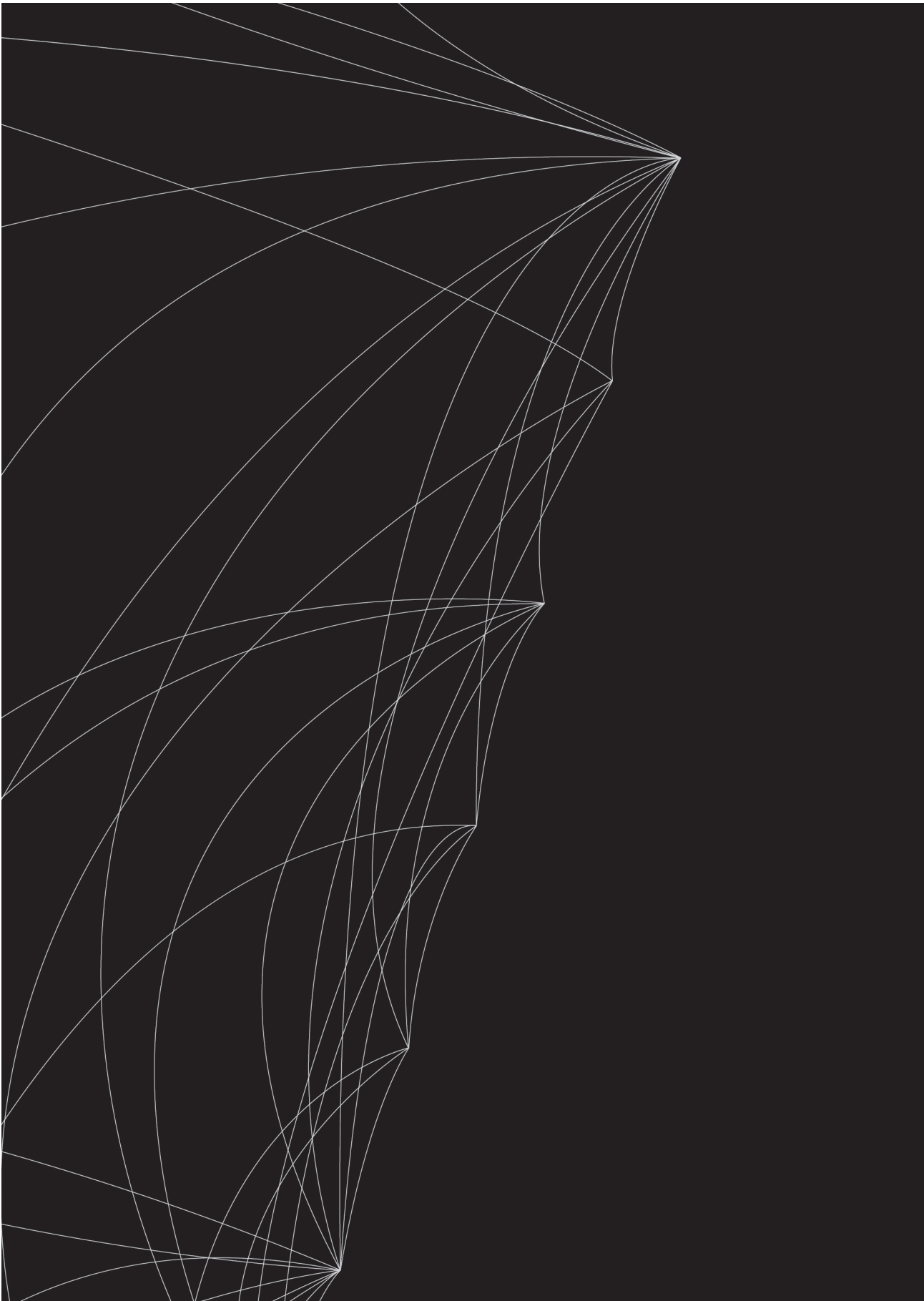


Atlas

*relato visual de una
metodología artística*

Umasensio
Concha Sáez
Mikha-ez
Javier Ayuso









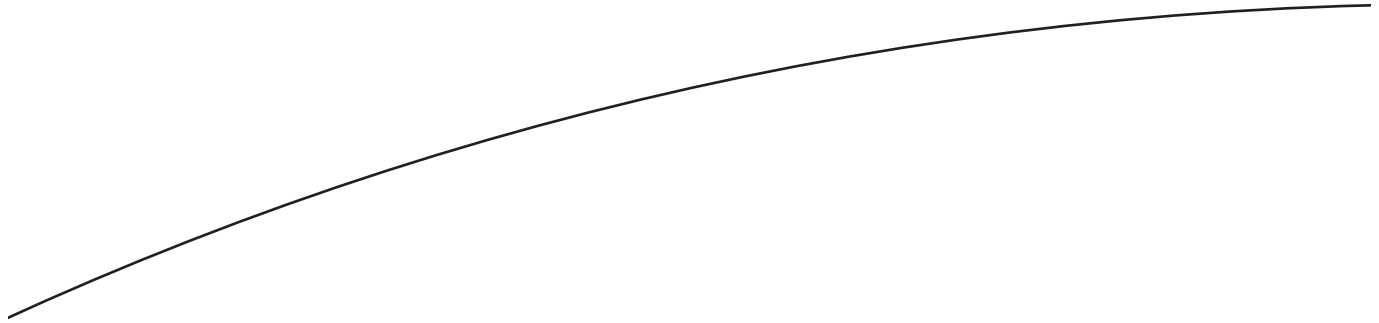
Atlas

*relato visual de una
metodología artística*



Ediciones Universidad
Salamanca





Umasensio
Concha Sáez
Mikha-ez
Javier Ayuso



CATÁLOGO

Atlas, relato visual de una metodología artística
Colección Recorridos Cruzados, 54

© de esta edición:
Ediciones Universidad de Salamanca

© de las obras:

Umasensio
Concha Sáez
Mikha-ez
Javier Ayuso

© de los textos:
Alberto Martín Expósito
Úrsula Martín Asensio (Umasensio)
João Castro Silva

© de las traducciones:
Cristina Raposo
David González-Iglesias González

© diseño y maquetación:
ja!diseño

Coordinación editorial:
Estíbaliz Iglesias de la Gándara
(Servicio de Actividades Culturales)

Impresión:
Gráficas EUJOA

ISBN: 978-84-1311-057-8
Depósito Legal: S 139-2019

EXPOSICIÓN

Universidad de Salamanca
Espacio de Arte Experimental. Hospedería Fonseca
24 de abril - 20 de mayo 2018

Universidade de Lisboa
Sala de exposiciones de la Faculdade de Belas-Artes
21 de agosto - 29 de agosto 2018

Proyecto desarrollado por



Este proyecto está cofinanciado por el Fondo
Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) a través
del programa INTERREG V-A España-Portugal
(POCTEP) 2014-2020



TEXTOS

- 11 **Resonancias digitales**
Digital resonances
Alberto Martín Expósito
- 17 **La condición global para hacer Arte**
The global condition to make Art
Úrsula Martín Asensio (Umasensio)
- 31 **Formas de hacer y de pensar**
Ways of creating and thinking
João Castro Silva

OBRAS

- 43 *A cuatro patas*
Umasensio
- 49 *Crecimiento a la deriva*
Concha Sáez
- 55 *Cuando el cuerpo metálico del meteorito se hace manto*
Mikha-ez
- 61 *La paradoja de Kempe*
Javier Ayuso
- 67 *POUCH*
Umasensio



Resonancias digitales

Alberto Martín Expósito

Digital resonances

Alberto Martín Expósito

A firma Didi-Huberman en el comienzo de su estudio sobre Aby Warburg que «el discurso histórico no nace nunca. Siempre vuelve a comenzar. Y constatamos que la historia del arte —la disciplina así denominada— *vuelve a comenzar cada vez*. Cada vez, según parece, que su objeto mismo es considerado como muerto... y renaciente»¹. Esta idea de reaparición, reformulación, redescubrimiento, es retomada en el epílogo de su análisis para preguntar por la pertinencia del método de Warburg para la historia del arte y por la vigencia de sus constelaciones de figuras. Para Didi-Huberman, el método rizomático y sin fronteras de Warburg, que da nueva vida a las imágenes y descubre su

At the beginning of his study on Aby Warburg, Didi-Huberman states that «historical discourse is never born. It always recommences. And let us observe this: art history —the discipline which goes by that name— recommences each time. This happens, it seems, each time that the very object of its inquiry is experienced as having died... and as undergoing a rebirth»¹. This idea of reappearance, reformulation, rediscovery, is used again in the epilogue of his analysis to ask about the pertinence of Warburg's method for the history of art and about the validity of his constellations of figures. For Didi-Huberman, Warburg's rhizomatic and boundless method, which gives a new life to the images and uncovers

atlas

capacidad para metamorfosearse y establecer nuevas relaciones, es el modo de afirmar que «la historia del arte, en cada época, y hasta en cada instante, debe ser releída, debe volver a comenzar»². No cabe duda de que nuestra época, la época de la esfera digital, de las tecnologías numéricas con sus extraordinarias herramientas de almacenamiento, tratamiento y búsqueda, y su capacidad para explorar nuevas vías de conexión e interrelación, configuran un momento determinante que exige, no solo esa relectura a la que hace referencia Didi-Huberman, en lo relativo a la historia del arte, sino también, de manera más general, asumir el advenimiento ineludible de las humanidades numéricas. Es inevitable pensar en este trasfondo con relación a la propuesta *Atlas. Relato visual de una metodología artística*, proyecto y exposición que motivan estas líneas. Y por extensión, con relación también al trabajo *Cartografía del concepto estético. Nuevos marcos de aprendizaje del arte actual*, del que es autora Úrsula Martín Asensio, artista participante en Atlas³.

Si Warburg forma parte de ese trasfondo, igualmente aparecen en él de manera destacada los autores de un concepto, mejor decir de un método, que puede situarse además como referente fundamental en una cierta arqueología sobre el uso crítico de las posibilidades que ofrece lo numérico. Se trata del rizoma de Deleuze y Guattari. En ese sentido, es frecuente encontrar el eco de su desarrollo, de su concepción de lo rizomático y de su terminología, en buena parte de los textos que apelan hoy a la

their ability to metamorphose and establish new relationships, is a way to claim that «history of art, in each era and even in each instant, must be re-read, it must begin anew»². There is no doubt that our age, the era of the digital rule, with its technologies and its extraordinary tools for the storage, processing and search of data and its capacity to explore new paths for connection and interrelationships, shapes a crucial moment that does not only require this re-reading mentioned by Didi-Huberman with regard to the history of art, but also, in more general terms, to assume the inescapable coming of the numerical humanities. It is inevitable to think over this background when considering the proposal *Atlas. Relato visual de una metodología artística* [Atlas. Visual narration of an artistic methodology], the project and exhibition which motivate these lines; and, by extension, when referring to the work *Cartography of the aesthetic concept. New learning frameworks for contemporary art*, created by Úrsula Martín Asensio, an artist who participates in Atlas³.

With Warburg as part of that backdrop, we can see also the prominent presence of the authors of a concept, or better yet, a method, that can be used as an essential referent in a certain archeology on the critical use of the possibilities offered by numerical entities: we refer to Deleuze and Guattari's rhizome. In this regard, we can easily find echoes of its development, of their concept of what is rhizomatic and of their terminology in many of the texts that nowadays appeal to the creative and

utilización creativa y alternativa de lo digital. La interconexión, las multiplicidades, la metamorfosis, la antigenealogía, el proceder por variación, expansión, conquista, captura e inyección, lo no jerárquico y acentrado, o el símil del mapa frente al árbol, de la cartografía desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga, aparecen hoy como herramientas metodológicas esenciales para ese fin⁴.

No deja de ser significativo que el término constelación esté siendo hoy profusamente utilizado en el campo artístico, especialmente a la hora de definir casi cualquier tipo de configuración visual basado en la agrupación, conexión e interrelación entre imágenes. Las dinámicas de conectividad, acceso a bases de datos y «diálogo» con los motores de búsqueda no dejan de arrojar sistemáticamente esas constelaciones visuales. Cada vez más ese es el modo de lectura y visualización de imágenes, ya no se trata de una lectura individualizada o de la aplicación de métodos ligados a la secuencia o a la analogía, sino de la simultaneidad y la abundancia, de un caos potencialmente creativo que exige la interpretación antes que el aprendizaje o el simple conocimiento⁵. En cierto modo, la asimilación natural que progresivamente hacemos de estos mecanismos de interactividad y conexión, tanto en medios especializados como en la vida cotidiana, forman parte de una real y progresiva confluencia entre nuestras facultades y los

alternative use of digital media. Some of the methodological tools that are nowadays presented as an essential element to achieve that goal are interconnection, multiplicities, metamorphoses, anti-genealogy, acting by variation, expansion, conquest, capture and injection, the lack of hierarchies and of focus, or the simile of the map versus the tree, a cartography which can be detached, connected, altered, modified, with multiple input and output routes, and with its own vanishing points⁴.

Quite revealingly, the term «constellation» is nowadays widely used in the artistic field, particularly when attempting to define any type of visual configuration based on the grouping, connection and interrelationship between images. The dynamics of connectivity, access to databases and «dialogue» with search engines are constantly and systematically showing those visual constellations. This is increasingly becoming the way in which images are read and seen. We are no longer faced with an individualized reading or the application of methods associated with sequences or analogies, but rather with a paradigm of simultaneity and abundance, a potentially creative chaos that requires interpretation before learning or mere knowledge⁵. In a sense, the ways in which we progressively and naturally assimilate these mechanisms of interactivity and connection, both in specialized media and in our daily lives, are part of a real and progressive confluence between our faculties and the devices within our reach⁶. In the specific context of art, be

atlas

dispositivos a nuestro alcance⁶. En el contexto específico del arte, ya sea con relación al trabajo historiográfico, a la creación artística, a la investigación, la enseñanza o la didáctica en diferentes ámbitos, este contexto abre, y en cierto modo exige, ese volver a comenzar señalado al comienzo de estas líneas.

La apuesta por desarrollar nuevos modos de análisis desde este entorno de conectividad exige también en paralelo potenciar las facultades para interrogar, filtrar, e incluso, o especialmente, abrir dinámicas dialécticas, de contrapoder, con relación a los algoritmos que gobiernan nuestro trabajo en la red. Pues si hay algo que hoy afecta al mundo de las imágenes son las nuevas condiciones que determinan su almacenamiento y circulación, directamente relacionadas con nuestra capacidad para leerlas e interpretarlas. De ahí que al igual que ocurre con la forma y concepto de la constelación, o de lo cartográfico, que como se ha señalado encuentran en la actualidad un renovado impulso y multiplicación, la práctica del montaje, declinada en múltiples usos y configuraciones, se afirma también hoy como una herramienta decisiva de agregación, conexión, relación, configuración o confrontación sobre un paisaje fragmentado y caótico⁷. En último término, montaje, constelación, cartografía, no dejan de remitir a un trabajo sobre o a partir de fragmentos, a un juego de reconfiguración permanente. El resultado ya no es homogéneo, jerárquico, lineal, ni lógico, por el contrario, las fallas, rupturas,

it in relation to the historiographic work, artistic creation, research, teaching or didactics in different fields, this framework opens up the possibility of that recommencement which we mentioned at the beginning of these lines, and in a way, it also demands it.

The initiative to develop new modes of analysis from the perspective of that environment of connectivity also requires promoting, in parallel, the skills to interrogate, filter and even —or specifically— start dialectic dynamics of counter-power related to the algorithms that rule our activity on the Internet. If there is something that nowadays affects the world of images, it is the new conditions that determine their storage and circulation, which are directly related to our capacity to read and interpret them. Therefore, as in the case of the form and concept of the constellation —or the cartography— which, as we mentioned before, are currently receiving a new impulse and spread, the practice of montage, which has derived into multiple uses and shapes, also rises nowadays as a fundamental tool for aggregation, connection, relationship, configuration or confrontation over a fragmented and chaotic landscape⁷. Ultimately, montages, constellations or cartography refer to a work based on fragment, to a game of permanent reconfiguration. The result is no longer homogeneous, hierarchical, linear nor logical. On the contrary, the breaches, ruptures, discontinuities, uncertainties or resonances are increasingly reasserted as a

discontinuidades, incertidumbres o resonancias se afirman cada vez más como forma de pensamiento e «iluminación». En este marco, tanto los procedimientos de contextualización, como los de interrogación e interpretación, requieren a su vez una reformulación, un cambio de perspectiva, de escala y de dimensión. Los contextos ya no son, no pueden ser, uniformes, únicos o estables, tampoco la homogeneidad y linealidad de la dimensión temporal y espacial. En paralelo, y quizás sea este uno de los aspectos donde haya sido más nítida esta dinámica de cambio y transformación, los formatos cambian, necesitan reformularse y modificarse. Así ocurre desde hace tiempo con la renovación incesante de los planteamientos expositivos, al igual que sucede con los modos de publicación, difusión y lectura, aunque en ocasiones se trate más de una alteración de las apariencias, que de una auténtica reformulación de las prácticas. En cualquier caso, la necesidad de experimentar otras vías de formalización, y transitar por ellas, es consustancial con un «volver a nacer». Como lo es la necesidad de instaurar otras narraciones acordes a las dimensiones y perspectivas que se abren en este paisaje de resonancias digitales.

form of thought and «inspiration». Within this framework, both the procedures of contextualization and those of interrogation and interpretation require a reformulation, a change of perspective, scale and dimensions. The contexts are no longer uniform, unique or stable—they cannot be so. Similarly, time and space dimensions lose their homogeneity and linearity. In parallel to this—and perhaps this is one of the aspects in which these dynamics of change and transformation are more evident—, formats change and they need to be reformulated and altered. This is what has been happening for a long time with the constant renovation of the exhibition approaches, just as with the modes of publication, distribution and reading, although sometimes this may be more of an alteration of appearances rather than a true reformulation of practices. In any case, the need to experiment other ways of formalization and to walk through them is inherent to «being born again». The same happens with the need to establish other narrations that march the dimensions and perspectives that emerge in this landscape of digital resonances.

NOTAS

- 1 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009, p. 9.
- 2 *Ibid.*, pp. 459 y ss.
- 3 *Atlas. Relato visual de una metodología artística*,

NOTES

- 1 Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, PSU Press, 2016.
- 2 *Ibid.*, pp. 459 et seq.
- 3 *Atlas. Relato visual de una metodología artística*, [Atlas. Visual narration of an artistic methodology] Experimental Art Space of the University of Salamanca (Hospedería Fonseca),

atlas

- Espacio de Arte Experimental (Hospedería Fonseca), Salamanca, 2018 y Úrsula Martín Asensio, *Cartografía del concepto estético. Nuevos marcos de aprendizaje del arte actual*, tesis leída en la Universidad de Salamanca en 2013.
- 4 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2008, pp. 25 y ss.
 - 5 Sobre este tema y otros afines expuestos aquí sigo los artículos de Yves Citton, «Économies de la connaissance ou cultures de l'interprétation?», *L'Observatoire*, 3 (2010), pp. 36-42, y especialmente pp. 38 y 39 (<https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-3-page-36.htm>); «Humanités numériques. Une médiapolitique des savoirs encore à inventer», *Multitudes*, 59 (2015), pp. 169-80 (<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2015-2-page-169.htm>); y «Humanités numériques et études de media comparés», prefacio al libro de Katherine N. Hayles, *Lire et penser en milieux numériques. Attention, récits, technogenèse* Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2016, pp. 7-36.
 - 6 A la tecnogénesis, y su relación con el desarrollo de subjetividades computacionales, hace referencia Yves Citton en el prefacio mencionado en la nota anterior, «Humanités numériques et études de media comparés», op. cit., p. 22.
 - 7 A este propósito y como ejemplo en el campo específico de la fotografía ver el análisis de Anne Immelé, *Constellations photographiques*, Médiapop éditions, 2015, pp. 7-15.
 - Salamanca, 2018; and Úrsula Martín Asensio, *Cartography of the aesthetic concept. New learning frameworks for contemporary art*, doctoral thesis presented at the University of Salamanca in 2013.
 - 4 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, University of Minnesota Press.
 - 5 On this topic and other related subjects presented here, I follow the articles by Yves Citton, «Économies de la connaissance ou cultures de l'interprétation?», *L'Observatoire*, 3 (2010), pp. 36-42, and particularly pp. 38 and 39 (<https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2010-3-page-36.htm>); «Humanités numériques. Une médiapolitique des savoirs encore à inventer», *Multitudes*, 59 (2015), pp. 169-80 (<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2015-2-page-169.htm>); and «Humanités numériques et études de media comparés», the preface to Katherine N. Hayles' book, *Lire et penser en milieux numériques. Attention, récits, technogenèse*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2016, pp. 7-36.
 - 6 Technogenesis and its relationship with the development of computational subjectivities are mentioned by Yves Citton in the preface mentioned in the previous footnote, «Humanités numériques et études de media comparés», op. cit., p. 22.
 - 7 In this regard, and as an example in the specific field of photography, see Anne Immelé's analysis, *Constellations photographiques*, Médiapop éditions, 2015, pp. 7-15.

La condición global para hacer Arte

Úrsula Martín Asensio
(Umasensio)

Los retos que entraña la difícil tarea de «enseñar a hacer arte» en la actualidad son motivo de estudio, para muchos profesionales que desde distintos ámbitos vienen analizando la situación actual del arte, proponen cambios o ponen en práctica distintas formas de actuación. Sin embargo, es fácil detectar que la mayoría de ellas se describen desde el modelo de la crítica actual anclada en los *estudios adornianos*¹, un modelo en el que seguro todos nosotros nos hemos formado e incluso intentamos seguir formando desde dentro de la academia. En este sentido, las prácticas educativas artísticas siguen obsesionadas con la idea de *agencia*²; es decir, la institución debe estabilizar las condiciones

The global condition to make Art

Úrsula Martín Asensio
(Umasensio)

The challenges behind the difficult task of «teaching how to make art» are currently the subject of study for many professionals who, from different perspectives, analyze the present state of art, propose changes, or put different initiatives into practice. However, we can clearly observe how most of those challenges are described according to the current model of criticism that is based on the *Adornian studies*¹, a model in which we have probably been educated and which we may even be trying to follow within the academia nowadays. In this regard, artistic education practices are still obsessed with the notion of *agency*²; the idea that the institution must create stable conditions for production and

atlas

de producción y asegurar lo que en términos de efecto (económico, social o estético) puede significar esta estabilización. Seguimos en el convencimiento de que, pensando, actuando racionalmente sobre la programación, lograremos una sincronidad entre la obra —o el discurso que con ella podamos hacer— y la realidad —lo que está fuera de la obra, nosotros mismos, el espectador. Y es justo aquí, donde nos podemos estar equivocando, ya no por la evidente dicotomía entre el uno —el individuo— y la realidad; sino porque el tiempo —llamémoslo biológico— que compartimos con lo real, es posible que ya no sea el mismo. El espectador, verdaderamente, está al mismo tiempo en la sala con la obra de arte, lo que nos ha llevado a pensar que podemos tener un juicio sobre ella, y a la vez la obra puede tener un efecto sobre nosotros; esto es también lo que nos dicta la lógica aprendida, un sentido de reciprocidad. Pero debemos empezar a asumir que esto no funciona así, porque ese tiempo vital para nosotros, quizás no se corresponde, no tiene ninguna conexión con el tiempo social, ni con el tiempo de la institución, ni con el tiempo de la propia obra, ni con el tiempo de la *agencia*. Por lo que la experiencia estética no se activa, el valor reflexivo supuesto en la comunión obra de arte-espectador queda anulado y no propicia ninguna transformación, de ningún modo social. El reto está claramente, en bloquear la inercia sobre la que seguramente nos hemos construido y armado

guarantee the effects (economic, social or aesthetic) that such stabilization may entail. We are still convinced that by thinking about the programs and acting rationally on them, we will achieve a synchronicity between the work of art —or the discourse that we may create with it— and reality —what lies outside of the work, ourselves, the viewers. And this is precisely the point in which we may be wrong, not because of the obvious dichotomy between the self —the individual— and reality; but because the time —let us call it «biological time— that we share with what is real may no longer be the same. The viewer is indeed at the same time at the gallery and with the work of art, which has led us to think that we may form an opinion on it; and at the same time the work may have an effect on us. This is also what the learned logic dictates, a sense of reciprocity. However, we must start to assume that this is not the way things work, because our lifetime may not match or may not have a connection with the social time, the time of the institution, the time of the work itself or the time of the *agency*. Therefore, the aesthetic experience is not triggered, the reflective values that supposedly emerge during the communion between the work of art and the viewer are cancelled and do not lead to any transformation or to any social mode. Clearly, we must face the challenge to block the inertia on which we have probably built our profession and with which we defend it before the evidence of its uselessness; and we must describe new learning and participation strategies in the world of art

profesionalmente ante la evidencia de su inutilidad; y en describir nuevas estrategias de aprendizaje y participación en el mundo del arte, escapando de esta lógica, actuando con el fin de preservar la actividad creadora y sus beneficios en la conducta humana.

Todos aceptamos que la creatividad del individuo se basa en su experiencia. Nuestra imaginación se compone, en un ejercicio de reelaboración, de elementos tomados de la realidad. Cuando los elementos con los que experimentamos pertenecen a la experiencia ajena o social, la imaginación adquiere una función de suma importancia en la conducta y en el desarrollo humano, convirtiéndose en el medio capaz de ampliar los límites de la persona. La difusión de los medios de comunicación de masas ha producido un curioso desarrollo de esta capacidad, modelando nuestra actual recepción cultural, así como la noción que tenemos de la historia. La relectura de *El continuo de Gernsback* de William Gibson³ resulta relevante para comprender lo ocurrido en la expansión de los mass-media. Gibson inventó en este cuento el concepto del fantasma semiótico y lo define como trozos de imagería cultural profunda que se han desprendido y han adquirido vida propia, o lo que es lo mismo, espejismos populares referidos a una cultura concreta. *El fantasma semiótico* es, en definitiva, un concepto, una idea, una identidad creada por la industria del entretenimiento, tan real que la gente piensa que es la realidad. Los actuales *ejercicios referenciales*⁴ dentro del arte no son sino ejemplos de esta

that escape this logic in order to preserve the creative activity and its benefits on human behavior.

We all accept that the creativity of the individual is based on their experience. Our imagination is made up, through an exercise of recreation, of elements taken from reality. When the elements with which we experiment belong to a social or a foreign experience, the imagination plays an extremely important role on human behavior and development, and it becomes the medium that can expand the limits of the individual. The spread of mass media has caused a remarkable development of this ability and shaped our current forms of cultural reception, as well as our understanding of history. A re-reading of William Gibson's *The Gernsback Continuum*³ is relevant to understand what has happened with the expansion of mass media. In this tale, Gibson invented the concept of the *semiotic ghost* and defined it as bits of deep cultural imagery that have split off and taken on a life of their own or, to put it in other words, popular illusions that refer to a specific culture. The semiotic ghost is, in sum, a concept, an idea, an identity created by the entertainment industry, and it is so real that people think that it is the same as reality. The current *referential exercises*⁴ in art exemplify this inability to transcend a historicism that subsumes the present into the continuity with history, which regrettably does not mean that we are at a time of strong historical consciousness. Nowadays we believe that everything is the result of an incessant proliferation of textuality; the

atlas

imposibilidad de salirse de una clase de historicismo que subsume el presente dentro de una continuidad con lo histórico, lo que lamentablemente no quiere decir que nos encontremos en un momento de consciencia histórica fuerte. Todo nos parece hoy en día producto de una incesante proliferación de textualidad; la recepción de la historia, así como del presente, se asientan en el eterno retorno de fragmentos del pasado dispuestos a ser reinterpretados indefinidamente. La elaboración de fantasmas semióticos, asimilados e integrados en nuestro subconsciente, es ahora incesante. Es seguramente *el sujeto absoluto* de Hegel⁵ responsable en gran medida del establecimiento de la «historicidad» como axioma en los cambios de los nuevos tiempos. Los ciclos de la vida se proyectan así en todo. La belleza misma y la razón, los objetos y los sujetos se forman en el contexto dinámico de la historia. Las llamadas dicotomías universales que organizaban el mundo en pares antagónicos desaparecen; y «la objetividad» es cada vez más una noción refugiada en los diccionarios. El arte, la cultura en estas circunstancias, se contagian aceleradamente de relativismos, se rodean de sociologismos explicativos y echan raíces en el historicismo ampliamente circundante del siglo XIX, para avanzar sin vía de solución, en una huida hacia delante, durante todo el siglo XX.

La cuestión de la división entre alta y baja cultura no ha existido siempre; aunque el debate se ha abierto con fuerza,

reception of history and of the present are based on the eternal return of fragments from the past that are ready to be reinterpreted indefinitely. The elaboration of *semiotic ghosts* which have been assimilated and integrated into our subconscious is not constant. Hegel's *absolute subject*⁵ is probably largely responsible for the establishment of «historicity» as an axiom in the changes of our time. Therefore, the cycles of life are projected on everything. Beauty and reason themselves, together with objects and subjects, are shaped within the dynamic context of history. The so-called «universal dichotomies» that were used to structure the world into opposed pairs disappear; and «objectivity» is an idea that is increasingly found in dictionaries alone. Art and culture under these circumstances quickly become riddled with relativism; they become surrounded by explanatory sociologisms and become rooted in the widespread historicism of the 19th century in order to move forward, helplessly and through leaps in the dark, throughout the 20th century.

The question of a division between high and low culture has not always existed. However, the debate has emerged strongly, regularly and from different perspectives over the last two centuries, and even more so in the present, with regard to the new forms of globalization of culture. As Román de la Calle explains in his work, *La originalidad en la cultura de la copia* [Originality in the copying culture]⁶, the elongated notion of «beauty» in the contemporary panorama was lost during the

regularmente, y desde distintos puntos de vista en los dos últimos siglos, y más aún en el actual, a propósito de las nuevas formas de globalización de la cultura. O como explica Román de la Calle en *La originalidad en la cultura de la copia*⁶, la alargada noción de belleza del horizonte contemporáneo se precipitó a través de los zigzagueos históricos del siglo XX por la llegada de otro término mucho más incisivo, beligerante y plural como fue el de creatividad. El hecho fundamental es que la distinción entre dos, tres o más culturas se vuelve neta sólo cuando las vanguardias históricas se proponen como objetivo provocar al burgués, y entonces eligen como valor la no-legibilidad o el rechazo de la representación. Esta fractura se ha conservado hasta nuestros días, aunque seguramente hoy la distinción de los niveles se desplazó de sus contenidos y de su forma artística al modo de disfrutarlos, experimentarlos. Umberto Eco⁷ comenta que la música de Beethoven, convertida en politono para móviles, o amenizando el espacio de restaurantes, ascensores y salas de esperas, se disfruta desde la «inatención»; y, por el contrario, la música popular como el rock o el pop se disfruta en eventos globales atendida por oídos refinados en conservatorios y criterios de la música clásica. Más que el objeto de la cultura, lo que realmente ha cambiado es la mirada que tenemos sobre ella. El desarrollo de la oposición o dialogo entre cultura de masas y alta cultura, ha culminado en el término *Cultura de la Convergencia*, acuñado por Henry Jenkins.

historical turns of the 20th century because of the arrival of another term that was much more incisive, belligerent and plural: «creativity». The main fact remains that the difference between two, three or more cultures becomes evident only when the historical avant-garde movements attempt to provoke the bourgeois and brandish the values of non-legibility or the rejection of representation. This fracture still exists nowadays, although the current differences between those levels probably shifted from the contents and the artistic forms to the way in which they are enjoyed and experienced. Umberto Eco⁷ mentions that the music of Beethoven, after becoming a mobile ringtone or a background element in restaurants, elevators and waiting rooms, is enjoyed from the perspective of «inattention»; on the contrary, popular music like rock or pop is enjoyed in global events and listened by ears that have been educated in conservatories and under the criteria of classical music. Rather than the object of culture, what really changed is our view of culture. The development of an opposition or a dialogue between mass culture and high culture has culminated in the term *Convergence Culture*, coined by Henry Jenkins. The word «convergence» describes the technological, industrial, cultural and social changes that take place in the media of our culture. The image of Sesame Street's Bernie together with Bin Laden that was printed on the banners of anti-American demonstrations in the Middle East, which is one of Jenkin's examples in his book from 2006⁸, shows the rhizomatic

atlas

La palabra «convergencia» describe los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en la circulación de los medios en nuestra cultura. La imagen de Blas —de Barrio Sésamo— junto a Bin Laden impresa en las pancartas de las manifestaciones antiamericanas en Oriente Medio, uno de los ejemplos de *Jenkins* en su libro de 2006⁸, evidencia el flujo rizomático de la información en red como acontecimiento cuando parecía que no había más, que ningún hecho podría conseguir romper la monotonía de una sociedad en la que la producción había conseguido hábilmente nuestra estandarización. Baudrillard⁹ nos dejó dicho antes de morir, que asistimos al fin de la sociedad del espectáculo, puesto que —afirmó rotundamente— para que haya espectáculo tiene que haber espectador y hoy, el supuesto espectador, forma ya parte del mismo espectáculo, como ocurre en el argumento de la película *Matrix*¹⁰. El acontecimiento entonces, ha sido tecnológico, dejamos de ser simples espectadores en la era de la información cuando la web 2.0¹¹ nos dio la posibilidad no sólo de lectura sino también de escritura, de participación. De esta manera el consumidor, espectador, público ha podido cambiar de asilado a conectado, de poco informado a muy informado, de pasivo a activo. En la *Cultura de la Convergencia* el individuo se pretende en permanente actualización, el problema es el comportamiento casi orgánico de la información en la web (como se subraya en el ejemplo de Jenkins), donde la

flow of information in a *network* as an event at a time in which it seemed as if there was nothing more, that nothing would be able to alter the monotony of a society in which production had skillfully managed to standardize us. Shortly before his death, Baudrillard⁹ said that we were witnessing the end of the society of the spectacle because, as he categorically claimed, in order for the spectacle to exist there needs to be a spectator and nowadays the so-called spectator is already part of the spectacle itself, as in the plot of the film *The Matrix*¹⁰. This event, therefore, has had a technological nature. We stopped being mere observers in the information era when the web 2.0¹¹ gave us the possibility to not only read but also write, to participate. Consequently, the consumer, the spectator, or the audience have been able to move from being isolated to being connected, from being uninformed to being highly informed, from a passive to an active stance. In *Convergence Culture*, the individual is constantly updating itself. The problem is the quasi-organic behavior of information on the webs (as Jenkins underlines in his example), where the de-contextualization of the information that can be accessed requires individuals to be trained on how to discriminate it. The mixing of cultures or the culture of convergence brings the role of culture in our current society into question. This is due to two essential aspects: the first one creates a division between humanistic knowledge —any piece of knowledge that needs to be narrated—and the scientific knowledge that is expressed through

descontextualización de la información ofertada requiere de la preparación del individuo para discriminarla. El mestizaje de la cultura o la cultura de la convergencia ponen en cuestionamiento la función de la cultura en la sociedad actual. Esto sucede por dos cuestiones fundamentales: la primera abre una brecha entre el conocimiento humanístico —cualquier saber que tenga que ser narrado— frente al conocimiento científico que se expresa de un modo no verbal, debido a la proliferación de discursos que empoderan el yo y la subjetividad (la historia frente a las historias, la mujer frente a las mujeres...); la segunda se concreta en el hiperlink, que supone una forma de organización diferente en la construcción de sentido y que, claramente, afecta a la manera de conseguir conocimiento.

El proyecto docente y expositivo que propone *Atlas. Relato visual de una metodología artística*¹² persigue un equilibrio necesario entre dos parámetros fundamentales e imprescindibles en el desarrollo de la cultura visual: por un lado, la coherencia y la autonomía en la construcción de nuestra propia mirada; y por otro, la apreciación y el respeto a la diversidad de la mirada de los otros. Ya que la situación actual del arte no puede ser explicada solo bajo una óptica ideológica sino también, y de modo más fundamental, como un entramado de sucesos histórico-culturales; y a la vez, no puede ser entendida como un entramado de sucesos histórico-culturales, porque el sentido estricto de la línea recta se ha roto, nuestros

nonverbal means, due to the spread of discourses that empower the self and subjectivity (history versus histories, woman versus women, etc.); the second one is exemplified by the hyperlink, which represents a different form of organization in the construction of meaning which clearly affects the way in which we can attain knowledge.

The teaching and exhibition project behind *Atlas. Relato visual de una metodología artística* [Atlas. Visual narration of an artistic methodology]¹² searches for the necessary balance between two fundamental basic parameters in the development of visual culture: on the one hand, the coherence and autonomy in the construction of our own look; and on the other, the appreciation of and respect for the diversity of the look of others. The current state of art cannot be explained only through an ideological perspective, and neither, and more importantly, can it be seen as a weave of historical and cultural events. At the same time, it cannot be understood as a framework of historical and cultural events because the strict sense of the straight line has been broken. Therefore, our students do not have access to this framework and may not know who Theodor Adorno and Walter Benjamin are. The linear construction of cumulative knowledge does not exist anymore, and nothing happens. It is a shame, of course, but nothing has happened. Art loses part of its charm as a specific phenomenon, but it stills crosses through all the phenomena in our lives, from the more domestic and mundane to the

atlas

estudiantes no lo tienen, pueden no saber quien es Theodor Adorno o Walter Benjamin. La construcción lineal del conocimiento acumulativo ya no existe y no ocurre nada; es una pena, seguro que sí, pero no ocurre nada. El Arte pierde parte de su encanto como fenómeno específico, pero sigue recorriendo del mismo modo transversal todos los fenómenos de nuestras vidas, desde los más domésticos y cotidianos, hasta los más masivos y media reproducidos; porque es experiencia, simplemente eso. Las obras de arte no son objetos específicos —aislados del mundo y de su acontecer—, sino más bien organizaciones personales e imaginarias del mundo —y es aquí donde reside el nuevo revulsivo—, que para ser activadas requieren ser puestas en contacto con un modo de vida, con un fenómeno concerniente al ser humano, de modo tal que, como se hace evidente en la posmodernidad —lección asumida—: arte y vida se codeterminan y se copertenecen. La condición del Arte contemporáneo en la era de la globalización nos exige asumir nuestra responsabilidad en una crisis de dimensiones mundiales —en un tiempo de impunidad donde todo parece válido ante la falta de criterio— y nos brinda la posibilidad de levantarnos culturalmente desde nuestra dimensión más micro, simplemente actuando, como un punto más de esa estructura nodal inabarcable. El arte *postcontemporáneo*¹³ avanza lentamente hacia un nuevo modelo cuyo paradigma se definiría por «el complejo del tiempo». La cuestión sería que si hasta ahora el

more massive ones that are reproduced in the media, because it is experience, just that. Works of art are not specific objects — isolated from the world and its evolution—, but rather personal and imaginary arrangements of the world —and here is where the new salutary lesson lies— that need to be put in contact with a way of life in order to become activated, they need to be in touch with any phenomenon related to the human being because, as postmodernism shows —an assumed lesson—, art and life co-determine and co-belong with each other. The condition of contemporary art in the age of globalization requires us to assume our responsibility in a crisis of global dimensions —in a time of impunity in which everything seems valid given the lack of criteria—, and it offers us the possibility to rise culturally from our most micro dimension, merely by acting, as another link in that endless nodal structure. *Postcontemporary art*¹³ moves slowly towards a new model whose paradigm would be defined by «the complex of time». If, until now, capitalism and art —within the paradigm that is known as «contemporary»— have joined their efforts (because both of them, in one way or another, find their temporality in an extreme notion of progress based on an idea of *futurability* that needs to be conquered and which seems closer with every step), then the latest developments of capitalism have finally melted this equation. That is, the fact that capitalism has finally reached its goal —reducing that future-time to the minimum, to the point in which that future

Úrsula Martín Asensio (Umasensio)

capitalismo y el arte —dentro del paradigma conocido como «contemporáneo»— han unido esfuerzos (ya que ambos, de una u otra manera, encuentran su temporalidad en una noción extrema de progreso sustentada en una futurabilidad que se intenta conquistar y que a cada paso parece más cercana), los últimos desarrollos del capitalismo han terminado por fundir esta ecuación. Es decir, el hecho de que el capitalismo haya logrado definitivamente su meta: adelgazar ese tiempo-futuro hasta el mínimo, hasta el hecho de que ese futuro es ya tiempo-presente; destruye la construcción histórica de la obra de arte y deja en evidencia el capitalismo liberal y especulativo del *establishment*. Se ha de insistir entonces en alterar el orden impuesto por el capitalismo, ahora *hyper-capitalismo*¹⁴ y el nuevo régimen estético se debería caracterizar por ayudarnos a entrar en una sociedad post-capitalista. En consecuencia, habría que apostar por la financiación de la investigación y el desarrollo de contenidos, por la innovación en la formación. Fomentar una educación que se acerque al Arte de manera natural, como conductos unísonos a un conocimiento verdadero, construido desde la experiencia propia, que se aleje al mismo tiempo y con la misma fuerza de las verdades únicas en los saberes y de los modelos paradigmáticos en el arte. Apoyar la consolidación de redes que, de la mano de la tecnología existente, puedan dinamizar las propuestas personales, donde surgen la mayoría de las iniciativas artísticas y culturales, en un ejercicio de

is already present-time— destroys the historical construction of the work of art and shows the liberal speculative capitalism of the establishment. It is therefore necessary to insist on an alteration of the order imposed by capitalism, which is now *hyper-capitalism*¹⁴, and the new aesthetic regime should be characterized by the way in which it helps us to enter a post-capitalist society. Consequently, it would be necessary to promote funding in the research and development of contents and in innovation in training. We must promote an education that approaches Art naturally, as a path that leads in unison to true knowledge, built upon our own experience, which distances itself at the same time and with the same strength from the single truths of the disciplines and paradigmatic models of art. It is necessary to support the consolidation of networks that, thanks to the existing technology, may revitalize personal proposals, where most artistic and cultural initiatives emerge, in an exercise of geolocation that can rescue the creative individual from invisibility and provide coverage for their projects. And, at the same time, we must generate mechanisms for the fair transfer of resources that promote the autonomy and sustainability of artists and cultural agents.

Atlas. Relato visual de una metodología artística [Atlas. Visual narration of an artistic methodology] is an optic essay that alters the way in which the relationships between the works of art are conceived, promoting an understanding of the work of artists from a transversal and non-standardized view of the

atlas

geo-localización que rescataría al individuo creador de la invisibilidad y daría cobertura a sus proyectos. Y a la vez, generar mecanismos de transferencia de recursos justos que favorezcan la autonomía y la sostenibilidad de los/as artistas y de los agentes culturales.

Atlas. Relato visual de una metodología artística supone una suerte de ensayo óptico que modifica el modo de concebir las relaciones de las obras entre sí, favoreciendo la comprensión del trabajo de los artistas desde un punto de vista transversal y no estandarizado del mundo. Sitúa lo que es considerado estético en el ámbito de lo que es significativo, más allá de codificaciones estándar, que solo alcanzan a describir, catalogar o clasificar características, destrezas o soportes. Y quizás lo más importante, colabora en la formación de individuos críticos capaces de construir sus propios significados a partir del análisis, la síntesis y la reelaboración de las informaciones transformándolas en conocimiento.

NOTAS

- 1 Adorno, Theodore, *Teoría estética*, trad. por Jorge Navarro Pérez, Editorial Akal, 2005. Acometer este asunto desbordaría los límites de este escrito ya que se hace referencia a la restitución de la Estética como disciplina filosófica más allá de las objeciones que el mismo Adorno indica. Sobre este asunto conviene consultar el texto de la *Primera Introducción a la Estética*, concretamente el capítulo *Experiencia estética y comprensión objetiva*, donde podemos leer: «La tarea de una filosofía del arte no es clasificar lo incomprensible, como ha intentado

world. It places what is considered to be aesthetic in the field of what is significant, beyond standard encodings that can only describe, catalogue or classify characteristics, skills or media. And, perhaps most importantly, it collaborates with the training of critical individuals who can construct their own meanings through the analysis, synthesis and reshaping of information, and who can transform them into knowledge.

NOTES

- 1 Adorno, Theodore, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, 1997. Focusing on this topic would take us beyond the scope of this text, because it refers to the restitution of Aesthetics as a philosophical discipline beyond the objections pointed out by Adorno himself. In this regard, it is advisable to consult the text of the *Draft Introduction*, and more specifically the section *on Aesthetic Experience as Objective Understanding*, where we can read the following: «The task of a philosophy of art is not so much to explain away the element of incomprehensibility, which speculative philosophy has almost invariably sought to do, but rather to understand the incomprehensibility itself». With these words Adorno distances himself from any immediatist and essentialist mystification of the aesthetic experience and, from a Hegelian-rooted approach, assumes the constellation of mediations that emerge from the work of art in history.
- 2 The notion of agency refers to the abstract principle that autonomous beings, or agents, are able to act by themselves. When applied to the institution-art, it refers to the person who initiates, executes and controls with their program the actions that belong to the work of art and acts intentionally on its meaning or its effects.

 Úrsula Martín Asensio (Umasensio)

- irremisiblemente la especulación, sino comprender la propia incomprensibilidad». Con esta ubicación Adorno se distanciará de toda mistificación inmediatista y esencialista de la experiencia estética, para asumir, desde un punto de vista de raíz hegeliana, la constelación de mediaciones que surgen desde la obra en la historia.
- 2 El sentido de agencia se refiere al principio abstracto de que los seres autónomos, agentes, son capaces de actuar por sí mismos; aplicado a la institución-arte, es quien inicia, ejecuta y controla con su programación las acciones propias al sentido de la obra, actuando intencionadamente sobre su significado o sus efectos.
 - 3 William Gibson (uno de los más grandes visionarios que diera la literatura de ciencia ficción en el último tramo del siglo XX), acuñó el término «ciberspacio» e imaginó Internet y la «realidad virtual» antes de que se convirtieran en los fenómenos de masas que son actualmente. Publica en 1981 el relato corto, *El continuo de Gernsback*, texto considerado hoy un claro antecedente del movimiento ciberpunk.
 - 4 Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du Réelle, 1998. Aunque notablemente imprecisa, la noción «arte relacional» propuesta por Bourriaud tiene el mérito de proponer un marco interpretativo acerca del estado del arte a partir de los 90 que se desarrolla bajo complejas coyunturas: el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989; el nuevo ambiente tecnológico con la difusión de los dispositivos personales y el desarrollo de Internet; la propia tradición de las artes visuales en el siglo XX que incluye la crítica institucional; el cuestionamiento de la oposición artista-espectador; la importancia de las reproducciones, copias y citas; y la tendencia exponencial de las artes a salirse de sus límites en busca de una reunificación con la «vida». En este contexto de emergencia la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos.
 - 5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) filósofo alemán al que se le atribuye el idealismo absoluto, en relación a su consideración del ser como un todo integral, afirmaba que para que el
 - 3 William Gibson (one of the greatest visionaries in the field of science-fiction in the last years of the 20th century) coined the term «cyberspace» and imagined the Internet and «virtual reality» before they became the mass phenomenon they currently are. In 1981 he published the short story *The Gernsback Continuum*, which is now considered a clear predecessor of cyberpunk .
 - 4 Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du Réelle, 1998. Although it is remarkably vague, the notion of «relational art» that was put forward by Bourriaud is commendable for creating an interpretative framework about the situation of art from the 1990s that takes place amid a difficult climate: the new sociopolitical context after the fall of the Berlin wall in 1989; the new technological environment with the spread of personal devices and the development of the Internet; the tradition of visual arts itself in the 20th century, which encompasses institutional critique; the questioning of the opposition between the artist and the observer; the importance of reproductions, copies and quotes; and the exponential trend of arts to move beyond their limits in search of a reunification with «life». In the context of this emergency, the presence of the relational factor in artistic practice responds to an urgent need to promote the recovery and reconstruction of social bonds through art within our current society, a society in which individuals are alienated, isolated and consigned to the category of mere passive consumers.
 - 5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), the German philosopher considered the creator of absolute idealism, which considers being as an all-inclusive whole, asserted that in order for the thinking subject (human reason of consciousness) to be able to know its object (the world) at all, there must be in some sense an identity of thought and being. To account for the differences between thought and being, however, as well as the richness and diversity of each, the unity of thought and being cannot be expressed as the abstract identity «A=A». Absolute idealism is the attempt to demonstrate this unity using a new «speculative» philosophical method, which requires new concepts and rules of logic. According to Hegel, the absolute ground of being is essentially a

atlas

- sujeto pensante (la razón humana o la conciencia) fuera capaz de conocer su objeto (el mundo), debe existir en algún sentido, una identidad de pensamiento y de ser. Pero para entender las diferencias entre pensamiento y ser, así como la riqueza y diversidad de cada uno, la unidad de pensamiento y el ser no puede ser expresada como la identidad abstracta «A = A». El idealismo absoluto es el intento de demostrar esta unidad utilizando un nuevo método filosófico «especulativo», que requiere de nuevos conceptos y reglas de lógica. Según Hegel, el fundamento absoluto del ser es esencialmente un proceso dinámico e histórico por la necesidad que se desarrolla por sí misma en formas cada vez más complejas del ser y de la conciencia, dando lugar, en última instancia, a toda la diversidad del mundo y a los conceptos con los que pensar y dar sentido al mundo.
- 6 De la Calle, Román. *Entre la originalidad y las relecturas. El mundo del d'après*, Ediciones Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México, 2017. En el capítulo *La originalidad en la cultura de la copia* de Carles Méndez, Román de la Calle analiza el proceso que conlleva la consolidación del concepto de originalidad como categoría estética.
 - 7 Umberto Eco (1932-2016) escritor y filósofo italiano, experto en semiótica. De su extensa bibliografía destacan en relación al tema que nos ocupa: *Obra abierta* (1962), *Apocalípticos e integrados* (1964) y *La estructura ausente* (1968).
 - 8 Jenkins, Henry, *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Editorial Paidós Ibérica. Barcelona, 2008. Henry Jenkins (1958) es uno de los analistas mediáticos más respetados de Estados Unidos, escarba bajo el despliegue publicitario de los nuevos medios y nos desvela las importantes transformaciones culturales que se están produciendo a medida que los medios convergen. El libro fue premiado en 2007 por la Sociedad para los Estudios Cinematográficos y Mediáticos Katherine Singer Kovács.
 - 9 Jean Baudrillard (1929-2007) filósofo, sociólogo y crítico francés. Su trabajo se relaciona con el análisis de la posmodernidad y la filosofía del posestructuralismo.
 - 10 *Matrix* es una trilogía de películas de ciencia ficción escritas y dirigidas por los hermanos Wachowski. La saga se ha convertido en un referente en la ciencia ficción y algunas de sus
- dynamic, historical process of necessity that unfolds by itself in the form of increasingly complex forms of being and of consciousness, ultimately giving rise to all the diversity in the world and in the concepts with which we think and make sense of the world.
- 6 De la Calle, Román. *Entre la originalidad y las relecturas. El mundo del d'après*, Ediciones Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. México, 2017. In the chapter *La originalidad en la cultura de la copia* de Carles Méndez [Originality in the copying culture by Carles Méndez], Román de la Calle analyzes the process entailed by the consolidation of the concept of "originality" as an aesthetic category.
 - 7 Umberto Eco (1932-2016) was an Italian writer and philosopher, and an expert in semiotics. In his vast bibliography, the following titles are particularly relevant regarding this topic: *The Open Work* (1962), *Apocalypse Postponed* (1964) and *The Absent Structure* (1968).
 - 8 Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, 2008. Henry Jenkins (1958) is one of the most renowned media scholars in the United States. He digs behind the marketing display of the new media and unveils the significant cultural transformations that are taking place as media converge. His work was the winner of the 2007 Society for Cinema and Media Studies Katherine Singer Kovacs Book Award.
 - 9 Jean Baudrillard (1929-2007) was a French philosopher, sociologist and critic. His work deals with the analysis of postmodernism and the philosophy of poststructuralism.
 - 10 *The Matrix* is a trilogy of science-fiction films written and directed by the Wachowskis. The series has become a reference in science-fiction and some of its fighting scenes and the way in which it depicts the violation of natural laws have been widely imitated and reflected in other films and in the works of fans and amateurs, and they have become an element of popular culture. The film shows a future in which humans have been enslaved by machines.
 - 11 The history of the web spans over more than 25 years. In the web 1.0 (the Internet of users which developed in the 20th century), contents were static and it was not possible for users to create new materials because everything depended on the webmaster.

escenas de lucha y desafío de las leyes naturales han sido ampliamente emuladas y reflejadas tanto en otras películas como en trabajos de aficionados y fanáticos, pasando a ser un elemento de la cultura popular. La película plantea un futuro en el que los seres humanos han sido esclavizados por las máquinas.

- 11 La historia de la web abarca ya más de veinticinco años. En la web 1.0 (el Internet de los usuarios o navegantes que se desarrolló a lo largo del siglo XX) los contenidos eran estáticos y no se podían crear materiales nuevos, todo estaba en manos del webmaster.

La web 2.0, que aparece en este recién estrenado siglo XXI, tiene una importante evolución con respecto a la anterior: Internet es mucho más social y los usuarios pueden intercambiar contenidos e ideas a través de diferentes plataformas, como redes sociales, foros o blogs, entre otras herramientas. El alcance de la web 1.0 fue bastante limitado, pero la 2.0 supone una conquista global y llega a millones de usuarios de todo el planeta.

La web 3.0 es Internet tal y como se conoce actualmente. Se trata de una versión mucho más inteligente y próxima a entender el propio lenguaje humano, en la que los esfuerzos se han centrado en ordenar los contenidos, por lo que es conocida con el nombre de web semántica. Se caracteriza por un mayor uso de los dispositivos móviles y herramientas de almacenamiento como la famosa «nube».

La web 4.0, el Internet de 4ª Generación o el Internet Contextual que aún está comenzando a dar sus primeros pasos, evoluciona hacia un mundo donde los elementos de nuestro entorno estarán interactuando con nosotros a través de su conexión a la red, lo que se ha denominado el Internet of Everything.

- 12 *Atlas. Relato visual de una metodología artística* muestra parte del proceso de aprendizaje seguido en la asignatura Idea, concepto y proceso en la creación artística I impartida en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, en sintonía con mi tesis doctoral: *Cartografía del concepto estético. Nuevos marcos de aprendizaje del arte actual*; una investigación teórico-artística que aborda el estudio de la situación extraordinaria del mundo del arte en la actualidad, así como los avances pedagógicos y psicológicos de las ciencias sociales que han contribuido a esclarecer los

The web 2.0, which emerged at the beginning of the 21st century, marks an important evolution when compared with the previous one: the Internet is much more social and users can exchange contents and ideas through different platforms, such as social networks, forums or blogs, among other tools. The spread of the web 1.0 was rather limited, but the web 2.0 represents a global conquest that reaches millions of users worldwide.

The web 3.0 is the Internet as we now know it. It is a much more intelligent version that is much closer to understanding human language and in which the efforts have focused on arranging the contents. For this reason, it is also known as the semantic web. It is characterized by a more extensive use of mobile devices and storage tools, such as the cloud resources. The web 4.0, fourth-generation Internet or the contextual internet are still in their first stages, and they evolve towards a world in which the elements around us will interact with us through their connection to the network, in what has been termed the Internet of Everything.

- 12 *Atlas. Relato visual de una metodología artística* [Atlas. Visual narration of an artistic methodology] shows part of the learning process that is followed in the course *Idea, concept and process in artistic creation I* which is taught at the Faculty of Fine Arts of the University of Salamanca, in line with my doctoral thesis: *Cartography of the aesthetic concept. New learning frameworks for contemporary art*; a theoretical and artistic piece of research that focuses on the study of the extraordinary current situation of the world of art, as well as on the educational and psychological advances of social sciences which have contributed to clarifying essential concepts associated with the artistic experience in our days.
- 13 Regarding this concept, I follow the publications by the philosopher Armen Avanessian (Vienna, 1974), who entered the scene of contemporary art with his participation at the 9th Berlin Biennale for Contemporary Art (2016), in which he presented the DISCREET project, an intelligence agency interpreted as a political tool, in order to perform and create transcendent actions. As a referent in the philosophical movement of speculative realism, he has published half a dozen books, some of

atlas

- conceptos fundamentales asociados a la experiencia artística en nuestros días.
- 13 Sobre este concepto sigo las publicaciones del filósofo Armen Avanessian (Viena, 1974) que irrumpió en la escena del arte contemporáneo con su participación en la IX Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín (2016), en la que presentó el proyecto DISCREET, una agencia de inteligencia entendida como herramienta política, con el fin de actuar y producir acciones que trasciendan. Autor de referencia de la corriente filosófica del realismo especulativo, tiene media docena de libros publicados, algunos traducidos al inglés como *Present Tense. A Poetics* (coescrito con Anke Hennig), *Speculative Drawing* (con el ilustrador y ensayista visual Andreas Töpfer) o *Irony and the Logic of Modernity*. Ha introducido en el discurso artístico nuevos conceptos y constelaciones teóricas como «aceleracionismo», «xenofeminismo», más recientemente, el «complejo del tiempo postcontemporáneo», con el fin de aportar una visión más amplia sobre el rol de la teoría filosófica y política, que explora el umbral que comparte con el arte en tanto que acción y práctica.
- 14 Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean. *La cultura-mundo: respuesta a una sociedad desorientada*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2010. La capitalización de la cultura o la cultura-mundo, como la han bautizado Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, muestra el episodio del estado actual de la cultura en la era de la globalización. Una cultura en función de los nuevos cuatro valores universales: el hipercapitalismo, la hipertecnología, el hiperindividualismo y el hiperconsumo.
- which have been translated into English, such as *Present Tense. A Poetics* (co-authored with Anke Hennig), *Speculative Drawing* (with the illustrator and visual essayist Andreas Töpfer), or *Irony and the Logic of Modernity*. He has introduced new concepts and theoretical constellations in the artistic discourse, such as «accelerationism», «xenofeminism», and, more recently, the «post-contemporary time complex», in order to provide a wider view of the role of philosophical and political theory which explores the threshold they share with art as an action and a practice.
- 14 Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean. *La cultura-mundo: respuesta a una sociedad desorientada* [Culture World: Response to a Disoriented Society]. Ed. Anagrama. Barcelona, 2010. The capitalization of culture or the culture-world, as Gilles Lipovetsky and Jean Serroy call it, shows the current state of culture in the globalization era. It is a culture based on the four new universal values: hyper-capitalism, hyper-technology, hyper-individualism and hyper-consumerism.

Modos de hacer y de pensar

João Castro Silva

Ways of creating and thinking

João Castro Silva

«Un artista, por muy psicológico que sea tanto en el plan investigador como en el dramático, nunca inventa cosa alguna. Resulta tan imposible *crear* una figura en el mundo moral y reducirla a la exterioridad artística como concebir una figura de un habitante en un planeta que no sea el nuestro y retratarlo. Lo que se denomina, quizá por abreviar, poder de *inventiva* no es más que la facultad receptiva con la que ciertas naturalezas se apropian de las sugerencias externas y las conjugan»¹.

La materia es algo sólido, inerte, pesado, resistente y duradero frente a la liviana evanescencia de las ideas; la materia es donde se dan todas las posibilidades

«Artists, however psychological in a researchful and dramatic manner they may be, invent nothing. It is as impossible *to render* a figure in the moral world and reduce it to the artistic externality, as it is impossible to preconceive the figure of an inhabitant of a planet which is not ours and try to depict it. What is commonly known as –perhaps as a means to abbreviate it– inventive power is no more than the receptive skill with which some natures assimilate and conjugate outer proposals»¹.

Matter is something solid, inert, and has weight. It is resistant and durable in opposition to oft-fleeting ideas. Matter is where all physical possibilities and impossibilities of becoming occur.

atlas

e imposibilidades físicas de concretización.

En la transferencia del profuso mundo de las ideas hacia el mundo real es donde la obra de Arte pasa a existir. En ese encuentro, en esa comunión, se encuentra y se define la forma. La idea toma cuerpo en la materia y allí existe, en un mundo que es, en un momento dado, concreto y subjetivo. No obstante, la materia también se sugiere a la idea, imponiendo una simbiosis entre contenido y continente. Porque la materia sigue siendo el conjunto de sensaciones, de sentimientos, de percepciones y de experiencias en general que emanan del material tridimensional y de su potencial expresivo. La materia existe y se presenta *a priori* como idea y como forma. Tanto la Materia como la Forma se imponen mutuamente sus principios reguladores. Resulta imposible separar lo que, en realidad, se constituye como un todo: materia y espíritu, forma y contenido². Las formas creadas siempre son una acumulación, una junción, una yuxtaposición, una adición.

Las obras de Arte son procesos de realización formal que se basan en representaciones conceptuales que a su vez están directamente vinculadas a las expresiones interiorizadas de los sentimientos, a las reflexiones o a la concatenación de ideas. Las ideas son las formas o principios que dan origen a la realidad observable y experimentable, una amalgama de influjos que el entorno nos genera por medio de lo que filtramos. Todo el ideario, todo el pensamiento, es un *assemblage*, una incorporación, y lo que somos refleja los varios elementos que recogemos y espigamos.

It is in the transfer from the profound world of ideas to the real world that the work of Art becomes alive. It is in that encounter, in that understanding, that an oeuvre takes shape. The idea shapes itself in matter and it is here where it exists, in a world that is, at a given time, objective and subjective. However, matter also insinuates itself to the idea, imposing a symbiotic relationship between content and container. Matter – after all, is our emotions, feelings, perceptions and experiences which spring from three-dimensional materials and their expressive potential. Matter exits and presents itself beforehand as an idea and as a shape. Matter and Shape impose their regulative principles to one another. It is impossible to separate what truly constitutes a whole: matter and spirit, shape and content². Shapes that we create are always an accumulation, a union, a merging, an addition.

Works of Art are processes of formal achievement which base themselves on conceptual representations. These are directly linked to assimilated expressions of feelings, reflections or concatenations of ideas. On the other hand, ideas are those shapes or principles which spring from a reality that can be seen and lived; a melange of ideas influenced by the outside world which we then choose to embrace. All the ideology, all thinking, is an *assemblage*, an incorporation, and our inner self mirrors those varied elements that we have gathered and gleaned.

When we can objectively know or we can still remember where we took a certain

Cuando sabemos de forma objetiva, o cuando todavía nos acordamos, de dónde sacamos una referencia determinada, podemos considerar a ese *assemblage* un calco. Calcamos, así, y a partir del momento en el que éste se convierte en el resultado de la intuición, deja de ser un calco y pasa a formar parte de nuestro léxico, se incorpora, se considera una materia nuestra. Sin embargo, es un *assemblage*, es una forma de moldear a partir de una fusión. Podemos ser conscientes de las relaciones que creamos entre arquetipos, palabras, sonidos, objetos o formas; podemos no entender de dónde surgen las relaciones que definimos, pero siempre trabajamos basándonos en los principios del *assemblage*, de las confluencias.

En su esencia, las obras clásicas de representación, las piezas modernistas de presentación o los objetos contemporáneos de introducción no distan mucho entre sí, puesto que todos y cada uno de ellos contienen en su interior, en tanto que pensamientos o ideas, los principios del *assemblage*: la fusión de ideas, la mezcla de materiales o materias, el mestizaje de temáticas, la relación entre formas, la conjugación de obras terminadas o, incluso, una pequeña combinación de todos estos elementos relacionados. De forma consciente o inconsciente, siempre estamos *assemblando* ideas, materiales o materias, temáticas, formas, obras terminadas, un poco de todo en general y mucho de cada uno en particular. Pensamientos, idearios, materias, objetos fragmentarios y fragmentados que se convierten en cosas

reference from, we refer to that *assemblage* as a quotation. We quote and when that quote becomes intuitive, it stops being a quote to become part of our vocabulary – an incorporation that we consider as our own matter. Nevertheless, this is an *assemblage*, a way of shaping from a fusion process. We can be aware of those relationships we create between archetypes, words, sounds, objects or shapes. Perhaps we are not able to understand where all relationships we have defined come from, but we always work following the principles of *assemblage*, intersections.

Classical works of representation, modernist plays of presentation or contemporary objects of introduction are essentially not very far apart. This is due to the fact that each and every one of them contain, as a thought or as an idea, the principles of *assemblage*: a fusion of ideas, a mixture of materials or matters, a blend of topics, a relationship between shapes, a combination of finished oeuvres, or even a little of all of this woven together. Consciously or unconsciously, we are always *assembling* ideas, materials or matters, topics, shapes, finished oeuvres, a little of everything, a lot of each. Thoughts, ideologies, matters, fragmented and fragmentary objects become something (even if it's still not named) thanks to the harmonised composition of several elements of which comprise it.

Conceptually, the structure of an oeuvre, the process of giving shape to, is its composition. Always considering structure

atlas

—incluso sin que se las nombre— por la composición armónica de los varios elementos que la constituyen.

En términos conceptuales, la estructura de una obra —el dar cuerpo— es su composición; una estructura no sólo en términos físicos, de soporte y sustento, sino entendida como el conjunto de principios mentales esquematizados que se resumen en la objetivación de una idea o pensamiento. Por composición se entiende lo que contextualiza una forma en una determinada idea, temática o concepto, a la vez que integra la obra en su entorno de forma armoniosa. Se puede considerar la composición como un esquema mental de construcción que se materializa en formas.

«La idea es el espacio inaugural, el complementario y sobrante, necesariamente «vacío», que desencadena (in)finitos procesos nuevos e imágenes, nuevas formas de hacer y de pensar».³

Las ideas gestan objetos nuevos a partir de una realidad natural que se reconoce como de partida y se hace reconocible en la obra final. Hacer Arte es, al fin y al cabo, pensar con la materia y con la inmaterialidad del pensamiento. Además, la obra no es más que una presencia visible de las apariencias internas que se inventan en una relación de *assemblage* entre ellas, de mestizaje y de hibridación⁴. Hay formas interiorizadas, individuales e idealizadas y formas exteriores que se utilizan como fundamentos para la imitación de ideas. Hacer Arte, hacer esculturas, equivale a pensar y pensar es, a su vez, también dar cuerpo. Entre obra terminada e idea existe una frontera muy

not only physically, of support and sustain, but also as a group of schematic mental principles which can summarise the objectivation of an idea or thought. Composition can be understood as the contextualisation of a shape in a certain idea, in a topic or concept, while harmonically integrating the oeuvre in its environment. We can think of composition as a mental scheme of construction which materialises in shapes.

«The idea is the opening space, the additional and surplus space. It is necessarily "empty" and it triggers a chain of (in)finite new processes and images, as well as new ways of creating and of thinking».³

Ideas breed new objects from a natural reality that is recognised as initial and becomes recognised in the final oeuvre. Creating Art is, after all, thinking with matter and with the immateriality of thought, and the oeuvre is no more than the visible presence of those inner appearances which are invented in an interwoven relationship of *assemblage*, of blending and hybridisation⁴. There are inner shapes, individual and idealised; there are external shapes which are used as foundations for imitating ideas. Creating Art or a sculpture is the equivalent of thinking and, in turn, thinking is also shaping. Between the final oeuvre and the idea, there is a thin line; one resolves because of the other. Thanks to shapes, it is possible to encounter, at a given time, the idea and the oeuvre that we wish to create.

As an expression of an idea, the oeuvre never represents what can be perceived by

tenue, una se descifra en la medida de la otra; gracias a las formas se hallan, en un momento dado, tanto la idea como la obra de aquello que se quiere hacer.

Como expresión de una idea, la obra no es nunca una representación de lo que la mirada ve, sino que la obra añade. La obra representa aquello en lo que se pensó⁵, que irremediamente incorpora lo que se mira a lo que se conoce. La idea que tenemos de la realidad es siempre una forma corrompida de esa misma realidad, tiene su origen en la naturaleza, pero la sobrepasa, esa es la plusvalía del Arte. Se representa aquello en lo que se piensa con base en lo que se vio y vivió⁶. Creamos composiciones, relaciones e interdependencias con las cosas más dispares que observamos, sentimos, vivimos, en los ámbitos conceptual y objetual, así como en la relación directa entre estas dos materialidades. La idea deriva de la percepción inmediata que tenemos de la naturaleza, por lo que es el resultado de una experiencia empírica. Con sus raíces en la naturaleza, el Arte supera su procedencia y se constituye como propósito original.

En el Arte, las aparentes relaciones dispares entre la forma y el pensamiento se revelan como aspectos de una única e idéntica actividad cuya intención, destino y producción son inseparables de una demanda, siempre inacabada, constantemente retomada y en profunda dinámica. El encuentro de la idea con la materia es una reflexión que asegura la propia forma y, a la vez, es la expresión de un ejercicio que se va construyendo en la medida de su invención. Paso a paso,

the eye – the oeuvre adds. An oeuvre represents what has been thought of⁵; inevitably, it comprises what we see and what we know. Our personal idea from reality is always a distorted shape: it springs from nature, but it goes far beyond it, and that is the surplus value of Art – what we think is represented thanks to what we have seen and lived⁶. Compositions can be considered as relationships and interdependencies that we create between opposed things that we see, feel or live – on both conceptual and object-driven levels, but also in the direct relationship between these two materialities. The idea derives from our perception of nature; it results from an empiric experience. Rooted in nature, Art goes beyond its origins and becomes the source.

In Art, those apparently entirely different relationships between shape and thought reveal themselves as aspects of a unique and identical activity whose intention, destiny and production are connected to a creation request – always unfinished, constantly resumed and in close dynamic. The encounter between an idea and matter is a reflexion which ensures the shape and also represents the expression of an exercise that builds itself by means of its invention – step by step, element by element. Art is both theory and speculation together, and it only exists due to a reference of multiple homogeneous objects, procedures, and techniques: an uncountable number of elements with varied origins and corporalities which define themselves mutually until they constitute themselves as a finished oeuvre. If the work of Art

atlas

elemento a elemento. El Arte es la teoría y la especulación juntas que existen referenciando una multiplicidad homogénea de objetos, de procedimientos y de técnicas. Un sinfín de elementos de las más variadas procedencias y corporalidades que se definen mutuamente hasta que se constituyen como una obra terminada. Asimismo, si la obra de Arte se identifica y toma forma en objetos, se debe a que su naturaleza no es absolutamente conceptual, sino que también es visibilidad objetiva. El Arte es el sistema de relaciones que se crea entre conjeturas y destinos, así como de materias y formas de pensar, de ver y de hacer.

identifies and shapes itself in objects, it is because its nature is not only completely conceptual, but it is also objective visibility. Art is the system of relationships created among inferences and destinies, as well as matters and ways of thinking, of seeing and of creating.

NOTAS

- 1 Ortigão, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, col. Obras completas de Ramalho Ortigão, Arte Portuguesa, vol. II, liv. Clássica ed., Lisboa 1943, p. 139.
- 2 Silva, Vítor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho, teoria e prática do desenho na arte do século XVII*, FBAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2004, p. 116-117. «Para el artista, la configuración artística es el encuentro necesario con la heterogeneidad de la experiencia física, técnica y sensible; el encuentro esencial con lo «artístico» y con lo que sostiene y da continuidad a su pensamiento: la subjetividad artística. Los componentes materiales, técnicos expresivos e ideales conforman directamente el pensamiento, la idea esencial de una presencia del cuerpo sin la cual no puede tener cabida el pensamiento».
- 3 Silva, Vítor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho, teoria e prática do desenho na arte do século XVII*, FBAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2004, p. 174.
- 4 Goethe, Johann, Wolfgang Goethe, *Escritos sobre Arte*, trad. por Marco Aurélio Werle, Imprensa Oficial, São Paulo, 2005, p. 159.

NOTES

- 1 Ortigão, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*, col. Obras completas de Ramalho Ortigão, Arte Portuguesa, vol. II, liv. Clássica ed., Lisboa 1943. [translated by Catarina Raposo], p. 139.
- 2 Silva, Vítor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho, teoria e prática do desenho na arte do século XVII*, FBAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2004, [translated by Catarina Raposo], p. 116-117.
«For an artist, artistic configuration is the vital encounter with the variety of physical, technical and sensitive experiences: the vital encounter with the «artistic» and with what sustains and gives continuity to thoughts – the artistic subjectivity. Material, technical, expressive and aim-driven components directly bring to life thoughts; a body presence is a primary idea without which there is no place for thought.»
- 3 Silva, Vítor Manuel Oliveira da, *Ética e Política do Desenho, teoria e prática do desenho na arte do século XVII*, FBAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2004, [translated by Catarina Raposo] p. 174.
- 4 Goethe, Johann, Wolfgang Goethe, *Escritos sobre Arte*, trans. by Marco Aurélio Werle, Imprensa Oficial, São Paulo, 2005, p. 159.
«What is the outside part of organic nature if not the aesthetics that eternally changes from within? That externality, that surface is adapted in such a way to a multiple, interwoven, soft inner structure that becomes, in consequence, something within, as both determinations – the internal and the external are always in close relationship, should that be in the most silent

- «Pero ¿qué es el exterior de una naturaleza orgánica sino la apariencia que eternamente se modifica desde el interior? Esa exterioridad, esa superficie está adaptada de tal forma a una estructura interna múltiple, enredada y suave, que se convierte, de ese modo, ella misma en algo interno en la medida en que ambas las determinaciones, la externa y la interna, mantienen una relación íntima y constante, tanto en la más silenciosa existencia como en el más fuerte movimiento».
- 5 Rodrigues, Francisco de Assis, *Discurso pronunciado por Francisco de Assis Rodrigues na sessão pública trienal da Academia de Belas-Artes de Lisboa*, Lisboa, 25 de Outubro de 1856, p. 6.
«Las obras, según nuestro Vieira, son hijas de los pensamientos: en el pensamiento se conciben, del pensamiento nacen, con el pensamiento se crean, crecen y se perfeccionan; y tal como los hijos reciben de sus padres la naturaleza, la sangre y el apellido, así se recibe del pensamiento todo lo bueno y loable que resplandece en las obras».
- 6 Blanc, Charles, *Gramática de las Artes del Dibujo*, trad. por Manuel A. Domínguez, editorial Víctor Leru, Buenos Aires, 1947, p. 23.
«El artista, (...) cumple su obra apelando a todas las fuerzas del espíritu y del sentimiento; compromete su corazón. Elige, por tanto, en su imitación lo que es susceptible de expresar su personalidad por completo, vale decir que imita a la naturaleza, no precisamente partiendo de lo que ella es, sino de lo que él es».
- existence or in the fastest movement».
- 5 Rodrigues, Francisco de Assis, *Discurso pronunciado por Francisco de Assis Rodrigues na sessão pública trienal da Academia de Belas-Artes de Lisboa*, Lisboa, 25 de Outubro de 1856 [translated by Catarina Raposo], p. 6.
«Oeuvres, according to our Vieira, are fathered by thoughts. In thoughts they are conceived. In thoughts they are born. With thoughts they are fostered, they grow and become more perfect. And similar to children inheriting nature, blood and a surname from their parents, oeuvres inherit from thoughts all good and appraisable that makes them shine from within».
- 6 Blanc, Charles, *Gramática de las Artes del Dibujo*, trans. by Manuel A. Domínguez, editorial Victor Leru, Buenos Aires, 1947. [translated by Catarina Raposo], p. 23.
«Artists [...] successfully create an oeuvre by means of appealing to all spiritual and emotional strengths, and by compromising their heart. Therefore, they choose their imitation according to what is susceptible of expressing their complete personality. It is worth saying that they imitate nature, but not by having it as a starting point, but by having them as a starting point».



Atlas

*relato visual de una
metodología artística*



Umasensio
Concha Sáez
Mikha-ez
Javier Ayuso





Umasensio



A cuatro patas

Umasensio

Impresión en Vitra

60 x 40 cm

2018





A meeting place in the garden
Apolonija Šušteršič



Urban cabin
DUS Architects / Actual



El Internacional Tapas Bar & Restaurant
Antoni Miralda



Déjeuner sous l'herbe
Daniel Spoerri



On translation: la mesa de negociación
Antoni Muntadas



A cuatro patas
Umasensio



El desayuno alemán
Fernando Sinaga



Sand on table
Gabriel Orozco



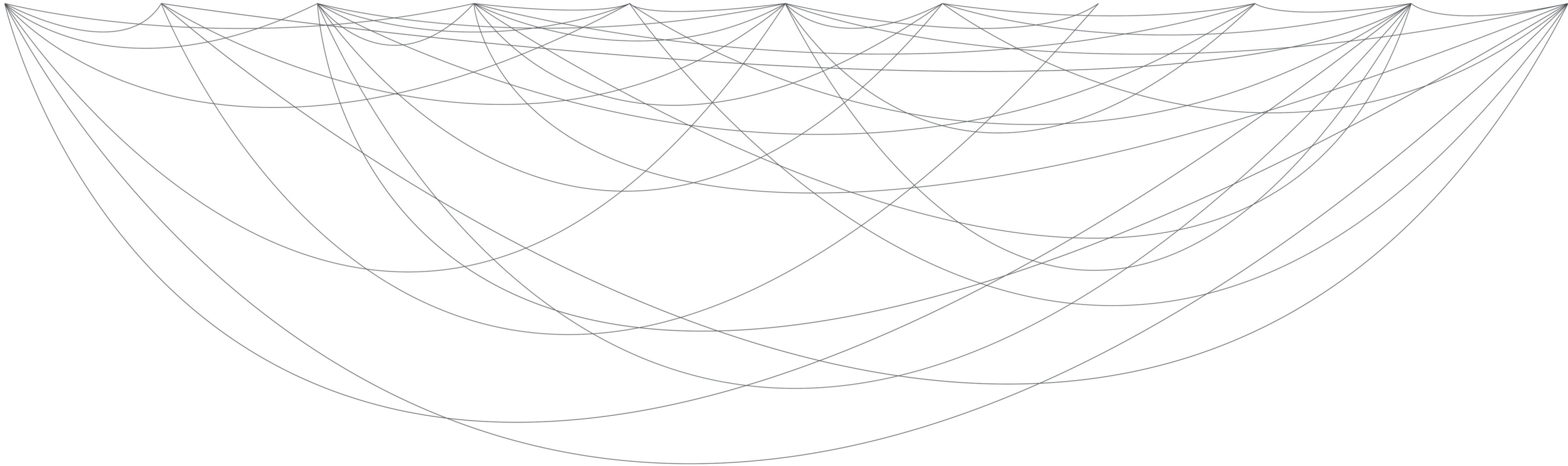
The dinner party
Judy Chicago



The Kitchen
Studio Olafur Eliasson



Untitled [Caravan]
Rirkrit Tiravanija







Concha Sáez



Crecimiento a la deriva

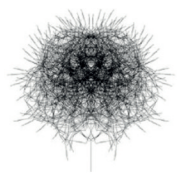
Concha Saez

Impresión en Vitra

60 x 40 cm

2018





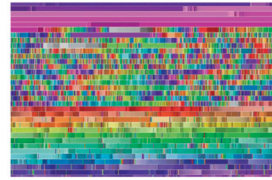
Dandelion mirror
Scottie Chih-Chieh Huang



Tele-present water
David Bowen



Traje regional burgalés
Burgos



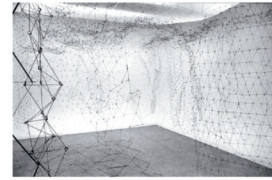
Big Data
Erik Larson



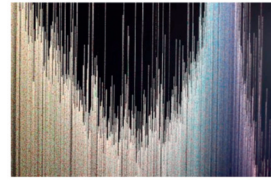
14 Billions (Working Title)
Tomás Saraceno



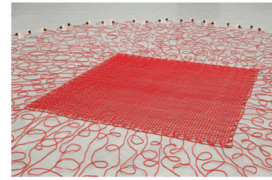
Crecimiento a la deriva
Concha Sáez



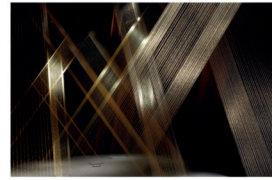
Reticulárea
Gego



Instagram cities
Software Studies Initiative



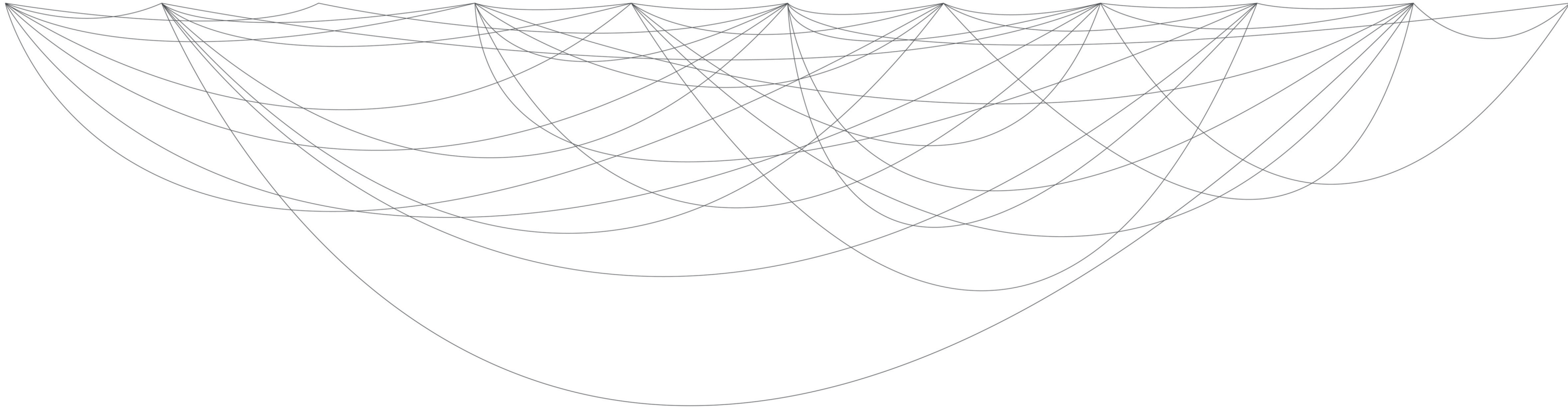
Undercurrent (red)
Mona Hatoum



Ttéia 1, C (Web)
Lygia Pape



Waterfall
Olafur Eliasson







Mikha-ez



Cuando el cuerpo metálico del meteorito se hace manto
Mikha-ez

Impresión en Vitra
60 x 40 cm
2018





Campo del Cielo
Katie Paterson



To breathe
Kimsooja



Sideral
Marcela Armas



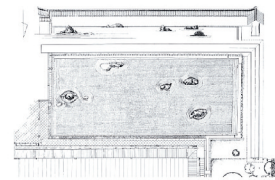
Riverbed
Olafur Eliasson



O tempo lento do corpo que é pele
Ernesto Neto



Alfombra-meteorito
Mikha-el



Karesansui del Ryōan-ji
Soami



Techo suspendido inclinado
Cristina Iglesias



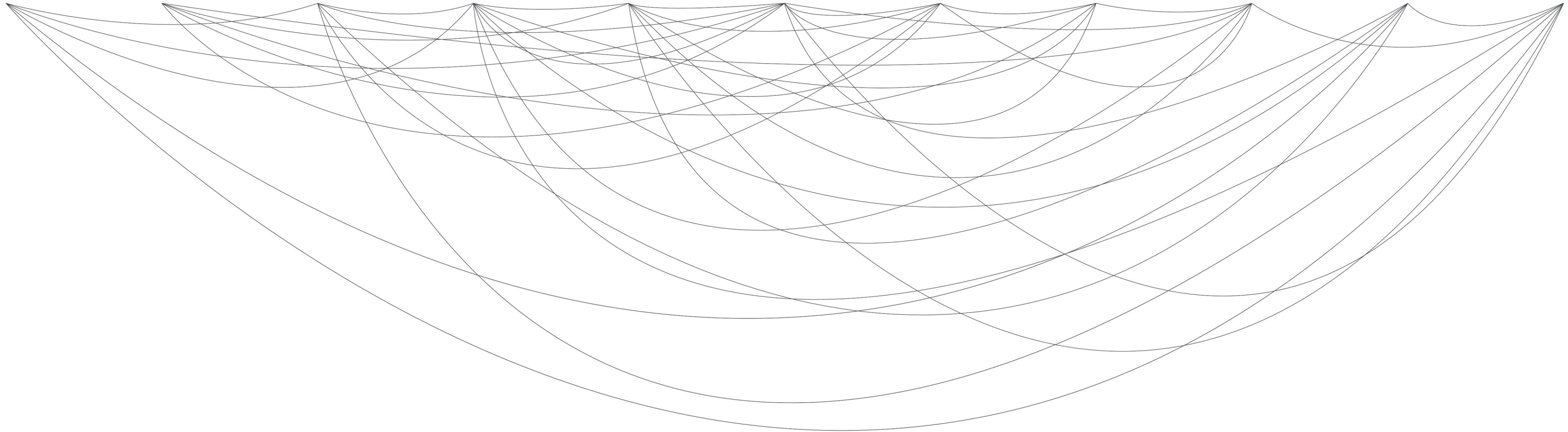
Monte
Alexandra Kehayoglou

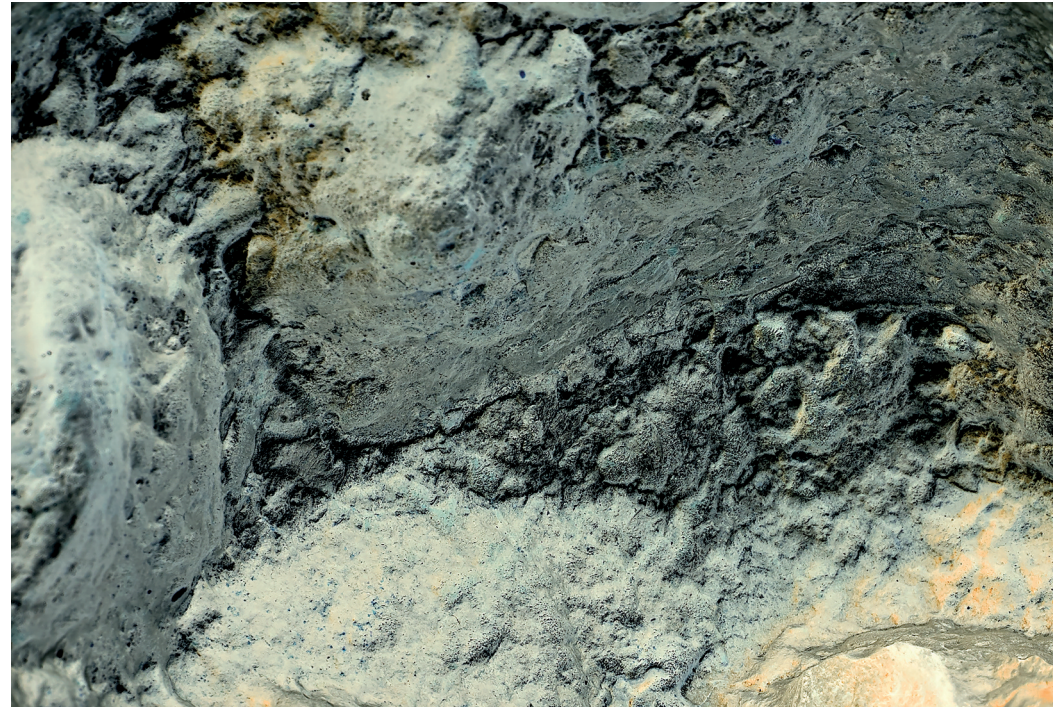


Lunar Habitation
Norman Foster



Roden Crater
James Turrell





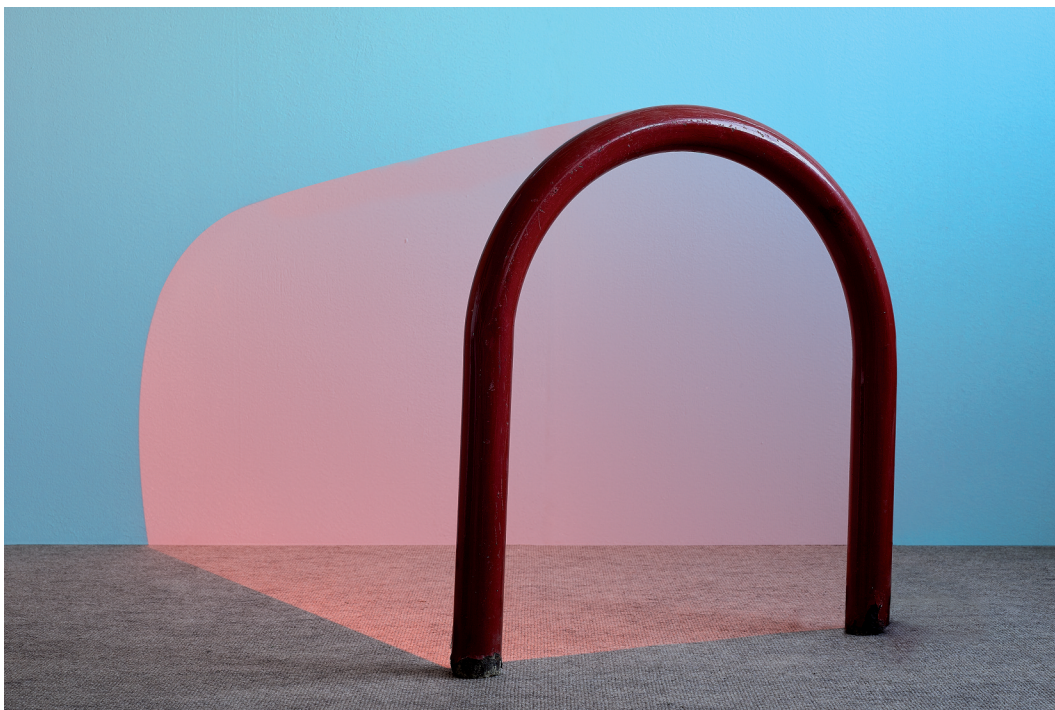


Javier Ayuso



La paradoja de Kempel
Javier Ayuso

Impresión en Vitra
60 x 40 cm
2018





Rouen
Georges Rousse



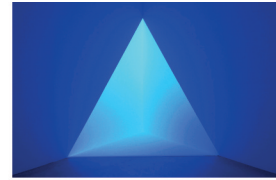
Vestibule
James Casebere



Iceberg #3
Javier Vallhonrat



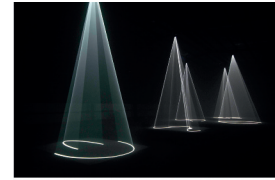
Valores personales
René Magritte



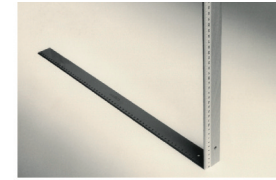
Projection piece
James Turrell



La paradoja de Hempel
Javier Ayuso



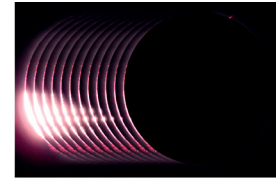
Solid light installation
Anthony McCall



Sin título
Chema Madoz



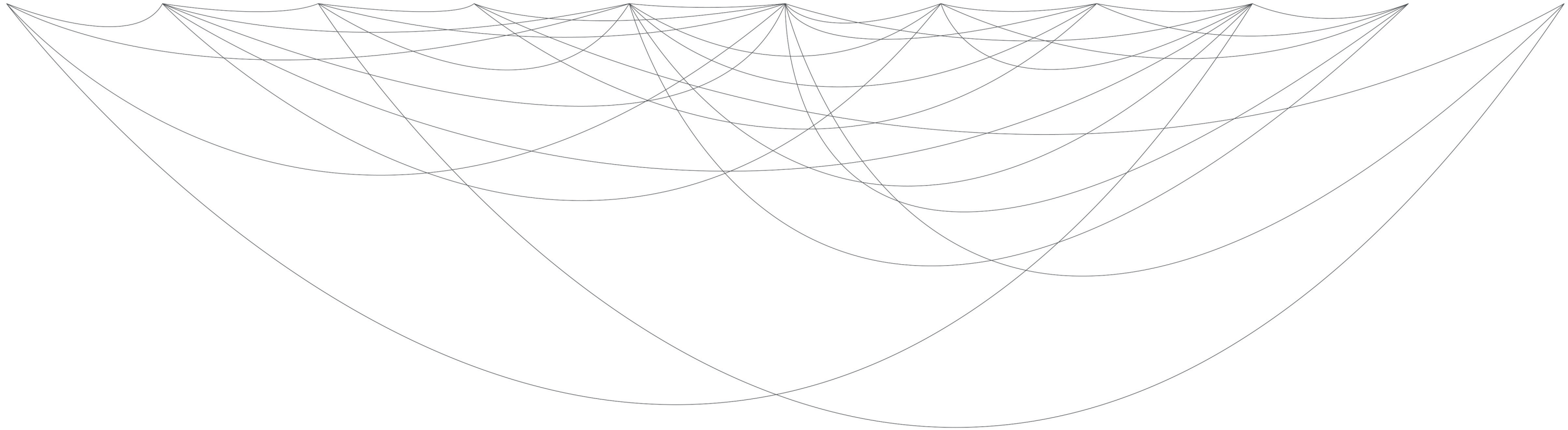
Your rainbow panorama
Olafur Eliasson



Time lapse total solar eclipse
Tunç Tezel



Paradoja de Hempel
Carl Hempel







Umasensio



POUCH
Umasensio

Impresión en Vitra
60 x 40 cm
2018





Green river
Olafur Eliasson



Rivers and tides
Andy Goldsworthy



Reflection-A Gift from Iwaki
Cai Guo-Qiang



Law of the journey
Ai Weiwei



The Ninth Wave
Cai Guo-Qiang



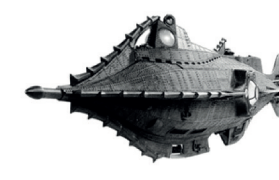
POUCH
Umasensio



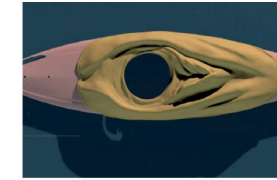
Las tres ecologías
Félix Guattari



Dark wave
Gabriel Orozco



Nautilus
Julio Verne



3D MK Boat Project
Megumi Igarashi



Divisor
Lygia Pape

