

néxodos



Ayuntamiento de
Valladolid

Fundación Municipal de Cultura

CreArt
RED DE CIUDADES POR
LA CREACIÓN ARTÍSTICA

CREADORES 2023

fuera de lugar

alejandro martínez parra
beatriz castela
bettina geisselmann
david herguedas
javier ayarza
javier r. casado
josé ignacio gil
m^a josé gómez redondo
nacho román
salim malla
tania blanco

SALA MUNICIPAL DE EXPOSICIONES LAS FRANCESAS | VALLADOLID | 13 ENERO - 12 FEBRERO 2023

Fundación Municipal de Cultura. Ayuntamiento de Valladolid

PRESIDENTA FMC Ana Redondo García

GERENTE FMC Carmelo Irigoyen Amo

DIRECTOR DE EXPOSICIONES José Miguel Fernández

COORDINADORA DE PROGRAMA CREART María Mozo García

COMISARIADO Néxodos

DISEÑO GRÁFICO Simbiosis Gráfica

FOTOGRAFÍAS Javier Ayarza

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Edita: Ayuntamiento de Valladolid. Fundación Municipal de Cultura

Printed in Spain. Impreso en España
Imprime: GesGráfica

ISBN: 978-84-19582-00-3

Depósito legal: VA 66-2023

índice

INTRODUCCIÓN	7
AQUÍ ESTÁ SIEMPRE EN USTED. PROPUESTAS PARA EL FIN DE LAS AFUERAS Olga Fernández López	9
RECORRIDO POR LAS INTERVENCIONES ARTÍSTICAS	18
Javier R. Casado	
Bettina Geisselmann	
José Ignacio Gil	
Salim Malla	
Tania Blanco	
David Herguedas	
Alejandro Martínez Parra	
María José Gómez Redondo	
Javier Ayarza	
Nacho Román	
Beatriz Castela	
BLANDAS LA FORMA Y LA ACTITUD Javier R. Casado	65



Fuera de lugar plantea una reflexión poliédrica sobre las periferias, concepto sobre el que trabaja desde hace cinco años el colectivo Néxodos, con sede en Valladolid, desarrollando proyectos de creación contemporánea. Una mirada plural sobre una materia de análisis que trasciende la consideración geográfica, para ser abordada indistintamente desde múltiples perspectivas: histórica, social, económica, tecnológica, psicológica, artística o geométrica, entre otras.

La periferia constituye una toma de posición que nos ubica fuera de lugar respecto a una determinada referencia. Es una localización relativa, por cuanto una misma situación puede ser excéntrica y central al mismo tiempo en función de su eje de gravedad, lo que permite observar e intuir campos dialécticos de naturaleza compleja.

Las propuestas de los once artistas participantes asumen esa exploración y también el desafío de experimentar un cierto extrañamiento, habitando un espacio contingente e híbrido, con la carga simbólica y estética de una iglesia desacralizada empleada actualmente para usos culturales. Desde un punto de vista instalativo, se invita a una reocupación cuyo punto de partida despoja la nave central de los elementos accesorios que la caracterizan como sala de exposiciones, para recuperar su anterior fisicidad. En dicho contexto, un nuevo repertorio de piezas visuales y sonoras establecen una convivencia temporal con el imaginario del barroco.

Ese diálogo añade al título de la muestra una interrogante que dejamos abierta. Esa intencionada adaptación de obras contemporáneas al sentido y características de los distintos elementos arquitectónicos y ornamentales del templo, ¿las mantiene, o no, fuera de lugar?



AQUÍ ESTÁ SIEMPRE EN USTED. PROPUESTAS PARA EL FIN DE LOS AFUERAS

Olga Fernández López

La exposición *Fuera de lugar* surge de la propuesta hecha por el colectivo Néxodos a una serie de artistas para realizar una obra que intervenga o reflexione sobre el espacio de la antigua iglesia de las Francesas de Valladolid, hoy desacralizada y convertida en sala de exposiciones. Se trata, por tanto, de un proyecto *site-specific*, donde los artistas responden a la arquitectura del edificio, a sus funciones, a su historia, pero también a las preguntas que nos hacemos desde el presente. Además, se propone como marco una reflexión en torno a la noción de periferia, con el ánimo de expandir sus significados más allá de lo estrictamente geográfico y jerarquizante. No hace tanto, en la década de los noventa, la globalización trajo consigo numerosos debates en torno a la relación entre los términos centro-periferia, en un intento de erosionar su dialéctica, aunque este proceso de desterritorialización no se dio exento de contradicciones. El sistema del arte contemporáneo, en su entrelazamiento con el neoliberalismo (museos-franquicia, mercados emergentes, galerías de ámbito global, bienales, comisariados transnacionales, públicos diaspóricos), contribuyó en estos años a una progresiva deslocalización de la producción y recepción artísticas. En este contexto surgieron nuevas definiciones de localidad y de lugar¹ y un reconocimiento de las prácticas asociadas a estos. Incluso la historia del arte moderno se explica hoy en día en clave global, cosmopolita u horizontal. El origen geográfico de los artistas ya no importa tanto. De hecho, puede ser un atractivo cuando lo “local” consigue ser traducido al nuevo estilo internacional.

El desgaste del par centro-periferia ha seguido produciéndose en el cambio de siglo, al menos en un ámbito topológico. Así, nuestra referencia se ha desplazado a la red de satélites que orbitan nuestro planeta. Hoy en día coges el teléfono móvil, abres la aplicación y seleccionas

¹ Ver Lucy Lippard, *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*, New York, New Press, 1997 o Hou Hanru, “Towards a New Locality: Biennials and “Global Art””, en Barbara Venderlinden and Elena Filipovic (eds.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Cambridge, The MIT Press, 2005, pp. 57-62.

dónde quieres ir. Te geolocalizas y todo el mapa se organiza en relación con el lugar en el que estás en ese preciso momento. Echas a andar y el mapa se desplaza contigo, moviendo a cada paso las referencias topográficas. Eres un punto azul y el mundo se despliega a tu alrededor. En un mundo de navegadores GPS, la forma en la que entendemos las relaciones espaciales se ha transformado profundamente. Ahora somos siempre el punto de referencia. *El Usted está Aquí* se ha convertido en un *Aquí está siempre en Usted*. En la era de los navegadores todo es centro y periferia al mismo tiempo. No parece haber un fuera de lugar. Así, este proyecto repiensa el arte desde posiciones situadas, una voluntad que los artistas participantes en esta exposición han trabajado antes en otros proyectos y colectivos en el territorio de Castilla y León, como A Ua Crag, La cabra se echa al monte, Yacimiento o Re_hacer, construyendo otras genealogías. Los proyectos *site-specific* tratan de resistirse a la homogeneidad del arte contemporáneo, estableciendo vínculos con un lugar concreto, con su espacio, con su memoria, con las colectividades que allí se encuentran o encontraron. Esta exposición responde así a una ubicación no intercambiable, del mismo modo que nuestros cuerpos tampoco lo son.

CIERTOS ESPACIOS (DIS)CONTINUOS

La obra de **Beatriz Castela**, una artista que ha trabajado extensamente en torno a las relaciones entre percepción y realidad, sitúa en el centro los cuerpos de los espectadores en el espacio y las percepciones que allí se generan. *Figura-fondo* es una pieza que cuestiona las nociones de centro-periferia mediante una referencia a la división tradicional entre estructura y ornamento, apuntando que, en ambos casos, los términos son interdependientes, puesto que nunca percibimos cada uno de ellos de forma autónoma, sino como un todo. En el caso de la capilla lateral donde está instalada esta obra, la arquitectura se percibe al mismo tiempo que las formas geométricas en relieve que se encuentran en el arco y las paredes y que, además, responden al juego óptico de fondo-figura. Este mismo cuestionamiento de nuestra percepción se nos presenta en la pieza principal, un hexágono negro cuyos bordes se desdibujan y confunden a partir de su propia sombra, obra a la que acompañan dos dibujos

² Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1981.

que expanden la propuesta. La interpelación al espectador no solo es perceptiva, sino también fenomenológica. Esta cuestión interesó —de forma reactiva— al historiador Michael Fried, que utilizó la noción de teatralidad (frente a la de la absorción ensimismada) para las obras que provocaban ciertas experiencias de autopercepción². Este tipo de objetos, que el autor relacionaba con el minimalismo, fuerzan al espectador a entrar en una situación donde este deviene consciente del espacio y de sí mismo. En ellos, la experiencia y la situación se vuelven más importantes que la obra. Entendemos así que el perceptor es siempre parte del proceso de percepción. En el caso de *Figura-fondo*, la luz proyectada nos permite, al mismo tiempo, ver y dudar de nuestra visión y, quizá, suspender por un momento todas nuestras certezas.

La relación del espectador con la percepción se sitúa también en el núcleo de la pieza de **Nacho Román**, *Microescucha #ME1*, que forma parte de las investigaciones y experimentaciones que este artista realiza en torno a las grabaciones de campo y el *ambient*. La obra es una instalación sonora que proviene de un registro previo de las ondas electromagnéticas de la iglesia, que posteriormente se digitalizaron y musicalizaron. En este tratamiento de los sonidos, el silencio adquiere un papel fundamental, puesto que, el artista, citando a Pauline Oliveros, propone que “El silencio/sonido es permanente, continuo”. El sonido de la obra y la atmósfera que crea en el espacio de la iglesia invita al visitante a una escucha que trata de hacer audibles —perceptibles— otras dimensiones del espacio donde se encuentra, es decir, de dar forma a su periferia sensorial. Pero más allá de lo puramente físico, la obra nos habla de una determinada auralidad, puesto que los dispositivos de grabación, postproducción y reproducción suponen ya una cierta medialidad del sonido que, además, trata de captar un electromagnetismo de carácter contemporáneo, producido por las redes wifi, las redes móviles o los fluorescentes, probablemente muy diferente al que se diera en la iglesia en el momento de su construcción.

La interpelación al espectador también está presente en la obra de **David Herguedas**, una pieza que continúa su exploración sobre la interacción entre humanos, imágenes, sonidos y máquinas. A diferencia de las dos anteriores, la pieza *Estatvas* no presupone un espectador que percibe desde fuera, sino que convierte a este en parte de la obra, eliminando la distancia entre ambos. Así, cuando el espectador sube el escalón y se coloca delante de las columnas

de televisores (que se encuentran en las hornacinas del altar), su silueta, decodificada en puntos, aparece en las pantallas. El cuerpo se transforma en una imagen abstracta, se sitúa *al otro lado del espejo* y disuelve las nociones tradicionales de sujeto y objeto. Hacer que el espectador co-exista en el mismo espacio de la obra es un fenómeno del que participamos cada vez que nos hacemos un *selfie* delante de una obra, una escenificación (no olvidemos el componente de teatralidad) donde todos somos, a la vez, sujeto y objeto de la mirada. Y es que, como señala Juan Martín Prada, “aunque no siempre estemos bajo la mirada de otros, siempre estaríamos bajo los efectos de esa situación”³. De hecho, internet y las redes sociales han contribuido enormemente a la transformación de nuestras percepciones más convencionales sobre el espacio, el tiempo o la subjetividad, por señalar solo algunas. Ya no se trata solo de construir un lugar desde el que practicar la incertidumbre, sino de ser conscientes de que ese lugar somos nosotros mismos.

En el diccionario de María Moliner periferia se define como “zona más próxima al exterior de un *cierto espacio*”. Es una definición un poco misteriosa, que nos hace preguntarnos por ese cierto espacio que no es un centro, sino que funciona de modo relativo. Conjeturando un poco, podríamos decir que ese espacio podría ser la vida y que una de las formas más extremas de su periferia podría ser la muerte. Así, las piezas de José Ignacio Gil y de Javier Ayarza parten de la función sepulcral de las iglesias para proyectar su sentido en varias direcciones. La instalación de **José Ignacio Gil**, *Densidad 8.6*, conecta con algunas otras piezas anteriores donde el artista ha reflexionado sobre los procesos de despoblación en el medio rural. En este caso, presenta 78 losas de mármol de Espejón, dispuestas en la nave de la iglesia sugiriendo un conjunto de tumbas. Esta obra que conecta la materialidad de la muerte y el poder habituales en los sepulcros de Valladolid, simbolizados en el mármol, con el lugar de procedencia de este recurso, la cantera de ese pueblo de Soria, cuya densidad demográfica es 8,6 habitantes/km². A través de esta pieza el artista reflexiona sobre la muerte de determinados territorios periféricos después de que sus recursos hayan sido explotados por los centros. Este procedimiento de correspondencia entre dos lugares puede relacionarse con los conceptos de *site/non-site* acuñados por Robert Smithson⁴. Este par alude al cambio de dimensión que se produce cuando un elemento natural, ubicado en un territorio, se extrae del mismo y se ubica, descontextualizado, en un ámbito artístico, sometiéndolo, por tanto,

³ Juan Martín Prada, *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*, Madrid Akal, 2018, p. 46.

⁴ Robert Smithson, “A Provisional Theory of Nonsites”, en Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996.

a un proceso de representación. Entre ambos lugares (*site/non-site*) se establece una nueva relación que es, a la vez, metonímica y metafórica y funciona como un continuo imaginario. El gesto de José Ignacio Gil permite reactualizar la vieja conexión entre la cantera y la iglesia en un viaje de ida y vuelta donde esta proyecta su condición de tumba sobre la soledad del territorio.

Por su parte, la obra de **Javier Ayarza**, titulada *HIC SITUS EST Qo*. [¿Aquí yace?] se refiere también a la muerte, pero desde un punto de vista más alegórico. Para ello parte de la propia Iglesia de las Francesas, antiguo convento de Santa Cruz y posterior sede de las dominicas francesas, junto con la pintura de Francisco Velázquez Vaca *Vánitas con ángel admonitorio* (1639) del convento de San Quirce de la misma ciudad. Las vánitas eran un género que interpelaba al espectador para que reflexionara sobre la fugacidad de la vida, la transitoriedad del poder y la vacuidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte y la necesidad de preparación para la salvación. Se trata de un género que se desarrolla extensamente en el barroco por su carácter moralizante y que, en el caso español, se liga a un discurso religioso contrarreformista. La obra pone en relación dos conjuntos de admoniciones. Por un lado, un aviso *VANA EST PVLCHRITVDO* [La belleza es vana] escrita sobre las puertas del coro y, por otro, dos espejos en el suelo del presbiterio con varias advertencias *ESTIGUIMUR UNO MOMENTO* [Detengámonos por un momento], *IN ICTU OCULI NIL OMNE* [En un abrir y cerrar de ojos, nada] y *QUIS EVADET* [Quién escapará]. El espectador debe asomarse a los dos espejos y, como en la obra de Herguedas, quedará atrapado en ellos. A través de este recurso Ayarza actualiza el *memento mori* barroco dirigiéndolo hacia la cultura de la imagen a la que todos nos hayamos sometidos. El artista se pregunta ¿Somos, o somos la imagen de lo que somos? ¿Somos o es apariencia lo que somos? Esta afirmación se refuerza a partir de la indicación sobre la vanidad de la belleza y quizá reverbere en toda la visita a la exposición, sugiriendo que esta dimensión de lo vacío y transitorio también alcanza al propio arte.

COMUNIDADES DE EXCLUSIÓN Y MEMORIA

Las iglesias son lugares donde la dimensión del rito tiene una importancia fundamental y , dentro de ellas, los altares concentran muchos aspectos del mismo, como representaciones, devoción o misterio. En el caso de esta exposición, el altar es el lugar donde encontramos la obra de **María José Gómez Redondo**, una gran tela donde está impresa la imagen de una mano sobre un fondo con rayas y letras. Se trata de una obra donde pueden reconocerse algunos motivos recurrentes en su producción. Por un lado, una imagen de su mano, un principio autobiográfico hace que la artista se sitúe como sujeto y objeto de la fotografía. Sin embargo, a diferencia de la obra de Ayarza, el espejo desaparece para permitir al espectador crear un nuevo tipo de identificación mediante la proximidad y el punto de vista desde el que el brazo y la mano se fotografían. Por otro, el efecto de doble exposición, donde la mano se asocia con un fondo, en este caso, la pared de un aula donde los estudiantes han ido colocando las marcas de su estatura junto con sus iniciales. Este conjunto de signos remite a un ámbito común, el de la colectividad, algo que comparten el aula e iglesia, donde también existe una congregación. Como señala Remedios Zafra: “Visibilizar lo que se oculta y duele es un potente gesto político que se amplifica cuando las intimidaciones se muestran (...) Siempre los ojos, nuestros ojos, precisan párpados para devolvernos al mundo interior”⁵. En un momento de vulnerabilidad, una ceguera momentánea y accidental, la artista se pregunta por el reconocimiento de los bordes, otra forma posible de la periferia, y por el papel sustentante que estos realizan, cuando frecuentemente estamos cegados por el centro. Así, la autobiografía y la intimidad no se cierran a lo individual, sino que se encadenan a un espacio de complicidad, de aprendizaje y de memoria.

Por su parte, la obra de **Bettina Geisselmann** alude a un tipo de colectividad que, a diferencia del aula, se forma en un fuera de lugar. La instalación *Campanas del diablo* aborda la exclusión a la que la Iglesia sometía a diversas partes de la población, en concreto, a brujas, hechiceras y curanderas. En estas figuras criminalizadas por la Inquisición se aliaban su condición de mujer, su proveniencia frecuentemente gitana y la desconfianza ante sus saberes botánicos, farmacológicos y sanitarios. La artista recupera la memoria de estas mujeres a partir de la referencia a las flores de estramonio, originarias de Mesoamérica. Esta era considerada

⁵ Remedios Zafra, “La (im) posibilidad de un mundo sin párpados. Ensayo sobre la intimidad conectada”, *Isegoría* N.º 60, enero-junio, 2019, pp. 66-67.

como una planta del diablo, dado que, por sus propiedades psicoactivas y alucinógenas, era usada por chamanes y brujas para sus ungüentos, en sus ritos y en los procesos de curación o alivio de algunas enfermedades. La instalación nos presenta una estructura con sesenta flores blancas de gran tamaño, dispuestas en círculo en el techo de iglesia de la nave central, transformando un espacio vedado a las brujas en un lugar para su memoria de carácter subversivo. Cabe destacar que, en la novela cervantina *El coloquio de los perros*, Berganza, uno de los dos perros guardianes del Hospital de la Resurrección de Valladolid, relata su encuentro en Montilla (Córdoba) con una bruja-hechicera, la Cañizares. En un momento del relato, esta hace un comentario sobre las unturas que las brujas hacían para encontrarse con el diablo: “Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de jugos de yerbas en todo extremo fríos” (...) “y digo que son tan frías, que nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo, y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente” (...) “porque todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no hay diferenciarlo de cuándo vamos real y verdaderamente”. Del mismo modo, cabría considerar metafóricamente las propiedades que las prácticas artísticas, al igual que estas flores, tienen para generar espacios entre la realidad y la ficción.

Siguiendo con el ámbito de lo ritual, la obra de **Tania Blanco**, *Jícara*, también se articula en relación a un producto procedente de Mesoamérica, el cacao. Al igual que el estramonio, se han documentado sus usos religiosos y medicinales, pero también alimentarios y comerciales en esta parte del continente americano. En torno a estas dos obras conviene señalar la importancia desempeñada por la ciudad de Valladolid en el imaginario colombino —para los colonos— y en la Controversia —para los indígenas—. El cacao y la jícara (recipiente para su consumo) aparecen en este proyecto como símbolo de la relación centro-periferia en este periodo de la Edad Moderna española. La bebida realizada con cacao fue introducida en España en el siglo XVI y era tomada tanto por las damas de la realeza, como por los miembros de la Iglesia. Se trataba de un producto poco accesible, cuyo consumo denotaba una posición de privilegio. A partir de las múltiples referencias asociadas al cacao, antiguas y también contemporáneas (no olvidemos su explotación como recurso, lo que la conecta en cierto modo a la pieza de José Ignacio Gil), Tania Blanco se detiene en la creación de un envoltorio

vacío de chocolate, una cáscara quebradiza hecha exclusivamente de periferia. La instalación se completa con una serie de estampas realizadas también con chocolate donde se trae a la memoria los orígenes de este producto.

Los saberes tradicionales están en el centro de la obra de **Salim Malla**, *Mapa genealógico*, que también responde a las jerarquías que establecemos entre supuestos centros y supuestas periferias, en este caso en la generación de conocimiento, un interés que este artista ha venido desarrollando al cuestionar los modelos y las unidades de medida que se han utilizado para la comprensión del mundo. En esta obra, el mapa no responde a una cartografía del espacio, sino a un mapeo posible del tiempo. Para ello, realiza un monotipo del solado de un antiguo hórreo asturiano sobre pulpa de papel, donde quedan estampadas las formas, huellas, rugosidades y texturas de la madera. En el mismo gesto, y de forma simbólica, quedan registrados y evocados la memoria de las gentes que lo utilizaron y los saberes que hicieron posible su forma de vida. E imaginando un poco más, también la madera lleva la huella del trabajo, la alegría o el dolor de muchas generaciones. A través de las piezas de Geisselmann, Blanco y Malla, aparecen otros sujetos históricos, casi siempre olvidados de los relatos oficiales, relatos que nos hablan de otra experiencia de la modernidad desde la crítica al patriarcado, a la colonialidad o a la subalternización de los saberes populares.

Algunos procesos de exclusión también se producen en el propio campo del arte, como nos recuerda **Javier R. Casado** con su obra *We are sorry to inform you / You are free now*, dos telas situadas sobre la reja del coro (lugar desde donde se ejerce una voz). La mitificación del artista emergente y el establecimiento de límites de edad para marcar trayectorias ortodoxas e hitos dentro de la carrera artística abocan a muchos artistas a un fuera del lugar donde supuestamente se produce el arte. En este ámbito, Casado ha realizado diversos trabajos donde reivindica la acción mínima, la improductividad y la autosuficiencia. Esta resistencia se ejerce en un escenario donde el monolingüismo del arte global y la domesticación de la diferencia han tendido a una totalización que ha simplificado o borrado los contextos y voces personales, devolviendo a una nueva periferia a muchas prácticas poco traducibles. Como expresaba Mladen Stilinovic en su irónica pieza de 1992, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*. Podemos entender esta referencia al idioma, no solo en su literalidad, sino también

en términos de lenguaje artístico. La gran mayoría de los artistas han asumido el nuevo estilo internacional, posthistórico, postconceptual y bienalizado, que se ha adaptado para poder ser entendido por los públicos transnacionales. Frente a esta inteligibilidad, Casado propone la reflexión en torno a dos frases, una, *Lamentamos comunicarle*, típica de las cartas de rechazo y escrita sobre un lienzo limpio y organizado y otra, *Ya eres libre*, que alude a las posibilidades que se abren a partir de las negativas recibidas y que está escrita en el hueco que deja una gran mancha de maleza, una invitación a aventurarse en un estado de suspensión.

LA OBRA SIN FIN

Nos relocalizamos de nuevo en el punto azul para referirnos a la pieza de **Alejandro Martínez Parra**, *N/S/E/O*. La Iglesia de las Francesas se convierte en una brújula desde la que se efectuaron cuatro caminatas, andando en una línea lo más recta posible en las cuatro direcciones, norte/sur/este/oeste, hacia las periferias de la ciudad. Los cuatro paseos fueron grabados en video, con la cámara enfocando siempre hacia el suelo, y su registro se presenta en la iglesia en cuatro monitores situados en los puntos cardinales correspondientes. La visión del suelo, con sus cambios de materia, textura, formas o signos, hace visible el continuo de lo urbano y su desembocadura en lo periurbano, un límite que no está marcado por ninguna frontera oficial, sino que su fin queda al arbitrio del artista. Cabría entender esta obra refiriéndonos a una pregunta que Enrique Vila-Matas le hace a la obra de Dominique González-Foester, *Splendid Hotel* (2014): “Allí, por ejemplo, uno no tarda en preguntarse dónde termina la obra, suponiendo que esta haya empezado en algún lugar. ¿Termina o empieza en el jardín y el lago que hay junto al palacio, en un árbol del parque del Retiro, en las afueras de Madrid, en una plaza de Lisboa, o en un hotel portugués frente al Atlántico?”⁶. Del mismo modo, los proyectos que se desarrollan en *Fuera de lugar*, ¿acaban en la puerta de la Iglesia de las Francesas, en el Pisuerga, en la estación de Campo Grande, en Castilla, en el Mar Cantábrico? ¿Hasta dónde podemos expandir unas obras cuya localización se agranda y disminuye a voluntad con la pinza de nuestros dedos?

⁶ Enrique Vila-Matas, *Marienbad eléctrico*, Barcelona, Seix Barral, 2015, p. 38.





Javier Ayarza | VANA EST PVLCHRIVDO
(detalle de la obra HIC SITUS EST Qo) |
vinilo adhesivo | 18 x 350 cm (arriba)

Vista general de la intervención de Javier
R. Casado (abajo)

Detalle de N/S/E/O
proyección de
vídeo de Alejandro
Martínez Parra



VANA EST PVLCHRITVDO

WE ARE SORRY
TO INFORM YOU

YOU ARE
FREE NOW



WE ARE SORRY
TO INFORM YOU

Javier R Casado
WE ARE SORRY TO
INFORM YOU /
YOU ARE FREE
NOW

lienzo de algodón,
tinta permanente,
carboncillo, maleza
frotada y madera.
190x196 cm |
196x194 cm

YOU

ARE

FREE

NOW



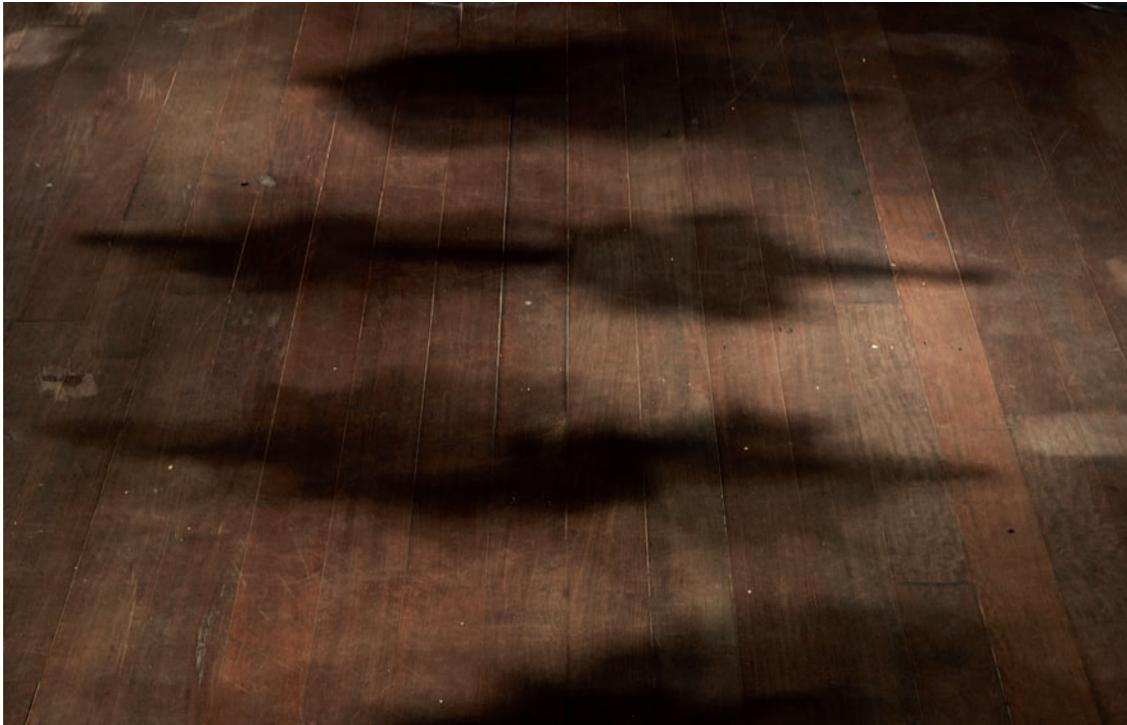




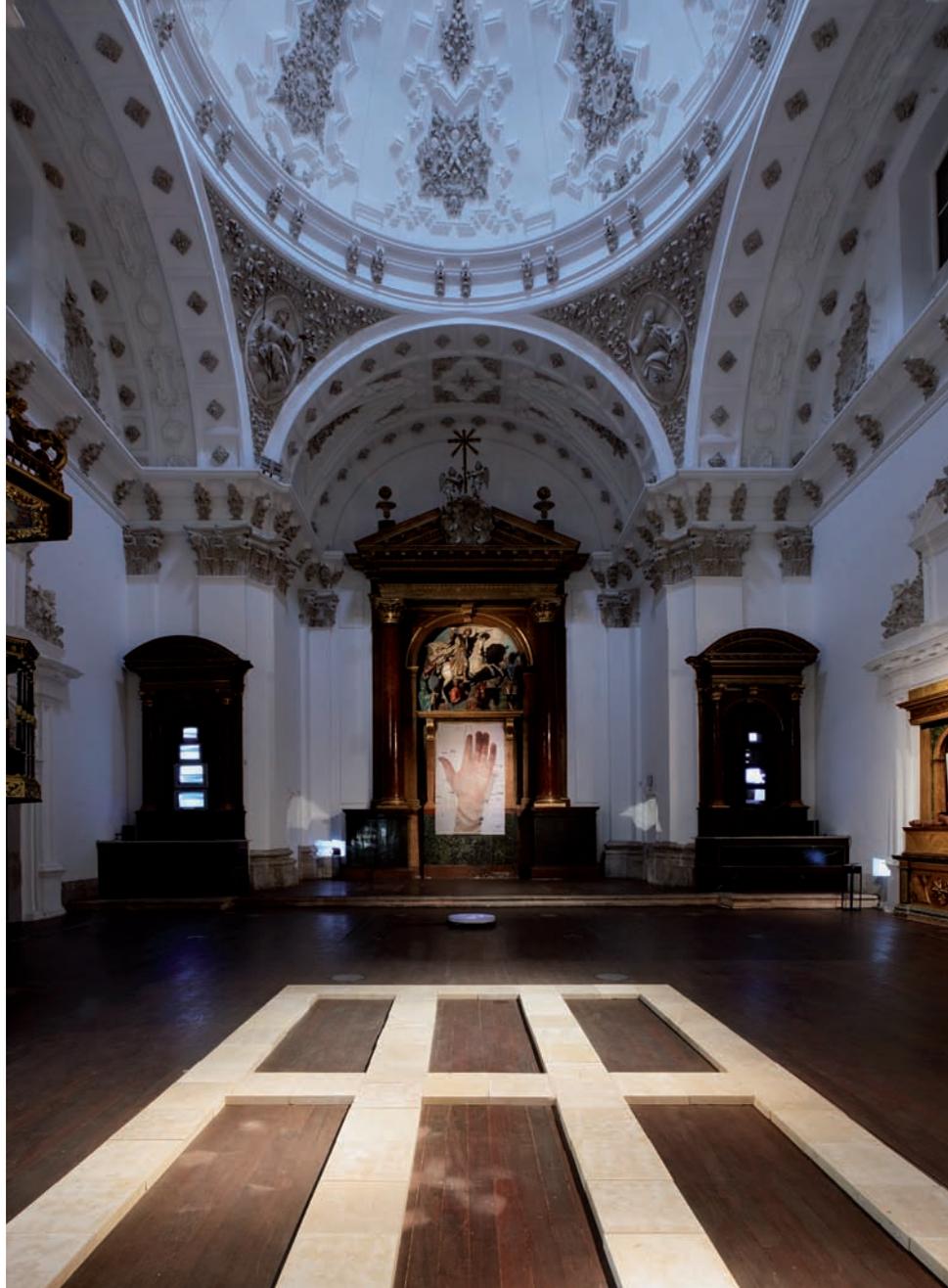


Bettina Geisselmann | CAMPANAS DEL DIABLO
papel, alambre, papiro trenzado, metal |
100 cm alto / 400 cm diámetro





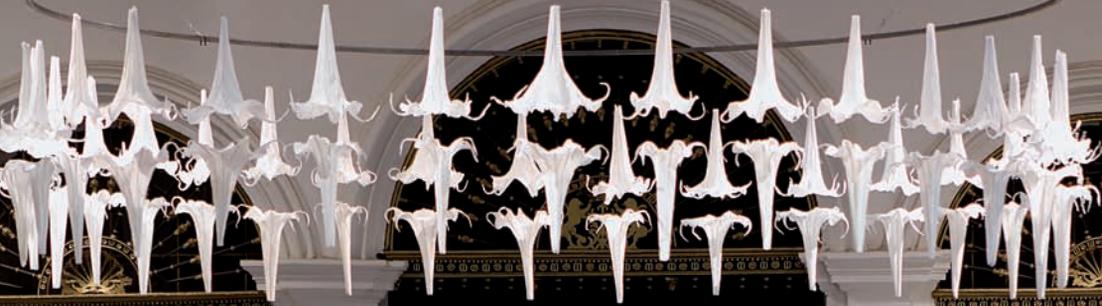






José Ignacio Gil | DENSIDAD 8.6 | 78 losas de mármol de Espejón de 33x33 cm c/u | 495x330 cm

VANA EST PVLCHRITVDO



WE ARE SORRY
TO HARM YOU



YOU

ARE

FREE

NOW

Exhibition title
Text on the right wall









Salim Malla | MAPA GENEALÓGICO | gofrado de pulpa de papel de algodón | 155x155 cm, 45x55 cm. 40x65 cm







Tania Blanco | JÍCARA |
cacao, pasta de papel
10 serigrafías entre 16 x 25 cm y 56 x 76 cm
12 esculturas entre 15 y 50 cm





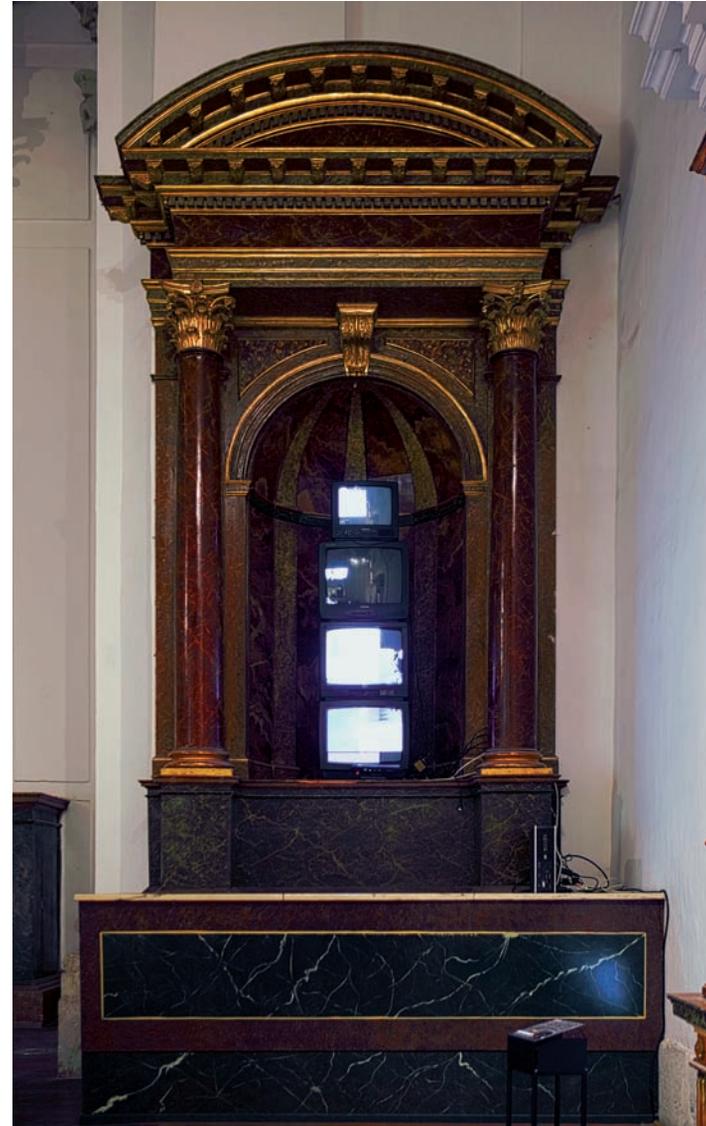
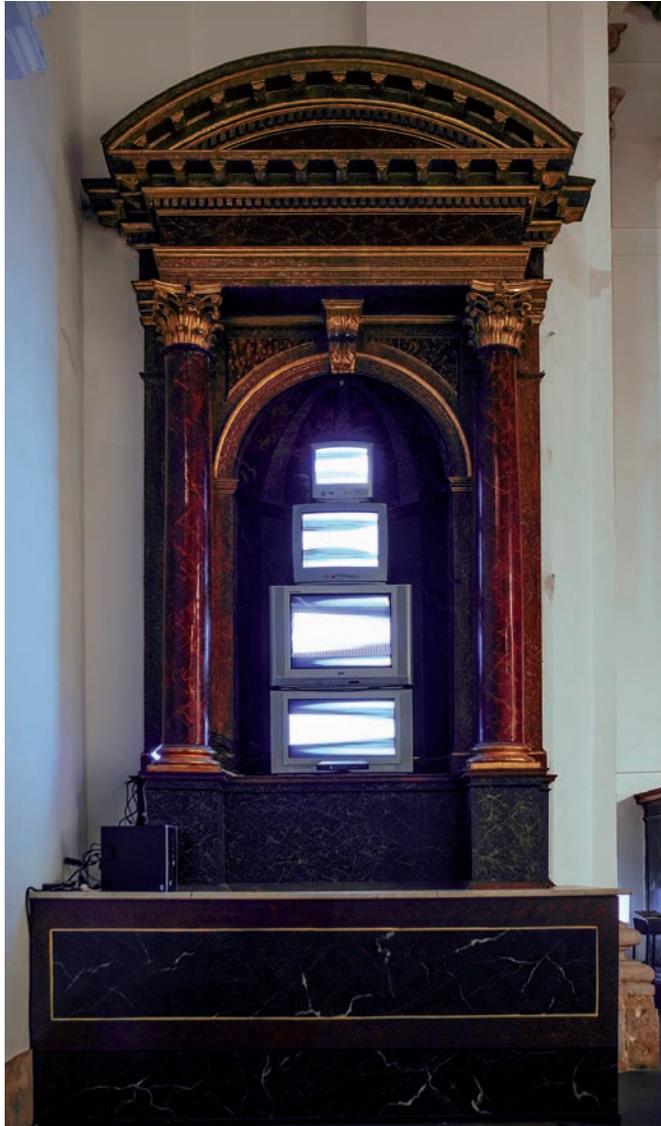


BL
HM
AD
LL





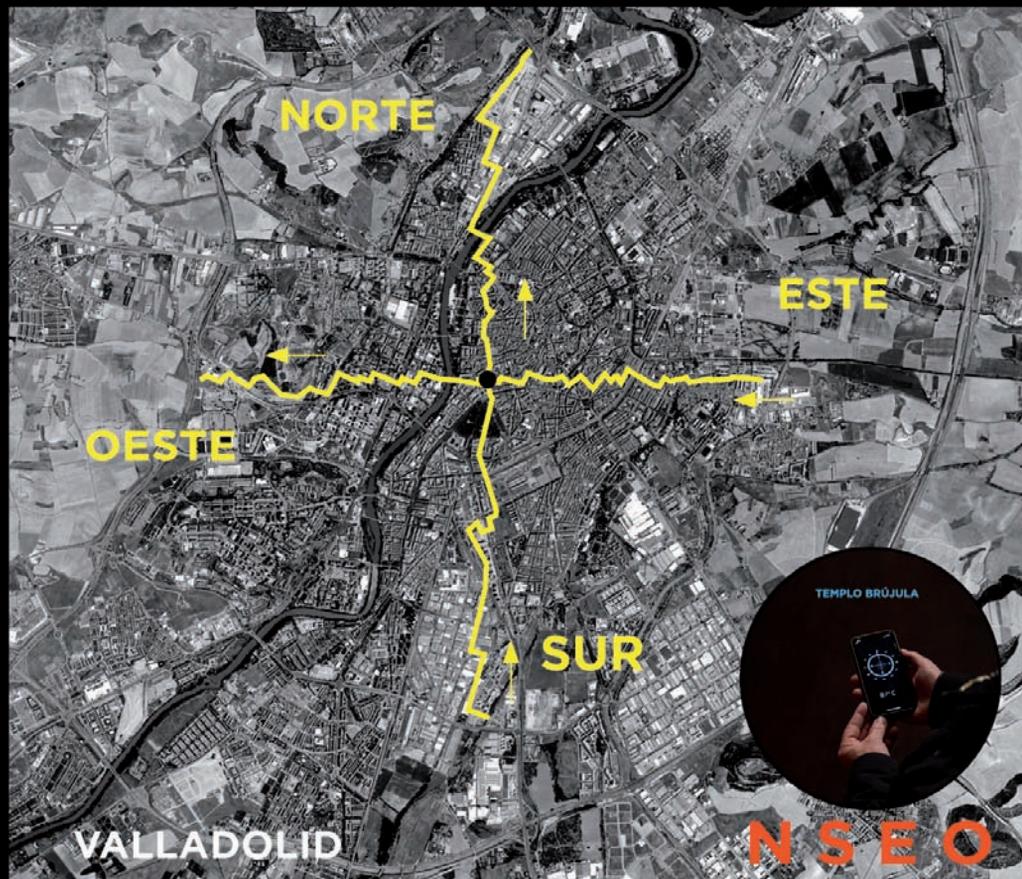
David Herguedas | ESTATVAS | 2 esculturas formadas por 4 televisores, cámara 3D, ordenador y software propio



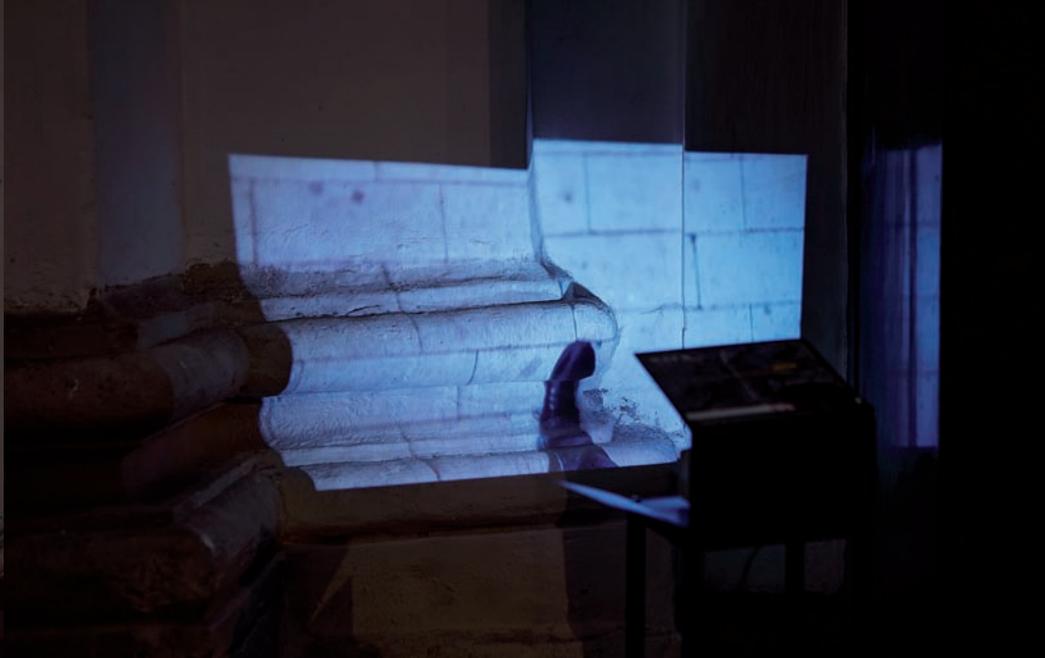




Alejandro Martínez Parra | N/S/E/O | acción - vídeo instalación |
caja de luz 75 cm de diámetro y 4 proyectores



UNA ACCIÓN DE EL HOMBRE QUE NO VE
CAMINANDO DEL CENTRO A LAS PERIFERIAS Y DE LAS PERIFERIAS AL CENTRO,
Y CUYO REGISTRO VIDEOGRÁFICO ES PROYECTADO EN EL PERÍMETRO INTERIOR DE LA
IGLESIA DE LAS FRANCESAS EN SU UBICACIÓN REAL N.S.E.O.





VANA EST



PVLCHRITVDO



YOU ARE



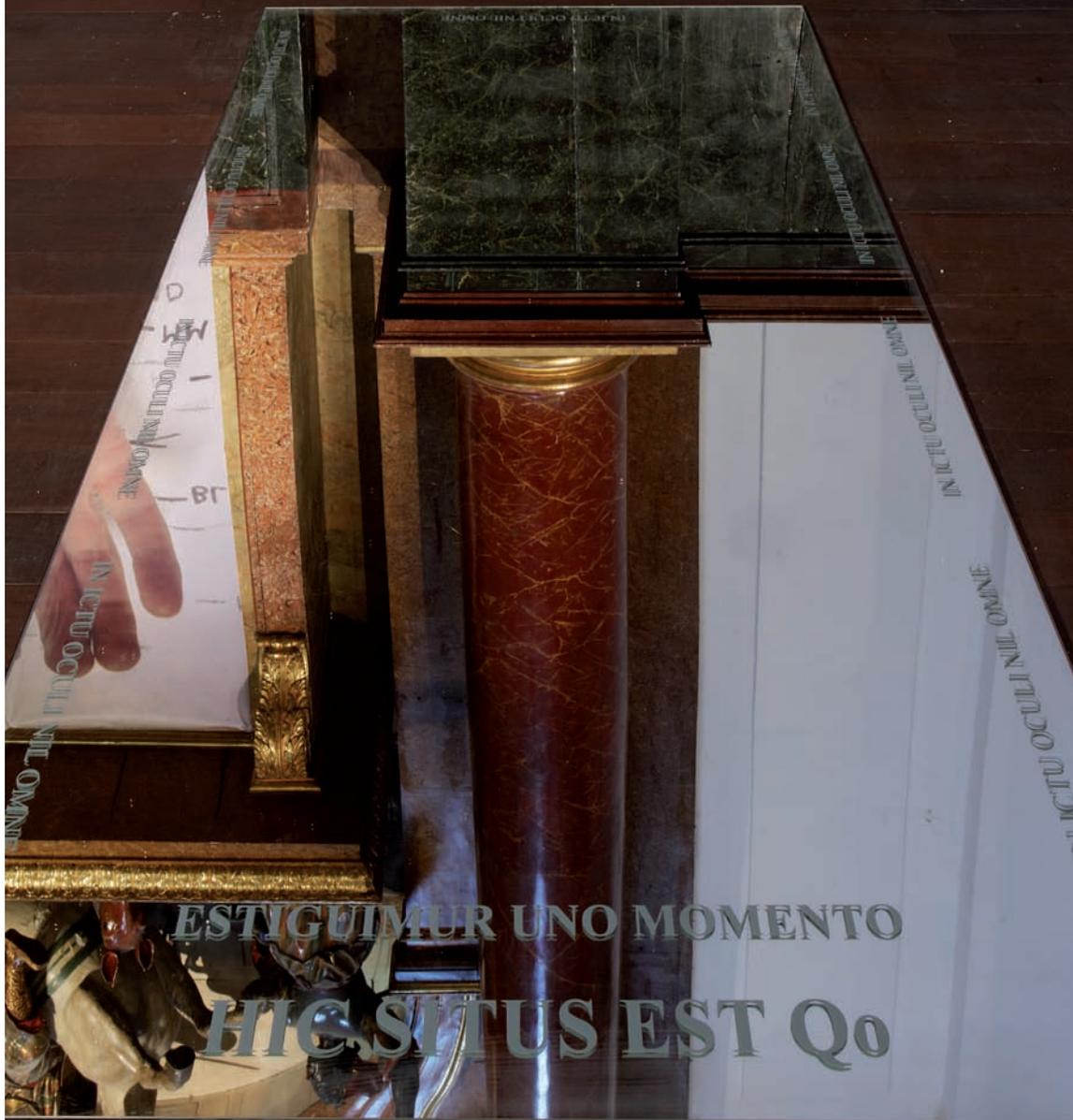


María José Gómez Redondo
SENTIRSE PERIFERIA (MIENTRAS)
impresión fotográfica sobre tela
340 x 200 cm









Javier Ayarza
HIC SITUS EST Qo
2 espejos, vinilo

1 - ESTIGUIMUR UNO MOMENTO. HIC SITUS EST Qo. IN ICTU OCULI NIL OMNE.

2 - ESTIGUIMUR UNO MOMENTO. HIC SITUS EST Qo. QUIS EVADET.)
180 x 90 cm/u

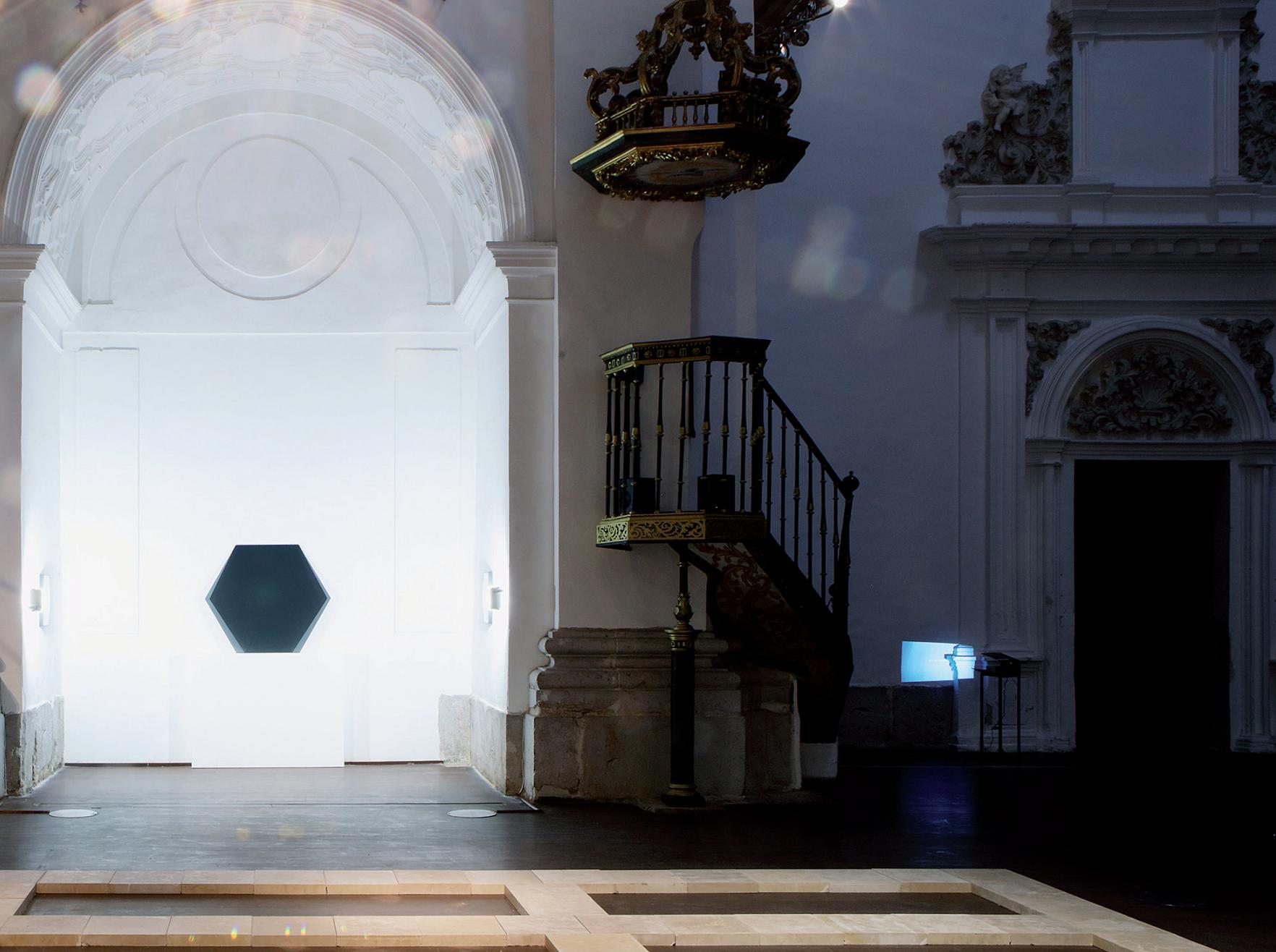


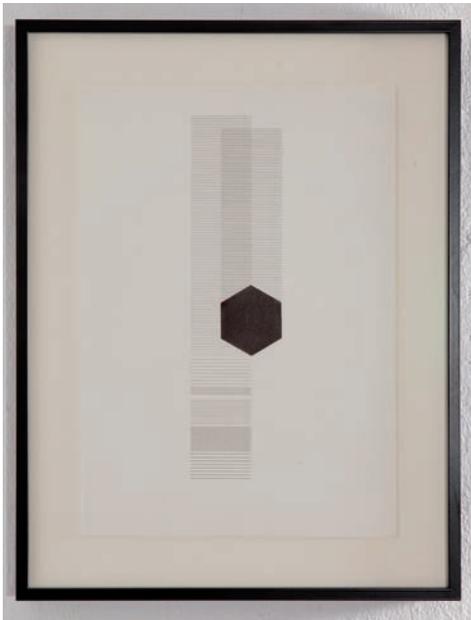


Nacho Román | MICROESCUCHA #ME1 | instalación sonora | reproducción aleatoria 17'



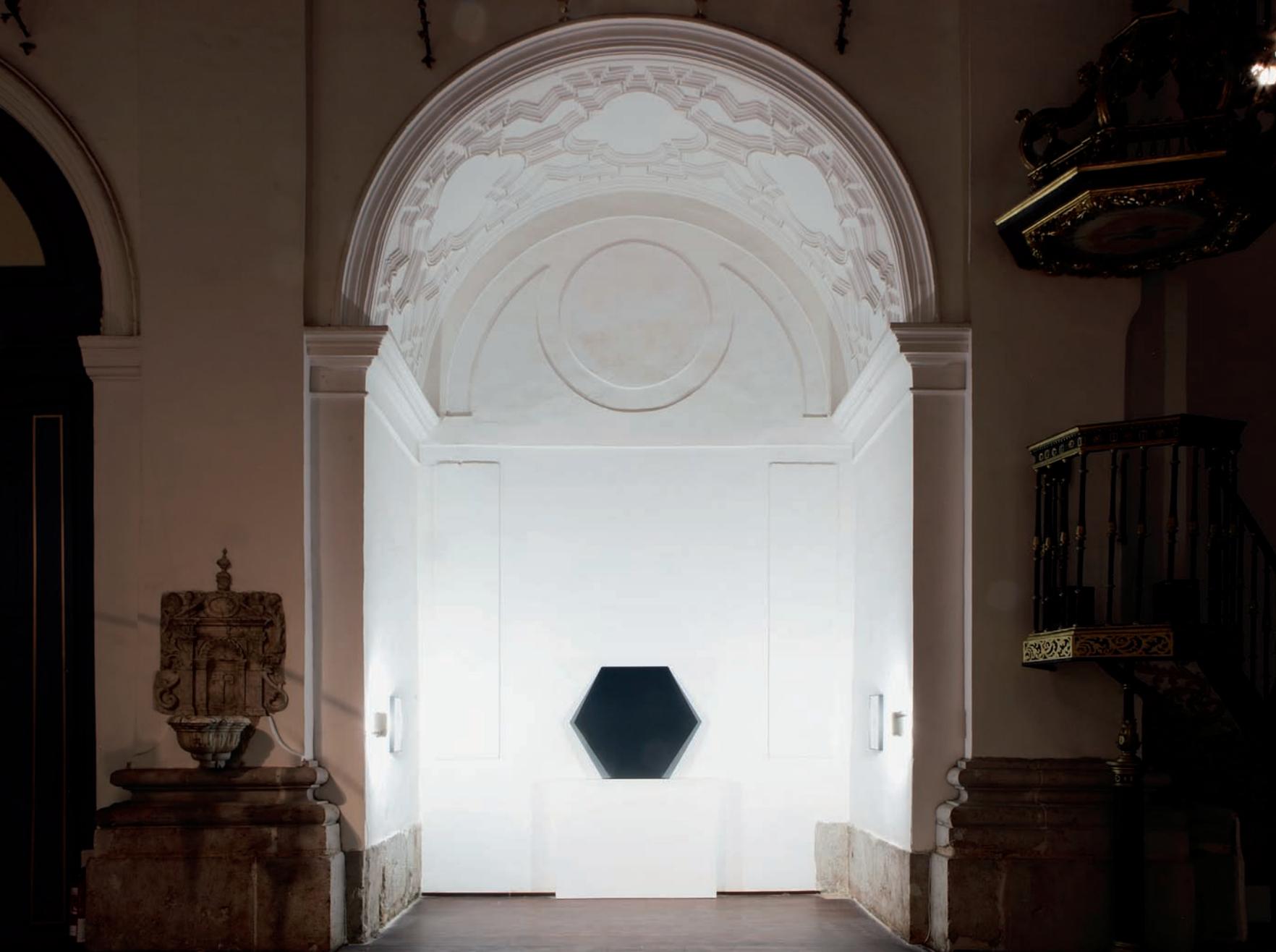






Beatriz Castela
FIGURA-FONDO
vidrio templado negro,
90 x 90 cm, foco LED
y 2 dibujos 25 x 35 cm





BLANDAS LA FORMA Y LA ACTITUD

Javier R. Casado

*On I go, not toward or away
Up until now it was day, next day
Up until now in a rush to prove
But now I only move to move ¹*

¹ Fiona Apple, "On I Go"
[Canción], en *Fetch The Bolt Cutters*, Epic Records, 2020.

Habitar en la periferia no implica forzosamente vivir en el extrarradio; existen muchas maneras de descentrarse. Se puede, por ejemplo, ablandar la mano, ablandarla hasta que ya no sirva como herramienta de trabajo; hacerla fluida, casi líquida, para colarse por intersticios y alcanzar descanso en la incertidumbre.

La periferia no es un lugar sino un territorio de incertidumbre, un espacio sin geografía pero poblado por múltiples cuerpos y significados, una polisemia maleable y relacional en la que perderse y ablandarse. Las manos blandas, sin buscar encajar, se acomodan mejor en terrenos irregulares, sobre todo si lo hacen juntas; así también se protegen tramando urdimbre.

Una mano blanda no sigue el compás. Se guía por un tacto lento, acariciante, afectivo, recreativo, que describe trayectorias imprecisas, formadas sobre la marcha. Sin planificación, esas trayectorias no pretenden consolidarse más que como una manera de estar en el mundo sin perspectiva o voluntad de éxito y en crisis constante. «Lo que pasa con la crisis es que suspende el tiempo»² y la autoridad, algo de lo que las manos blandas también carecen. Una mano así siempre llega a destiempo.

² [@alokvmenon], 4 de diciembre de 2022, *ten years ago i almost died when i caught on fire. I sustained second and third degree burns on my hands* [Fotografía], Instagram, https://www.instagram.com/p/ClwWY4foG9s/?utm_source=ig_web_copy_link

Escapar de la autoridad del tiempo, del trabajo o de cualquier otro tipo supone sustraerse del control y perderlo, aunque creer que alguna vez se ha tenido el control sobre las cosas es ilusorio: no se puede agarrar algo para siempre sin perder la fuerza, ni siquiera un lápiz. Las extremidades blandas no tienen caligrafía y no escriben ni teclean dosieres, proyectos, memorias o presupuestos, solo hacen garabatos o se dejan caer sobre el teclado y jxnh,kaw4. No pueden ganar pues no compiten, pero es mucho lo que pueden lograr desde la negación. Las manos blandas lo son por decisión propia, y su voluntad se sitúa en un lugar que no es el del servicio. A fin de cuentas, la blanda es una mano otra, disidente, y, como tal, está experimentada en el fracaso. Está claro que no se la puede llamar *útil* y que no reúne las características que se esperan de una mano plenamente funcional y adaptada a un mundo rápido, productivo, orientado a la solidez, al triunfo por el mérito y asentado en la oposición binaria. En un mundo así, el fracaso, lejos de ser un final, abre la puerta a otras muchas posibilidades y capacidades³. Puede ser reconfortante pensar, en un ejercicio de descentramiento del yo, que el fracaso de alguien quizá sirva para que otra persona logre lo que la primera no consiguió.

No es raro que las manos blandas tengan uñas largas que les impiden desempeñar competentemente un sinnúmero de tareas. Su longitud y su aspecto no son uniformes, de modo que no sirven como punto de apoyo o como ayuda de ninguna clase. El surco que dejan al arañar la tierra la oxigena. Y así, a su ritmo, que no es ni rápido ni lento, las manos blandas están en constante e improductivo movimiento.

La periferia también es el territorio de la pereza y la improductividad. Un territorio donde no existe la obligación de hacer, donde elegir no hacer es una decisión válida, donde descansar del capitalismo y dejar sin efecto sus lógicas. En la periferia se despliegan el juego y las artes como actividades autosuficientes para ponerlo todo en crisis y ensayar otros mundos con mejores condiciones para sus habitantes: la tribu de las manos blandas, inútiles, cuir: las *períferas*.

En la periferia, el juego es una forma destacada de improductividad. Durante el juego se activan e intercambian subjetividades, se negocia sobre lo presente, se construyen realidades

³ 3 «Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes, de estar en el mundo». Jack Halberstam, *El arte queer del fracaso*, Barcelona y Madrid: Egales, 2018, p. 14.

⁴ Ixiar Rozas habla de la vulnerabilidad como un resultado de poner el cuerpo y expulsar el yo en *Sonar la voz. 9 ensayos y 9 partituras*, Bilbao: consonni, 2022. [Nota al margen: leí este libro íntegramente a lo largo de varias jornadas laborales.]

⁵ Como en el conocido «Autobio» de Gloria Fuertes: «Me dijeron: / O te subes al carro / o tendrás que empujarlo. / Ni me subí ni lo empujé. / Me senté en la cuneta / y alrededor de mí, / a su debido tiempo, / brotaron las amapolas». En *Mujer de verso en pecho*, Madrid: Cátedra, 1983.

temporales, intermitentes, se encarnan y desvelan identidades –tú eres un superrobot cuántico, tú un monstruo de aire y yo la astronauta jefa–, se aceptan el error y el sinsentido, se detiene el tiempo, se dice «casa» para inmunizarse y se salva exclamando, con generosidad, por mí y por todes mis compañeres. Jugando generamos espacios al margen, ocupamos los márgenes y los empujamos.

Habitar en la periferia supone, por lo tanto, situarse en un punto cero desde el cual poder moverse en cualquier dirección sabiendo que siempre se puede volver. La periferia puede ser un espacio seguro: casa. Allí podemos, con Butler y más compañía buena, vulnerabilizarnos e interdependizarnos, que es otra manera de ablandarse⁴, y, en el borde del camino, hacernos uno con la maleza⁵.

Mi tránsito hacia los márgenes comenzó hace quince años con una crisis que, como las que vinieron después, debilitó aún más a las débiles y volvió increíble cualquier promesa de futuro. Entonces la juventud, esa categoría que delimita un tipo de periferia temporal, social y administrativa, todavía me era aplicable por edad y por decreto. A mí y a lo que hacía: podía ser un «artista joven» si competía con el resto y demostraba un ritmo de producción constante y solvente. Junto con la formación reglada, los certámenes han llegado a ser la vía de acceso preferente a un ámbito artístico serio, sólido y *deseable*, siempre y cuando se tenga un discurso suficientemente definido; de lo contrario, no es difícil que la práctica acabe siendo condicionada por los requisitos de estas competiciones, y el discurso forzado. Pero hay discursos y modos de hacer que no encajan en esa vía y que, aun así, se prestan a ser explorados, si bien por caminos secundarios. El que a mí me interesaba era el del hacer mínimo, el hacer que desaparece, la mera acción artística que no deja tras de sí ni siquiera una imagen testimonial. Entre otras cosas, quería darle a la obra de arte esa intimidad que la documentación muchas veces le niega y ceder protagonismo a la conversación y al relato oral como formas predilectas de comunicación de lo hecho. Sin imágenes u objetos que mostrar, la vía del dossier y del certamen se cerró para mí, y lo mismo sucedió, tiempo después, con la posibilidad de concurrir a convocatorias para «artistas jóvenes», fruto de dejarlas pasar —a excepción de contados intentos que no puedo negar haber hecho—. Qué más da, si la mayoría no logra continuar. El caso es que me puse impedimentos para desarrollar una carrera

artística ordenada y profesional. La volví intermitente, circunstancial y contingente, y dejé correr el tiempo hasta ser demasiado mayor. O, visto de otro modo, tal vez congelé mi posición en un lugar de eterna inmadurez.

El interés por las posibilidades de un hacer limitado o reducido al mínimo derivó en un giro lógico hacia el no hacer, en el rechazo del trabajo como rector de la existencia. Sin imágenes ni objetos con los que poder justificar la productividad, lo demás se vuelve inútil, incluido uno mismo. ¿Por qué no, entonces, abrazar esa inutilidad y serlo adrede? De modo que comencé a buscar estrategias de resistencia frente a la autoexplotación a la que tendemos a someternos, a menudo por motivos individualistas. Toda persona que rechaza el trabajo asalariado se sitúa en una posición incómoda, que es una buena posición desde la que partir para favorecer el desplazamiento a otro lugar. En este caso, el punto de inicio era un arte vaciado de utilidad y responsabilidad hasta volverlo una mera actividad cotidiana, una anécdota en un mundo que, en términos globales, le otorga una importancia y una utilidad escasas. El rechazo al hacer provechoso tiene mucho que ver con eso y con las condiciones de producción del arte, tan precarias en el lado creativo y tan favorecidas en los otros que sobre él se sustentan. En ellos suelen estar quienes toman la voz y ejercen de mediadores y validadores de lo artístico mientras los artistas pierden agencia. De ahí la reclamación de usar la voz para recuperarla y del cuerpo para afirmar que se está aquí, sin producir objetos de los que otros puedan aprovecharse. De ahí también la reivindicación del arte como ocupación inútil en un mundo absorbido por las lógicas productivistas, y la realización de actos infructuosos como táctica para huir de la instrumentalización y del tutelaje. Volverse inútil, en definitiva, para poner en perspectiva las cosas.

Una vez que el arte es vaciado de valor y de responsabilidad, puede ser utilizado como un espacio de resistencia para vaciar lo demás. Puede y debe ser utilizado con otros objetivos que no sean profesionales, como herramienta de olvido y pérdida de la destreza, como oportunidad para *desdestrezarse*. Con esta excusa se pueden habilitar espacios temporales para practicar formas de resistencia y de desplazamiento hacia los márgenes —de ablandar la mano, en definitiva—: espacios como talleres para cultivar la improductividad o buzones para el intercambio epistolar sobre experiencias y saberes ociosos⁶. Espacios colectivos de utopía y disrupción.

⁶ En 2018 y 2019 impartí, respectivamente, los talleres «Volverse inútil» (Medialab Prado, Madrid) y «A Practice which Is Not Labour» (museo Kiasma, Helsinki). Sobre el último escribí el texto «This Doesn't Work», disponible en <https://nivel.teak.fi/carpa6/javier-r-casado-this-doesnt-work/>. También en 2019, en el marco del *II Encuentro de arte contemporáneo en el medio rural*, organizado por Néxodos, intervine en el espacio que ocupaba la antigua estafeta de San Román de Candamo (Asturias), invitando a que, quien quisiera, remitiera a él cartas o notas en las que hablase sobre sus experiencias o su relación con la ociosidad (una invitación que sigue abierta por otros canales). En paralelo, edité un cuaderno que recogía, en forma de notas al margen, imágenes y anécdotas del lugar relacionadas con el correo y el desuso, así como algunas instrucciones para practicar la improductividad.

Recuerdo una ocasión en la que fui invitado a participar en una mesa redonda dedicada al asunto de hacer con lo mínimo, que tuvo lugar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha con motivo del encuentro «La Situación 2016. Arte por-venir». Durante nuestras intervenciones, los ponentes hablamos de los enfoques desde los que abordamos nuestras respectivas prácticas y concepciones del arte. Defendimos que lo que lo legitima es el propio hacer y no agentes externos, y que el profesional no es el único camino posible. Llegado el turno de preguntas y comentarios, un docente de la Facultad intervino para señalar que el alumnado allí presente, al terminar los estudios, iba a necesitar desenvolverse y relacionarse con las instituciones artísticas y el mercado, y que se trataba de una realidad que no podíamos pasar por alto. Parecía claro que esperaba extraer de nuestras intervenciones alguna enseñanza que pudiera serles de utilidad en el ámbito artístico profesional, cosa que ninguno de los ponentes satisfacimos. En cambio, les presentamos una posibilidad que, estoy seguro, no explorarían en clase, ya que incluso la universidad ha terminado adoptando una orientación que prioriza el conocimiento útil sobre planteamientos más emancipadores. Así que se levantó y abandonó la sala. Yo salí convencido de que los quince minutos que duró cada una de nuestras intervenciones, más el tiempo del debate posterior, habían abierto un espacio periférico necesario dentro del programa lectivo. ¿Qué son quince minutos frente a todo un curso? Una anécdota, una nota al margen, una grieta leve, pero necesaria, en medio de todo lo impartido a lo largo de una asignatura completa.

Escribo esto desde una habitación alquilada en una casa en el centro de una ciudad, en un momento en el que tengo más de tres trabajos, entre voluntarios y remunerados, sin que el conjunto de todos ellos me permita vivir muy alejado del límite o tener un proyecto vital. No es la peor de las circunstancias, pero tampoco es la que prometía un sistema heredado en el que se nos introdujo sin otra opción. Un sistema que no funciona. A menudo pienso en una conversación que mantuve con antiguos compañeros mientras trabajábamos para otro artista. Uno de ellos contó que una vez escuchó en la radio la historia de un muchacho al que enterarse de la forzosidad de trabajar para ganarse la vida le provocó tal malestar que tomó la drástica decisión de interrumpirla. Cada vez que recuerdo esa historia u otras experiencias que leo o me cuentan referidas al trabajo y sus efectos, concluyo que es preciso recentrar la existencia. Y resulta que en la periferia todo gira alrededor de la existencia. Si ablandar la

mano sirve para eso, es imperativo hacerlo. No de golpe sino progresivamente. A ratos. En la medida de nuestras posibilidades. Juntémonos allí para ser y para estar, para intercambiar y compartir, para derogar el tiempo, los anhelos y las aspiraciones —todas las que no consistan en introducir aire en los pulmones—, para no consumir ni producir ni trabajar, para jugar, para cuidarnos, para olvidar, para perdernos y reencontrarnos, teniendo siempre presente que nada se logra sólo por uno mismo, sino con múltiples ayudas de diversas magnitudes y naturalezas. Nos vemos en los márgenes, con forma y actitud blandas.



Alejandro Martínez Parra, Olga Fernández, Javier R. Casado, María José Gómez Redondo, José Ignacio Gil, Bettina Geisselmann, Beatriz Castela, Javier Ayarza, David Herguedas, Salim Malla, Tania Blanco, Nacho Román



fuera de lugar

néxodos



Ayuntamiento de
Valladolid
Fundación Municipal de Cultura

CreArt
RED DE CIUDADES POR
LA CREACIÓN ARTÍSTICA