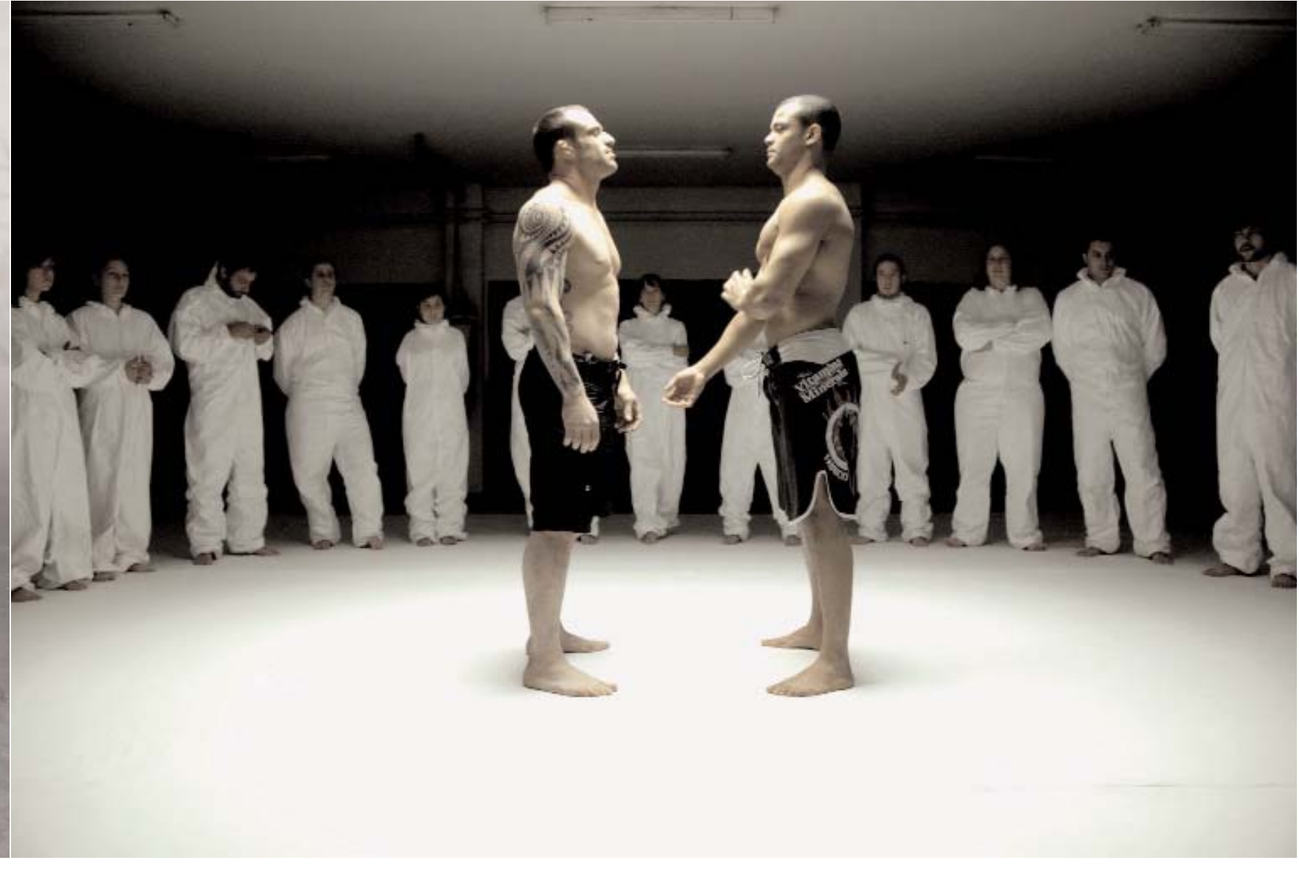


HABLARTEN

UAM UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE CULTURA

ESPACIOS VITALES. ARTE Y CREACIÓN EN LA UAM

DEL 4 AL 20 DICIEMBRE 2007

Óliver Añón, *Sin título. Extracto a videocassete Javier, extracto b, c y d video Óliver*, Madrid-Barcelona, 2007

Imágen de portada:
Guzmán de Yarza Blache, *Combate: Lucha extrema en la Universidad; Oscuridad, Transmisión de Conocimiento y Violencia Disciplinada*, Fotografía digital, Madrid, 2007

ESPACIOS VITALES

ARTE Y CREACIÓN EN LA UAM
DEL 4 AL 20 DICIEMBRE 2007

ESPACIOS VITALES. ARTE Y CREACIÓN EN LA UAM
María Azcoitia, Comisaria

LA HISTORIA DEL ARTE FRENTE A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS
Jesús Carrillo, Profesor de Historia y Teoría del Arte, UAM

ARTISTAS PARTICIPANTES
ÓLIVER AÑÓN
NURIA FUSTER
FERNANDO GARCÍA
JUAN LÓPEZ
ESTHER MAÑAS Y ARASH MOORI
GUZMÁN DE YARZA BLACHE

JORNADAS DE ENCUENTRO
4, 11, 13 y 18 de diciembre de 2007

Nuria Fuster, *Lido*, instalación (madera, tela y silla), 160 x 180 x 32 cm, Madrid, 2007

ESPACIOS VITALES. ARTE Y CREACIÓN EN LA UAM

María Azcoitia, Comisaria

ESPACIO VITAL. "Ámbito territorial que necesitan las colectividades y los pueblos para desarrollarse" / "El necesario para el desarrollo o bienestar de un ser vivo".
Diccionario de la Real Academia Española y Diccionario de uso del español María Moliner.

Todos nos relacionamos como individuos con espacios en los que desenvolvemos nuestra vida cotidiana. Sin embargo, la percepción individual de un espacio es diferente y complementaria a la que tenemos como colectivo, pues en cada ámbito nos comportamos y seguimos unas pautas globales en consonancia con los demás. Uno de esos espacios es el universitario, en el que llevamos a cabo prácticas académicas (aulas, bibliotecas), profesionales (despachos, oficinas) y personales (cafeterías, campos de deportes).
Debido al "habitus" que determina nuestras rutinas en la universidad, acabamos concibiendo estos espacios públicos de forma inalterable y estática, aun cuando sus transformaciones y cambios son provocados por la intervención de cualquiera de nosotros que, colectiva e individualmente, los altera y modifica progresivamente: el anuncio de un piso colocado en una columna, los stands portátiles con prensa universitaria, el desgaste del mobiliario, o el camino marcado sobre la hierba que invita a seguir las huellas de un nuevo recorrido. Acciones, en definitiva, conscientes o inconscientes con las que modificamos un espacio común pero cuyos efectos siguen pasando, en muchos casos, desapercibidos. No es así en las intervenciones provocadas por las prácticas artísticas, pues ni son habituales en el ámbito académico ni son producto de un acto reflejo. En este caso, el artista altera el espacio para hacernos reflexionar sobre nuestra visión preconcebida del mismo. Por medio de sus obras pretende llamar nuestra atención y crear nuevas inquietudes hasta el momento adormecidas.
El proyecto que aquí presentamos, Espacios Vitales. Arte y creación en la UAM, reflexiona sobre los procesos creativos del arte actual y su relación con el espacio. Bajo este argumento, hemos invitado a siete artistas a producir una obra exclusiva para esta exposición donde puedan expresar lo que para ellos es, o sugiere, la noción de espacio. El tema es un asunto recurrente en sus trayectorias, pues todos ellos trabajan, desde prismas muy distintos, sobre esta cuestión, tanto en el nivel físico como en el psicológico, y donde la referencia al individuo es de vital importancia, esté o no presente en la obra. En esta ocasión, una vez más, sus trabajos han partido de esta reflexión, acercando sus intereses al entorno académico para mostrar su particular visión del mismo. Los resultados han sido multidisciplinares, mostrando en distintos soportes, medios y materiales, diversas formas de actuar sobre el espectador, en quien provocarán sorpresa, desconcierto, duda y, por qué no, rechazo o indiferencia; pues sus intervenciones reinterpretan y modifican el espacio –para ellos ajeno–, que la comunidad de Cantoblanco utiliza diariamente. Así, nos adentraremos en un mundo desconocido e individualista del que surgirán diálogos entre los propios artistas, el público y las obras.

Este diálogo se inicia en la Sala de Exposiciones, lugar que, siguiendo la estela del museo, establece unas pautas normativas con las que se consagra la experiencia del deleite estético. Las dos instalaciones de la sala evocan múltiples lecturas del espacio, como contenedor simbólico de saberes y disciplinas y como ruptura escénica hacia las condiciones neutras y asépticas del espacio expositivo. "Lido", presentada por Nuria Fuster, se compone de una serie de objetos urbanos descontextualizados de la función para la que fueron creados inicialmente. A través de la unión de dichos objetos mediante nexos ilógicos, su obra pretende romper las

barreras del lenguaje geométrico, arquitectónico y funcional, llevándolo a otro plano y creando relaciones antes inexistentes. El proceso creativo de Fuster nos remite además, en su concepción formal, a las actuaciones de deconstrucción operadas sobre los discursos de la modernidad, y la renovación que las disciplinas académicas en la universidad han experimentado en la nueva definición de los saberes.

Por su parte, la instalación de Esther Mañas y Arash Moori busca una relación con el espacio expositivo de intervención y transformación. El trabajo conjunto de estos dos artistas es el resultado de un minucioso estudio que parte de la pintura y las técnicas de la perspectiva por un lado, y del sonido y los medios audiovisuales por otro. Los materiales empleados en su obra proceden, al igual que Fuster, de objetos encontrados y reciclados, asignándoles nuevas funciones con las que moldear el espacio que rodea la obra. Así, mediante fluorescentes de luz y la amplificación del sonido que estos producen, pretenden crear una nueva concepción del espacio de exhibición, que deja de ser un mero contenedor para pasar a formar parte de la obra global.

Fernando García, *James Brown me debe dinero. 30.000 manteles para la UAM*, Madrid, 2007

Sin embargo, la obra que se concibe para un sitio determinado fuera de los límites espaciales de la exhibición artística, encuentra nuevas posibilidades al intervenir espacios cotidianos de distinta índole. En las dos intervenciones concebidas fuera de los muros de la Sala de Exposiciones, los artistas han pretendido definir y dibujar nuevas apropiaciones individuales y colectivas respecto a las obras. En el primer caso, Fernando García abandona los formatos tradicionales en el arte, expandiendo por nuevas superficies y soportes sus actuaciones. Su trabajo combina la experimentación del espacio a través de intervenciones y la búsqueda de elementos que llamen la atención del espectador desprevenido mediante recurrentes juegos de palabras. En esta ocasión, su obra "James Brown me debe dinero", invade las cafeterías con manteles impresos con esta frase. La composición, reproducida fotomecánicamente, llega a manos del público, que puede intervenir sobre ella rompiéndola, pintándola, doblándola e incluso llevándosela consigo. De este modo, la intervención sobre un espacio público se individualiza, pues ofrece una experiencia momentánea al espectador/lector de su lema en la cola del autoservicio o sobre las mesas de las cafeterías antes de que quede tapada por platos, bocadillos, desayunos y bebidas.

Bajo esta misma idea de provocar reacciones mediante la ruptura de experiencias y percepciones asimiladas sobre el espacio, Juan López nos propone en la Facultad de Filosofía y Letras una reflexión sobre nuestra relación con la publicidad que se expande por las paredes de los corredores del edificio. Con su intervención, la obra artística invade el espacio publicitario que se acumula sobre el corcho, modificándolo y creando nuevos mensajes a partir de los elementos existentes. Durante unos días, su obra sustituye al desordenado paisaje de esta pared, aunque su carácter efímero deberá hacer frente a las intervenciones que el propio público, respetando o no la obra, pueda ejercer sobre la nueva superficie.

La obra de los dos artistas restantes nos hace volver a la Sala de Exposiciones para contemplar sus trabajos, pero partiendo de visiones construidas en espacios exteriores de la universidad a través del vídeo, tanto desde el punto de vista de su descripción física como desde su valor simbólico y cultural. En el caso de Oliver Añón, su obra es resultado de un proceso de depuración y manipulación sobre una grabación facilitada al artista de diferentes espacios de la universidad: jardines, pasillos, aulas, baños, cafeterías y zonas de administración y servicios. Su relación con estos espacios se establece, en consecuencia, a partir de fragmentos audiovisuales seleccionados previamente, construyendo a partir de los mismos una nueva ficción de aquellos lugares y las experiencias y vivencias cotidianas que en ellos se desarrollan. El montaje final resalta de este modo el aspecto más estético y plástico de la nueva imagen creada, haciendo que el vídeo se convierta al mismo tiempo en soporte de la pieza y en la obra propiamente dicha.

Guzman de Yarza Blache, *Combate: Lucha extrema en la Universidadncia*, Fotografía digital, Madrid, 2007

Por su parte, Guzmán de Yarza Blache abandona pasillos, aulas o cafeterías para entrar en la sala de artes marciales de la universidad, lugar en que se desarrolla su obra "Lucha extrema en la Universidad; Oscuridad, Transmisión de Conocimiento y Violencia Disciplinada". La escenificación de un combate recogida en su vídeo reflexiona sobre la exaltación de la competitividad en los procesos de aprendizaje y formación implícitos en las prácticas académicas actuales. Partiendo de la tradicional vinculación entre el aprendizaje y el deporte de competición, en los que, según sus palabras, "necesariamente aparecen vencedores y derrotados", profundiza asimismo sobre la indiferencia y aceptación por parte de la sociedad hacia determinados deportes considerados violentos, justificados por el cumplimiento de unas normas de respeto hacia el adversario bajo el ejercicio de la disciplina y el autocontrol.

Esther Mañas & Arash Moori, *Cada Hombre y Cada Mujer es una Estrella*, instalación en el Teatro Valle-Inclan, Madrid. Impresion digital 140 x 200 cm. 2007

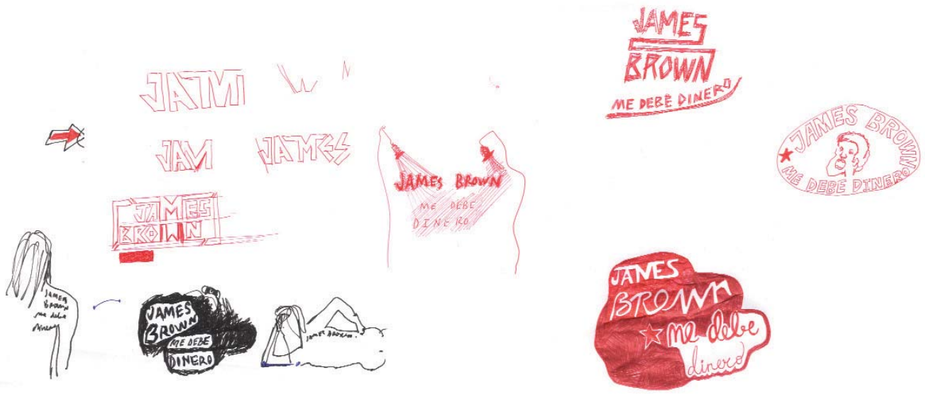
LA HISTORIA DEL ARTE FRENTE A LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS

Jesús Carrillo, Profesor de Historia y Teoría del Arte, UAM

Las prácticas artísticas de vanguardia mantuvieron durante todo el siglo XX una relación paradójica y ambivalente con la disciplina de la historia del arte. Por un lado, herederas reales o putativas del impulso trasgresor e indisciplinado de las revoluciones decimonónicas y, por otra, absolutamente dependientes del discurso taxonómico de historiadores y críticos que les servía de mediador con el cuerpo social y les dotaba de valor simbólico y cambio, además de fijarlas como hitos del devenir histórico. Las vanguardias y neovanguardias del siglo XX son pues impensables al margen del discurso histórico-artístico y sus instituciones, ya sean estas el museo o la universidad.

Las transformaciones culturales que Jameson describiera en relación con el capitalismo tardío y que se popularizaran bajo el epígrafe de postmodernidad, iban a trastocar seriamente la compleja trama de complicidades existentes entre la historia del arte y las prácticas de vanguardia. Por un lado, la historia del arte iba a sufrir con una virulencia, tal vez mayor que ninguna otra de las disciplinas humanísticas, la crisis de los metarrelatos de la modernidad. Acusada de patriarcal, elitista, eurocéntrica y dependiente de una noción reificada y canónica de la historia, la disciplina de la historia del arte, de repente, no parecía el lugar adecuado en que localizar el valor de unas prácticas que, por otro lado, veían cómo el mercado podía sustentar e inflar dicho valor por sí mismo, sin la ayuda de ningún otro discurso fuerte.

Las prácticas artísticas, huérfanas o directamente parricidas respecto a la historia moderna del arte, quedaron en un estado de contingencia que, definitivamente, no era el mismo estado vertiginoso de libertad al que habían aspirado sus ancestros revolucionarios de comienzos del siglo XX. Dicha contingencia, compartida con los demás ámbitos de la acción humana en la era del capitalismo tardío, conllevaba la necesidad de multiplicar las alianzas, o bien directamente con las dinámicas del capital o, en el caso de mantener una posición resistente, con otros ámbitos discursivos no artísticos, como la antropología, la sociología, la



Fernando García, *James Brown me debe dinero. 30.000 manteles para la UAM*, bocetos, Madrid, 2007

psicología o la teoría política, que habían soportado mejor que la historia del arte los embates del fin de la modernidad.
Los oficiantes y mediadores del mundo del arte dejaron de ser desde la década de los noventa los historiadores del arte o los críticos, en el sentido moderno de la práctica crítica, para dejar paso a los comisarios o curadores, administradores y gestores de ese valor contingente del arte, ordenando y reordenando su sentido según las cambiantes demandas de exhibición dentro del marco de las industrias culturales, del ocio y del entretenimiento en las sociedades opulentas.
Es posible, sin embargo, que estemos actualmente asistiendo a un reflujo o a un cambio en el sentido de las corrientes que de nuevo acerquen las prácticas artísticas y la historia del arte, aunque ahora ni las unas ni la otra sean ya las mismas que se divorciaron treinta años atrás. Por un lado, inopinadamente, la historia del arte ha resurgido de sus cenizas, aunque transformada tanto en sus presupuestos históricos, ya no lineales ni evolucionistas, como en sus códigos de valor, ya no exclusivistas ni canónicos. Los estudios visuales que en un momento dado parecieran querer desplazar definitivamente a la disciplina histórica, ahora, añoran y reivindican para sí su proyección temporal y su dimensión estratigráfica y son muchos los apóstatas de entonces que se identifican hoy de nuevo como historiadores del arte. Por otro, las prácticas artísticas y las instituciones que las sostienen – los grandes y pequeños museos que tapizan la geografía nacional e internacional – están observando un giro memorialista y archivístico que, aunque nada tiene que ver con los grandes discursos históricos de la modernidad y reivindique la naturaleza subjetiva, parcial y fragmentaria de las narraciones del tiempo, convierte estas últimas en uno de los objetos centrales de reflexión estética.
Estas prácticas y las instituciones que las cobijan y promueven están en los últimos tiempos volviendo sus ojos a la historia del arte, a esa historia del arte distinta, aunque son muchos los escollos que obstaculizan la posibilidad de unas renovadas alianzas con la disciplina universitaria. Del lado de ésta, sobre todo sus inercias y rigideces académicas, del lado de aquellas, sus urgencias y exigencias de materialización rápida y espectacular.
En el momento presente, la red de museos o centros de arte contemporáneo tiene en nuestro país una potencia económica, una presencia social y un valor simbólico de la que carece la disciplina académica, nutriéndose para la realización de sus actividades de recursos generados en la universidad, ya sea en las facultades de bellas artes o en los departamentos de historia del arte, pero dicho flujo de capital humano y de conocimiento es de una única dirección. Se puede decir que, al menos en lo que respecta a la historia del arte, el magnetismo ejercido por la industria que gira alrededor del arte desvía una parte importante de las energías de los investigadores de lo contemporáneo, que difícilmente se resisten a la proyección social y el aporte económico que se les ofrece. Cada vez es más frecuente que las propias instituciones artísticas generen sus propios seminarios, ciclos y publicaciones para-académicas, mientras muchos departamentos universitarios pierden alumnado.
Raramente, el museo o el centro de arte se aproximan a la universidad de institución a institución para elaborar proyectos conjuntos. De ello no sólo salen perjudicados los museos, centros y fundaciones incapaces de por sí de generar conocimiento riguroso y original, sino también la investigación y la docencia universitarias al no poderse contagiar más que a título individual del dinamismo, de la proyección social y el debate multidisciplinar que se produce en el mundo de la cultura fuera de las aulas. Es por ello que, a pesar de su modestia, un proyecto como el que aquí se lleva a cabo tiene un enorme valor ejemplar.

Esther Mañas & Arash Moori, *Circo Matafísico*, instalación en Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona. Bombo, carteles, cuerda y vinilo adhesivo, 2007

ÓLIVER AÑÓN

C10
(Mientras) la pintura se dispone a la mímesis desde la mera observación (únicamente recurriendo al ojo, si acaso cuadriculado, dispuesto para vérselas en un espacio cartesiano –que ya es bastante– como útil o medio) a partir de la cual realizar la representación como adecuada referencia a su objeto (cosa, cuando no ella misma como tal), (intercalar aquí la cámara oscura sin determinar un devenir consecutivo, de formas en progreso), el dispositivo fotográfico (incluso en lo digital) permite la posibilidad de disponer de nuevo (lo mismo) de lo útil de un accesorio (cuando no hace las veces de autómata predeterminado a su autosuficiencia regulada, videovigilancia digitalizada o computerizada, seguimiento) que hace por repetir aquella figuración de imágenes en referida (asume su cuento) cuenta de lo real.
Desde ambos lados queda una referencia que toma prestada la palabra (?) respecto a aquello que permanecía mudo. Pensar, a partir de aquí, los modos en que tal referencia o falsificación sufre el desvío que produce una exagerada incoherencia (la imagen de síntesis); se preguntaría uno: ¿cómo cabe aquí tomar la imagen como refiriendo a algo que no sea más que en sí misma o en lo invisible? (la imagen de síntesis desde lo publicitario repitiendo -¿bajo qué?- el proyecto de Paul Klee).
En la pintura (¿decimos?) tal desvío hace la imagen como indicación hacia un absoluto (a fuerza imaginable, más no cabe con él el tropiezo -¿y entonces la escultura?-) o algún cualquiera no asignable con el dedo sin un direccionarse hacia aquella imagen; de igual modo sobre todo eso se dice guardar la atención en el respeto, es decir, no se apropia como útil.
Decimos de la imagen de síntesis en lo publicitario o espectáculo, en tanto operando aquel desvío, atendiendo en sí a lo útil en tanto conjura la participación productora (desde el consumo sin entrever contradicción en los términos ¿o es en los términos por los que se promueve una diferencia meramente conceptual o apasionadamente creída frente a lo que supone lo mismo en ambos ejercicios, consumo o trabajo?) de aquel sistema que aparenta ser lo único asignable con el dedo (precedido del ojo).

C11
(El Bosco o el surrealismo, por ejemplo) un mundo de locos es agrupar las figuras dispersas por un espacio/tiempo no compartido (síntesis).
Entre la figura (imagen) que señala lo invisible (más allá del cuadro pero solo visto en él) de una proposición de lo celeste como divino, la figura del sueño, y la figura (imagen) que señala desde lo publicitario aquello que (de nuevo), más allá de la imagen, permanece invisible, como proposición del goce (satisfacción, salvación del estado actual mortal) a partir del consumo –con el espectáculo ya solo en la mera imagen.

C12

Imagen
- sagrado - desviación respecto a
- mundano
- espectáculo - desviación respecto a

¿Cómo ocurren ambas desviaciones? ¿operan por síntesis –lo que diría que no llegan a salirse por entero de lo mundano como referencia en la imagen–?;
-sagrado: ¿muestra un origen ficticio de lo mundano?
-espectáculo: ¿muestra, como propuesta que hace realidad tal cosa, el destino del mundo bajo el consumo/mercado?
El espectáculo devora lo sagrado haciendo pasar el lugar de origen (de toda posibilidad de lo existente hacia algo) como canto de su acabamiento en la fórmula de un mercado (imagen publicitaria). Toda imagen (que hace la escena, síntesis, toma o montaje) de lo sagrado se les ha ocurrido oportuna para dar con la finitud de su posibilidad de dar (hacer devenir) a un todo, quedado éste así como espectáculo perenne y sin historia (borra las narraciones de un origen para dar al traste con cualquier posibilidad de algún otro desvío a partir de allí).

Óliver Añón, *Sin título. Extracto a y c videocassete Javier, extracto b y d video Óliver*, Madrid-Barcelona, 2007

NURIA FUSTER

El título “Espacios Vitales” de alguna forma, puramente inconsciente, me abalanzó hacia una imagen misteriosa que me pareció interesante desde donde poder discursar y proyectar un trabajo. Esta era La playa del Lido de “la muerte en Venecia” .

Tomando prestada y como excusa la imagen de una caseta de playa de finales del siglo XIX de la costa azul, pretendo reorganizar sus partes, su luz.

Tomo un objeto como horizonte de reflexión porque me interesa evidenciar y romper la relación de sus elementos entre sí, todo el sistema de signos y sintaxis que lo elaboran.

Me interesa el hecho de poder rehacer un espacio, habitarlo y redibujarlo a través de la deconstrucción del objeto. Objeto que previamente ya constituía un habitáculo, cubículo diseñado para una acción.
El hecho de desproveerlo de dicha obligación, despojarlo de su sentido más práctico, de su significado, explosionarlo desde dentro.

Me interesa aproximar la visión hacia el objeto desde un punto de vista más cercano. Poder volver a reconocerlo y gozarlo desde una perspectiva plástica, constructiva. Desde su arquitectura. Planteo un encuentro frente al objeto de una forma limpia, casi primitiva, de redescubrimiento.

Se trata de una especie de disección anatómica. Intento de aproximación a su estructura, desentramar los huesos y la anatomía de escenas y construcciones habitables que nos acompañan a diario.

El arte surge de los nudos enredados de significado que se produce cuando los objetos se aplican a categorías inadecuadas, de los errores del uso preestablecido.

Pretendo saltar la frontera del lenguaje, mantener un pié hacia la incomunicación, aquello ilegible, incomunicable.
Generar un desafío, una imagen que desconcierte, llevar los objetos a un plano de observación flexible, reversible.

En mis trabajos siempre construyo a partir del paisaje urbano, de elementos prefabricados, de maderas cortadas por una sierra mecánica, me gusta a través de ellos plantear una nueva naturaleza. Ya no tanto a un nivel puramente formal, sino más bien una naturaleza como arquitectura para y desde donde se pueda contemplar el mundo, nuestros objetos, de una forma nueva, limpia de su función y su contexto.

Quiero generar espacios energéticos de contemplación hacia diversas estructuras que revelen la emoción de aquello que construimos y diseñamos, de su materia, de su fisicidad.

Nuria Fuster, *Lido*, instalación (madera, tela y silla), 160 x 180 x 32 cm, Madrid, 2007

FERNANDO GARCÍA

"Alguien me dijo una vez que cuando ves un concierto de James Brown, acabas igual de jadeante que él. Y eso si no bailas, lo cual, es sencillamente imposible". *Pepe de Diego. Primer día de Junio de 2002.*

James Joseph Brown, cantante de funk y soul estadounidense, conocido también como *"Soul Brother Number One", "Mr. Dynamite", "The Hardest-Working Man in Show Business", "Minister of The New Super-Heavy Funk", "Universal James"*, pero quizá su sobrenombre más famoso sea *"the Godfather of Soul"* (El Padrino del Soul).
Nació el 3 de mayo de 1933, en Barnwell, Carolina del Sur, en una familia pobre de un barrio marginal. Abandonado por su madre, Brown creció con su padre, un trabajador itinerante, hasta que terminó en Augusta (Georgia), donde una tía regentaba una fonda que también funcionaba como timba y prostíbulo. Sin apenas educación, el niño Brown procuró ganarse la vida limpiando zapatos, recogiendo algodón y robando piezas de coches. Antes de cumplir los veinte años ya había sido detenido por robo a mano armada y fue condenado por ello a cumplir entre 8 y 16 años de cárcel. Fue un buen preso y, tras tres años y un día, le enviaron más de tres años a un reformatorio. Fue entonces cuando le acogió la familia de Bobby Byrd con quien trabó una gran amistad.
En 1953 se unió a la banda de Bobby, el grupo de gospel *The Starlighters*. Con James en el grupo fueron transformándose desde el gospel al R&B, y se convertiría en su líder y cambiaría el nombre por *The Famous Flames*. En 1955 publicaron el single *"Please, Please, Please"*. En 1958 se lanza el primer número uno de James Brown, *"Try me"* y *"It's a man's, man's, man's world"*, En aquellos momentos James Brown es un declarado admirador de Ray Charles y Little Richard, y cuando éste último se retira para convertirse en predicador, ficha a parte de los músicos de su banda. El 24 de octubre de 1962 ofrecieron un concierto en el Teatro Apollo de Nueva York: *"Live at The Apollo"*. Este álbum, que el mismo James financió, ha pasado a la historia y en su momento le supuso entrar en la lista pop durante catorce semanas y alcanzar el número 2.
Pero no fue hasta 1965 cuando hace algo realmente original con *"Papa´s Gonna Brand A New Bag"*. La resaltación del ritmo sobre la melodía, compases en síncopa, entrecortadas guitarras rasgueando se hicieron notar en esta composición y también en *Cold Sweat*[1] de 1967; dando a conocer un nuevo concepto conocido como Funk.
Tras separarse del grupo con el que se dio a conocer, *The Flamous Flames*, por razones monetarias y de convivencia; James Brown comenzó a actuar con una banda más joven originalmente llamada *The Pacemakers,* y que rebautizaría como *The JB´S*, con quienes ahondó en las exploraciones rítmicas y sonoras, poniendo especial acento en el primero de 4 compases. Con la ayuda del guitarrista P. Collins, el bajista Bootsy Collins, el trombonista Fred Wesley, el saxofonista Maceo Parker y su hermano Mel en la bateria[2]. Siguió cosechando nuevos éxitos: *Sex Machine*, *The Payback*, *My Thang*, *Papa don't take no mess*, *Body Heat*,… y entregándose a su público sin medida, tanto, que en ocasiones desfallecía y le tenían que inyectar glucosa para que volviera en sí. Un detalle que llevaba al público al paroxismo era cuando tras desfallecer (ya fuera algo real o fingido), el presentador del concierto (James siempre contrataba a un locutor que arrancara el concierto con una buena locución) entraba en la sala con una capa y se lo llevaba ayudándole a sostenerse. Mientras tanto el grupo seguía tocando... tras unos minutos, de repente James Brown entraba resurgido al escenario, cogía el micrófono y encandilaba a todos con una balada. Esta autoexigencia también la trasladaba a sus músicos y en más de una ocasión han declarado que participar en el grupo de James Brown era un honor, pero que el régimen de disciplina al que les sometía era durísimo, rayando lo militar[3].
En 1988 fue arrestado por maltratar a su mujer, por tenencia de drogas y de armas sin licencia, período que fue aprovechado por productores de Hip Hop para *samplear* trozos de su música. Fue condenado a seis años de prisión, aunque salió de la cárcel en 1991. En 1996 falleció su esposa durante una operación de cirugía estética, y en 1998 fue arrestado de nuevo por tenencia de armas y consumo de drogas, a los pocos días de haber salido de una clínica de desintoxicación.
Tuvo innumerables amantes, aventuras ocasionales y estuvo casado cuatro veces. Incluso tras su muerte hubo una grave discusión entre sus potenciales herederos, que cuestionan la validez de su último matrimonio con Tomi Rae Hynie con quien tuvo un hijo (tenía en total cinco hijos y tres hijas). La gravedad de este conflicto fue tal que retrasó el entierro del artista durante varios días.

El domingo 24 de diciembre de 2006, Brown, el autoproclamado *hombre más trabajador del mundo del espectáculo*, es internado en el Emory Crawford Long Hospital a causa de una neumonía que lo aquejaba. A pesar de los intentos de los médicos, el corazón del *Padrino del Soul* dejó de latir en la madrugada de Navidad de 2006 a la 1.45 AM, a la edad de 73 años. Cuando Brown murió mucha gente se echó a la calle para guiar su ataúd hasta el Teatro Apollo.

[1] De hecho, como dice el músico Pee Wee Ellis en el documental *Soul Deep* "*Cold Sweat* fue basado en una línea de un tema de Cool Jazz llamado *So What?* de Miles Davis". Pero de mayor relevancia fue su hit de 1968 *Say It Loud I´m Black & Proud* un desahogo de puro orgullo negro que, no obstante, le valió su censura de muchas estaciones radiales racistas.
[2] Bootsy, Fred y Maceo se unieron posteriormente a la cofradía espacial de George Clinton conocida como *P-Funk*
[3] Les aplicaba multas por equivocaciones al tocar, por pequeños retrasos, incluso en los ensayos, y también si la indumentaria no era perfecta (una mala combinación, una arruga o la corbata mal anudada) o si no tenían completamente limpios los zapatos.

JUAN LÓPEZ

APARICIONES. Si no lo veo, no lo creo.

Visto desde una simpática perspectiva amateur, siempre he creído en los misterios que guarda cada instalación de artista para con sus visitantes. Considerar estos espacios expuestos como lugares para un ocio trascendente a nivel intelectual y humano, lleva a numerosos grupos de personas hasta trabajos de variada índole que narran, de manera más o menos críptica, las aventuras de quien lo proyecta. A pesar de ello, creo difícil mantener sobrio el gusto, y usual perderse entre la numerosa oferta de eventos que nos proporciona el arte y la cultura.

Mezclar el turismo con los bocatas, las discotecas con el pac-man, hace que resulte extraño encontrar verdaderos focos de intensidad creativa, tanto para los artistas como para el público elegido. Así también, son pocos los elegidos para que su trabajo vibre en función de ese misterio que convierte una obra en parte de una vida. Siempre es un placer presentarnos ante piezas que, como viene al caso, parecen respetar las normas comunes de escritura, y provocar a su vez una emocionante reflexión sobre las lógicas más paradójicas del lenguaje artístico contemporáneo.

Los ejercicios que caracterizan al Juan López artista poseen la virtud de unificar la potencia del estilo libre, a los buenos modales de un arte virgen; como en foros de videojuegos clásicos se cuentan trucos nuevos de arcades viejos, como si jugaran por primera vez. Estas instalaciones evidencian una fluida búsqueda de motivos que lleva a un resultado ideográfico y consonántico, al más puro estilo jeroglífico del antiguo Egipto. Y como tal pueden estar realizadas en columnas o en líneas horizontales, siendo lo primero más antiguo que lo segundo. Cada escrito ve alterada su postura, barajando rutinas de lectura más pictóricas. La secuencia de signos es continua. No hay espacios que indiquen división entre palabras.

Eres como un final del día. Cuando todas las vecinas tienen la misma voz. Sonidos en la calle. Diferencias masculino o femenino, países, moto o coche. Tiempo en que deberías estar menos despierto. Un lenguaje de apariciones. Un experimento de paisajes, y finas líneas de comprensión llenando muros.

La rotunda adaptación de sus piezas a toda propuesta expositiva, formula obras que son como pequeños ojos de buey en la quilla de un barco, mostrando el encanto submarino de cada evento del que participe; abriendo idílicos huecos en los ejes del arte, como las *airmax* en las suelas de caucho.

Rodeando imágenes, pensar lo sobrenatural: repetición de un gol en basket.

La calidad de sus trabajos, a grandes rasgos, será entendida quizá desde la elegancia en los criterios de selección del fondo y figura; sin embargo yo permanecería atento al particular relato bíblico que se origina tras la prensa rosa de esta batalla.

Pueda parecer que estoy aliado con el artista, y es cierto. Pero sólo de pensar cual será el siguiente, tiemblo de verme siguiendo a alguien.

José Julián Soanez, texto editado en el catálogo de Altadis, Ed. Actes Sud.

Juan López, *ATORA*, vinilo sobre valla publicitaria, Barcelona, 2007

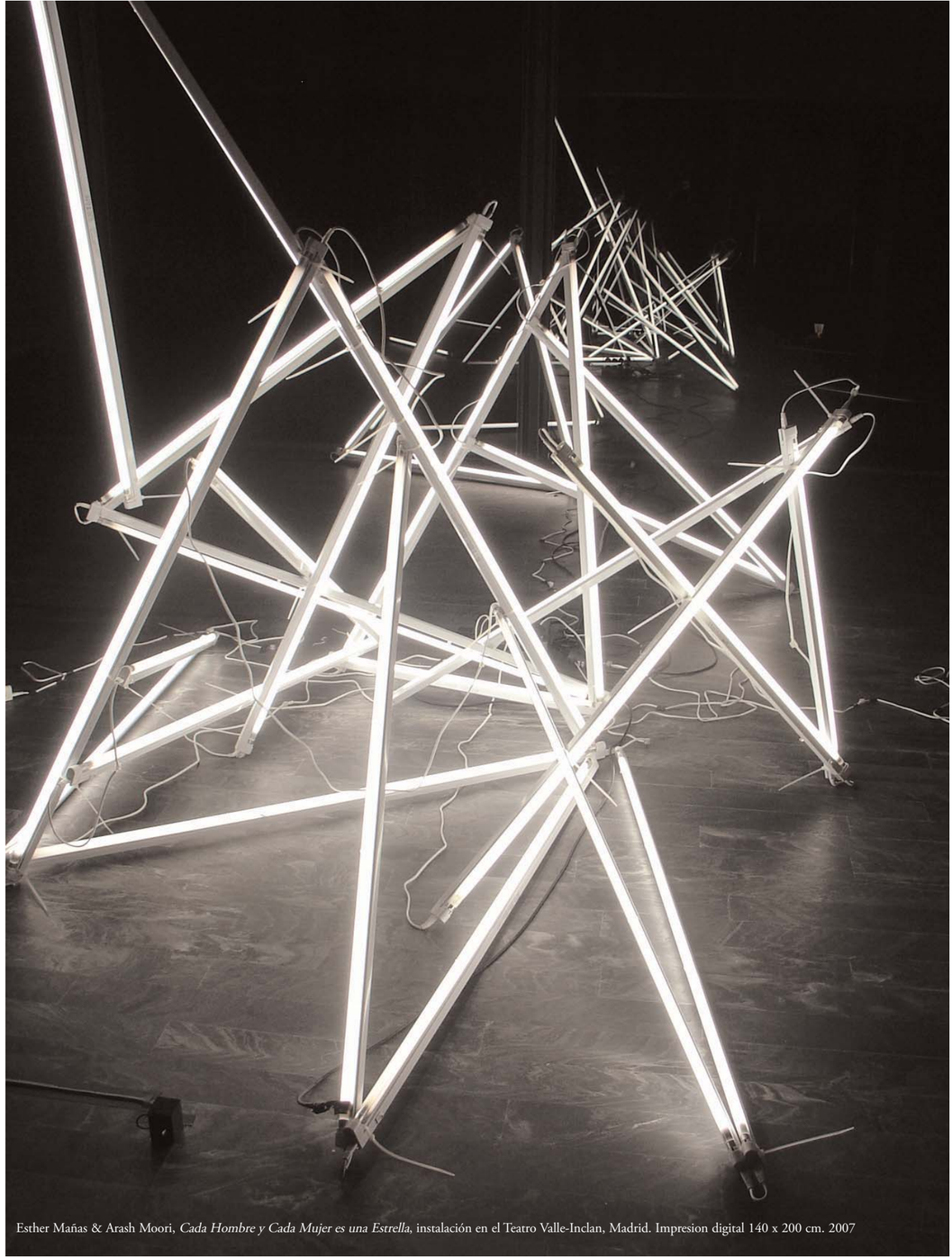
Juan López, *PLAF*, vinilo sobre valla publicitaria, Barcelona, 2007

ESTHER MAÑAS Y ARASH MOORI

El punto de partida del trabajo presentado en la exposición “Espacios Vitales” consiste en trasladar el medio de la pintura al soporte tridimensional de un elemento arquitectónico encontrado, el fragmento de la estructura metálica de una escalera, sobre la que se ensamblan diferentes materiales que dibujan la secuencia marcada por los peldaños de la misma y a la vez incorporan ciertas características pictóricas a la pieza a través, por ejemplo, de la luz coloreada de tubos fluorescentes.

Esther Mañas (ES, Madrid) & Arash Moori (GB, Birmingham) trabajan en colaboración desde que en 2004 coinciden terminando un Master en La Academia de Bellas Artes en Helsinki, Finlandia.
Su trabajo conjunto examina el diálogo entre sus prácticas y procesos de trabajo individuales dentro de los campos de la instalación y el sonido. Es una constante en su trabajo la interacción entre diferentes medios como la geometría con el sonido y éste, a su vez, con la imagen en movimiento, lo que nos remite a otros medios como el vídeo o el cine experimental.
El resultado son esculturas o instalaciones audiovisuales construidas mediante ensambles de materiales cotidianos encontrados, reciclando desde detritos aparecidos en el contexto urbano como fluorescentes, escaleras o posters, hasta objetos o temáticas de la cultura popular.
Los artistas dotan al espacio de valores escultóricos, incorporando estos materiales y moldeándolos tanto con el sonido como con elementos visuales. Por lo tanto, es fundamental en su trabajo la experiencia espacial que proponen al espectador y la relación de ésta con el sonido o el dibujo.

Recientemente han mostrado su trabajo en Hammarby Artport (Estocolmo), Dam Stuhltrager Gallery (Nueva York), Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), Site Gallery (Liverpool) y en el Teatro Valle Inclán (Madrid) dentro del programa de La Noche en Blanco 2007.



Esther Mañas & Arash Moori, *Cada Hombre y Cada Mujer es una Estrella*, instalación en el Teatro Valle-Inclan, Madrid. Impresion digital 140 x 200 cm. 2007

GUZMÁN DE YARZA BLACHE

La Universidad es el lugar donde se transmite el conocimiento y la sabiduría, elementos que con el tiempo han conseguido que el hombre supere sus instintos y se convierta en un ser civilizado, pues cada generación realiza un esfuerzo por convivir y desarrollar un proyecto común que mejore sus condiciones de vida. El conocimiento ilumina el camino del hombre y lo aleja de sus instintos más bajos, instintos que indudablemente anidan en nuestra condición animal y que afloran constantemente empujando al hombre hacia el horror. La Universidad, pues, representa el lugar en el que el hombre se organiza para convertirse en un ser civilizado y capaz de convivir con sus semejantes. En este proceso de aprendizaje universitario resulta fundamental la noción de disciplina puesto que es aquello que organiza la transmisión del conocimiento y cuya obtención requiere un tiempo y un esfuerzo determinados. Es precisamente este tiempo y esfuerzo empleados en la obtención de un conocimiento quien nos hace merecedores de ellos y garantiza una correcta utilización de los mismos. La disciplina, por lo tanto, se ha de aplicar en cualquier proceso de aprendizaje y transmisión de conocimiento, ya sea académico, deportivo o militar.

Una de las actividades en la que de igual modo se desarrollan cuestiones muy similares relativas a la transmisión de conocimiento y de disciplina son las Artes Marciales, cuanto que suponen el aprendizaje de una serie de técnicas cuya intención última es precisamente el posicionamiento del individuo en la sociedad dotado de conocimientos que le permitan superar al contrario y que en el caso de las artes marciales se presenta de manera evidente, sin metáforas ni elementos significativos: un hombre frente a otro hombre en la arena.

La Disciplina y el Conocimiento deben garantizar el control. En los últimos años hemos asistido a una proliferación de la práctica de todo tipo de deportes de contacto y de artes marciales, de entre los cuales destaca la aparición de la denominada "Lucha extrema" en la que dos contendientes se enfrentan sin apenas limitaciones en un cuadrilátero, empleando una mezcla de todas y cada una de las más letales Artes Marciales. Esta práctica resulta especialmente interesante puesto que constituye la expresión última de cualquier deporte, esto es, la aniquilación del contrario, pero habiendo eliminado todos aquellos elementos superfluos y atendiendo a la cuestión nuclear que genera la competición.

Asimismo, las técnicas empleadas en la "Lucha extrema" son una acumulación de otras muchas técnicas ancestrales, de manera que el luchador de esta disciplina es una suerte de sabio en Artes Marciales que ha de dominar previamente todas y cada una de la anteriores, en un largo proceso de aprendizaje lento y disciplinado, casi de la misma manera en la que se han establecido las pautas del aprendizaje universitario.

La acción propuesta consiste en la organización de un combate de "Lucha extrema" en el corazón de la Universidad, en el lugar en el que normalmente se desarrollan otros deportes de competición con fines parecidos: el Edificio del Servicio de Deportes.

Una acción artística y no deportiva ni competitiva, esto es, una indagación sobre la violencia como fenómeno estético y sobre su inclusión consensuada en la sociedad contemporánea en forma de espectáculo de masas.

La acción "Combate; Lucha Extrema en la Universidad" pretende reflexionar sobre la verdadera esencia del fenómeno universitario, que va más allá de la mera transmisión de conocimiento para adentrarse en la preparación del individuo para su inclusión en la sociedad contemporánea, en la que su papel es en realidad el de un contendiente en un combate frente al resto de la sociedad. De igual modo la acción pretende conseguir imágenes cargadas de belleza que sean capaces de representar el ejercicio de la violencia disciplinada, tan presente en la sociedad contemporánea, y su contemplación por parte de un público impasible que a la vez delimita el territorio de Lucha y las reglas del Combate, así como tratar de conseguir aquel "rastro estético" que puede subyacer detrás de la celebración de la violencia y la muerte como acto intrínsecamente humano.

Guzmán de Yarza Blache, *Combate: Lucha extrema en la Universidad; Oscuridad, Transmisión de Conocimiento y Violencia Disciplinada*, Fotografía digital, Madrid, 2007

Juan López, *elevador2*, detalle de "Desgrava", vídeo-instalación, dibujo con cinta aislante y vinilo, 15m x 5m. Vídeo: MiniDV, 7 minutos 30 segundos en loop. Musac, León, 2006

JORNADAS DE ENCUENTRO

La apuesta de Espacios Vitales es formular nuevas experiencias de la práctica artística en el seno de la universidad, estableciendo puentes de diálogo y reflexión entre la creación actual y el mundo académico. Con esta finalidad, durante el periodo que dure la exposición se celebrarán unas Jornadas de Encuentro en las que, a través de mesas redondas moderadas por investigadores de la universidad y el ámbito del comisariado, los artistas hablarán de su obra y trayectoria.

Martes 4 de diciembre
Espacios Vitales. Arte y creación en la UAM

"Presentación". Álvaro Molina (Director de las Jornadas, Asociación Hablar en Arte).
"Espacios Vitales: proyecto expositivo". María Azcoitia (Comisaria de la exposición).
"El papel del historiador del arte en la creación contemporánea". Jesús Carrillo (Profesor de Historia y Teoría del Arte, UAM).

Martes 11 de diciembre
Mesa redonda: Transformaciones del espacio

Moderadora: Mónica Sánchez Argilés (Doctora en Historia del Arte y comisaria).
Participantes: Nuria Fuster, Esther Mañas y Arash Moori (Artistas).

Jueves 13 de diciembre
Mesa redonda: Intervenciones en el espacio público

Moderador: David Moriente (Investigador, Dpto. de Historia y Teoría del Arte, UAM).
Participantes: Fernando García y Juan López (Artistas).

Martes 18 de diciembre
Mesa redonda: (Des)montaje del espacio. Espacio en movimiento

Moderadora: María Rosón (Investigadora, Dpto. de Historia y Teoría del Arte, UAM).
Participantes: Oliver Añón y Guzmán de Yarza Blache (Artistas).

FECHAS. 4 al 18 de diciembre de 2007 (Martes y jueves de 13:00 a 14:30)
LUGAR. Facultad de Filosofía y Letras
Sala de vídeo II, Módulo IV [4, 13 y 18 de diciembre]
Sala de vídeo II, Módulo XBIS [11 de diciembre]

INSCRIPCIÓN. Asistencia libre hasta completar aforo. Las personas interesadas en acudir a todas las jornadas y recibir un diploma tendrán que firmar un parte de asistencia a las sesiones.

ESPACIOS VITALES. ARTE Y CREACIÓN EN LA UAM

Exposición:

Comisariado: María Azcoitia.

Organización, coordinación y producción: Asociación Hablar en Arte y Vicerrectorado de Estudiantes y Extensión Universitaria (UAM).

Con la colaboración de: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Servicio de Educación Física y Deportes, Colectividades Ramiro.

Con la ayuda de: Ministerio de Cultura.

Catálogo:

Diseño y maquetación: Rafael Cedeira.

Edición: Asociación Hablar en Arte.

Imprenta: Rafael Gálvez Artes Gráficas S.L.

Con la ayuda de: Ministerio de Cultura.

Depósito legal: XXXXXXXXXXXXXXX

© De la edición: Asociación Hablar en Arte.
© De los textos: sus autores.
© De las imágenes: sus autores.

Jornadas:

Dirección: Álvaro Molina Martín

Organización: Asociación Hablar en Arte y Grupo de Investigación de Cultura Visual Contemporánea (UAM).

Con la colaboración de: Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Teoría del Arte.

Con la ayuda de: Ministerio de Cultura.

Créditos:

Asociación Hablar en Arte

Presidente: Javier Martín-Jiménez

Vicepresidente: Álvaro Molina

Vocales: Ignacio González Cavero; José Miguel Guisado; Sergio Mantilla Arranz

Más información:

Asociación Hablar en Arte · Plaza de las Salesas 2, 2b. 28004 Madrid

www.hablarenarte.com/espaciosvitales.htm

info@hablarenarte.com

Tel. / Fax. 91 308 0049

Guzmán de Yarza Blache, *Combate: Lucha extrema en la Universidad; Oscuridad, Transmisión de Conocimiento y Violencia Disciplinada*, Fotografía digital, Madrid, 2007

Imágen de contraportada:
Nuria Fuster, *Lido*, instalación (madera, tela y silla), 160 x 180 x 32 cm, 2007