volen limitar-se a ocupar una posició de

pura contemplació i tindre una actitud passiva davant d'un discurs unilateral. Farts d'aquests discursos unilaterals, tancats, definits, sense possibilitat de contestació, sense possibilitat de participació i gestió col·lectiva, els hàbits en el públic i les audiències es van modificant en un procés evolutiu d'emancipació i passen a ser part activa en el procés de transformació. Podem parlar d'una nova era en termes de participació cultural i interpretació.

El conflicte d'interessos que planteja aquest nou model en relació als anteriors està servit, i la radicalització de postures és només el preludi a la confrontació necessària per a canviar un model que ja no té sentit continuar mantenint. Un canvi que faça viable una revolució capaç de trencar amb el concepte jeràrquic imperant i s'oriente cap al desenvolupament de noves ferramentes que ens ajuden a interpretar de manera més adequada la nostra realitat. I no dic que això darrer s'estiga produint, tot el contrari, previnc la nostra incapacitat d'afrontar aquest canvi tan necessari, de posar en qüestió la nostra capacitat de reacció davant la maquinària de submissió del nou postcapitalisme en la societat informacional que evidencia la seua capacitat de tensió i posa a prova la nostra resistència.

Tota la producció cultural, nova i precedent, és depositada en contenidors que se situen en un nou plàtol proper a l'espai públic, relocalitzat, descentralitzat, dotat de gran visibilitat i accessibilitat. Però que obri nombroses incògnites quant a la capacitat per a manejar-nos en eixe flux constant d'informació, des d'un gegantí arxiu en contínua elaboració i revisió, difícil d'abastar. En cert sentit, l'antiga materialitat de l'espai es va fonent en una nova noció d'espai ampliat amb noves formes, funcions i significats socials.

Alba Braza. En aquesta incapacitat del públic que comentes, quin paper consideres que juga la universitat? Està d'alguna manera fomentant aquest canvi o mira cap a una altra banda?

Daniel G. Andújar. Mai he pertangut a eixe món, i seria molt aventurat fer un diagnòstic des de la distància. Però és obvi que el sistema educatiu en general no està responent als canvis de paradigma i als reptes del present. Hem de tindre en compte que en la nova societat informacional el procés educatiu no pot entendre's com una cosa limitada a un període de formació en un determinat període

vital, és una eina fonamental –segurament la principal– que necessita actualitzar-se i nodrir-se durant tota una vida. És necessari viure en un període de formació i participar d'un procés educatiu durant tota la nostra existència. Estem davant la imposició i el desenvolupament d'un nou sistema econòmic, social i tecnològic que imprimeix canvis radicals significatius, fins i tot en hàbits quotidians, al llarg de la nostra vida. Quan vaig convidat a alguna universitat, parlant de processos permanents d'adaptació, de la idea d'horizontalitat, d'intercanvi, de col·laboració i experiència desjerarquizada, i mire al meu voltant, veig una aula absolutament jerarquitzada físicament i arquitectònicament, amb ferramentes tècnicament predeterminades, el museu de cera. La veritat, no és molt esperançador entrar en una aula que té una definició de gènere que no correspon a la dels òrgans de direcció de la institució, no sembla el lloc idoni per a plantejar una experiència oberta on compartir, aprendre o contribuir, on la idea d'espai social obert i d'experiència col·lectiva puga respondre davant un repte tan gran. I el més trist és que és de les poques ferramentes que tenim com a garant de futur.

Alba Braza. Especialment en l'inici de la teua carrera, vas treballar en obres pensades per a l'espai públic, *Soy Gitano* (1992), *Estamos vigilando* (1992) o *Democraticmos la democracia* (1994) en són alguns exemples. Creus que l'espai públic està avantatjant la institució museu, en el sentit de ser un espai d'aprenentatge no unidireccional?

Daniel G. Andújar. Sempre he entés que el meu treball està pensat en els límits d'aquest espai públic, en els noranta entenia que internet era una espècie d'extensió d'aquest lloc. L'espai públic forma part d'un procés de contínua negociació, com a expressió de la societat està en fase de transformació estructural i passa a organitzar-se i expressar-se a través d'una sèrie de nodes connectats entre si. Entenem ací un node com una doble concepció d'espai físic o digital en el qual conflueixen bona part de les connexions d'altres espais físics o digitals que comparteixen les seues mateixes característiques i que al seu torn també són nodes. Aquests nodes s'interrelacionen d'una manera no jeràrquica i formen una atapeïda i complexa xarxa on llocs, persones i coses interactuen, estableixen relacions i es comuniquen tot simultanejant

les accions d'emissió i recepció. Aquestes xarxes organitzades segueixen una estructura poc jerarquitzada en la qual resulta complex identificar el centre i la perifèria, ja que cada node, per definició tècnica, té qualitats per a emetre i rebre de manera simultània. Les estructures socials i espacials prèvies s'estan ampliant o migrant cap a un espai informacional que pot ser difícil d'identificar des d'una metàfora d'allò físic. Noves tecnologies d'informació i comunicació transformen les pràctiques socials que al seu torn transformen la nostra vella noció d'espai. I això retorna al ciutadà la capacitat de participació en xarxes distribuïdes de difícil control polític que combinen, en certa manera (i mitjançant diverses tecnologies), els aspectes deliberatius i participatius aparentment incompatibles amb models previs.

El planeta es va reduint, *empetitint*, l'espai digital (de representació) disminueix, l'espai públic desapareix, la fàbrica o l'oficina (espai de treball) és substituïda pel nou espai d'oci. Els centres de les ciutats es «normalitzen» així, i creen un patró. La ciutat s'ha posat al servei de la nova economia postcapitalista, una vegada que s'ha dissuudit, i allunyat del seu centre, els seus residents habituals i els treballadors pobres. La «neteja dels carrers» permet monitorizar

l'activitat i l'actuació dels nous actors i així rendibilitzar el nou context urbà a través del seu control integral. El resultat és una ciutat més segura i menys estranya als ulls dels forans, turistes, expatriats i consumidors rics. Fàcil de gestionar, dissenyar, redissenyar i adaptar als interessos d'uns pocs.

La desaparició de l'espai públic no deixarà lloc per a la dissidència, ni per a l'economia marginal del mercat negre, la venda de substàncies il·legals, la barata, la prostitució o la mendicitat. Una vegada enterrada l'era industrial de fabricació i disseny de productes, necessitem una nova divisió global del treball i aquesta només es pot fer des de l'exercici del control. I el primer a ser controlat serà el cos. El cos social, el cos polític, sexual, cultural o físic. Aquest cos estés es convertirà en un lloc estratègic de resistència a les interpretacions estandarditzades dels mitjans digitals com a maquinària de control i mediació del postcapitalisme. Ací és on trobe les meues portes posteriors del *Sistema Operatiu*, el meu lloc de treball.

Alba Braza. Sovint treballles en equip, les obres són el resultat de la col·laboració amb altres perfils professionals, com ara amb l'artista faller Manolo Martín en *Los*

*desastres de la guerra. Caballo de Troya* (2017-2018). De quina manera conceps l'autoria? Quin lloc creus que ocupa hui l'artista socialment? Penses que a hores d'ara és possible concebre algun tipus de creació artística sense que aquesta es relate amb allò tecnològic/científic?

Daniel G. Andújar. La societat postcapitalista està posant el coneixement en el centre de la producció de riquesa, és a dir, el més important no és la quantitat de coneixement, sinó la seu productivitat. Bona part del meu treball s'engloba en eixe diàleg constant amb contextos, situacions, amb altres artistes i productors culturals. Quan escolte parlar d'autoria, espere una reclamació o trobe una situació de censura. La nostra obligació és preservar sempre espais crítics i llocs de resistència on la pràctica artística puga desenvolupar-se en condicions d'absoluta llibertat. La pràctica artística és una mostra de «resistència» a un model que pretén mantindre's amb obstinació en un espai de relacions cada vegada més jerarquitzat, difús, globalitzat i estandarditzat. Travessar l'estructura actual per a deixar pas a les transformacions... L'Art té ací una funció també política que necessita de posicionaments ètics clars. L'Art, com qualsevol

altre procés cultural, és bàsicament un procés de transmissió, de transferència, de diàleg continu, permanent i necessari. Però, no ho oblidem, significa també transgressió, ruptura, ironia, paròdia, apropiació, usurpació, confrontació, investigació, exploració, interrogació, contestació.

## Notes

1. *Metrópolis*, TVE. Programa dedicat a l'artista amb motiu de la seu exposició *Daniel G. Andújar. Sistema operativo en el MNCARS*, 2015. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-daniel-garcia-andujar/3097498/>
2. <http://www.danielandujar.org/2008/02/19/un-castillo-en-ruinas-la-decodificacion-del-imperio/>

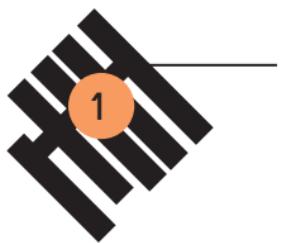




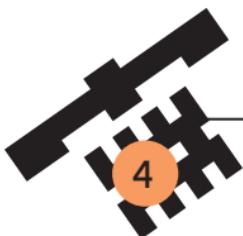
# Instal·lacions

## Plànol

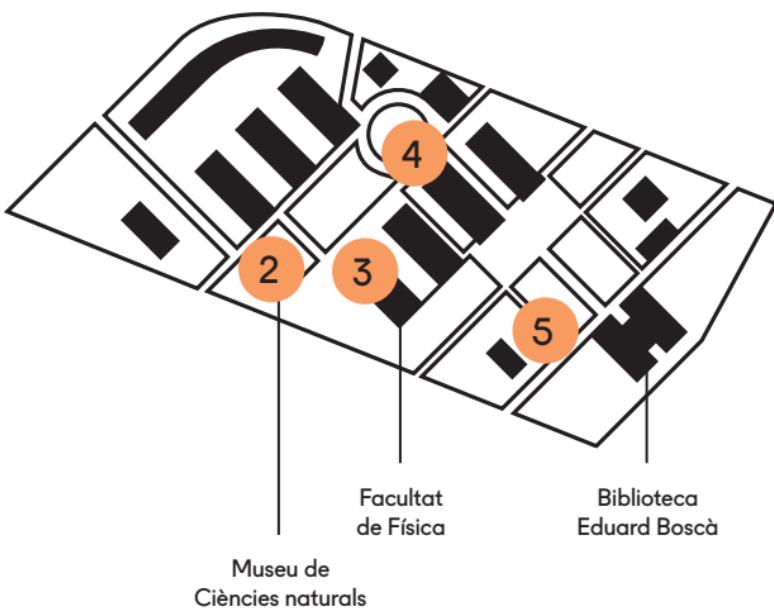
1. Anaisa Franco, *Frustración*, de la sèrie *Psicosomático*
2. Ernesto Casero, *For the Birds*
3. Ainhoa Salas i Guillermo Lechón, *Flexivídeo*
4. Laura Palau, *Cámara oscura*
5. Cristian Gil i Gil, *Cau de coneixement*



Escola Tècnica  
Superior d'Enginyeria



Facultat de Farmàcia





Anaisa Franco

Frustración

de la serie

Psicosomático

## Anaisa Franco

(Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, 1981. Viu i treballa a Sao Paulo.)

Graduada en Belles Arts per la Fundació Armando Álvares Penteado FAAP de Sao Paulo, ha cursat el Màster en Art Digital i Tecnologia a la Universitat de Plymouth (Regne Unit). L'any 2011 va rebre el Premi d'Artistes New Media Emergents, atorgat pel Centre Edith Russ Haus d'Oldenburg (Alemanya), i el Premi ARCO Beep d'Art Electrònic, atorgat per la Fundació Beep i ARCOMadrid. En els últims anys ha desenvolupat projectes en el si de medialabs, a residències artístiques i per encàrrec. Ha exposat a Amèrica, Àsia, Oceania i Europa en esdeveniments com ara l'Experimenta Biennial a Austràlia, l'EXIT Festival a París, ARCOMadrid a Espanya, Europalia a Brussel·les, Live Ammo al MOCA Museu d'Art Contemporani de Taipei (Taiwan), Sonarmàtica al CCCB a Barcelona, entre altres. Forma part dels artistes de la Galeria Lume, a Brasil, i de la Galeria Adora Calvo, a Espanya.

Frustración  
de la sèrie *Psicosomático*  
TV LCD, ordinador, càmera Kinect, programari  
electrònic. 150 × 40 × 100 cm, 2012

*Frustración* és un espill digital interactiu amb la capacitat de trencar en centenars de peces la imatge de la persona que el mira, com si d'un espill trencat es tractara les peces del qual s'ésvaeixen.

L'espill funciona amb una televisió LCD de 42 polzades, un ordinador i una càmera digital. La càmera captura la silueta de la persona i un programari desenvolupat específicament trenca la imatge captada.

*Frustración* forma part de la sèrie titulada *Psicosomático*. Es tracta d'un conjunt d'escultures electròniques que igualment funcionen de manera autònoma, a cadascuna de les quals s'associa una emoció humana com ara l'ansietat, la por, la histèria, la confusió, la vergonya i la frustració.

En totes elles, mitjançant el contacte amb l'obra, l'espectador experimenta i activa l'emoció tot creant un diàleg sensible potenciat mitjançant l'ús d'interfícies. Amb això, els estudis psicològics s'encarnen físicament en escultures conductuals, reactives i sensibles, que es posicionen en

la interconnexió del digital amb el material. L'artificial, la màquina, serveix com a detonant d'un sentiment humà. Un estímul programat per a generar sensacions la definició de les quals en ocasions resulta difícil traslladar en paraules.

*Frustración* combina el dispositiu electrònic amb una cuidada presentació. La pantalla assumeix el paper d'espill fins i tot a nivell formal, ja que un marc en pa d'or artesà de forma ovalada amaga qualsevol element propi del plasma.

Programació: André Perrotta. Centre d'Investigació de Ciència i Tecnologia de les Arts, Porto.



Anaïsa Franco: Frustración





40 - 41

Anaisa Franco: Frustración





42 - 43



Anaïsa Franco : Frustración







**Ernesto Casero**  
**For the Birds**

## Ernesto Casero

(València, 1977) Llicenciat en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València.

El seu treball ha evolucionat des de qüestions relacionades amb la percepció visual i la representació bidimensional fins la producció dels últims anys que se centra en aspectes relacionats amb les idees de versemblança i veritat, la història de la biologia i la representació de la naturalesa des de l'art i la ciència. Els punts de trobada i fricció entre la imatge artística i la científica, com també la permeabilitat dels mitjans expressius, li serveixen com a estratègies per articular un discurs estètic sobre l'arbitrarietat de la història de la ciència. Ha exposat a galeries de Mèxic, França i Espanya, i ha participat en diverses fires internacionals a Londres, París, Madrid i Lisboa. Ha gaudit de diversos programes de residències artístiques, com ara la del Col·legi d'Espanya a París o la Casa de Velázquez, i la seua obra es troba en col·leccions com les de DKV, la UNED o la UPV.

## For the Birds

Vinil sobre paret, mesures variables, 2017

*For the Birds* és una peça que consisteix en una intervenció amb vinil adhesiu sobre un dels murs del Campus de Burjassot-Paterna. Els vinils formen un conjunt de siluetes en color negre d'ocells extints, distribuïdes en la superfície del mur de manera homogènia. Cada silueta va numerada, i en un xicotet mur lateral se situa una llista amb els noms de cada espècie, corresponents amb la numeració.

Totes les aus representades es van extinguir a conseqüència de l'acció humana, ja siga perquè van ser caçades fins a l'extinció o perquè es van alterar o van destruir els ecosistemes als quals pertanyien. Moltes d'elles pertanyien a l'àmbit geogràfic de les illes del Carib o del sud-est asiàtic, i van ser exterminades durant el procés de colonització, amb l'arribada dels europeus, entre els segles dèsset i dènou. Algunes d'elles, tot i això, s'han extingit recentment, com ara *Podilimbus Gigas*, en un procés que continua, inexorablement, en curs.

L'obra té, a nivell personal, un evident caràcter elegíac, es tracta d'una manera de recordar les espècies d'ocells que ja no hi són. Però també és una manera d'al·ludir a la sisena

extinció massiva o extinció antropogènica, causada principalment per la forma de producció dels últims dos-cents anys, altament relacionada amb l'ús massiu de combustibles fòssils i la destrucció dels ecosistemes per a l'explotació a escala industrial de la terra.

Al llarg de la història del nostre planeta hi ha hagut cinc grans extincions massives que marquen els períodes geològics. En aquestes van desaparéixer entre el 75% i el 95% de les espècies, segons el cas. A hores d'ara ens trobem en la sisena extinció massiva, ja que el ritme de desaparició d'espècies és similar al de les altres cinc, l'última de les quals, la que separa els períodes Cretàcic i Terciari fa seixanta-cinc milions d'anys, es coneix per haver esborrat del planeta els dinosaures.

Els noms de les aus extintes han sigut extrets de la IUCN Red List, una llista que arreplega els noms de les espècies en diversos graus de risc d'extinció, o ja extintes, en tot el planeta. Sobre la base d'aquesta he buscat les imatges disponibles d'aquestes espècies, per a realitzar les siluetes que conformen la peça.



50 - 51

45

81

44

35

71

24

15

55

83

18

80

84

41

**Ernesto Casero:** For the Birds





Ernesto Casero: For the Birds





54 – 55

2. *acrocephalus musae*  
3. *akialoa ellisiana*  
4. *akialoa obscura*  
5. *electroenas nitidissimus*  
6. *alopecoenas ferrogineus*  
7. *alopochen kervazoi*  
8. *alopochen mauritana*  
9. *amazona martinicana*  
10. *amazona violacea*  
11. *phas marecula*  
12. *anthornis melanocephala*  
13. *phanapterix bonasia*  
14. *aplonis corvina*  
15. *aplonis fusca*  
16. *aplonis mavornata*  
17. *ara tricolor*  
18. *haloenas maculata*  
19. *camptorhynchus labrador*  
20. *caracara lutosa*  
21. *chaetoptila angustipluma*  
22. *chenonetta finschi*  
23. *chloridops kona*  
24. *chlorostibon bracei*  
25. *ciridops anna*  
26. *coenocorypha barrierensis*  
30. *coua delai*  
31. *cyanoramphus*  
32. *drepanis f*  
33. *drepanis p*  
34. *dromaius*  
35. *dysmorphod*  
36. *ectopistes*  
37. *erytromac*  
38. *falco dubo*  
39. *foudia del*  
40. *fregilipus*  
41. *fulica new*  
42. *gallinula n*  
43. *gerygone*  
44. *haematop*  
45. *hemignatu*  
46. *heteraloch*  
47. *himatione*  
48. *hypotaeni*  
49. *hypotaeni*  
50. *hypotaeni*  
51. *loxops wo*  
52. *mascaren*  
53. *mascarinu*  
54. *microgour*

For the Birds  
Caspero: Ernesto

- andei  
pus ulietanus  
unerea  
pacifica  
baudinianus  
repais munroi  
s migratorius  
hus leguati  
osi  
loni  
varius  
tonii  
esiotis  
insularis  
us meadewaldoi  
us lucidus  
ha acutirostris  
raifhii  
dia dieffenbachi  
dia pacifica  
dia wakensis  
lstenholni  
otus murivorus  
us mascarini  
ra meeki
58. myadestes myadestinus  
59. myadestes myiagra  
60. nesillas aldabaranus  
61. nestor productus  
62. pareromyza flammea  
63. phalacorax perspicillatus  
64. pinguinus impennis  
65. pipilo naufragus  
66. podiceps andinus  
67. podilymbus gigas  
68. porphirio albus  
69. porphirio mantelli 57  
70. prosobonia leucoptera  
71. psephotellus pulcher 58  
72. psittacula exul  
73. psittacula wardi  
74. ptilinopus mercieri  
75. rhodacanthis flaviceps  
76. rhodacanthis palmeri  
77. tribonix hodgenorum  
78. turnagra capensis  
79. turnagra tanagra  
80. upupa antaios  
81. viridonia sagitirostris  
82. zapornia monasa

Ernesto Casero: For the Birds

15

48

74

8

58 – 59

62

31



Ainhoa Salas i  
Guillermo Lechón  
Flexivídeo

## Ainhoa Salas i Guillermo Lechón

(Castelló 1989, i Valladolid 1988) Viuen i treballen a València.

Ainhoa Salas és llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València (2013), amb l'especialització en disseny gràfic. Guillermo Lechón és llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Salamanca (2013), on va obtindre l'especialitat en pintura. Comencen a treballar junts l'any 2014 mentre cursen el Màster en Arts Visuals i Multimèdia de la Universitat Politècnica de València. El seu interès comú en la combinació dels mitjans analògics i digitals, en la imatge i el color, la seua forma i la seua manipulació, en la fallada informàtica, en el *glitch* i el *kitsch*, els porta a investigar de manera conjunta apuntant cap a l'anàlisi dels materials i els mitjans, les seues capacitats i els seus límits.

## Flexivídeo

Pure Data, sensors de flexió, silicona

Mesures variables, 2015

*Flexivídeo* és una interfície tangible per a la deformació de visuals que pretén trencar els límits habituals del mitjà audiovisual a través de la manipulació directa i el seu modelatge.

El projecte té l'origen en una peça realitzada dos anys abans, quan es crea un dispositiu tangible per aplicar deformacions a un vídeo en temps real. Aquest treball s'inicia amb el disseny d'investigar en materials amb els quals desenvolupar dispositius o interfícies experimentals i reflexionar sobre pràctiques contemporànies com ara l'apropiació i la manipulació de material audiovisual.

Així, *Flexivídeo* tracta sobre temes candents en la societat de la informació en què vivim, la manipulació que es du a terme en els mitjans de comunicació i la que usuaris de tot tipus efectuen a la informació que troben diàriament en internet. Parla dels prosumidors i de l'apropiació expandit a les diferents capes de la societat, dels usuaris que s'apropien del material que troben en internet afegint-hi algun tipus de valor abans de tornar a alliberar-lo en la xarxa i compartir-lo així mateix amb altres

usuaris que, al seu torn, poden aplicar noves manipulacions o deformacions a aquest material.

La interfície que dóna lloc a l'obra està composta per una estoreta de silicona en l'interior de la qual s'allotgen cinc sensors de flexió que envien el senyal generat per l'usuari a un microcontrolador. Aquest, al seu torn, exerceix com a connector entre aquesta interfície i l'ordinador. Els senyals rebuts es van interpretant per un programa creat amb Pure Data per a la peça, el qual envia les modificacions practicades en la interfície a una projecció. Finalment es poden observar en el vídeo projectat les deformacions exercides per l'usuari.

La versió de *Flexivídeo* presentada en el context de la XX Mostra art públic / universitat pública té com a valor afegit el fet de comptar amb vídeos cedits per Jesús Malo, professor del Departament d'Òptica i Optometria i Ciències de la Visió de la Universitat de València, que treballa en la investigació de les neurones encarregades de processar la vista humana, com aquestes assimilen eixa informació i com treballen amb ella aplicant-ho a la millora de còdecs de compressió de vídeo. Si bé la seua investigació està basada en intentar reconstruir les visuals amb possibles deficiències, l'objectiu de la nostra peça és de deformar aquestes, per la qual cosa es crea

una paradoxa que ens sembla molt interessant formalment i conceptualment.

Jesús Malo  
Professor del Departament d'Òptica,  
Optometria i Ciències de la Visió  
de la Universitat de València

La percepció de la distorsió en una imatge depén de la manera en què el nostre cervell processa la informació visual. L'anàlisi de la forma i de la textura visual no es produeix en els nostres ulls (que són una mera càmera), sinó que s'inicia en el còrtex visual primari, situat en la part posterior del nostre cap. En aquesta regió tenim neurones sintonitzades a certs patrons espacials. En funció de la velocitat, l'orientació i l'escala d'aquests patrons, certes xarxes neuronals s'activen o s'inhibeixen.

Els conceptes de visible i invisible, rellevant o irrelevants, depenen de les propietats d'aquestes neurones perquè en el trànsit entre la retina i el còrtex certa informació es preserva i una altra es descarta. L'ús de models matemàtics d'aquestes neurones permet quantificar la variació de la seua resposta quan distorsionem una imatge. La neurociència indica que distorsions d'igual energia poden tindre

un efecte subjectiu molt diferent. Per això hi ha una relació molt estreta entre els avanços en neurociència visual i en tecnologia de la imatge: una millor comprensió del rellevant o l'irrellevant per al nostre cervell visual permet modificar les imatges sense que l'espectador perceba aquesta diferència. Els enginyers necessiten mesures de fidelitat que tinguen en compte la nostra percepció. Els neurocientífics experimenten amb estímuls de característiques controlades (luminància, color, contrast i freqüència espaciotemporal) per a proposar mesures de fidelitat subjectiva d'imatge. Amb tot i això, podem dir que el valor d'una imatge es redueix a la seua fidelitat respecte a un supòsit original? És millor l'original o la còpia distorsionada?

Aquesta obra inclou dos tipus de seqüències perquè siguen irreverentment deformades per l'espectador: (1) estímuls experimentals calibrats per a neuroimatge funcional amb els quals ajustem els models de fidelitat visual, i (2) resultats dels nostres algorismes de codificació basats en neurociència computacional que milloren JPEG i MPEG en termes de fidelitat.



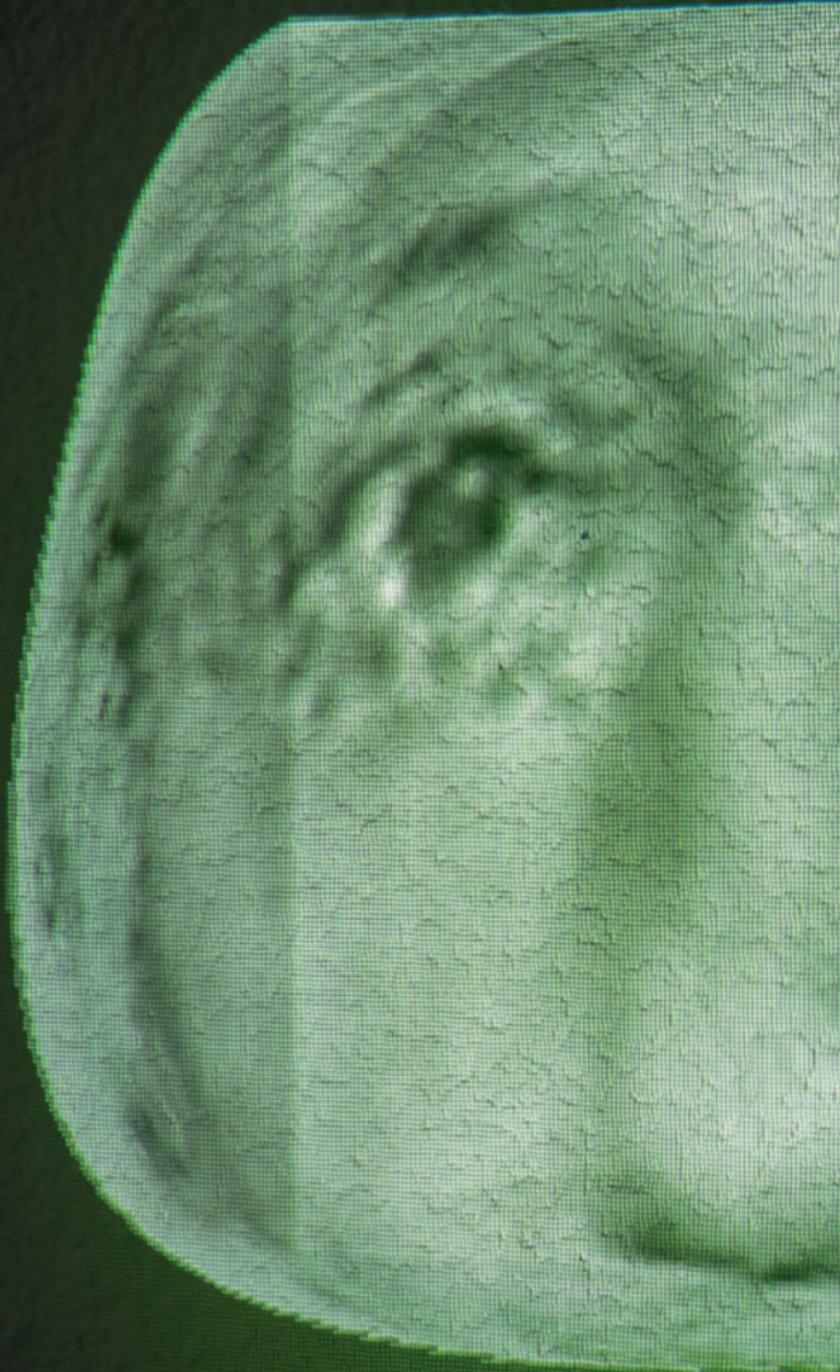
66 – 67

Ainhoa Salas i Guillermo Lechón: Flexivídeo



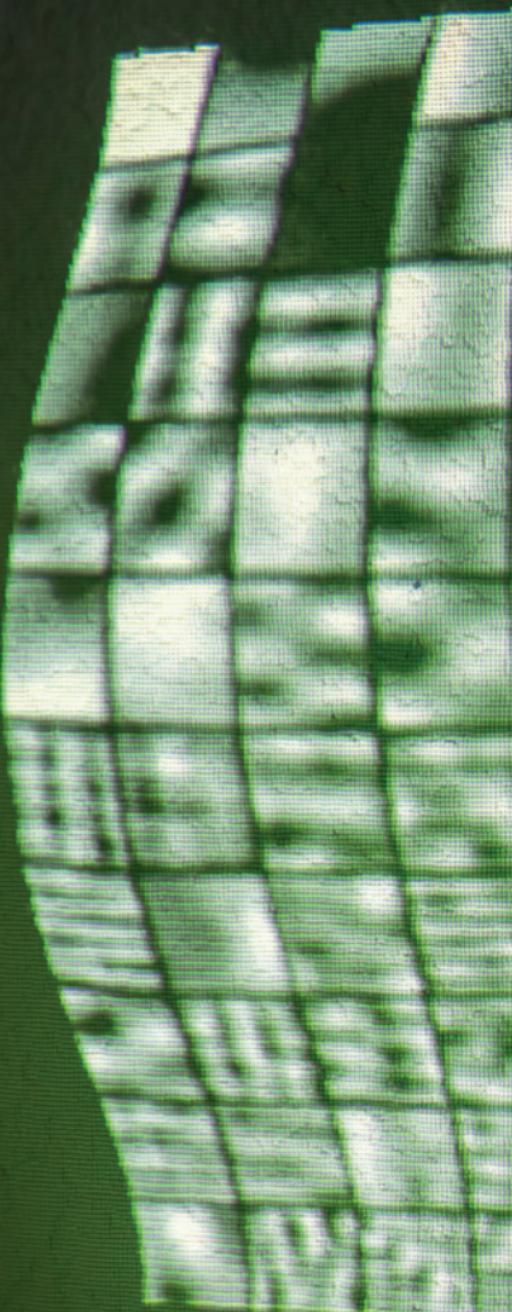
69 - 69

Ainhoa Salas i Guillermo Lechón: Flexivídeo



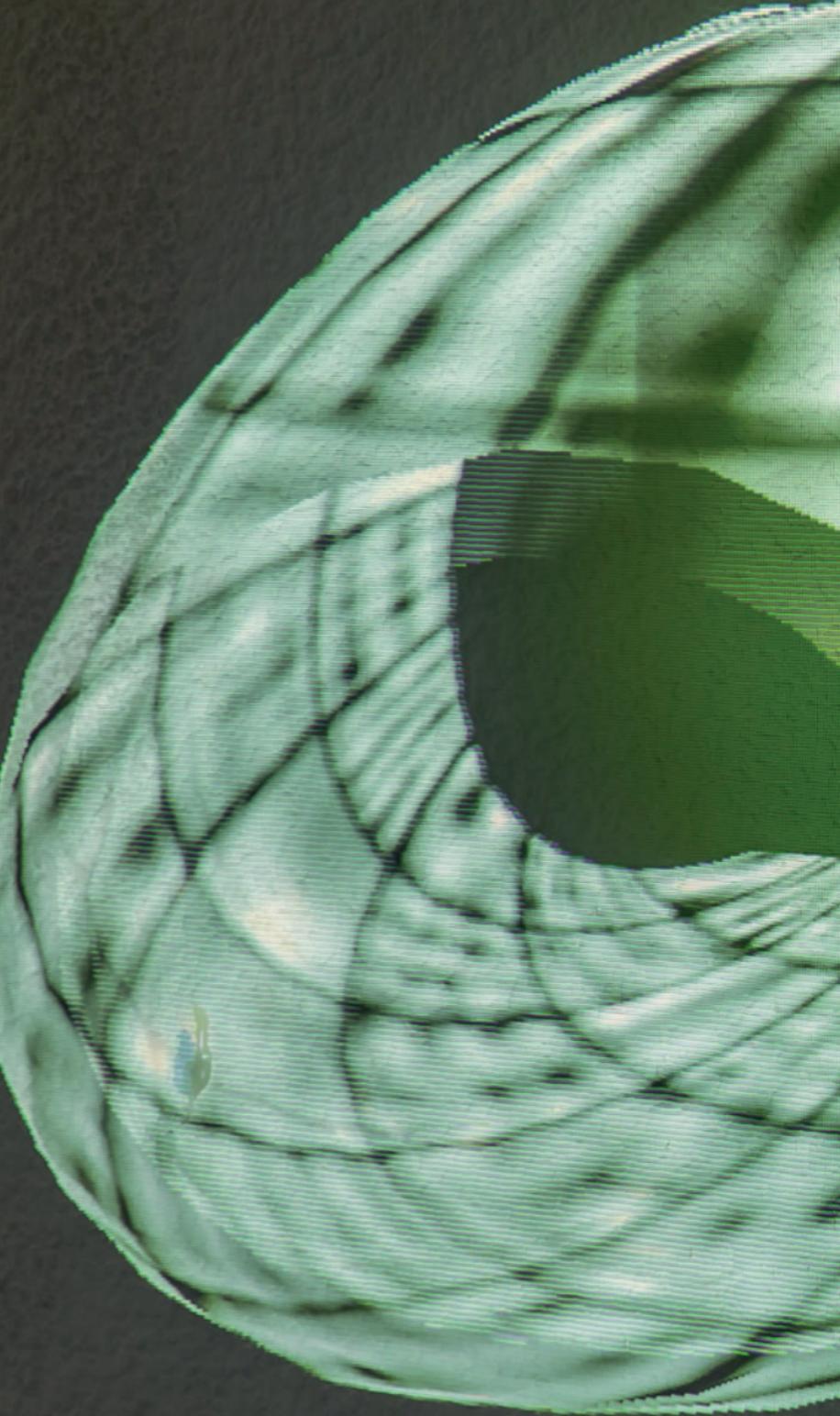


Ainhoa Salas i Guillermo Lechón: Flexivídeo





Ainhoa Salas i Guillermo Lechón: Flexivideo







Laura Palau

Cámara oscura

## Laura Palau

(Castelló, 1993) Viu i treballa a València.

Llicenciada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, actualment realitza el seu treball final del Màster de Producció Artística d'aquesta universitat. La seua investigació, titulada *La mirada i la màgia de l'ocult. Paradoxes i il·lusions entre la representació i l'espai*, explora les tensions que pateix l'espai en la seua definició, conceptualització o representació. Es focalitza en conéixer els punts de tensió que hi ha entre l'espai i la seua formalització, una reflexió que es materialitza a través de l'execució fotogràfica i pren diverses formes (instal·lacions, intervencions, pintures i la construcció d'objectes) per tal d'exposar, i qüestionar, l'excessiva credibilitat que depositem en la imatge. El seu treball ha estat exposat a nivell estatal tant en exposicions col·lectives com individuals, como ara PAM!17, SHORT PAM!17, XIX Mostra art públic / universitat pública de la Universitat de València i Transport]ART[e.

### Càmara oscura

Contenidor marítim d'acer

260 × 600 × 244 cm, 2017

El procés de treball sobre la cambra fosca es va iniciar durant un passeig el dia 1 de gener del 2017. Em trobava als afores de la ciutat quan vaig fer cap en un polígon replet de contenidors marítims. Un laberint de files i files de contenidors apilats emmurallava l'espai, tot creant una micròpolis dins de la nostra pròpia ciutat. A partir d'aquesta situació trobada vaig traçar un pla amb l'única intenció de crear una màquina de la visió-*Gold Machine*.

Durant els següents mesos vaig experimentar sobre la projecció que s'origina en una cambra fosca utilitzant-la com a únic element plàstic en les diverses intervencions. Amb el temps, vaig tractar d'anar una mica més enllà en la pràctica, deixant enrere l'observació sobre els processos lumínics que tenien lloc en el seu interior, per a donar lloc a altres successos. Aquestes pràctiques es van articular al voltant d'una exploració espacial, en aquest procés es van considerar totes les seues vistes possibles posant especial atenció en el concepte de projecció: una representació bidimensional sobre el que succeeix en l'exterior

mostrant les coses tal com passen. L'exercici mitjançant el qual vaig aprofundir sobre aquesta qüestió articula dos espais enfrontats sobre un mateix suport. En perforar tots dos laterals del contenidor es va crear una doble projecció que mostrava les vistes que quedaven a la dreta i a l'esquerra del contenidor fonent-se en una mateixa imatge sobre un suport translúcid.

Les imatges resultants corresponen a una realitat immediata tot quedant subjectes al temps present, succeint-se contínuament sobre una pantalla suspesa en el centre de l'espai.

Només per mitjà de la projecció es possibilita la introducció d'un espai dins d'un altre, una acció que ens remet a una necessitat fotogràfica de capturar, tancar o fixar una circumstància o lloc sobre un objecte que el determine.

Després d'aquesta experimentació personal, es va disposar un contenidor al Campus de Burjassot-Paterna, amb el propòsit de crear un diàleg obert entre art i ciència, i d'aquesta manera incloure la col·laboració amb altres persones que impulsaren l'evolució del projecte. La importància de la cambra fosca en l'acte de la investigació i el seu caràcter transdisciplinari al llarg de la història va servir de nexe d'unió entre tots dos àmbits i va possibilitar la interacció amb l'espai

universitari tot implicant estudiants i docents en la seu pràctica.

Durant l'exposició es van organitzar tallers de revelatge en l'interior de la cambra fosca, reprendent així el sentit de taller que havia tingut per a mi el contenidor des de feia un temps. Posteriorment, aillats en l'interior, em vaig proposar prendre fotografies sobre les projeccions que mostraven l'exterior, algunes de les imatges fixades només mostren la cinquantena part de la seu extensió, un zoom o un fragment sobre la totalitat de la imatge. Des de l'interior de la cambra fosca es decidien quins fragments dels diferents punts es portaven al paper quedant fixats i qui es deixaven perdre. L'enquadrament no estava fixat pel focus, sinó que es decidia des del seu interior, com si pogueres caminar per l'interior del visor d'una càmera i prendre decisions sobre un altre enquadrament dins del que t'ha possibilitat l'estenop. Una acció que suposa una translació de l'espai total alhora que selecciona i visibilitza una particularitat de la realitat per tal de concretar la mirada i les vistes amb la intenció de fixar una realitat que contínuament escapava per a donar lloc al següent. Finalment, les imatges extretes d'ambdues projeccions van ser mostrades a la Facultat de Farmàcia durant les setmanes següents.

Laura Palau: Cámara oscura

LOG

MA



82 - 83

Laura Palau: Cámara oscura





Laura Palau: Cámara oscura



Laura Palau: Cámara oscura

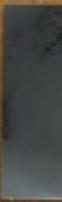
68 - 88

Laura Palau: Cámara oscura





Laura Palau: Cámara oscura



# EXPOSICIÓ



92 - 93



# **Cristian Gil i Gil**

## **Cau de coneixement**

## Cristian Gil i Gil

(Albuixech, 1992)

Després d'obtindre el Grau Professional de Música, s'ha graduat en Belles Arts i ha cursat el Màster Oficial en Producció Artística de la Universitat Politècnica de València (UPV). Actualment realitza la tesi doctoral i té un contracte predoctoral de Formació de Professorat Universitari (FPU), al Departament d'Escultura de la UPV, on investiga sobre art i salut. La seua producció artística està lligada a la disciplina escultòrica, treballa amb diversos materials com ara la terracota, el ferro i la fusta. Ha participat en Artifariti 2014 Encontres Internacionals d'Art i Drets Humans del Sàhara Occidental i ha format part d'exposicions individuals i col·lectives, destacant la seua posició com a finalista en el Premi Art Laguna a Venècia (Itàlia).

## Cau de coneixement

Arrels de taronger

320 × 85 cm, 2017

El constant contacte tàctil i visual amb l'entorn natural ens fa reflexionar sobre la natura, un concepte que no és tan sols qüestió del fet extern entès com l'entorn natural de l'horta on vivim, sinó que també pren part en l'interior, en l'interior d'un cos biològic, una natura efímera que naix, creix i mor i forma part del cicle de la vida.

Diàlegs entre els conceptes de natura, ciència, salut i art es resolen en la peça titulada *Cau de coneixement*. Aquesta obra s'ha realitzat a partir de la reutilització de soques i arrels de taronger de l'horta d'Albuixec (Horta Nord). Arrels que han hagut de ser extretes de la terra, bé per nova producció o malauradament per la baixa rendibilitat econòmica. Ara s'entrellacen per a ser una escultura amb la forma d'un niu.

Si bé l'arbre del taronger fa present la identitat i la cultura valencianes, en situar-lo al campus universitari li fem una picadeta d'ull i el niu es converteix en metàfora d'un lloc acollidor on s'incuben les idees i creix el coneixement, la Universitat de València.

Però la forma mateixa del niu, creat amb arrels, assumeix alhora la representació dels

estímuls entesos des d'un punt de vista científic. La soca amb les arrels recorda l'estructura d'una neurona i la seua multiplicació entrellaçada es converteix en les xarxes neuronals que, com comenta Isabel Fariñas,<sup>1</sup> són unes xarxes interconnectades entre elles que donen pas a circuits complexos pels quals es transmeten impulsos nerviosos i senyals d'excitabilitat electroquímica.

Aquestes neurones, com indica Enrique Lanuza,<sup>2</sup> reben informació tant del món extern com de l'intern, és a dir, dels sentits, de la pròpia memòria i de l'experiència. El cervell, amb la informació del processament de les neurones del senyal rebut, elabora una resposta. Aquesta pot ser de comportament motor, una resposta hormonal o també reflexos, com ara quan ens punxem el dit amb una agulla involuntàriament i tendim a retirar ràpidament la mà del focus que ha provocat el dolor.

Tota una mena de pulsions, emocions i coneixement que passen a ser la poètica de la imatge.

1. Isabel Fariñas, del Departament de Biologia Cel·lular de la Universitat de València, ha col·laborat aportant informació de caràcter científic d'utilitat per a l'artista.
2. Enrique Lanuza, del Departament de Biologia Cel·lular de la Universitat de València, ha col·laborat aportant informació de caràcter científic d'utilitat per a l'artista.

66 - 86  
98

Cristian Gil i Gil: Cau de coneixement



100 - 101

Cristian Gil i Gil: Cau de coneixement



102 - 103

Cristian Gil i Gil: Cau de coneixement



104 - 105





# Traduccions

Alba Braza

## XX Mostra art públic / universitat pública

*La hipótesis no puede ser más sencilla: rastrear el camino que va de la ciencia al arte. ¿Es un largo camino? A veces, lo es; en otras ocasiones, las distancias desaparecen. — V. Aguilera Cerní, Antes del arte: una hipótesis metodológica.*

La veintena edición de Art Públic supone el inicio de una (segunda) etapa que se impulsa con el propósito de reflexionar y crear vínculos propios en torno al binomio arte y ciencia. Quizás el número 20 no sea casual, separando sus dos unidades podríamos leerlo como 2.0, que nos llevaría a relacionarlo con la Web social o a imaginar otros modos de ordenación que no correspondan únicamente con una línea temporal.

Protagonizan la edición los cinco artistas seleccionados por la comisión evaluadora:<sup>1</sup> Ainhoa Salas y Guillermo Lechón, Laura Palau, Cristian Gil i Gil, Ernesto Casero y Anaisa Franco. Sus obras abordan la ciencia desde diferentes perspectivas, la sitúan en el por qué y en el cómo; ésta es objeto de reflexión y es modo de producción tratando temas como la ecología, estudios sobre la creación y reproducción de imágenes, y la relación entre máquina y ser humano.

En esta ocasión, la Mostra art públic / universitat pública se ha propuesto ir más allá de una idea de exposición como un dispositivo estático, impermeable y unidireccional. Se sitúa conscientemente en la fina línea que separa el comisariado y la mediación, y provoca que la producción de tres obras, *Flexivídeo* (Ainhoa Salas y Guillermo Lechón), *Cámara oscura* (Laura Palau) y *Cau de coneixement* (Cristian Gil i Gil), cuente con la colaboración activa del campus, considerando éste como un equipo de profesionales y estudiantes que lo habitan y como un

espacio físico. Las otras dos obras, *For the Birds* (Ernesto Casero) y *Frustración* (Anaïsa Franco), han sido creadas asimismo a partir de grupos de investigación del campo de la ciencia. Por un lado, el listado de animales extinguidos con el que trabaja Ernesto Casero ha sido extraído de la IUCN Red List of Threatened Species y, por otro, el desarrollo del software realizado por Anaïsa Franco lo ha llevado a cabo el Centro de Investigación de Ciencia y Tecnología de las Artes de Oporto con la colaboración de André Perotta.

Hay que considerar que el interés por trabajar juntos, artistas y científicos, cuenta con una larga trayectoria. Ejemplo de ello es la creación del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en el año 1966. Una iniciativa pionera que puso de manifiesto la importancia y el deseo de establecer un diálogo entre ambos perfiles. Seis años después de la creación del primer ordenador IBM y diez años antes de la apertura del Centro Pompidou de París, el Centro de Cálculo ofreció, en plena dictadura española, seminarios abiertos en los que se reflexionaba y experimentaba sobre posibilidades entre diferentes disciplinas. Destacó el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, basado principalmente en unir informática (IBM cedió un IBM 7090) y arte, en el que participaron artistas como Soledad Sevilla o José María Yturralde.<sup>2</sup> Desde entonces, hemos presenciado un desarrollo tecnológico incesante y se han abierto múltiples centros de producción que actualizan e institucionalizan las premisas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. El Ars Electronica Center de Linz, el ZKM/Center for Art and Media de Karlsruhe, el certamen VIDA de la Fundación Telefónica en Madrid, el Sónar de Barcelona, La Laboral de Gijón, el File de São Paulo o Etopía de Zaragoza son ejemplos de ello.

A diferencia de los centros citados, Mostra art públic / universitat pública no establece aparentes relaciones

entre artistas y campus universitario. No estructura un modelo de colaboración en las bases de su convocatoria, sino que desde la organización se facilita la creación de redes colaborativas asumiendo como metodología la búsqueda atenta de posibles intersecciones entre equipos de investigación del campus y las obras premiadas.

Podríamos decir que la primera intersección ha sido Jesús Malo, profesor del Departamento de Óptica, Optometría y Ciencias de la Visión de la Universitat de València, quien, junto con su equipo, había producido una serie de breves vídeos que han pasado a formar parte de *Flexivídeo* (Ainhoa Salas y Guillermo Lechón). Los documentos audiovisuales cedidos son el resultado de años de investigación sobre la percepción óptica de la imagen. Creados minuciosamente, tienen como objeto encontrar respuestas reales, objetivas y más veraces que las que el ojo humano puede ver. Sin embargo, *Flexivídeo* es una obra basada en la creación de una interfaz táctil para transformar en tiempo real imágenes apropiadas; así, el hecho de deformar estas secuencias supone un contrapunto que enfatiza fuertemente el concepto de la obra de Salas y Lechón.

Contar con una cesión de estas características pone además en tensión el concepto de autoría clásico del contexto del arte, pues tanto la presencia del vídeo, como la manipulación de la interfaz por parte del público, son clave para hacer real la obra.

Por otro lado, la cesión ha dado lugar a la creación de una serie de afectos que se mueven en la curiosidad profesional correspondida (científico-artistas y comisaria) y que han permitido cruzar información que aumenta la capacidad de sentir otros vínculos o intersecciones. Décadas antes, el padre científico de Malo ya había vivido una experiencia de intercambio profesional similar (óptica y arte) precisamente con el artista José María Yturralde.

Anhelar el control de la producción de la obra y conocer el proceso, las fórmulas, los algoritmos o los mecanismos, es una constante en el arte actual, donde lo mecánico y lo tecnológico forman parte de él intrínsecamente. *Cámara oscura* (Laura Palau) lo pone de manifiesto. Se trata de una cámara oscura tan grande que podemos entrar en ella y sentir que vemos cómo la imagen crece en directo.

En un momento como el actual en el que, de acuerdo con Susan Sontag, podemos decir que la «fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo y el baile [...] que es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder», Palau propone dar un paso atrás en la evolución de la fotografía. Coloca un contenedor marítimo con pequeñas perforaciones y ofrece, por un lado, ver una parte del campus mediante imágenes de luz proyectadas de forma natural sobre tela y, por otra, una serie de talleres de cámara estenopeica abiertos al público que despiertan el interés de estudiantes de óptica, de fotografía y del público general. Mientras que la imagen que crece en la cámara oscura es intangible, los revelados que se generan en las sesiones de cámara estenopeica pasan posteriormente a formar parte de una exposición situada en uno de los tablones de anuncios del vestíbulo de la Facultad de Farmacia. Los revelados hacen patentes nuevos vínculos, pues aquello que se ve es el campus y las personas que transitan en él; y en paralelo invitan de nuevo a la reflexión sobre el concepto de autoría, ya que han sido realizados por las personas que asistieron al taller impartido por Palau.

*Cau de coneixement* (Cristian Gil i Gil) es una escultura realizada a base de raíces de naranjo entrelazadas, que simula la imagen de las conexiones neuronales desencadenadas por las emociones provocadas al ver una obra de arte. Una representación de

una nimia parte de nuestro cuerpo transformada en una figura retórica, en metáfora del placer.

El artista, consciente de partir de una imagen de las neuronas que forma parte de nuestro imaginario colectivo, recurre a Isabel Fariñas y a Enrique Lanuza,<sup>3</sup> expertos en neurociencia, y provoca una nueva intersección.

El acercamiento contrarresta conocimientos que no se abordan desde las Bellas Artes y hace presente la distancia de perspectiva entre ambas disciplinas. Si bien en los estudios de Bellas Artes no se contemplan dichos contenidos, tampoco desde las diversas ramas de la ciencia se cuenta con las aportaciones sobre teoría del gusto desarrolladas desde el arte y la filosofía.

*Mas Cau de coneixement* trata también cuestiones referidas a la ecología, la naturaleza y, por tanto, a la biología, ya que ofrece una imagen de las neuronas que recuerda a la del nido.

Gil i Gil lo pone en valor, muestra el nido como un espacio de confort, una necesidad que Lucy R. Lippard relaciona explicando cómo «es obvio que la crisis ecológica sea en gran medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto, pero lo es también la nostalgia provocada por la pérdida de raíces. La raíz griega de la palabra "ecología" significa hogar, un lugar difícil de encontrar hoy día». Una crisis que relaciona naturaleza e identidad y que está también presente en *For the Birds* (Ernesto Casero), una instalación a base de siluetas negras que representan las numerosas aves extinguidas en el planeta durante la presente era. Cada una de estas aves va acompañada de un número que corresponde con el nombre de la especie en el listado que acompaña a la instalación. Si bien la ciencia significa progreso, Casero muestra la cara oscura del mismo dejando constancia de las pérdidas que la evolución conlleva y haciendo presente un debate en el que las

aportaciones tanto del arte como de la ciencia y la política resultan imprescindibles.

Vicente Aguilera Cerni, crítico de arte, vinculado también al Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y a los artistas que formaron parte de él, escribió ampliamente sobre las relaciones y preocupaciones entre arte y ciencia. Iniciaba su ponencia en el XIII Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte de Rimini (Italia, 1964) cuestionando «de qué modo técnica e ideología interfieren, condicionan o enriquecen los procesos y los resultados de la llamada "actividad artística" en nuestra circunstancia histórica».

Visualizando desde el presente su circunstancia, indudablemente encabezada por una presencia masculina entre ponentes y público, y con una fuerte preocupación por el impacto de la informática en el *hombre*, nos sentimos identificadas al considerar su intención por abordar el compromiso social de las artes en relación con la tecnología. Cierra, Aguilera Cerni, su ponencia afirmando que «las actividades artística y crítica no pueden eludir, sin condenarse, la misión que les corresponde».

Esta preocupación por una posible falta de implicación o deshumanización consecuencia de los tiempos modernos se ve hoy en cierto modo resuelta, y en cierto modo aumentada, con la incorporación ineludible de la tecnología en el arte actual. Ejemplo de ello es *Frustración* (Anaïsa Franco), que hace uso de lo tecnológico para tratar emociones que en ocasiones resultan difíciles de definir con el lenguaje. La artista, mediante un espejo interactivo, busca provocar la sensación, en este caso la frustración. Todo un dominio de nuestras emociones a través de la programación informática que nos lleva a reflexionar sobre la configuración biológica de nuestras emociones y a poner en tensión la capacidad del autocontrol dirigida por la razón.

Mostra art públic / universitat pública también siente la cuestión con la que Aguilera Cerni abría su conferencia de un modo inverso. Amplía su pregunta intercambiando los términos: ¿de qué modo arte e ideología interfieren, condicionan o enriquecen los procesos y los resultados de la llamada técnica en nuestra circunstancia histórica? Lo cual lleva a pensar en ¿cómo desde el arte se puede contribuir a cuestionar el concepto de objetividad científica? Y si, en el caso de poder, ¿es posible crear espacios de conocimiento considerando la intersección una metodología de trabajo?

Con el número 20 de Mostra art públic / universitat pública se inicia un camino receptivo a múltiples derivas donde las hipótesis son, en la mayoría de ocasiones, retos. Efectivamente, quizás el número 20 sea una casualidad, que simplemente sea la demostración de que los caminos son largos y arduos y que la sensación de inicio y el deseo por continuar aprendiendo no pertenecen a un tiempo ni a un espacio determinados. Que, en definitiva, sea un momento para poner en valor cuánto pueden ofrecer las personas trabajando en un espacio público como es la universidad cuando hablamos de arte y ciencia.

### Bibliografía

- Aguilera Cerni, V. (1968). «Antes del arte: una hipótesis metodológica», *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos, 1953-1987*, Tomo III, Ajuntament de València.
- Aguilera Cerni, V. (1968). «Técnica e ideología», *Textos, pretextos y notas. Escritos escogidos, 1953-1987*, Tomo I, Ajuntament de València.
- García Asensio, T. (2016). «Testimonio relativo al Seminario de Formación Plástica del Centro de Cálculo de la Universidad Madrid», *Abstracción Española del Grupo Pórtico al Centro de Cálculo, 1948-1968*.

- López, A. (2012). *Del cálculo numérico a la creatividad abierta.*  
Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid 1965-  
1982, Centro de Arte Complutense, Madrid.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*, DeBolsillo, Barcelona.
- R. Lippard. L. (2001). «Mirando alrededor. Donde estamos  
y donde podríamos estar», *Modos de hacer. Arte  
crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad  
de Salamanca.

### Notas

1. El jurado estuvo compuesto por Salomé Cuesta, Carlos Domingo, Maite Ibáñez, Charo Álvarez, Jordi Caparrós y por mí misma, en calidad de comisaria de la convocatoria.
2. Junto con Abel Martín, Eusebio Sempere, Alexanco, Amador, Elena Asins, Tomás García, Lily Greenham, Lugán, Quejido, Abel Martín, Eduardo Sanz, Ana y Javier Seguí.
3. Isabel Fariñas es catedrática de Biología Celular y Parasitología en la Universitat de València y Enrique Lanuza es investigador de la Unidad Docente de Biología Celular de la Universitat de València.

Alba Braza  
Entrevista a Daniel G. Andújar

Daniel G. Andújar es un artista visual, teórico y activista de origen alicantino que trabaja y vive en Barcelona. Su producción artística se sitúa en los límites del espacio público y despierta del letargo al público provocando el debate y la reflexión sobre cuestiones actuales. Sus obras pueden ser objetuales, pero lo efímero y lo tecnológico están siempre presentes.

Considera que «solo el conocimiento construido colectivamente y distribuido de forma rizomática es realmente útil para la sociedad», y por ello combina su vocación creativa con la educativa.<sup>1</sup> Una idea que le lleva tanto a poner en tensión las metodologías tradicionalmente asociadas al museo como a vincular la educación a la producción artística.

Alba Braza. Daniel, no es difícil entrever en tu discurso que ves el museo como un modelo de transmisión del conocimiento completamente obsoleto. En tu texto *Un castillo en ruinas. La decodificación del Imperio*,<sup>2</sup> hablas de las dificultades que se encuentran estos mausoleos para adaptarse a la nueva realidad y auguras el fracaso al modelo de museo basado en un discurso unidireccional que no tome conciencia de estar en la era de la audiencia participativa.

¿Consideras que una interacción intensa del público puede llegar a modificar el relato del museo? ¿Estamos solo ante el riesgo de mostrar otras subjetividades, como por ejemplo está sucediendo en cuanto a temas de género mediante diferentes campañas en redes sociales, o también supone exponerse a ofrecer discursos populistas

que agraden a una mayoría y que no conlleven ejercitar el pensamiento crítico?

Daniel G. Andújar. En cuanto a la concepción de museo del siglo XIX y su herencia, desde luego que está obsoleto, también soy crítico con una concepción de museo escaparate que tan tristemente se popularizó entre los políticos de la España del ladrillo. Todo nuestro entramado cultural es tremadamente débil y está sujeto a tensiones muy particulares y también a grandes retos globales. Una gran parte de nuestros equipamientos culturales se concibió como una máquina de producción de actividades didácticas realizadas *ex profeso* para satisfacer la demanda de la industria cultural y de ocio de una ciudad que apostó claramente por un modelo productivo basado en el turismo, la industria de servicios y la especulación inmobiliaria; o bien se convirtieron en el escaparate propagandístico de algún partido o institución política. Ideológicamente, se prioriza el escaparate y no el tejido creativo, y esto es inaceptable.

La concepción que la humanidad tiene de su entorno, y su relación con este, determinen toda su actividad, pero dicha concepción ha sido completamente distinta según la época y la interpretación cultural que se hace de la misma. Nuevas generaciones se están educando sometidas a estructuras y herramientas que les obligan a hacer las cosas de forma diferente. Su visión de un mundo inmerso en un proceso de digitalización que está transfiriendo gran parte del legado visual desde su formato físico formal será diferente a la de sus predecesores. El museo, el archivo, la biblioteca, la universidad..., los grandes contenedores del saber, los gestores de la información deben de transformar sus estructuras, no tienen más remedio que adaptarse, que transformarse. La cuestión aquí es que esa transformación

sea útil y no obedezca a determinados intereses del capital. En ocasiones no se tienen en cuenta los nuevos formatos de participación. El público del mundo del arte, los visitantes a museos y centros culturales, los partícipes en diferentes eventos culturales ya no quieren limitarse a ocupar una posición de pura contemplación y tener una actitud pasiva ante un discurso unilateral. Hartos de esos discursos unilaterales, cerrados, definidos, sin posibilidad de contestación, sin posibilidad de participación y gestión colectiva, los hábitos en el público y las audiencias se van modificando en un proceso evolutivo de emancipación pasando a ser parte activa en el proceso de transformación. Podemos hablar de una nueva era en términos de participación cultural e interpretación.

El conflicto de intereses que plantea este nuevo modelo en relación a los anteriores está servido, y la radicalización de posturas es solo el preludio a la confrontación necesaria para cambiar un modelo que ya no tiene sentido seguir manteniendo. Un cambio que haga viable una revolución capaz de romper con el concepto jerárquico imperante y se oriente hacia el desarrollo de nuevas herramientas que nos ayuden a interpretar de forma más adecuada nuestra realidad. Y no digo que esto último se esté produciendo, todo lo contrario, prevengo nuestra incapacidad de afrontar ese cambio tan necesario, de poner en cuestión nuestra capacidad de reacción ante la maquinaria de sometimiento del nuevo postcapitalismo en la sociedad informacional que evidencia su capacidad de tensión y pone a prueba nuestra resistencia.

Toda la producción cultural, nueva y precedente, está siendo depositada en contenedores que se sitúan en un nuevo plano cercano al espacio público, relocalizado, descentralizado, dotado de gran visibilidad y accesibilidad. Pero que abre numerosas incógnitas en cuanto a la capacidad para manejarnos en ese flujo constante de

información, desde un gigantesco archivo en continua elaboración y revisión, difícil de abarcar. En cierto sentido, la antigua materialidad del espacio se va fundiendo en una nueva noción de espacio ampliado con nuevas formas, funciones y significados sociales.

Alba Braza. En esta incapacidad del público que comentas, ¿qué papel consideras que está jugando la universidad? ¿Está de algún modo fomentando este cambio o mira hacia otro lado?

Daniel G. Andújar. Nunca he pertenecido a ese mundo, y parecería muy aventurado hacer un diagnóstico desde la distancia. Pero es obvio que el sistema educativo en general no está respondiendo a los cambios de paradigma y a los retos del presente. Tengamos en cuenta que en la nueva sociedad informacional el proceso educativo no puede entenderse como algo limitado a un periodo de formación en un determinado periodo vital, es una herramienta fundamental seguramente la principal que necesita actualizarse y nutrirse durante toda una vida. Es necesario vivir en un periodo de formación y participar de un proceso educativo durante toda nuestra existencia. Estamos ante la imposición y desarrollo de un nuevo sistema económico, social y tecnológico que imprime cambios radicales significativos, incluso en hábitos cotidianos, a lo largo de nuestra vida. Cuando voy invitado a alguna universidad, hablando de procesos permanentes de adaptación, de la idea de horizontalidad, de intercambio, colaboración y experiencia desjerarquizada, y miro a mi alrededor, veo un aula absolutamente jerarquizada física y arquitectónicamente, con herramientas técnicamente predeterminadas, el museo de cera. La verdad, no es muy esperanzador entrar en un aula que tiene una definición de género que no corresponde a la

de los órganos de dirección de la institución, no parece el lugar idóneo para plantear una experiencia abierta donde compartir, aprender o contribuir, donde la idea de espacio social abierto y de experiencia colectiva pueda responder ante tamaño desafío. Y lo más triste es que es de las pocas herramientas que tenemos como garante de futuro.

Alba Braza. Especialmente al inicio de tu carrera, trabajaste en obras pensadas para el espacio público, *Soy Gitano* (1992), *Estamos vigilando* (1992) o *Democraticemos la democracia* (1994) son algunos ejemplos de ello. ¿Crees que el espacio público está tomando ventaja a la institución museo, en cuanto a ser un espacio de aprendizaje no unidireccional?

Daniel G. Andújar. Siempre he entendido que mi trabajo está pensado en los límites de ese espacio público, en los noventa entendía que internet era una especie de extensión de ese lugar. El espacio público forma parte de un proceso de continua negociación, como expresión de la sociedad está en fase de transformación estructural pasando a organizarse y expresarse a través de una serie de nodos conectados entre sí. Entendemos aquí un nodo como una doble concepción de espacio físico o digital en el que confluyen parte de las conexiones de otros espacios físicos o digitales que comparten sus mismas características y que a su vez también son nodos. Estos nodos se interrelacionan de una manera no jerárquica y forman una tupida y compleja red donde lugares, personas y cosas interactúan, establecen relaciones y se comunican simultáneamente las acciones de emisión y recepción. Estas redes organizadas siguen una estructura poco jerarquizada donde es complejo identificar el centro y la periferia, ya que cada nodo, por definición técnica, tiene cualidades para emitir y recibir de forma simultánea. Las estructuras sociales y espaciales

previas están ampliándose o migrando hacia un espacio informacional que puede ser difícil de identificar desde una metáfora de lo físico. Nuevas tecnologías de información y comunicación están transformando las prácticas sociales que a su vez transforman nuestra vieja noción de espacio. Devolviendo al ciudadano la capacidad de participación en redes distribuidas de difícil control político y combinando, en cierta forma (y mediante diferentes tecnologías), los aspectos deliberativos y participativos aparentemente incompatibles con modelos previos.

El planeta se va reduciendo, *empequeñeciendo*, el espacio digital (de representación) va disminuyendo, el espacio público desaparece, la fábrica o la oficina (espacio de trabajo) es sustituida por el nuevo espacio de ocio. Los centros de las ciudades se «normalizan» así, creando un patrón. La ciudad se ha puesto al servicio de la nueva economía postcapitalista, una vez que se ha disuadido, y alejado de su centro, a sus residentes habituales y a los trabajadores pobres. La «limpieza de las calles» permite monitorizar la actividad y la actuación de los nuevos actores y así rentabilizar el nuevo contexto urbano a través de su control integral. El resultado es una ciudad más segura y menos extraña a los ojos de los foráneos, turistas, expatriados y consumidores ricos. Fácil de gestionar, diseñar, rediseñar y adaptar a los intereses de unos pocos.

La desaparición del espacio público no dejará hueco para la disidencia, ni para la economía marginal del mercado negro, la venta de sustancias ilegales, el trueque, la prostitución o la mendicidad. Una vez enterrada la era industrial de fabricación y diseño de productos, necesitamos una nueva división global del trabajo y esta solo se puede hacer desde el ejercicio del control. Y lo primero en ser controlado será el cuerpo. El cuerpo social, el cuerpo político, sexual, cultural o físico. Este cuerpo extendido se convertirá en un lugar estratégico de

resistencia a las interpretaciones estandarizadas de los medios digitales como maquinaria de control y mediación del postcapitalismo. Ahí es donde encuentro mis puertas traseras del *Sistema Operativo*, mi lugar de trabajo.

Alba Braza. En muchas ocasiones trabajas en equipo, las obras son el resultado de la colaboración con otros perfiles profesionales, como por ejemplo con el artista fallero Manolo Martín en *Los desastres de la guerra. Caballo de Troya* (2017-2018). ¿De qué manera concibes la autoría? ¿Qué lugar crees que ocupa hoy el artista socialmente? ¿Piensas que actualmente es posible concebir algún tipo de creación artística sin que esta esté relacionada con lo tecnológico/científico?

Daniel G. Andújar. La sociedad postcapitalista está poniendo el conocimiento en el centro de la producción de riqueza, es decir, lo más importante no es la cantidad de conocimiento, sino su productividad. Gran parte de mi trabajo se engloba en ese diálogo constante con contextos, situaciones, con otros artistas y productores culturales. Cuando escucho hablar de autoría, espero una reclamación o encuentro una situación de censura. Nuestra obligación es preservar siempre espacios críticos y lugares de resistencia donde la práctica artística pueda desarrollarse en condiciones de absoluta libertad. La práctica artística es una muestra de «resistencia» a un modelo que pretende mantenerse con obstinación en un espacio de relaciones cada vez más jerarquizado, difuso, globalizado y estandarizado. Atravesar la estructura actual para dejar paso a las transformaciones... El Arte tiene ahí una función también política que necesita de posicionamientos éticos claros. El Arte, como cualquier otro proceso cultural, es básicamente un proceso de

transmisión, de transferencia, de diálogo continuo, permanente y necesario. Pero, no lo olvidemos, significa también transgresión, ruptura, ironía, parodia, apropiación, usurpación, confrontación, investigación, exploración, interrogación, contestación.

### Notas

1. *Metrópolis*, TVE. Programa dedicat a l'artista amb motiu de la seua exposició *Daniel G. Andújar. Sistema operativo en el MNCARS*, 2015. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-daniel-garcia-andujar/3097498/>
2. <http://www.danielandujar.org/2008/02/19/un-castillo-en-ruinas-la-decodificacion-del-imperio/>

## Anaisa Franco

(Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, 1981) Vive y trabaja en São Paulo.

Graduada en Bellas Artes por la Fundación Armando Álvares Penteado FAAP de São Paulo, ha cursado el Máster en Arte Digital y Tecnología en la Universidad de Plymouth (Reino Unido). El año 2011 recibió el Premio de Artistas New Media Emergentes, otorgado por el Centro Edith Russ Haus de Oldenburg (Alemania), y el Premio ARCO Beep de Arte Electrónico, otorgado por la Fundación Beep y ARCOmadrid. En los últimos años ha desarrollado proyectos en el seno de medialabs, en residencias artísticas y por encargo. Ha expuesto en América, Asia, Oceanía y Europa en acontecimientos como la Experimenta Biennial en Australia, el EXIT Festival en París, ARCOmadrid en España, Europalia en Bruselas, Live Ammo en el MOCA Museo de Arte Contemporáneo de Taipeh (Taiwán), Sonarmàtica en el CCCB en Barcelona, entre otros. Forma parte de los artistas de la Galería Lume, en Brasil, y de la Galería Adora Calvo, en España.

Frustración  
de la serie *Psicosomático*,  
TV LCD, ordenador, cámara Kinect, software electrónico.  
150 x 40 x 100 cm, 2012

*Frustración* es un espejo digital interactivo con la capacidad de romper en cientos de piezas la imagen de la persona que lo mira, como si de un espejo roto se tratase cuyas piezas se desvanecen.

El espejo funciona con una televisión LCD de 42 pulgadas, un ordenador y una cámara digital. La cámara captura la silueta de la persona y un software desarrollado específicamente rompe la imagen captada.

*Frustración* forma parte de la serie titulada *Psicosomático*. Se trata de un conjunto de esculturas electrónicas que igualmente funcionan de forma autónoma, a las que se asocia a cada una de ellas una emoción humana como es la ansiedad, el miedo, la histeria, la confusión, la vergüenza y la frustración.

En todas ellas, mediante el contacto con la obra, el espectador experimenta y activa la emoción creando un diálogo sensible potenciado mediante el uso de interfaces. Con ello, los estudios psicológicos se encarnan físicamente en esculturas conductuales, reactivas y sensibles, que se posicionan en la interconexión de lo digital con lo material. Lo artificial, la máquina, sirve como detonante de un sentimiento humano. Un estímulo programado para generar sensaciones cuya definición en ocasiones resulta difícil trasladar en palabras.

*Frustración* combina el dispositivo electrónico con una cuidada presentación. La pantalla asume el papel de espejo incluso a nivel formal, pues un marco en pan de oro artesano de forma ovalada esconde cualquier elemento propio del plasma.

Programación: André Perrotta. Centro de Investigación de Ciencia y Tecnología de las Artes, Oporto



#### Ernesto Casero

(Valencia, 1977) Licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València.

Su trabajo ha evolucionado desde cuestiones relacionadas con la percepción visual y la representación bidimensional hasta la producción de los últimos años que se centra en aspectos relacionados con las ideas

de verosimilitud y verdad, la historia de la biología y la representación de la naturaleza desde el arte y la ciencia. Los puntos de encuentro y fricción entre la imagen artística y la científica, como también la permeabilidad de los medios expresivos, le sirven como estrategias para articular un discurso estético sobre la arbitrariedad de la historia de la ciencia. Ha expuesto en galerías de México, Francia y España, y ha participado en varias ferias internacionales en Londres, París, Madrid y Lisboa. Ha disfrutado de varios programas de residencias artísticas, como la del Colegio de España en París o la Casa de Velázquez, y su obra se encuentra en colecciones como las de DKV, la UNED o la UPV.

### For the Birds

Vinilo sobre pared, medidas variables, 2017

*For the Birds* es una pieza que consiste en una intervención con vinilo adhesivo sobre uno de los muros del Campus de Burjassot-Paterna. Los vinilos forman un conjunto de siluetas en color negro de pájaros extintos, distribuidas en la superficie del muro de forma homogénea. Cada silueta va numerada, y en un pequeño muro lateral se sitúa una lista con los nombres de cada especie, correspondientes con la numeración.

Todas las aves representadas se extinguieron a consecuencia de la acción humana, ya sea porque fueron cazadas hasta la extinción o porque se alteraron o destruyeron los ecosistemas a los que pertenecían. Muchas de ellas pertenecían al ámbito geográfico de las islas del Caribe o del sudeste asiático, y fueron exterminadas durante el proceso de colonización, con la llegada de los europeos, entre los siglos diecisiete y diecinueve. Algunas de ellas, sin embargo, se han extinguido recientemente, como *Podilimus Gigas*, en un proceso que sigue, inexorablemente, en curso.

La obra tiene, a nivel personal, un evidente carácter elegíaco, se trata de una forma de recordar las especies de pájaros que ya no están. Mas también es una forma de aludir a la sexta extinción masiva o *extinción antropogénica*, causada principalmente por el modo de producción de los últimos doscientos años, altamente relacionada con el uso masivo de combustibles fósiles y la destrucción de los ecosistemas para la explotación a escala industrial de la tierra.

A lo largo de la historia de nuestro planeta ha habido cinco grandes extinciones masivas que marcan los períodos geológicos. En éstas desaparecieron entre el 75% y el 95% de las especies, según el caso. En este momento nos encontramos en la sexta extinción masiva, pues el ritmo de desaparición de especies es similar al de las otras cinco, la última de las cuales, la que separa los períodos Cretácico y Terciario hace 65 millones de años, se conoce por haber borrado del planeta a los dinosaurios.

Los nombres de las aves extintas han sido extraídos de la IUCN Red List, lista que recoge los nombres de las especies en diversos grados de riesgo de extinción, o ya extintas, en todo el planeta. En base a ésta he buscado las imágenes disponibles de dichas especies, para realizar las siluetas que conforman la pieza.



### Ainhoa Salas y Guillermo Lechón

(Castelló, 1989, y Valladolid, 1988) Viven y trabajan en Valencia.

Ainhoa Salas es licenciada en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València (2013), con la especialización en diseño gráfico. Guillermo Lechón es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca (2013), donde obtuvo la especialidad en

pintura. Empiezan a trabajar juntos en 2014 mientras cursan el Máster en Artes Visuales y Multimedia de la Universitat Politècnica de València. Su interés común en la combinación de los medios analógicos y digitales, en la imagen y el color, su forma y su manipulación, en el fallo informático, en el *glitch* y el *kitsch*, les lleva a investigar de manera conjunta apuntando hacia el análisis de los materiales y los medios, sus capacidades y sus límites.

### Flexivídeo

Pure Data, sensores de flexión, silicona  
Medidas variables, 2015

*Flexivídeo* es una interfaz tangible para la deformación de visuales que pretende romper los límites habituales del medio audiovisual a través de la manipulación directa y el modelado del mismo.

El proyecto tiene su origen en una pieza realizada dos años antes, cuando se crea un dispositivo tangible para aplicar deformaciones a un vídeo en tiempo real. Dicho trabajo se inicia con el deseo de investigar en materiales con los que desarrollar dispositivos o interfaces experimentales y reflexionar sobre prácticas contemporáneas como son el apropiacionismo y la manipulación de material audiovisual.

Así, *Flexivídeo* trata sobre temas candentes en la sociedad de la información en la que vivimos, la manipulación que se lleva a cabo en los medios de comunicación y la que usuarios de todo tipo efectúan a la información que encuentran a diario en internet. Habla de los prosumidores y del apropiacionismo expandido a las diferentes capas de la sociedad, de los usuarios que se adueñan del material que encuentran en internet añadiendo algún tipo de valor antes de volver a liberarlo en la red y compartirlo asimismo con otros usuarios.

que, a su vez, pueden aplicar nuevas manipulaciones o deformaciones a este material.

La interfaz que da lugar a la obra está compuesta por una alfombrilla de silicona en cuyo interior se alojan cinco sensores de flexión que envían la señal generada por el usuario a un microcontrolador. Éste, a su vez, ejerce como conector entre dicha interfaz y el ordenador. Las señales recibidas se van interpretando por un programa creado con Pure Data para la pieza, el cual envía las modificaciones practicadas en la interfaz a una proyección. Finalmente se pueden observar en el vídeo proyectado las deformaciones ejercidas por el usuario.

La versión de *Flexivídeo* presentada en el contexto de la XX Mostra art públic / universitat pública tiene como valor añadido el contar con vídeos cedidos por Jesús Malo, profesor del Departamento de Óptica i Optometría i Ciencias de la Visión de la Universitat de València, que trabaja en la investigación de las neuronas encargadas de procesar la vista humana, cómo éstas asimilan esa información y cómo trabajan con ella aplicándolo a la mejora de códecs de compresión de vídeo. Si bien su investigación está basada en intentar reconstruir las visuales con posibles fallos, el objetivo de nuestra pieza es de deformar éstas, por lo que se crea una paradoja que nos parece muy interesante formal y conceptualmente.

Jesús Malo

Profesor del Departamento de Óptica, Optometría y  
Ciencias de la Visión de la Universitat de València

La percepción de la distorsión en una imagen depende del modo en que nuestro cerebro procesa la información visual. El análisis de la forma y de la textura visual no se produce en nuestros ojos (que son una mera cámara), sino que se inicia en el córtex visual primario, situado en la

parte posterior de nuestra cabeza. En esta región tenemos neuronas sintonizadas a ciertos patrones espaciales. En función de la velocidad, la orientación y la escala de esos patrones, ciertas redes neuronales se activan o se inhiben.

Los conceptos de visible e invisible, relevante o irrelevante, dependen de las propiedades de estas neuronas porque en el tránsito entre la retina y el córtex cierta información se preserva y otra se descarta. El uso de modelos matemáticos de estas neuronas permite cuantificar la variación de su respuesta cuando distorsionamos una imagen. La neurociencia indica que distorsiones de igual energía pueden tener un efecto subjetivo muy diferente. Por ello hay una relación muy estrecha entre los avances en neurociencia visual y en tecnología de la imagen: una mejor comprensión de lo relevante o lo irrelevante para nuestro cerebro visual permite modificar las imágenes sin que el espectador perciba dicha diferencia. Los ingenieros necesitan medidas de fidelidad que tengan en cuenta nuestra percepción. Los neurocientíficos experimentan con estímulos de características controladas (luminancia, color, contraste y frecuencia espacio-temporal) para proponer medidas de fidelidad subjetiva de imagen. No obstante, ¿el valor de una imagen se reduce a su fidelidad respecto de un supuesto original? ¿Es mejor el original o la copia distorsionada?

Esta obra incluye dos tipos de secuencias para que sean irreverentemente deformadas por el espectador: (1) estímulos experimentales calibrados para neuroimagen funcional con los que ajustamos los modelos de fidelidad visual, y (2) resultados de nuestros algoritmos de codificación basados en neurociencia computacional que mejoran JPEG y MPEG en términos de fidelidad.



(Castelló, 1993)

Vive y trabaja en Valencia. Licenciada en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, actualmente realiza su trabajo final del Máster de Producción Artística de esta universidad. Su investigación, titulada *La mirada y la magia del oculto. Paradojas e ilusiones entre la representación y el espacio*, explora las tensiones que sufre el espacio en su definición, conceptualización o representación. Se focaliza al conocer los puntos de tensión que hay entre el espacio y su formalización, una reflexión que se materializa a través de la ejecución fotográfica y toma varias formas (instalaciones, intervenciones, pinturas y la construcción de objetos) para exponer, y cuestionar, la excesiva credibilidad que depositamos en la imagen. Su trabajo ha sido expuesto a nivel estatal tanto en exposiciones colectivas como individuales, como en PAMI17, SHORT PAMI17, XIX Mostra art públic / universitat pública de la Universitat de València y Transporte]ARTE[e.

Cámara oscura

Contenedor marítimo de acero  
260 x 600 x 244 cm, 2017

El proceso de trabajo sobre la cámara oscura se inició durante un paseo el día 1 de enero de 2017. Me encontraba en las afueras de la ciudad cuando di con un polígono repleto de contenedores marítimos. Un laberinto de filas y filas de contenedores apilados amurallaba el espacio creando una micropolis dentro de nuestra propia ciudad. A partir de esta situación encontrada tracé un plan bajo la única intención de crear una máquina de la visión-Gold Machine.

Durante los siguientes meses experimenté sobre la proyección que se origina en una cámara oscura utilizándola como único elemento plástico en las diversas intervenciones. Con el tiempo, traté de ir un poco más allá en la práctica dejando atrás la observación sobre los procesos lumínicos que tenían lugar en su interior, para dar lugar a otros sucesos. Estas prácticas se articularon en torno a una exploración espacial, en este proceso se consideraron todas sus vistas posibles poniendo especial atención en el concepto de proyección: una representación bidimensional sobre aquello que sucede en el exterior mostrando las cosas tal y como ocurren. El ejercicio mediante el cual profundicé sobre esta cuestión articula dos espacios enfrentados sobre un mismo soporte. Al perforar ambos laterales del contenedor se creó una doble proyección que mostraba las vistas que quedaban a la derecha y a la izquierda del contenedor fundiéndose en una misma imagen sobre un soporte translúcido. Las imágenes resultantes corresponden a una realidad inmediata quedando sujetas al tiempo presente, sucediéndose continuamente sobre una pantalla suspendida en el centro del espacio. Únicamente por medio de la proyección se posibilita la introducción de un espacio dentro de otro, una acción que nos remite a una necesidad fotográfica de capturar, encerrar o fijar una circunstancia o lugar sobre un objeto que lo determine.

Tras esta experimentación personal, se dispuso un contenedor en el ágora del Campus de Burjassot-Paterna, con el propósito de crear un diálogo abierto entre arte y ciencia, y de esta manera incluir la colaboración con otras personas que impulsaran la evolución del proyecto. La importancia de la cámara oscura en el acto de la investigación y su carácter transdisciplinar a lo largo de la historia sirvió de nexo de unión entre ambos ámbitos y posibilitó la interacción con el espacio universitario involucrando a estudiantes y docentes en su práctica.

Durante la exposición se organizaron talleres de revelado en el interior de la cámara oscura reanudando así el sentido de taller que había tenido para mí el contenedor de un tiempo a esta parte. Posteriormente, aislados en el interior, me propuse tomar fotografías sobre las proyecciones que mostraban el exterior, algunas de las imágenes fijadas tan solo muestran la cincuentava parte de su extensión, un zoom o un fragmento sobre la totalidad de la imagen. Desde el interior de la cámara oscura se decidían qué fragmentos de los diferentes puntos del ágora se llevaban al papel quedando fijados y qué otros se dejaban perder. El encuadre no estaba fijado por el foco, sino que se decidía desde su interior, como si pudieras caminar por el interior del visor de una cámara y tomar decisiones sobre otro encuadre dentro del que te ha posibilitado el estenope. Acción que supone una traslación del espacio total a la vez que selecciona y visibiliza una particularidad de la realidad en pos de concretar la mirada y las vistas bajo la intención de fijar una realidad que continuamente escapaba para dar lugar a lo siguiente. Por último, las imágenes extraídas de ambas proyecciones fueron mostradas en la Facultad de Farmacia durante las semanas siguientes.

\*\*

### Cristian Gil

(Albuixech, Valencia, 1992)

Después de obtener el Grado Profesional de Música, se ha graduado en Bellas Artes y ha cursado el Máster Oficial en Producción Artística de la Universitat Politècnica de València (UPV). Actualmente realiza la tesis doctoral y tiene un contrato predoctoral de Formación de Profesorado Universitario (FPU), en el Departamento de Escultura de la UPV, donde investiga sobre arte y salud. Su

producción artística está ligada a la disciplina escultórica, trabaja con varios materiales como la terracota, el hierro y la madera. Ha participado en Artifariti 2014 Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental y ha formado parte de exposiciones individuales y colectivas, destacando su posición como finalista en el Premio Arte Laguna en Venecia (Italia).

### Cau de coneixement

Raíces de naranjo, 320 x 85 cm, 2017

El constante contacto táctil y visual con el entorno natural nos hace reflexionar sobre la natura, un concepto que no es solo cuestión del hecho externo entendido como el entorno natural de la huerta donde vivimos, sino que también toma parte en el interior, en el interior de un cuerpo biológico, una natura efímera que nace, crece y muere y forma parte del ciclo de la vida.

Diálogos entre los conceptos de natura, ciencia, salud y arte se resuelven en la pieza titulada *Cau de coneixement*. Esta obra se ha realizado a partir de la reutilización de troncos y raíces de naranjo de la huerta de Albuixec (Horta Nord). Raíces que han tenido que ser extraídas de la tierra, bien por nueva producción o desgraciadamente por la baja rentabilidad económica. Ahora se entrelazan para ser una escultura con la forma de un nido.

Si bien el árbol del naranjo hace presente la identidad y la cultura valencianas, al situarlo en el campus universitario le hacemos un guiño y el nido se convierte en metáfora de un lugar acogedor donde se incuban las ideas y crece el conocimiento, la Universitat de València.

Pero la forma misma del nido, creado con raíces, asume a la vez la representación de los estímulos entendidos desde un punto de vista científico. El tronco con las raíces recuerda la estructura de una neurona y

su multiplicación entrelazada se convierte en las redes neuronales que, como comenta Isabel Fariñas,<sup>1</sup> son unas redes interconectadas entre ellas que hacen cabo a circuitos complejos por los cuales se transmiten impulsos nerviosos y señales de excitabilidad electroquímica.

Estas neuronas, como indica Enrique Lanuza,<sup>2</sup> reciben información tanto del mundo externo como del interno, es decir, de los sentidos, de la propia memoria y de la experiencia. El cerebro, con la información del procesamiento de las neuronas de la señal recibida, elabora una respuesta. Esta puede ser de comportamiento motor, una respuesta hormonal o también reflejos, como por ejemplo cuando nos pinchamos el dedo con una aguja involuntariamente y tendemos a retirar rápidamente la mano del foco que ha provocado el dolor.

Todo un tipo de pulsiones, emociones y conocimiento que pasan a ser la poética de la imagen.

### Notas

1. Departamento de Biología Celular de la Universitat de València. Ha colaborado aportando información de carácter científico de utilidad para el artista.
2. Departamento de Biología Celular de la Universitat de València. Ha colaborado aportando información de carácter científico de utilidad para el artista.

XX Mostra art públic / universitat pública  
Campus de Burjassot (Universitat de València), del 2 al 27 d'octubre de 2017

Rector  
Esteban Morcillo

Vicerector de Cultura i Igualtat  
Antonio Ariño

Delegat d'Estudiants  
Jordi Caparrós

#### Exposició

Organitza  
Servei d'Informació i Dinamització  
dels Estudiants (Sedi) – Delegació  
d'Estudiants. Universitat de València

Col·labora  
Vicerrectorat de Cultura i Igualtat.  
Universitat de València

Comissària  
Alba Braza

Gestió tècnica  
Rosalia Font, Patricia Yi

- Selecció de projectes
- Jordi Caparrós, *Delegat d'estudiants de la Universitat de València, com a president de la comissió*
  - Charo Álvarez, *Cap del Servei d'Informació i Dinamització d'Estudiants (UV)*
  - Salomé Cuesta, *Directora del Departament d'escultura (UPV)*
  - Juan Carlos Domingo, *Artista plàstic*
  - Maria Teresa Ibáñez, *Tècnica de gestió cultural (UV)*
  - Alba Braza, *Comissària de la Mostra art públic / universitat pública*

Assistència tècnica al muntatge  
Personal de manteniment i jardineria  
del campus de Burjassot-Paterna

Tècnic audiovisual  
Pedro Herráiz (NUNSYS)

Coordinació administrativa  
Equip tècnic del Sedi i de la Delegació  
d'Estudiants

#### Catàleg

Edita  
Universitat de València

Coordinació  
Alba Braza, Ferranda Martí

Disseny i maquetació  
Dídac Ballester

Fotografia  
Miguel Lorenzo

Traducció i assessorament lingüístic  
Agustí Peiró

Impressió  
Imprenta Romeu

© de les imatges: Miguel Lorenzo



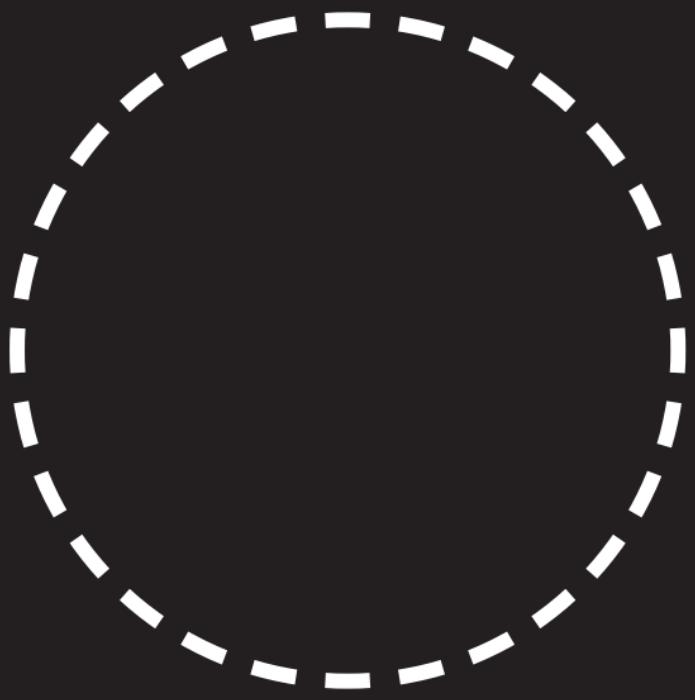
ISBN: 978-84-9133-136-0  
DEPÒSIT LEGAL: V-905-2018

Agraïments  
Personal d'administració i serveis del Campus de Burjassot-Paterna, Unitat de Gestió del Campus de Burjassot, Servei d'Informàtica, Servei de Prevenció i Medi Ambient, Departament de Seguretat, personal de seguretat del Campus de Burjassot, Escola Tècnica Superior d'Enginyeria, Facultat de Farmàcia, Facultat de Física, Facultat de Química, Facultat de Ciències Biològiques, Facultat de Ciències Matemàtiques, Biblioteca de Ciències Eduard Boscà i estudiants i professors del Campus de Burjassot.











UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

Delegació d'Estudiants  
Vicerectorat de Cultura i Igualtat

**Sedi** servei d'informació  
i dinamització

art públic  universitat pública