

Entrevista a Miguel Ángel Gil, ganador del Premio Internacional CERCO 2013

En su decimotercera edición CERCO se reinventa, pasando a ser bianual y alterno, tanto en la convocatoria de la feria como en el premio. Este año se ha convocado el Premio Internacional de Cerámica Contemporánea y el próximo tendrá lugar la feria. En esta nueva edición no se premian obras sino proyectos, con el fin de descubrir nuevas formas de entender la cerámica. Bajo el lema “Cerámica y paisaje” se presentaron 54 proyectos de diferentes países a concurso, recayendo el Premio Internacional de Cerámica CERCO 2013 en Miguel Ángel Gil por su proyecto “Campo de coles bioluminiscentes”.

Te iniciaste en la fotografía a la que incrustabas distintos elementos. Luego vinieron la escultura, la cerámica, la instalación y las performances, profundizando en la relación entre distintas disciplinas artísticas. ¿Qué te atrae de la cerámica?

Sobre todo el material y sus infinitas posibilidades, a la vez que esa falta de control total sobre el resultado. En cerámica no es el artista quien tiene la última palabra, hay un cierto grado de azar en el proceso, ese misterio me resulta muy atractivo.

¿Cómo llegaste a la cerámica y quienes fueron tus maestros?

No tengo formación académica, mis comienzos fueron a través del modelado en barro, este material me ha atraído desde niño, posteriormente compartí taller con la ceramista Yanka Mikhailova, ella me ayudó bastante, además de asistir algún taller monográfico, pero en esencia me considero autodidacta,

mis principales maestros han sido la experimentación y sobre todo el error.

¿Qué ceramistas te gustan?

Del panorama nacional, y aunque no tienen nada que ver con mi trabajo, tengo interés por los ceramistas más “matéricos”, aquellos que experimentan con los límites del material cerámico, como Claudi Casanovas, Joan Serra o Rafa Pérez. También me interesan los autores que han fusionado el trabajo cerámico con otras disciplinas, Pere Noguera o Carlos Llavata, en el caso de la performance. O las incursiones de artistas ajenos a la cerámica, desde el trencadis de Gaudí a los bloques desencajados de Chillida. Más cercano a mi leguaje está el trabajo de Vicen Roda.

A nivel internacional por citar algunos, Herman Muys, Kristen L. Morgen, si bien mis referencias, suponiendo que haya que tenerlas conscientemente, no estarían en la cerámica.

¿Y dónde estarían?

No tengo claro lo de las referencias, podría hablar de autores que me han interesado a lo largo de mi vida, aunque no necesariamente tienen que ser artistas plásticos. Podría empezar por la arquitectura modernista catalana, de la cual pude disfrutar desde mi niñez, posteriormente vino el comic y la música, el rock sinfónico y la canción de autor. La literatura, con autores clásicos como Huxley o Kafka... También reconozco mi predilección por el surrealismo, Buñuel, Duchamp, el metafísico Chirico o sobretodo Magritte. Aunque realmente me siento identificado con autores mucho más actuales aunque no todos queden reflejados en mi trabajo: Arman, Perejaume, Bernardí Roig, los inicios de La Fura, Madoz-Brosa, o la ironía de Krahe. Estos son los que recuerdo hoy, pero muy posiblemente, si me preguntas otro día podrían ser otros distintos..., también podríamos hablar de cine, paisajes, ciudades, o por qué no, de sustancias psicoactivas...

¿Dónde busca inspiración?

Tengo atracción por la transgresión y por la irreverencia, es para mí casi un placer, en el plano conceptual mi inspiración es como un acto de defensa propia..., en lo formal también me atraen los fuertes contrastes, las imágenes intensas, con fuerza..., creo que aplico estos “filtros” para intentar mostrar el mundo que me rodea, pero hay algo que me interesa especialmente; es la obsesión por descubrir la existencia otra “realidad” tras lo aparente, una realidad de difícil acceso, consecuencia de lo limitado de nuestra percepción para entender nuestro entorno, el esfuerzo para intentar traspasar esa apariencia en busca de su esencia, creo que es mi verdadera fuente de inspiración..., pero no estoy seguro...

Este año CERCO se ha reinventado, separando la Feria Internacional de Cerámica Contemporánea y el Premio Internacional de Cerámica Contemporánea, ¿le parece acertada la idea?

Supongo que esto ha sido una estrategia de supervivencia, creo que optaron por convertir CERCO en una extraña bienal, para no desaparecer por falta de medios financieros. Curiosamente, CERCO depende, además del Ayuntamiento de Zaragoza y DPZ, en su mayor parte del Departamento de Industria e Innovación del Gobierno de Aragón, gracias a los cuales todavía subsiste, pero creo que hace mucho tiempo que debería haberse implicado el Gobierno de Aragón desde su departamento de Cultura, apostando de manera firme por el evento de cerámica contemporánea de más importancia de nuestro país, y uno de los principales de Europa. Dejar morir CERCO será un nuevo error político en nuestro ya desierto panorama cultural.

¿Crees que se está dejando morir?

Si, se está dejando morir por culpa de las instituciones. No entiendo por qué a Cultura de la DGA ni al Ayuntamiento no le interesa CERCO. CERCO ha ido bajando la calidad por no poder

invitar a artistas por falta de presupuesto.

Con este nuevo planteamiento se ofrece a los artistas la posibilidad de presentar propuestas realizadas en cerámica y que puedan ser susceptibles de ser instaladas en el exterior. Este año el lema ha sido “Cerámica y paisaje” y su propuesta “Campo de coles bioluminiscentes” ha obtenido el Premio Internacional CERCO 2013. ¿Qué significado tiene su obra?

Mi proyecto plantea una reflexión sobre algunos temas que me preocupan, como son la manipulación genética de los alimentos y el control de las multinacionales sobre los cultivos a través de los híbridos, todo esto representado con una obra cercana al realismo mágico o al surrealismo.

El jurado destacó de su obra una doble lectura, una primera de alerta, de alarma ante la manipulación de la naturaleza y una segunda que utiliza un elemento cotidiano, vegetal y manipulado como es la col, como módulo para crear un paisaje reconocible pero transformado. ¿Está de acuerdo con esta valoración?

Si, de hecho agradezco la valoración de la parte conceptual, que en mi trabajo es de vital importancia y que requiere un pequeño esfuerzo por parte del espectador, más allá de una primera lectura estética.

Una constante en tu trabajo es el contraste y la contradicción. Muestra algunos aspectos y esconde otros, provocando una reflexión, ¿qué buscaba con “Campo de coles bioluminiscentes”?

Evidentemente, ganar el premio CERCO 2013.

Otra constante en su obra es la ironía, ¿cree que se podrían llegar a comercializar estas coles bioluminiscentes con una buena campaña de marketing?

No tengo la menor duda, continuamente estamos consumiendo de

forma absurda objetos inútiles, gracias a muy buenas campañas publicitarias. El campo de la publicidad, lamentablemente, se nutre de grandes valores creativos, mercenarios al servicio del engaño, pero buenos artistas al fin y al cabo.

¿Qué campaña de publicidad eliminaría si pudiera?

Eliminaría la publicidad. La publicidad es pura mentira tal y como está planteada.

El abuso de las multinacionales en el control de plantas y semillas no aptas para la siembra, y el desconocimiento de la repercusión para la salud de la manipulación genética de los alimentos es un hecho. ¿Puede el arte contribuir a la concienciación de estos problemas?

No lo sé, pero creo que quien tenga una mínima posibilidad de incidir en la conciencia de la población para mejorar nuestro entorno debería de intentarlo, y el arte, como leguaje que es, puede comunicar, ésta es la parte del arte que más me interesa. En palabras del ex-artista catalán (Marc Viaplana) *¿No debería el arte contemporáneo interesar más a un comisario de policía que a uno de exposiciones?*

¿Ha tenido alguna propuesta o financiación para poder realizar su proyecto?

No me separo en ningún momento del teléfono...

Si pudiera elegir, ¿cuál sería el lugar elegido para instalar el “Campo de coles bioluminiscentes”?

La posibilidad de llegar a más público estaría en Zaragoza, además es aquí donde se ha dado el premio. Me imagino la instalación de “campo de coles bioluminiscentes”, planteado como un huerto urbano, en un lugar en el que se pudiera contemplar desde cierta altura, un espacio así sería ideal.

¿Alguna reflexión final? ¿Quiere añadir algo?

Solamente añadiría, a modo de reivindicación, que la cultura en su conjunto y el arte contemporáneo en particular, constituyen una actividad que genera riqueza, tanto material como espiritual, esta idea debería de calar entre quienes gestionan el dinero público. Creo que está un poco trasnochado apostar por “mausoleos de arte muerto”, habría que empezar a crear espacios vivos en los que los artistas puedan experimentar junto a cualquier otra actividad creativa.

Recientemente he estado invitado durante una semana en un festival de performance (Préavis de Désordre Urbain) en Marsella (Capital Cultural Europea 2013), el cual se desarrollaba en un complejo industrial en desuso (La Friche belle de mai), rehabilitado con el menor presupuesto posible y con mucha imaginación, un auténtico generador de energía creativa, música, danza, cocina, oficinas de nuevos emprendedores, ferias, radio, teatro, talleres cedidos a artistas, tiendas, performances, exposiciones, bar-restaurante, arte urbano, congresos y un largo etc. de actividades con programación diaria. Sería un acierto organizar una visita para nuestros gestores culturales, pagada de su propio bolsillo por supuesto...

Ramón Acín. El artista de las mil facetas

Cuando en 1936 Ramón Acín fue asesinado, una espesa niebla se cernió sobre él. Su voz y su trabajo fueron silenciados. Hubo que esperar hasta la década de los 80, del pasado siglo XX, para que se conociera una recuperación vigorosa del personaje. Recordemos la primera entrada que firmaría Manuel García Guatas, para la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, la retrospectiva

que le dedicó el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 1982, la antología de 1988 en el Palacio de Sástago, dirigida por Manuel García Guatas, o la última muestra hasta ahora conocida, realizada hace diez años, en el Museo de Zaragoza, y comisariada por Concha Lomba. Al conmemorarse, este año, el 125 aniversario del nacimiento del escritor, pintor, escultor, crítico de política, militante de la Confederación Nacional del Trabajo, humorista burlesco, cronista, poeta y panfletario, la Fundación Ramón y Katia Acín, el Museo de Huesca, el Archivo Histórico Provincial y numerosos coleccionistas particulares han colaborado en la muestra titulada *Ramón Acín. Geometría del hombre sin aristas*. Concebida como si de una mirada panorámica se tratara, la exposición, a través de dibujos, pinturas, esculturas, documentos personales, expedientes gubernativos y policiales, fotografías, artículos periodísticos, murales, libros, impresos, trata de “acercarnos a la vida y obra de Acín desde todas sus perspectivas, sin perfiles ni aristas, en un mismo plano”. Así lo ha asegurado, su comisario, el periodista Víctor Pardo Lancina.

La obra de Acín, ciertamente influenciada por su ideología política, se enmarca en cierta estilización cubista. En lo que a la pintura se refiere, retratos de personajes conocidos, escenas de género, ambientadas en lugares comunes, recogen el testigo, un poco a lo Zuloaga, en las obras realizadas en los años treinta, que complacen su espíritu y sobre todo, su forma de expresión. Entre sus mejores lienzos, que pueden verse en la muestra, destaca *La feria, Bañista, Las madres, Chica del cántaro...etc..* En lo que respecta a la escultura, en torno a los años veinte, del pasado siglo, Acín, realizará un novedoso conjunto de esculturas, considerada por la crítica del momento como “una de las expresiones artísticas más logradas”. Piezas realizadas en metal, en chapa de hierro recortada o doblada. Hay que recordar, que por esas fechas, la escultura en hierro, estaba alcanzando cotas de alta calidad. Sobre todo las creaciones de Gargallo, Julio González o Blasco Ferrer. Entre

estas piezas, podemos destacar *Bailarina*, *Bañista*, *Cristo* o *Las pajaritas*, esta última, se convirtió en símbolo de la ciudad oscense

Como bien hemos dicho antes, la exposición se completa con murales, libros, dibujos y sobre todo artículos periodísticos. El Acín periodista y dibujante, en la exposición, puede encontrarse en algunos originales, como *La ira*, *Floreal*, *El ideal de Aragón* o *Heraldo de Aragón* y sobre todo del *Diario de Huesca*, el único lugar abierto, donde durante su corta trayectoria periodística, 1911-1936, encontrara un espacio para sus dibujos y artículos. Entre las curiosidades destaca, una copia del boleto de lotería de navidad de 1932, que le tocó a Acín, y con el cual abrió camino a Buñuel, para seguir haciendo cine, en concreto, el documental *Tierra sin pan*, rodada en las Hurdes Altas en la primavera de 1933, y que se convirtió en una alegoría de la guerra que estaba a punto de llegar.

¿Cómo hubiera sido Ramón Acín tras la contienda bélica, de haberla sobrevivido?, ¿cómo hubiera sido la evolución de su arte?. Son preguntas, cuyas respuestas no tenemos. Lo único que nos queda es su figura y sobre todo, su obra, tan dispersa como considerable y valiente, constituyendo una fuente de pasión, sensibilidad e intensidad. La sensibilidad de un hombre, Ramón Arsenio Acín Aquilué, que fue arrebatada un caluroso seis de agosto de 1936.

Ramón Acín. Geometría de un hombre sin aristas

Museo de Huesca

30/08/2013- 12/01/2014

Macchiaioli. Verdad sin artificios

La Italia de la primera mitad del siglo XIX, estaba constituyéndose como un gran movimiento nacional patriótico, que tenía como objetivo la creación de un estado nacional italiano, y como una de las consignas fundamentales la del “Risurgimiento”. La censura de los diferentes gobiernos italianos, prohibiendo toda representación de hechos contemporáneos, tanto en pintura, música o literatura, permitió la creación de grupos opositores y antagonistas como Los macchiaioli. Macchia, en italiano mancha, recibe unas connotaciones cargadas de ambigüedad. Significa apunte, esbozo o un signo de pintura, que aún no es arte. La Fundación Mapfre, inicia la temporada de exposiciones, en colaboración con los museos de Orsay y de L'Orangine de París, con una muestra de este mal llamado “movimiento artístico”, que constituyó uno de los capítulos más brillantes de la modernización de la pintura europea.

Nacieron en el histórico café de Florencia “Michelangiolo”, que estaba a muy pocos pasos de la sede de la Academia Florentina de Bellas Artes, que era considerada por estos artistas como “cuartel de inválidos” o “semillero de mediocridad”. A diferencia de otros muchos artistas, los macchiaioli nunca se convirtieron en hombres de poder, vivieron en los campos, dónde los reprodujeron en sus lienzos. Sus obras los convirtieron en inmortales. Su modo de trabajo, pinceladas visibles, trabajadas, de original formato insólito, en cuanto a la concepción del espacio panorámico, recuerda al de los artistas de la Escuela de Barbizón, pues utilizarán la madera como soporte de sus estudios del natural, en un formato rectangular, que recuerda a las obras florentinas del Quattrocento, despertando así cierto deseo de

posesión. De esta manera, se descubre un paisaje puro, el color, la luz, y la libertad a la hora de componer.

Entre los géneros utilizados por estos artistas, destaca el retrato. En la presente exposición, figura, entre otros ejemplos *Retrato de la señora Morrocchi*, obra de Antonio Puccinelli, *El sobrino del artista*, de Fattori, y el *Retrato de un joven* de Borrani, son pruebas de la comodidad y las costumbres domésticas. Por otro lado, la observación de las costumbres del campo, queda representado en autores como Giovanni Fattori, Odoardo Borrani y Silvestro Lega, quienes ofrecían un contrapunto al tumulto del nuevo mundo, con escenas de sencillez rústica. La historiografía española, ha apuntado la influencia que los macchiaioli han vertido sobre los artistas españoles del siglo XIX, especialmente en los valencianos como Sorolla, aunque no existe ningún testimonio de relación, entre otras razones, los veinte años que separan una generación de otra. El único artista, que sí los tuvo, aunque no directamente, fue Mariano Fortuny, a quién la exposición, le dedica un pequeño, pero intenso espacio. "Fortuny era, en aquel momento, el hombre de más éxito. Sólo se hablaba de él". Decían las crónicas de los diarios ¿El motivo?. El formato pequeño o mediano de las obras, necesario para un nuevo mercado, el burgués europeo y americano. La excelente calidad y técnica. Temas agradables vinculados a pequeñas costumbres, tanto de la historia antigua, como contemporánea, sin demasiados problemas "intelectuales". En cambio para este grupo de artistas, este arte, suponía "una corrupción del arte, con mayúsculas, el cual debía fidelidad a la verdad, no al mercado".

Es curioso como conocemos bastante bien a los artistas florentinos del Quattrocento, sin embargo, pocos son los artistas florentinos del siglo XIX, aquellos locos románticos, que recordamos hoy en día. La contribución de los macchiaioli al realismo europeo, sentó las bases para la apreciación de la nueva calidad ética y cultural, además de la estética, de

un grupo de pintores tan variado y fiel a sus propias convicciones.

Macchiaioli. Realismo impresionista en Italia

Fundación Mapfre, Madrid

12/09/2013-05/01/2014

Juan Arpa: Cielos y mares. El regreso

Cuando pensamos en Grecia y en sus islas, la imagen que se nos representa es la de un cielo nítido y un mar tranquilo de un azul intenso, no es el caso de *El regreso*, los cielos y mares que vamos a contemplar no son amables con el pobre Odiseo, los dioses no le son propicios, en especial Poseidón. Va a ser la constante intercesión y protección de Atenea, junto con la tenacidad, el esfuerzo y los ardides del héroe lo que harán posible la vuelta.

Odiseo parte de Ítaca llamado por Menelao para rescatar a la bella Helena, dejando a su esposa, la divinal Penélope y al pequeño Telémaco. Tras la destrucción de Troya, sólo ansía volver a su querida tierra *que había gobernado con blandura de padre*, y ni los embravecidos mares y tormentas, ni los vientos, ni los cantos de las sirenas, ni la bajada al Hades, ni la hechicera Circe, ni la horrenda Caribdis o su enamorada diosa Calipso, que le ofrece la inmortalidad, logran que desista de su empeño.

La exposición consta de 18 acrílicos sobre tela y 2 sobre tabla, está acompañada de un vídeo en el que podemos ver unos 160 bocetos preparatorios realizados en acuarela, aguadas y acrílico sobre diversos tipos de papel, así como otros ejecutados en *tablet*.

El artista viene de una amplia trayectoria en la abstracción, que podemos intuir en alguna de las obras como *Isla Eea, donde moraba Circe*; *La tierra de los lotófagos*; *La pétrea Escila y horrenda Caribdis*; o en *La morada de Hades*. Encontramos poéticas composiciones de sosegada contemplación, preludio o consecuencia de otras agitadas de mares tempestuosos. Los lienzos están largamente titulados con hermosas frases de *Odisea*.

Se trata de una visión muy personal y colorista de la historia. Se inicia con *Troya destruida*, pequeño lienzo donde tenemos que imaginar la ciudad tras una intensa explosión de fuego, para continuar con la telemaquia, la salida del joven Telémaco en busca de noticias de su padre, lo que podríamos llamar la noche y el día, *Púsose el sol y las tinieblas ocuparon todos los caminos*, la noche de preciosos tonos azules con sus hilachas de luz rosada y opuesto, el día, *Ya el sol desamparaba el hermosísimo lago*, amanecer en colores rosas y anaranjados.

Seguimos a Telémaco cuando consulta a Néstor, él sí que pudo regresar: *Al descubrirse la Aurora...* en lilas y azules, *Olas hinchadas, enormes, que parecían montañas*, inmenso torbellino de diversidad de matices con el que el autor interpreta los padecimientos de Menelao en Malea. *En semejante sitio fueron a dar*, tenebroso lienzo en violetas, rojos, azules y amarillos, *Y padecieron naufragio*, un nocturno marino con amenazadoras rocas oscuras y aguas violetas que reflejan las nubes a la luz de la luna.

Los tres lienzos que continúan representan el relato que Menelao le hace a Telémaco, *Apenas se descubrió la Aurora, la hija de la mañana de rosáceos dedos*, y *Los dioses me habían detenido en Egipto*, ambos son de una serenidad y una ejecución casi oriental. *Proteo, el veraz anciano de los mares*, conocedor de las honduras de todo el mar, sólo sale a la superficie al soplo del céfiro entre grandes olas, representado como una gran masa marina y luz en la parte superior del lienzo.

La exposición sigue el orden de *Odisea*, por lo que continúa con el relato de las aventuras y desventuras en boca del propio Odiseo al rey Alcínoo en el país de los feacios, quien finalmente le llevará de regreso. *La balsa de Odiseo*, lienzo de grandes proporciones que representa un mar embravecido de olas verdes y naranjas, con un cielo que más que tormentoso parece estar incendiado, desde un amarillo muy claro va oscureciendo por el efecto de las nubes, en distintas

tonalidades de rojos hasta llegar a granates. *Llegada al país de los feacios*, la única entrada ante la inmensidad rocosa es la desembocadura de un río, que Odiseo sabe aprovechar para salvarse, es una tranquila imagen en la que todo parece ser etéreo, el mar, el delta, el cielo, ejecutada en transparentes tonos azules, verdes y amarillos. *La tierra de los lotófagos*, delicioso país en el que se alimentan con un florido manjar, y de donde tiene que arrancar a sus hombres a la fuerza, pues una vez lo prueban no quieren regresar, representado en delicados tonos amarillos, verdes y celestes.

En *Isla Eolia. El odre de los vientos*, la curiosidad de sus marineros ocasiona que se suelten todos los vientos del odre que los contiene cuando ya veían Ítaca, retrocediendo de nuevo a Eolia, vemos a modo de explosión como salen los distintos vientos y se expanden provocando el caos. *Isla Eea donde moraba Circe*, de confección totalmente abstracta en verdes y amarillos, relata el encantamiento de sus hombres convertidos en animales -él se libra por aviso de Hermes- y como la divina Circe les indica que deben bajar a la morada de Hades para que Tiresias, adivino ciego, les informe del camino y la forma de volver.

La ciudad de los cimerios. *La morada de Hades*, en patéticos azules y morados, el adivino le advierte que no causen daño a las vacas que pacen en la isla del Sol, y le augura su regreso, aunque este será amargo: "llegarás tarde y mal, habiendo perdido todos los compañeros, en nave ajena, y hallarás en tu palacio otra plaga". *La pétrea Escila y la horrenda Caribdis*, monstruos divinos que le arrebatan gran parte de sus compañeros, en azules y violetas con conseguidas veladuras que dan cierto aire de misterio a la composición. Tras pasar por *Trinacria la isla del Sol*, rica en gamas de naranja -parada que deberían haber eludido- pierde a todos sus compañeros por la violencia del rayo de Zeus, que destruye su nave como castigo por haberse comido las vacas del Sol.

Sólo Odiseo se salva yendo a parar a *La isla Ogigia donde vive Calipso*, que quiere hacerle inmortal para que habite por siempre con ella, es una bella composición en amarillos, verdes y morados, que refleja la placidez de su estancia, solamente perturbada por el ansia de volver. Termina el recorrido con la llegada de Odiseo a Ítaca, melancólica tabla en colores arena y violetas, en la que se puede divisar a lo lejos su añorada tierra.

Es una exposición en la que se percibe la fascinación del artista por el tema, pero no esperemos ver dioses, ninfas, héroes, monstruos... porque lo que vamos a

contemplar es la esencia de los mismos, los cielos y los mares que recorre Odiseo.

Los protagonistas, pese a ser héroes y muchos de ellos dioses o semidioses, poseen cualidades muy humanas: aman, sufren, lloran copiosamente... Son recuerdos de lecturas juveniles, releídas e interpretadas muchos años más tarde, es una adaptación pictórica de un gran libro de aventuras y de valores.

Cuba y la caída del Muro: a río revuelto ganancia de pescadores.

A finales de los ochenta, el Proyecto Castillo de la Fuerza, había sido el último intento de la negociación del artista y la institución, desde una metodología centrada en el principio de “Asistencia”. Los artistas reclamaron un papel más protagónico a la institución en la distribución del producto artístico como medio que implicaba una alianza, un replanteo de las posturas en cuanto al papel del creador con responsabilidad social dentro de la política cultural, contrario a los argumentos que le otorgaban a la crítica y la teoría del arte un enfoque más discriminatorio. La institución y el artista estaban en condiciones de elaborar estrategias comunes en la que este último asumiría un papel de enlace - desde dentro- mediante la aprehensión, para articular programas colaterales en condiciones institucionales, además, lograr una coherencia discursiva en el curso social de la obra de arte y su consumo, ya que esta no es en sí misma suficiente, precisa de una distribución que la justifique, prestigie y difunda, -diferencia entre lo descriptivo y lo valorativo-, evitando así, las lecturas extra-artísticas

distorsionadas, de que eran objeto las obras.

La exposición “El objeto esculturado” había sido el dramático canto del cisne con respecto a las posibilidades de negociación entre el arte y la institución, el trance y el acabamiento de un concilio, intencionado por ambas partes, que venía intentándose, con el punto medio del diálogo y atenuación de todos los excesos posibles. (Caballero, 2007). Pero en el tránsito de los decenios, la búsqueda de nuevos valores éticos y estéticos, la producción de nuevos significados desmitifican los símbolos de la retórica por algo más actual, de acuerdo a las condiciones del contexto en el discurso espontáneo de nacionalidad y cubanía.

La crítica se ha esmerado en parcelar etapas, condicionando arbitrariamente períodos pertinentes de generaciones, cómo hemos padecido a veces por el defecto de ver una exasperada “carrera de relevos” que lleva a la sustitución de una generación por otra. Este enfoque ha imposibilitado en gran medida entrever los hilos conductores que atraviesan la madeja del entrelazado cultural en la “historia del Arte Cubano” para poder comprender su evolución. En nuestro arte, coexisten huellas múltiples que parecen perderse por cierto afán reduccionista de contextualizar la plástica en un momento dado, es común encontrar criterios al referirse al inicio del arte moderno cubano como: la primera y la segunda vanguardia artística , -al reseñarse la generación de creadores plásticos en la República-, esto no ha permitido comprender todo el proceso evolutivo que se produce entre los iniciadores y los que se incorporan después, con el mismo afán de renovación y cambio, aunque, ha sido también más aceptada la idea de referirse a todo este proceso como primera y segunda promoción de la vanguardia, al lapso temporal que se extiende por más de cuarenta años con poéticas y orientaciones creativas diferentes, pero bajo análogos presupuestos estéticos identitarios, solo que por determinadas circunstancias del contexto histórico sociocultural las actitudes artísticas han

sido matizadas por ciertas estrategias discursivas.

Si bien, no es menos cierto que acontece en medio del fenómeno, el ascenso de otro grupo de creadores que se avienen al clásico denominativo de ordenamiento; continuidad y ruptura, el término permite comprender que no existe generación espontanea, sino, lógicamente la negación de la negación y la confrontación entre lo viejo y lo nuevo, es en esencia un proceso de retroalimentación que se origina desde la tradición viva, que es raíz y con sentido crítico, orientación de sentido, que ha sido siempre una invariante en la plástica cubana desde donde emanan fundadores y prosélitos, con una proporcionada coherencia discursiva que originan tendencia, movimientos, estilos y modelos. La década de los "ochentas" matizados por la utopía y el romanticismo de negar la atapa anterior, revivió de repente toda una atmósfera creativa, asociado con una etapa de radicales cambios en los lenguajes del arte, permitió respirar una atmósfera disímil de giros discursivos en medio de determinados factores y circunstancias específicas del contexto histórico sociocultural que lo favorecieron o permitieron, que ha llegado a forjar su propia mitología.[\[1\]](#)

Si algo es de común criterio, es que "los protagonistas" de los procesos de cambios, no quieren sentirse encasillado en ninguna de las parcelas de estudios de las lecturas críticas que se han realizado sobre el Arte Cubano; se ha padecido o sufrido "cierta amnesia" consecuentemente o pérdida de memoria sobre las fuentes históricas que enraízan sus cimientos fuera de las orígenes que lo sustentan; tradición o vocación que intenta siempre percibir la vida como un referente constante, de posecionar algo de manera permanente, que pueda tipificarse y mostrarse como legitimo, parece que se hace necesario, que conjuntamente con las emergentes transformaciones, también debe producirse algo similar en la teoría que permita evaluar lo que sobreviene, no por lo que parece , sino, desde la esencia del proceso creativo a tono con lo que acontece; las

diferencias no están marcadas por fechas, ni celebraciones, sino por condiciones objetivas en las que se involucran todas las formas de la cultura de la nación en determinadas condiciones que originan otras actitudes críticas ante la propia realidad.

Posiblemente la década más traumática, al respecto, no fueran los 80's cubanos, como se supone, sino los años noventa. A fin de cuentas, los ochenta vivieron a plenitud cada surco de aquellos días, llamados por la avidez de fundación, "década prodigiosa", "renacimiento cubano", "nuevo arte cubano", ha sido el decenio del arte cubano vivido con mayor intensidad estética y social. En la plástica, la historiografía se ha encargado de situar los detonantes del cambio que fija el ciclo en: exposiciones como "Volumen I" y "El objeto esculturado", "Las metáforas del templo" ha quedado como los accidentes de giro, de partición y alumbramiento de un nuevo ciclo. A pesar de las heridas y los desgarramientos, el sujeto que vivió esos días puede responder, con autoridad, "a mí, que me quiten lo bailao". (Caballero, 2007)

Como ninguna época del Arte Cubano cierra de golpe para abrir otra, ni se producen cortes radicales por ordenanzas –sino, se ha mantenido el sentido de sucesión y coexistencia- los aciertos y desaciertos de la década anterior han mantenido viva la idea de continuar experimentando desde aquella perspectiva inconclusa, que se había incrustado en la plástica cubana como una obsesiva necesidad de continuar y andar a tono por los derroteros de la plástica internacional, pero esta vez los referentes cercanos, estaban en la evolución y acumulación de las vivencias en la que de alguna forma, públicos, artistas e instituciones, habían estado involucrados.

El Centro Wifredo Lam y el Instituto Superior de Arte, habían sido las dos instituciones emblemáticas del Arte Cubano que habían fraguado los grandes cambios que vieron a la luz en el "nuevo arte cubano", aun cuando ya quedaba un amplio vacío por

aquella generación que ahora como dispersión o “Diáspora artística”, aparentemente cerraba un capítulo de comunicación social atípica, actores del encontronazo entre la irreverencia y la censura, el acomodamiento y el espíritu de renovación, que los moldes de la vieja moral no supo diferenciar entre; la valentía y el gesto gallardo, la sinceridad constructiva y la insolencia agresiva del mediocre que lleva oculto al hipócrita y el oportunista.

En los finales de los ochenta, algunos jóvenes artistas plásticos cubanos, como parte del servicio social que debían cumplir una vez concluido sus estudios en el ISA, fueron ubicados en la actual Universidad de Ciencias Pedagógicas “Enrique José Varona” y otros fueron incorporándose a este claustro posteriormente, la tentativa de impartir clases de arte, despertó el interés de estos por actualizar y renovar las metodologías de la enseñanza de la Educación Artística, solo así, las pueriles discriminaciones sobre lo bello y lo feo, mediante una adecuada educación de la apreciación artística -en la tan necesaria formación estética- permitiría un enfoque más sincrónico con los nuevos enfoques por los que transitaba el arte universal y el arte cubano, comparar y valorar los objetos y fenómenos del arte en ese momento sería una vía factible para cultivar un espectador crítico, competente como público, conocedor, capaz de entender, apreciar e interactuar con las manifestaciones artísticas.

El entonces Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”, se convertiría en una gran motivación laboral donde aportar nuevas experiencias ante el espectro de un nuevo programa de Educación Artística para la escuela media general que ya venía generándose desde el Ministerio de Educación. El espacio ideal de la confrontación de las más diversas concepciones y teorías artística-pedagógica del momento, una nueva conciliación entre artista-espectador-institución, algunos integrantes de los grupos “Puré”, “Provisional” y “ABTV”, dejarían su impronta como pedagogos del arte, mientras

que otros, fueron relacionándose espontáneamente de manera menos directa por razones de capacidad laboral.

El claustro de profesores se sustentó de jóvenes creadores como: Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, José Toirac, Lázaro Saavedra, Alejandro Aguilera, Nicolás Rodríguez, Elio Rodríguez, Ismael Gómez Peralta, Rodovaldo Rodríguez, Ángel Ricardo Ríos, Fidel Cordoví, Darío Blanco, Ciro Quintana, Inés Garrido, Lázaro Domínguez, Ibrahim Borroto, José Pruna, Guillermo Lorente, Francisco Lastra (Paquito), entre otros, comenzaron con él peculiar entusiasmo que los caracterizaba a impartir clases de artes plásticas en la recién instituida licenciatura en Educación: Educación Plástica.

El auge de las teorías de la Educación por el Arte, cuyos resultados se constataban en varios países del continente americano, resultó ser una nueva opción de socialización el arte con propósitos artísticos-pedagógicos. Por vías no formales esta experiencia ya se había producido en diversos contextos nacionales y la Educación Artística se llenó de toda esa necesaria energía; estos jóvenes, estaban bien informado y entrenados en las más actuales tendencias, movimientos y estilos de todo el acontecer creativo en diferentes latitudes a través de las revistas Art New, Art in American , Arte en Colombia, entre otras (aun no existía una revista sobre Arte Cubano) estas cualidades ante “los menos actualizados” resultaba un privilegio seductor, conocían y llevaban a la práctica social las enseñanza de textos emblemáticos como; “el socialismo y el hombre en Cuba” de Ernesto Che Guevara, los talleres de arte conceptual de Luis Camnitzer, el texto antológico de Thomas McEvilley *“Thirteen ways of looking at a blackbird”* (trece manera de mirar un mirlo), sobre los niveles de contenido en el arte, que había traducido el artista y pedagogo Arturo Montoto, cuya inserción en las clases había permitido revolucionar el tradicional academicismo de la enseñanza artística; el terreno estaba listo para desplegar las más experimentales concepciones pedagógicas en las artes

plásticas.

Como profesores pronto se convirtieron en el foco de atención de los más conservadores y liberales de la institución, el interés de renovación y cambio de las viejas concepciones de la pedagogía artística fueron blanco de análisis y crítica , las reuniones metodológicas entre estos artistas-profesores se convertían en verdaderos intercambios de criterios e ideas, de cómo poner en práctica lo que los trámites de la burocracia dilataban para su aprobación, cualquier esfuerzo en esa dirección no tenía límites de tiempo e incluso gozaban de toda la simpatía y el respaldo del rector.

Así surgió la idea en el año 1991 de un ejercicio experimental de familiarización profesional; la inserción en la casa de vecindad la calle 21 #758, entre calle 2 y Avenida Paseo en el municipio Plaza de la Revolución, de los alumnos de segundo año como parte de la práctica laborar –en el plan de estudio se introducía un nuevo modelo que contemplaba la práctica laboral desde los iniciales años de la carrera para los futuros licenciados-. Según relata la estudiante de segundo año en ese momento Brigitte Nandé (2013), *(...) esta inclusión en el contexto social, permitió nivelar los intereses y motivaciones hacia el arte dado el marcado desnivel teórico-práctico que poseían los estudiantes debido a sus diversas fuentes de ingreso a la universidad...* Algunos eran simples estudiantes de preuniversitario sin ninguna formación académica y solo unos pocos, graduados del nivel medio de enseñanza artística de la escuela San Alejandro.

Enfocar el arte desde lo cotidiano fue la manera que permitió esa reciprocidad, conocer de cerca la realidad y las necesidades estéticas de un sector del pueblo con desventaja social, en un lugar donde vivían en malas condiciones de hábitat un grupo de personas entre ellos el profesor y artistas plástico Francisco Lastra (Paquito), este originó desarrollar una experiencia de vínculo, con el propósito de acercar a los estudiantes de segundo año de la licenciatura en

Educación Plástica, hacia los reales intereses estéticos de la personas, gustos y preferencias; intercambio que de forma directa permitiría involucrarlos desde sus propias expectativas estéticas con aquellos pobladores que lo artístico les resultaba ajeno y lo excluía, por lo que era necesario encontrar las vías para romper esas resistencias y barreras ante todo el acontecer cultural de la nación en el aquel momento.

Desde los iniciales años del triunfo revolucionario el principal problema cultural planteado, era acercar al pueblo humilde y trabajador al disfrute de la creación artística, que había sido anteriormente sólo privilegio del concomitante burgués , las experiencias y los presupuestos de socialización del arte con fines educativos se hacía necesario en una nueva relación del estudiante de arte de una manera más directa con ese sector poblacional, para el cual , “el arte” solo era privilegio de élites intelectualizadas. Esta experiencia, para algunos de los estudiantes les permitió ver de cerca los infortunios humanos, la miseria física, moral y espiritual, una senda para educar valores humanos y la sensibilidad estética.

Al final, los estudiantes que participaron de esta experiencia realizaron un resumen escrito como parte de la evaluación de la asignatura, así como, una exposición colectiva en un pequeño espacio compartido o patio colectivo, con los trabajos realizados por ellos en ese lugar, como constatación práctica de todo este quehacer artístico en función del encargo de las personas.

Esta generación concuerda con todo un contexto convulso en el orden sociocultural, político y económico, la herencia de “los maestros” aleccionaría a un grupo de jóvenes desde las aulas de la Facultad de Educación artística del Instituto Superior Pedagógico “Enrique José Varona”. Estos comenzaron a prorrumpir en la escena plástica contemporánea nacional, con una elevada formación estética, artística y pedagógica,

además, una manufactura cuidadosa de la obra y un discurso más elaborado en cuanto a las bases conceptuales y problemáticas socio estéticas: Pedro Álvarez, Carmen Ma. Cabrera, Roger Hechavarria, Alexander Lobaina, Armando Mariño, Alexis Esquivel, Alfredo Manso, Alicia de la Campa, Cinesio Cuétara, Frency Fernández, Felisberto Mora, Adán Iglesias, Carlos Alejandro Falcón, Leonel Borrel, entre otros, promovieron en sus obras un alocución crítica y reflexiva sobre el momento histórico que estaba viviendo en la nación a partir de diversas fuentes de investigación; sus obras se encuentran en la actualidad en numerosos colecciones nacionales e internacionales, catálogos y revistas especializadas.

No obstante, todo este divertimento; bajo ningún fundamento podía ser un arte educativo, estas producciones plásticas no engarzaban con las funciones educadoras del arte, así que, empezaron a “detectarse” en las imágenes plásticas, subversión, cuestionamientos filosóficos, problemas ideológicos que el dogmático espectador improvisado, en su habitual afán de descifrar “mensajes subversivos”, a partir de “*lo qué quiso decir el autor*”, ignora que el arte educa, pero que este, no tiene una finalidad educativa; sobre este particular Gramsci había advertido en su texto sobre “El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce”:

Si el arte educa, lo hace como arte y no como arte educativo, ya que si el arte es educativo, deja de ser arte y un arte que se niega a sí mismo no puede educar a nadie (Firk, 2013: 11)

Las nubes grises del viejo quinquenio de los setenta, no se habían disipado del todo, ante el peligro apotégmico de la desaparición de la Unión Soviética y el Campo Socialista de Europa del Este, era inminente que también los acuerdos concertados que garantizaban la “no agresión” del imperialismo yanqui a la isla, “la mala yerba del patio” se propagaba hacia un “terreno circunspecto”, destinado a la educación

estética del hombre nuevo, por lo que acciones plásticas, manipulación de los símbolos de la nación y los héroes de la historia no podían para servir para educar. Las acciones plásticas, los happening, el performance, las instalaciones, formaban parte de un arte difícil, propio de artistas diletantes de la sociedad burguesa, estas influencias volvieron a ser “peligrosas”, confusas y con “problemas ideológicos”, en un contexto histórico constantemente amenazado, por lo que estos innovadores artistas-pedagogos, se esfumaron, volatizaron, evaporaron de la actual Universidad de Ciencias Pedagógicas, hacia el año 1992.

La caída del Muro de Berlín en 1989, constituye, para el mundo occidental, el símbolo definitivo de la desintegración del campo o bloque socialista, y la apertura al neoliberalismo económico de las naciones que lo formaban. La humanidad cerró una larga etapa de bipolaridad política internacional y entró apresuradamente en una época incierta de acelerados procesos de interconexión de todas las facetas de la vida y de unipolarismo de Estados Unidos, que se encontró sin potencia alguna que contuviera sus ansias hegemónicas. Todo este proceso provocó la inestabilidad y la desesperanza de los sectores de izquierda de todo el mundo, el desbalance político y económico del globo, entre otras tantísimas e incalculables consecuencias.

Los efectos del descalabro del campo socialista fueron múltiples y contundentes. En Cuba, la situación en que se encontró la Isla en los 90', -de desconexión y reajuste- dejaba expuesta la nación a los pormenores del mercado mundial y el recrudecido bloqueo norteamericano. "A partir de 1990 se desencadena en el país la crisis económica que aunque es respondida con un complejo proceso de cambios que tratan de reconstruir la viabilidad económica del proceso socialista cubano en tan difíciles circunstancias, producen modificaciones en los perfiles de la economía y la sociedad, que presentan nuevas contradicciones y riesgos.

En la vida cotidiana de los cubanos, la crisis derivó en una realidad dura e inestable, manifestada en largos cortes de electricidad, la reducción del transporte público, la precariedad del abastecimiento de alimentos y medicinas, carencias difíciles de asimilar ante la década anterior. En este contexto, "la gente se detiene, no sé si de manera consciente o inconsciente, ante una especie de línea sagrada, (...) entre la irritación y colocarse frente a la Revolución". [Prieto; 1994: 21]

El país promovió la inversión externa para apoyar obras de rentabilidad a corto plazo y dedicó sus esfuerzos a expandir las infraestructuras turísticas – lo que muy pronto pasó a ser la principal fuente de ingresos de la Isla -, con especial énfasis en el centro histórico de la Habana Vieja, que el prestigio internacional y el atractivo de la restauración convirtieron en privilegiado destino de visitantes extranjeros. A través de los turistas se conocen personas, regiones, idiomas, pero también modas y costumbres y se crean visiones y representaciones de la Isla.

La crisis económica y las propias medidas adoptadas para contenerla y mantener la Isla a flote, conllevan nuevas circunstancias y agentes sociales, diferentes a la configuración cubana hasta ese momento; nuevamente resulta difícil entender el fenómeno: "La mayor diferenciación social y económica, la doble circulación monetaria, la llamada inversión de la pirámide social, el peso de las remesas familiares, la avalancha de turistas, la presencia creciente de empresas extranjeras, el impacto de la agresión externa y las presiones que la crisis impone para resolver las necesidades día a día, exponen al país a peligros de naturaleza diferente a los que conoció el proceso revolucionario en cualquiera de las etapas anteriores.

(...) La riqueza cultural de la nación, entendida en su sentido abarcador, es la reserva más importante que, activada, puede garantizar la preeminencia de los principios fundamentales

del proyecto emancipador. [Carranza y Prieto, 2000: 71-72]

En el decenio de los 90', se abrieron paso fuertes diferencias sociales, relativas sobre todo al nivel de ingreso y las posibilidades de consumo, por una parte, hay un grupo que aumenta y cambia su vida material -por determinadas coyunturas-, promueven un status e intentan justificarse bajo el paradigma del "vale todo" y aunque esto no le merite el reconocimiento social, promueven el equilibrio de ambos reconocimientos por los impactos que dejan las diferencias materiales en las diferencias de clases. Este proceso ha hecho que la sociedad cubana se complejice y diversifique cada vez más; diversidad que constituye una fuente de renovación de varios aspectos de la vida social.

Las dificultades económicas, en diferentes esferas institucionales de la cultura se vieron afectadas por la escasez de recursos. La prensa escrita disminuyó considerablemente el volumen y frecuencia de las tiradas, se redujo la cantidad de títulos y ejemplares publicados por editoriales cubanas; el cine ha debido hacer concesiones en sus proyectos pues se sustenta sobre las coproducciones y adoptó el video como base tecnológica principal por ser mucho más barato.

En sentido general hubo afectaciones en la investigación y divulgación cultural, muchos creadores reproducen formas sencillas, miméticas, pseudofolklóricas o estandarizadas para asegurar la comercialización de su obra, que está desde hace años en contacto con negociantes y empresarios de los centros hegemónicos del arte. Práctica que legitima el consumo y la banalización de la realidad humana. Las artesanías y los diseños desplazan el protagonismo del arte, aparece el "artista de feria" que se adjudica cuanto calificativo le puede otorgar el estatus de pintor, escultor, piro-grabador, ceramista; obtiene un categoría legal como trabajador independiente o por cuenta propia, y se apodera de un espacio comercial popular, que lo cultiva, se auto faculta como

especialista en cuanto a qué producción artística se demanda en el mercado, un verdadero artista de la supervivencia. El nuevo mecenas, se va cultivando desde su propia diligencia práctica y llega a tener en corto tiempo, un elevado nivel de conocimientos de todo lo relacionado con el arte, capaz de organizar una velada cultural en una clandestina "paladar"- establecimiento de exclusivos manjares criollos -, como el control de lo que se demanda como producto artístico dentro y fuera de la Isla.

El cubano, a pesar de su infortunio y las carencias cotidianas encontró innovaciones y humor que fueron expresadas con el mismo choteo e irreverencia, que se han mantenido vivos y vigentes como parte de la idiosincrasia que trata de articular una respuesta a los problemas. Esa necesidad de supervivencia, permitió a Cuba un diálogo más abierto con el mundo, la Isla encontró inversores, donaciones, campañas de solidaridad y referentes culturales en todo el mundo en medio del llamado "*Período Especial en tiempo de Paz*". El constante movimiento social y cultural, se convierte en intercambio de experiencias e información con el exterior y paralelamente hay una tendencia oficial a la apertura de las relaciones entre los cubanos "de dentro" y "de fuera", expresada entre otras acciones por la Conferencia la Nación y la Emigración en abril de 1994.

Los nuevos agentes de intercambio cultural, fortalecen el nexo con Estados Unidos, cuya presencia cultural en la Cuba de los 90 se movió en una dinámica heterogénea. La relación con esa nación se mantiene en dos dimensiones: entre el rechazo político y la atracción o el magnetismo cultural. La confrontación cultural es inevitable, por las tradicionales y conflictivas relaciones bilaterales y la objetiva situación contemporánea de creciente interinfluencia, denominada comúnmente globalización, monopolio económico y tecnológico mayor promotor de intereses hegemónicos, la apertura cultural contradice la visión externa de que la audiencia cubana está

sumida en una urna de cristal. La mejor estrategia posible para Cuba al parecer es, no establecer un rechazo mecánico, ni encerrarse a sí misma entre fronteras.

Con la clausura del socialismo real, en la Isla arreció la tradición de la unidad, como nunca antes, se entendía que la cerrada unidad era la única garantía de la continuidad del proyecto social: (...) se acentúa el *discurso de exaltación nacionalista, cíclicamente reavivado, además, por las políticas ya tradicionales de aislamiento y hostilidad hacia Cuba practicadas por los gobiernos de Estados Unidos.* (Fernández, 2004: 14).

Los momentos de himno a la unidad son momentos de afincamiento de la identidad, y a esos efectos, “el nuevo arte cubano” no resultaba un estandarte confiable. (Caballero, 2007). A pesar de haber transcurrido apenas dos o tres años de aquella apertura de los contenidos, cuando en la clausura del IV congreso de la UNEAC de 1988, se proclamó que: *la Revolución y el socialismo se hicieron para garantizar la libertad creadora*, (Castro, 1988) unidad y deconstrucción, no parecieron, en el clima desesperado del tránsito de décadas, un par cotejable. Atenuar, detener, prescindir de ese arte se convertía en un problema de definición patriótica.

El desembarazo de los artistas no hacía más que reafirmar la calidez de la mirada a la historia, favorecida hasta un punto por la seguridad del poder en los ochenta, pero en medio de la delicada crisis, lo fundamental estaba del lado del consenso social, por medio de la unidad y la educación en valores. Lidiar con los nuevos imaginarios y actores promovidos por la globalización es una necesidad más que una opción, y es ante todo responsabilidad de la cultura cubana. Los prejuicios se referían más a la tradición del propio arte, las instalaciones y las acciones en la calle, campos como el de la sexualidad, los criterios relacionados con la historia, en los que estaba implicado el capital simbólico de la sociedad cubana, que puso a prueba la tolerancia y la resistencia para negociar.

En 1990, el coleccionista alemán Peter Ludwig decide comprar más de dos tercios de la exposición "Kuba 0.K.", efectuada en Düsseldorf. Muchos de los artistas jóvenes vieron una brecha, una expectativa de posible inserción en el "main-stream" del mercado del arte. Si uno de los coleccionistas más importantes privados en Europa, compraba, entonces consecuentemente comprarían los coleccionistas del Norte y Latinoamérica. Esta era la lógica, del "inconsciente colectivo" dominante en la comunidad artística cubana fuera de la isla, a inicios de los noventa. Pero como primer requisito para mantener su estatuto de artistas, tenían que introducir cambios en su obra, lograr un tono más afín con los requerimientos de la nueva demanda, así, se ubicaban en el centro de una dramática paradoja: debían negar la esencia del arte que en general les había hecho atractivos (arte a la vez "sucio" y "cerebral; "político, vernáculo y parlanchín).

En Cuba, estas promociones habían quedado identificadas como las del escándalo y del arte "problemático" (Fernández 2004:16), por lo que las autoridades culturales no se lamentaron demasiado de las ausencias, en definitiva, una Ciudad de La Habana oscura (los cortes de energía se hacían cada vez más largos), plena de incertidumbres y con apariencias de parálisis, estos artistas no tardaron mucho en decidir dónde debían recalcar, es decir, disiparse, esparcirse quizás en aras de una reencarnación. El distanciamiento marcado, o la ruptura con el medio artístico de la isla, ocurrieron gradualmente y casi nunca antes de 1991. Toda una época se dispersó.

Cuando en La Habana, en cuya oscuridad se hizo más fácil percibir otros brillos y otras energías, fue convocada La Cuarta Bienal en 1991, en esta se promovía una profunda reflexión en torno a las tensiones que se producían, más claramente en unas manifestaciones artísticas visuales que en otras, las tradiciones específicas de cada país y la

asimilación de los lenguajes contemporáneos del arte, iniciaban el primer capítulo de un vasto y ambicioso ensayo sobre las particularidades del arte y el ambiente en sociedades aún subdesarrolladas desde el punto de vista económico. El Centro Wifredo Lam se propuso así, abrir una vertiente de investigación, cuya expresión palpable lo serían en lo adelante las sucesivas ediciones de la Bienal.

La labor de curaduría general de las exposiciones se concibe en un sentido plural ya que las investigaciones particulares en cada país arrojan, diversas líneas, unas con preeminencia sobre otras: lo importante era descubrir cuáles apuntaban hacia una especificidad cultural respecto al concierto universal contemporáneo. Y ello no significa, en modo alguno, la búsqueda vehemente y apasionada de autenticidad, autoctonidad, localidad, regionalidad, identidad.

Especialmente las culturas de América Latina, se han caracterizado por una exagerada vocación para asimilar y fundir en una gran cazuela todo lo bueno y lo malo que ha arribado a la isla. A pesar del látigo y las espadas iniciales, mezclamos nuestras vigorosas culturas indígenas, creencias, lenguas e imágenes con Europa y África, asimilaciones progresivas y de apropiación multicultural ejemplo de sincretización en la Historia de la Humanidad. Esta anticipación forzosa para la mezcla crítica de otras culturas, moldeó, de manera un tanto dolorosa, nuestro "ser latinoamericano" al punto de condicionar una cierta vocación universalista que no reparó en asimilar, posteriormente, lo producido en otras culturas sin prejuicios geopolíticos: indoamericana, iberoamericana, afroamericana, afro iberoamericana, la historia de las angustiadas Repúblicas americanas ha sido un permanente encuentro de culturas, lo que complica de manera sensible el concepto de identidad cultural visto a la luz de los hechos como algo múltiple, plural, difícil de definir en una sola dirección.

El eje temático de la IV Bienal de la Habana de 1991

fue “Desafío a la Colonización”, un tema apasionante y un reto para la mejor comprensión y entendimiento de nuestras culturas, una reflexión sobre el significado en el presente de aquella controvertida empresa del llamado “*Descubrimiento del Nuevo Mundo*”, -a fin de cuentas colonizadora de la que hubo que independizarse-. Ese “encuentro” hoy aún sirve de plataforma y base para una indagación más compleja del proceso sincrético de nuestras culturas. Se ha producido una hibridez tal que no resulta cómoda, aun para comprender en su real magnitud las expresiones que surgieron como consecuencia; la marginación, la automarginación, el fenómeno migratorio, las apropiaciones y entrecruzamientos culturales, las conexiones del arte con los contextos en los cuales se desarrolla y a los que la sociedad cubana no está exenta.

La Cuarta Bienal de 1991 fue ante todo un desafío en medio de las complejas condiciones del contexto -hubo una reducción de la cantidad de artistas participantes-, las obras y los jóvenes artistas cubanos presentes, manifiestan en cierto modo, el debate contemporáneo en torno a la presencia de componentes locales, regionales y estructuras artísticas comunicativas de amplia decodificación y lenguajes de validez internacional, en los que intervienen aspectos considerados de índole local: Alejandro Aguilera, Belkis Ayón, Magdalena Campos Pons, Humberto Castro, Marta María Pérez, Luis E. Gómez Armenteros, Ibrahim Miranda, Rogelio López Marín (Gory) y Joel Jovert Llerendoso, entre otros, participan en diferentes muestras expositivas organizadas en los recintos de la Bienal.

		
Belkis Ayón 1991 Sikán. colografía	Joel Jovert Llerendoso 1991. <i>Organigrama del Poder.</i> instalación	Ibrahim Miranda St. 1991 Grabado Linografía

La obra grafica de Belkis Ayón, transgredió, desde el arte y en blanco y negro (cografía), la cosmogonía y la ritualidad esotéricas de una cofradía exclusiva de hombres: los ñáñigos o abakuás, que vinieron a Cuba con los esclavos procedentes del Calabar, sus metáforas y analogías se construyen desde la representación de dualidades; el blanco y el negro, la calma y el caos, las luces y las sombras, reivindicó a la legendaria de Sikán, mujer que en los anales de esa sociedad fue expulsada por indiscreción, por revelar el secreto del pez Ekué que era sagrado y vivía en un río sagrado. (Cabrera 2002: 99). A más de crear su propia iconografía, Belkis sincretizó su mirada desde y sobre el género femenino, sobre el silencio de la mujer omitida, las mujeres están obligadas a callar, -no tienen boca-, se comunican entre sí y con el mundo a través de sus cuerpos y de una identidad simbólica, se han apropiado de las representaciones, -firmas y mitos de las sociedades secretas Abakuá,- de la que permanecen excluidas y nos habla de un lenguaje impuesto, de unos símbolos re-apropiados. Contradicciendo el mito, sus piezas están pobladas de mujeres, pero estos sitios son oscuros, lugares del deseo de encontrarse y de la imposibilidad de la revelación.

Una zona considerable de la obra de la artista Magdalena Campos Pons, lo constituye el abordaje de la problemática racial, discurso visceral y definido en tanto poética global además de asumirlo desde la impronta de una perspectiva femenina, alusiva y evocativa a términos como trata, tráfico,

trampa, transculturación, un texto grafico-visual a todos los padecimientos de la raza negra a partir de su llegada al Nuevo Mundo. Las coordenadas conceptuales en las que se mueve su obra permiten su análisis en tanto hecho factual distanciados del panfleto, se complejizan semánticamente discurriendo una serie de canales diversos y al mismo tiempo unívocos, como estrategia para recurrir a los alocuciones de los tradicionalmente "relegados" (gays, negros, mujeres), donde la asunción de esta temática cobra verdadera fuerza reflexiva, cuestionadora o distanciados igualmente de la simulación con fotografías en las que el blanco y negro enfatizan el tono dramático.

La Bienal de la Habana también significaba un espacio descongestionado, una plataforma indiscutible para el reconocimiento de este movimiento como un fenómeno atractivo más allá de sus fronteras nacionales, en ella los creadores continuaron promocionando y vendiendo sus obras con naturalidad, con profesionalidad, sobre todo en el circuito internacional, navegando en el tormentoso mar de la aguda crisis económica, de la instauración de las fuerzas del mercado y de la inversión extranjera en el tejido socio-económico del país. Ha sido también un espacio -a pesar de su ya periodicidad de trienal desde 1989-todavía muestra los ecos de la cierta lozanía, de la vitalidad, Aún con irregularidades se ha mantenido como un eje de notoria vigencia ha funcionado como un ámbito de diálogo e interacción con el mundo, sin degenerar en lo esencial su carácter alternativo contrario al reduccionismo y la tendencia a la exclusión que padecen los espacios tradicionalmente sacralizados por la industria cultural de Occidente, no obstante la pérdida del clima de confrontación de ideas que había distinguido el horizonte cultural de los ochenta.

En la enseñanza artística, la ausencia súbita de creadores que también eran a veces, profesores, dejó un vacío irreparable. Esta sería una verdad casi nunca admitida a nivel oficial, en

Cuba, durante la Revolución: nadie es imprescindible, según la lógica recurrente de estos años, y por lo tanto nadie es irremplazable, menos aún quienes emigran. Más que tácticas institucionales o centralizadas fueron los propios artistas "sobrevivientes" quiénes actuaron para dar continuidad al proceso. La articulación entre artistas e instituciones, resentida por censuras, hipersensibilidades y debates no resueltos; se evidenció precaria al plantearse el nuevo escenario de los años noventa. Las condiciones para ellos no podían ser más complicadas: un espacio cultural tan deprimido como la economía del país, corto en subsidios, reticente a nuevas aperturas; y una comunidad (entre indiferente y hostil) de colegas emigrados en cuyo equipaje, tal vez, se estaría largando la dinámica estimulante de los años previos (Tonel, 2004: 16).

Varios artistas se enrolaron en el sistema pedagógico de enseñanza artística,- escuelas de arte- justamente cuando otros abandonaban estos predios, lo que en gran medida permitió la continuidad formativa de los jóvenes creadores, papel que resultó de vital importancia para poblar la escena plástica nacional deprimida por "la dispersión". Algunos, sencillamente, se mantuvieron enseñando y otros, con "algunas horas de vuelo" por los dominios del entonces Instituto Superior Pedagógico "Enrique José Varona"; José Toirac y Lázaro Saavedra, se sumaron al claustro del ISA con el currículo de su participación plena en las contiendas del arte y la pedagogía al final del momento anterior. Al avanzar la década se incorporarían varios jóvenes: Tania Bruguera, Douglas Pérez, Ibrahím Miranda, Belkis Ayón, Abel Barroso, Sandra Ramos, entre otros.

Sin embargo, el "nuevo arte cubano" se reproducía como la "mala hierba",- por su capacidad de proliferar bajo circunstancias adversas-. Aunque ahora parecía más terrenal la utopía por la respuesta a un cliente incipiente, discontinuo, que desconcertaba al artista que emergía para tentar a un

mercado que no siempre era el más exigente, se estaba allanando el camino para otros giros pero también, los descuidos y los abandonos.

El valor estimulante de gestiones como la de René, Ponjuán, Lupe Álvarez y otros profesores, ha mantenido al ISA como un sitio de relieve en la dinámica fluctuante de los años recientes. La Facultad de Artes Plásticas, se debate sin embargo entre el estancamiento y una decadencia acusada no sólo en el deterioro de su sinuosa arquitectura-obra de Ricardo Porro y emblema de la energía utópica de la Revolución en sus albores-sino sobre todo en su cada vez más débil magnetismo. De algún modo, el "ISA centrismo" de los ochenta -"edad de oro"- cuando el plantel, refulgente en su aura mitológica, producía los artistas como en serie, iba cediendo su lugar a una realidad distinta. Esa natural preeminencia del ISA como "fábrica de artistas" se ha matizado en esta última década con la actividad de figuras clave en el tránsito entre ambos períodos y que pudieron prescindir de esta en su formación; Pedro Álvarez, Sandra Ceballos, Ezequiel Suárez y Kcho, Armando Mariño, Alexis Esquivel, Rocío García, Rolando Vázquez, entre otros.

Entre lo que acontecía en el plano internacional, el nivel de profundidad y rasgo distintivo que certificaba la calidad artística de los acontecimientos de la época en el ámbito de la cultura y el arte, la enseñanza artística retoma su trascendente función formativa de artistas plásticos, René Francisco desde su cátedra en el ISA y con el apoyo de otros profesores, en 1992, organizó, un taller abierto al debate y a la recuperación de la memoria inmediata. Se propone un "it pauses" para reflexionar sobre el entorno sociocultural emergente, una reevaluación de las posibilidades del arte en las cambiantes circunstancias e intentar entender hasta dónde eran pertinentes, los modos de actuar de la generación anterior, así, planear una estrategia, una práctica artística, que de alguna manera pudiera negociar su propio

espacio en condiciones muy distintas.

René Francisco, dos años antes de organizar el taller en el ISA, se había aventurado con sus alumnos en prácticas conectadas con una tendencia radical de fines de los ochenta: el trabajo artístico orientado como experiencia, dirigido a grupos o a comunidades específicas, para satisfacer expectativas muy concretas. Desde su propia perspectiva René Francisco, intenta definir un modelo de artista subordinado a las necesidades del entorno y convertido en una especie de oficioso artesano, por lo que se estructuró la inserción de un grupo de alumnos en la remodelación de una casa de vecindad, en La Habana Vieja. Práctica conocida como "*La casa nacional*," donde los estudiantes respondieron a encargos de las familias residentes en esa casona de la calle Obispo: pintaron una Virgen de la Caridad del Cobre; ajustaron la carpintería; restauraron la plomería. El trabajo en la casa de Obispo y el taller en el ISA marcaron de algún modo a quienes para entonces eran artistas en iniciaciones. Una de las primeras muestras de lo que serían después Los Carpinteros (Alexander Arrechea, Marcos Castillo, Dagoberto Rodríguez) se llamó Artesano (1992), y estaba imbuida de un gusto por la práctica aleatoria de diversos oficios.

Los cortes temporales constituyen una necesidad ineludible de la historia del arte, una manera de organizar el conocimiento y arribar a generalizaciones que abstraigan lo concreto y eleven a rango de pensamiento filosófico lo que fuera simple circunstancia. Ahora, la complejidad del proceso plástico cubano, y los intentos de periodizaciones para el estudio de las artes plásticas cubanas han padecido de la tendencia de interpretar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica por lo general engañosa y maniqueísta, divisiones mecanicistas en décadas estrictas, que conducen a sobredimensionar etapas según posiciones en las que el arte se ve sometido a constantes manipulaciones, aberraciones del ego y dudosas conveniencias generacionales.

La insistencia interesada de ciertos especialistas, se imponen como barreras temporales que acuñan a priori la "crítica de los noventa", o "la teoría de los noventa", en un momento que aun no ha terminado de germinar el espectro, modelan como referentes toda la dinámica de la década anterior, y bajo esa incertidumbre, los propios jóvenes artistas plásticos que tratan de alcanzar la cúspide vacante, tratan de definir un tipo de arte que en forma de prescindible epígonos "representa" la década de "los noventa"; en cambio se limitan a prolongar rasgos definitorios, signos particulares y comparaciones valorativas desde infundadas especulaciones de los ochenta, lejos del lúcido vislumbramiento se convierten en una etiqueta respecto a la defunción de una etapa y los comienzos de otra, sin que se logre en definitiva arreglar el tipo de relación que ha de establecerse entre los decenios.

Es relevante así mismo, que varios de los congregados en aquel taller del ISA se reunieran, a inicios de 1993, en una exposición de grupo, *"Las Metáforas del Templo"*: primer esfuerzo trascendente de los nuevos artistas para poner sobre el tapete la posible existencia de una "generación" en los noventa. La exposición organizada e inaugurada con once estudiantes del ISA de 2do, 3ro, y 4to año, el 2 de febrero de 1993 en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, -además constaba con eventos teóricos durante tres días consecutivos-, solo se conserva un único catalogo en papel de mala calidad, que demuestra el grandioso esfuerzo realizado por los organizadores y participantes en medio de la crisis, esfuerzo ampliamente reconocido como el último reducto de la utopía y el inicio de un nuevo giro en el discurso artístico del arte cubano contemporáneo; actuaron además, como curadores los propios artistas plásticos, expositores, Esterio Segura y Carlos Garaicoa, quien en las palabras de este último al catalogo -fechado en diciembre del 1992- parafraseando una parte del relato corto "ficciones" del escritor argentino de Jorge Luis Borges (1899-1986) decreta: (...) *Simulacro y metáfora confluyen en la noción de teatralidad, cuando en una*

obra queremos ver una forma poetizada de la realidad, despertamos y nos hallamos ante su falacia expresiva, con el cinismo poético, con lo aparente de los espejos. (Garaicoa, 1992: 1)

La metáfora del espejo reubica el sentido rectode lo irreal como norma de los cerrados instrumentos de clasificación y encasillamientosque la curaduría institucional, implicada siempre en una creencia sobre la orientación del discurso, reclama como legitimo el influjo que ejerce el objeto en virtud de la comparación tácita a partir de la exterioridad del embaucador reflejo, tomando como indicador; lo aparente, figurado, simulado que es el hijo posmoderno del “cinismo”, lo cual no denota fielmente el objeto; maniobra y parábola son tácticas productivas, recursos, para construir realidades en el arte, para sugerir la comprensión de una expresión o concepto.

La selección de obras para la muestra justifica la esencia misma de la curaduría, una réplica, a la pretendida taxonomía de los artistas de acuerdo a los modelos establecidos, como parámetros medidores del talento artístico, mácula que este tipo de critica-curaduría recalca sobre los creadores.

Los propios artistas anuncian el cambio de la estrategia discursiva. Si antes se le entraba a la institución de frente, con proyectos “agresivos” que encauzaban la clara voluntad del arte en cuanto a suplir el silencio y el abotargamiento de otras formas de la conciencia, frente al repliegue y al abroquelamiento de la institución no quedó sino el reino de la metáfora. El tropo, el subterfugio, la oblicuidad, el doble código, el discurso ambiguo.

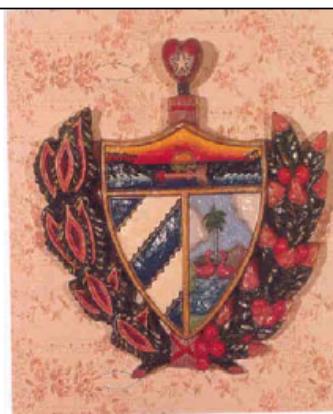
En el edificio o lugar público real o imaginario, destinado exclusivamente a un culto, en que se rinde o se supone rendirse culto al saber y a la justicia:

(...) el fundamento de la incertidumbre, es más bien limitado a su ámbito, reclamar la existencia de la legitimidad no es ni segura, ni imposible, si se niega la fe en las creencias, la posición crítica o teórica, no es en sí misma autónoma, el objeto dicta su propia ley y el deseo del curador siempre será reprimido por la arrogancia erotizante del objeto de ese deseo (Garaicoa, 1993: 1).

Los participantes de antemano se “autoetiquetaron”, como parte de la estratagema para economizar las especulaciones extrartísticas, que desde la década anterior venían tergiversando las intenciones de la “asistencia” de los artistas a la esfera institucional. Quedaba anunciada la futura orientación de la legitimación de los tópicos, tendencias y estilos en esta generación.

Regresión de la obra al “Buen Hacer”, vuelta a los oficios clásicos, (Grabado, Pintura, Escultura, Fotografía, Dibujo) que juegan con “la Techné” como estrategia simuladora, lo que pudiéramos llamar, la obscenidad de las formas fetichizadas: Ernesto García: distanciándose de su propia existencia asume el comic, proponiendo así un comentario sobre la historia universal que se promueve, convirtiéndose en un acto comentador de un acto vivido. Alberto Casado: se orienta hacia la historia del arte cubano y la manera de hacerse el Arte Kitsch. Jorge Luis Marrero – el “Roy Liechtenstein”-pintor estadounidense-, interpreta a escala del arte del cómic, su actitud artística y una manera de hacer el Pop Art. Fernando Rodríguez,- heterónomo, persona que está sometida a un poder ajeno que le impide el libre desarrollo de su propia naturaleza, su obra ya visible antes de 1993, se ha construido sobre la idea de un personaje apócrifo; el amigo ciego, “Francisco de la Call”, quien le encarga al artista la ejecución plástica de sus sueños y anhelos. Dago y Ale (Alexander Arrechea, Dagoberto Rodríguez) ejecutan el oficio de Carpinteros, proponen el objeto fetiche, como objeto hedonista, “lo obsceno”, no se da aquí por el amaneramiento de

las formas, “superficies pulimentadas”, sino, subrayada por la documentación que proponen sobre la obra de Marcos Castillo, quien se orienta hacia el Land Art y es un pintor por encargo. Osvaldo Yero: Despliega la historia de la yesería popular apropiándose de esta y del arte Kitsch. Abel Barroso: discursa sobre la historia de su oficio, -grabador en Xilografía- un juego intertextual en que objeto, historia del arte y sexo son una misma cosa en sus objetos labrados. Carlos Garaicoa: interviene sobre el espacio urbano desde el anonimato. Esterio Segura: Barroco histórico, mítico-oficial., simulacro dionisiaco; propone en la galería el objeto fetiche religioso y objetual, ausente en nuestra escultura mas reciente. (Garaicoa, 1992).

		
Esterio Segura 1993 <i>Caridad del Acero</i> Yeso policromado	Osvaldo Yero 1993 <i>El escudo Nacional</i> Yeso policromado	Fernando Rodríguez 1993 <i>En el Calor de mi mano</i> Instalación. Madera Policromada

Los críticos hicieron todo el esfuerzo del mundo por explicarse y compartir socialmente la posible validez del cambio. En lo estético, desde luego, esto favoreció la densidad constructiva de las obras, frente al sentido informativo o circunstancial en el segundo lustro de los ochenta. Preludio de la salida a escena de una generación que empezaba a reconocerse a sí misma en “el espejo” y su eficacia como acontecimiento promocional influyó con creces en el futuro inmediato, fue la referencia más cercana que tuvieron los organizadores de la Quinta Bienal de La Habana de 1994 acerca del arte cubano del momento, pues la exposición coincidió con la etapa de selección de los artistas que serían

invitados al evento. Para instituciones y artistas la presentación en grupo de los más jóvenes, en la Bienal, resultó el mejor modo de contrarrestar la desazón, el vacío pegajoso que colgaba en el aire tras la consumación de la salida hacia México "corrido mexicano" de una gran parte de la plástica del decenio anterior. Entre "Las Metáforas..." (1993), la Quinta Bienal de La Habana (1994) y Uno de Cada Clase (1995) –primera gran exposición organizada por la Fundación Ludwig de Cuba– quedó sellado un nuevo espacio de consenso, un tablero donde jugar en concordancia con las nuevas realidades: el arte, en efecto, metafórico; simulador, ambivalente. La institución: pragmática, menos pugnante y más cortés. (Fernández, 2004: 17)

La estrategia de inserción de "los novísimos", fragmentaba el falaz clisé del relevo generacional, las nebulosas inherentes al sujeto y su contexto, no se limitan a la glosa sociológica que caracterizó la agudeza punzante a los creadores del decenio anterior, con la genuina complejidad del tropo y la metáfora, laberintos y encrucijadas del universo erótico, filosófico, vivencial, histórico, se revelaron con la convicción de los inteligentes y los sabios, la prudencia, aunque para algunos especialistas lo denominaron el grupo de "los cínicos".

En su ensayo sobre la eticidad del Arte Cubano el artista plástico, crítico y curador Frency Fernández dilucida:

(...) Lo cínico es punto polémico o de debate cuando se relaciona a posturas discursivas en los campos artísticos. La convención que se tiene de su sentido se confunde con el des compromiso ante determinadas situaciones y problemáticas sociales. (...) *Al ahondar en su definición terminológica puede observarse una arista de recomposición de los patrones de conducta y del sistema de valores que prioriza un individuo para propiciar su sobrevivencia material, vital y espiritual ante un contexto que le es adverso* (Fernández, 1996:16).

Sus preceptos llamaban al hombre a la austeridad y a la limitación de sus necesidades a lo más indispensable, despreciando los estamentos y diferencias de clase a favor de una noción transgresora y democrática. El Cinismo entendió que la base de la felicidad y de la virtud se hallaba en el desdén por las normas sociales, en la renuncia a la riqueza, a la gloria y a todas las satisfacciones materiales. Desarrolló un desprecio a la moral establecida, transgrediendo las normas de "la decencia". Debido a esto es que se relaciona lo cínico a la actitud irrespetuosa del hombre ante las normas de la moral instituida en una sociedad determinada.

Cuando en el contexto del arte cubano contemporáneo se comenzó a hablar de cinismo en las propuestas plásticas, sobre el término recayeron implicaciones peyorativas. Esto nubló la idea de la crítica de arte -el tropiezo- estructuraba un instrumento que ayudara a la comprensión de esa nueva promoción, a la vez que era un intento por diferenciar y deslindar a los creadores emergentes del estigma ochentiano.

Los giros discursivos dados desde el trabajo grupal, hasta el reordenamiento interior es más bien una estrategia individual. Por ello es que se plantea que el cinismo funciona como un movimiento individual, un reordenamiento interior, a partir de estrategias más particulares que trabajan mediante símbolos, sin afiliarse de un modo abierto o directo a sus presupuestos. El empleo de tropos es característico del arte cubano más actual, Lo alegórico no detenta un límite nítido respecto a lo metafórico. La alegoría como estrategia utiliza una serie de "emblemas" o signos ya legitimados, desde sus códigos de trasmisión discursiva, por una parte espectadora o receptora entrenada en sus "desmontes", establece una parábola que atribuye, por asociación ciertos significados a un signo. De este modo, la insinuación, lo indirecto completa el significado en el receptor del objeto "artístico", a partir de la experiencia de su convención cultural, ideológica, psicológica o vivencial, en calidad de individuo

Como otro recurso tropológico, la metáfora indica una traslación, una paralaje. Ello permite comentar o abordar, desde ciertas zonas de naturaleza ambigua o indirecta, tópicos de interés para una comunicación determinada, sea plástica o de otra naturaleza expresiva. Los paralelos metafóricos son eficaces para crear zonas de ambivalencias, trasvestismos, carnavalizaciones, recursos todos que permiten la inferencia, romper con lo enfático y ganar en sutilezas que enriquecen la comunicación con una diversidad de perspectivas.

En el decenio de los 90', el constante deterioro de las relaciones entre los gobiernos de Cuba y los Estados Unidos, alcanza su máximo apogeo hacia 1994, en este periodo se produce un incremento de la inmigración ilegal por vía marítima, el número de balseros que arribaban a las costas norteamericanas por el peligroso y escabrosos estrecho de la Florida continuaba creciendo y muchos funcionarios del gobierno de los Estados Unidos en la Florida tenían el temor del advenimiento de otro puente marítimo como el del Mariel-Cayo Hueso de 1980. Estimulados por parte de los grupos de inmigrantes cubanos radicados en Miami, la agudización de la crisis económica y la decisión en 1994, de Bill Clinton –presidente de los Estados Unidos entre 1993-2001- de detener las transferencias de dineros o remesas a los familiares de los cubanos en la isla, así como, la suspensión de los vuelos fletados para el traslado de ciudadanos cubanos hacia su territorio según el acuerdo migratorio entre las dos naciones.

En los primeros días del mes de Agosto de 1994, un grupo de acontecimientos perturbó la tradicional tranquilidad habanera; cientos de personas se reunieron en el malecón habanero para seguir los acontecimientos del secuestro de una de las lanchas que cubrían las rutas de transportación de pasajeros entre la Habana y el marítimo pueblo de Regla, con el fin de llevarla a la Florida, la multitud acalorada lanzó piedras contra establecimientos hoteleros y la red tiendas en el municipio de

Centro Habana.

Ante el conjunto de acontecimientos y el reclamo de responsabilidad al gobierno norteamericano, la dirección del gobierno revolucionario, tomo la decisión que dejaría de evitar la partida de quienes deseen marcharse de la isla. Miles de cubanos se lanzaron al mar, entre mayo-julio, en embarcaciones hechas a manos o cualquier cosa que flotara para tratar de alcanzar las costas de la Florida, evento que marcó no solo a sus protagonistas, -aunque esta vez no se perpetraron los actos de repudios – sino familiares, vecinos y amigos dieron muestras de sensibilidad humana con los que se lanzaban a esta incierta aventura.

Las pérdidas de vidas humanas, los hechos vandálicos y deshumanizados que se protagonizaron por el afán de sobrevivir en medio de las hostiles condiciones marítimas, fueron mostradas en diferentes medios de prensas internacionales, que revelaron este acontecimiento como una huella cáustica, dantescas; contempladas más allá del muro del malecón habanero.

El 1ro de septiembre de 1994 ambos países involucrados en el éxodo migratorio comenzaron una serie de conversaciones sobre asuntos de inmigración que se llevaron a cabo en Nueva York y concluyeron el 10 de septiembre con la promesa del gobierno cubano de continuar su política de disuadir de forma pacífica a los potenciales emigrantes de viajar en naves peligrosas, así como, no tomar represalias ante cualquier balsero devuelto o que deseara regresar , Estados Unidos por su parte se comprometía a cumplir lo acordado en 1984 y 1987 de otorgar por lo menos 20000 visas anuales y así también persuadir a todos los balseros detenidos a volver a Cuba para solicitar la visa de entrada a EE.UU. Ambos gobiernos parecían haber llegado a un acuerdo al respecto de beneficio mutuo, lo que parecía que de manera excepcional ambos países en virtud de los acuerdos podían trabajar juntos para resolver el mismo problema, la emigración ilegal; sin embargo, lo cierto es que

ninguno de los dos pudo controlar y detenerla, continuaban llegando de la misma manera (Solomon, 2000: 69).

El estrecho de la Florida, se convertía así en un nuevo escenario de juego del gato y el ratón , y se convertía a su vez un suculento negocio para lancheros privados en territorio norteamericano, con naves de altas velocidades, tratarían de burlar la técnica de seguridad marítima de ambas naciones, envolsillándose por cada “cubano sacado” de esta forma de la isla entre 2000 y 10000 dólares , otro juego de suerte y verdad en el que los emigrantes ilegales cubanos siguen jugando con su vida y el de sus familiares, favorecidos por la llamada “ley de ajuste cubano”, que implica la seguridad de que al año de obtener la condición de asilo político tendría derecho a solicitar la residencia permanente y alcanzar la ciudadanía estadounidense; pero para ello en la ruleta solo existen dos opciones: “pie seco=asilo político o pie mojado=deportado”.

La emigración y el éxodo de los balseros ha devenido en tema obsesivo de algunos artistas y el malecón ha sido la imagen síntesis del problema. Esta dispersión de los cubanos se asume como un problema social y los artistas nos muestran todas sus implicaciones, a través de la proyección de sus sentimientos. Uno de los principales exponentes de este tema ha sido la obra de Sandra Ramos La instalación “maletas pintadas” es una obra de fuerte impacto visual; el mar es protagonista y el viaje se revela como inmovilidad. De esta forma el tema del exilio es visto desde una perspectiva más existencial: la maleta contiene la memoria pero es provisional y se desplaza en el tiempo.

La artista se mueve sobre la imposibilidad: la inmovilidad de la maleta sumergida en la memoria. *Otro objeto utilizado en su trabajo son las peceras. En “Aquarium” y “Autorreconocimiento del pez”, se puede apreciar el elemento pecera como fin de la existencia.* Inmovilidad y contención vuelven a ser un tema fundamental, donde los cristalinos límites de la pecera

delimitan un espacio que contiene el movimiento. Su trabajo sobrepasa las fronteras de la autobiografía para expresar emociones generales, identificando su situación personal con la que sufre el país; el dolor, los símbolos nacionales y el cuerpo son elementos de expresión claramente visibles.

Los textos son utilizados con un fin informativo y complementan la imagen visual de la obra de arte, todo el trabajo de Sandra sobre este argumento requiere realizar un recorrido amplio por instalaciones, grabados, pinturas, fotografías y video-proyecciones, en los que la artista indaga constantemente sobre nuevas direcciones de técnicas gráficas y explora su potencial conceptual. En su pintura hay una proliferación de elementos y detalles que oscilan sobre un lenguaje postmoderno.

La identidad de lo cubano condicionada por la situación geográfica es un elemento determinante en la conformación de su obra donde más allá del problema de la emigración estamos presentes ante representaciones alegóricas de la actualidad cubana.

La Quinta Bienal bajo el eje temático *centralArte, Sociedad y Reflexión* en mayo de 1994, fue más plural y diversa, su enunciado es obvio; se trata de una mirada crítica, analítica, en torno a las circunstancias en las que vive, o sobrevive, el artista. Circunstancias que en nuestros pueblos se tornan en ocasiones dramáticas, por el agravamiento de muchas de ellas, específicamente en cuanto a ecología, pobreza, violencia. Una gran cantidad de artistas reconocidos y emergentes está desarrollando una obra que apunta hacia numerosas circunstancias que surgen como producto de problemas acumulados durante siglos.

El carácter contradictorio que se refleja en la aguda polarización países ricos-pobres es seguido de cerca por artistas que viven en el Tercer Mundo y en países industrializados. No obstante estas contradicciones, esa

violencia desatada que provoca la muerte casi diaria de decenas de personas, otros artistas mantienen vivas tradiciones y raíces, las cuales van expresando con los lenguajes contemporáneos del arte (tanto artesanales como los provenientes del refinado mundo de la tecnología) y que no cesan en el intento de afianzar una identidad cultural que muchos ya creen desvanecida o diluida en la supuesta "aldea global" en que pretenden que vivamos los centros del poder dominante.

Nuestra proyección universal no ha significado nunca un desapego a nuestras raíces e historia, porque en ellas existe una fuente de riqueza que falsas manipulaciones de la Historia del Arte han silenciado o no han querido reconocer. Por ello traemos a esta Bienal de La Habana el debate en torno a lo universal, lo regional, lo local; en torno al papel de las revistas de arte y los medios de difusión; en torno al papel del coleccionismo público y privado, que son en definitiva parte sustancial de esas difíciles circunstancias en las cuales tiene que vivir y expresarse el artista de nuestras regiones.

Merece la pena plantear una discusión abierta sobre la propia Bienal de La Habana, sus alcances y su significación como modo de abrir nuestras ideas al público y enriquecer el camino futuro de la entidad. Las exposiciones fueron concebidas en cinco grandes asuntos: El entorno físico y social, Las marginaciones, El fenómeno migratorio, Las apropiaciones y el papel del mercado en el arte y los problemas globales que el individuo enfrenta desde una situación "no central". La Bienal tuvo como sede varias instalaciones del centro histórico de la Habana Vieja: La Fortaleza de la Cabaña, Castillo del Morro, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Colonial, Centro Wifredo Lam, Palacio de la Artesanía, Casa Bolívar, Casa Benito Juárez, Casa Guayasamín, Casa de los Árabes y otras más, lo que le otorga un ambiente arquitectónico y urbano muy especial al evento y una oportunidad única de admirar algunos

de los importantes edificios y plazas coloniales que le han valido a La Habana Vieja el reconocimiento de Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

Una gran cantidad de artistas reconocidos y emergentes está desarrollando una obra que apunta hacia numerosas circunstancias que surgen como producto de los problemas acumulados, aunque su proyección puede ser universal, esto no ha significado el desapego a nuestras raíces e historia, porque en ellas misma existe una fuente de riqueza que falsas manipulaciones han silenciado o no han querido reconocer como parte de una realidad presente en la sociedad cubana. Por ello el debate en torno a lo universal, lo regional o lo local del problema migratorio cubano en definitiva es parte sustancial de esas difíciles circunstancias en las cuales tiene que vivir y expresarse el artista de nuestras regiones.

En el arte cubano contemporáneo resulta difícil desprenderse de las realidades desde la que se origina y lejos de enmudecer se propaga como la mala yerba –capacidad de subsistir en condiciones adversas- temáticas que abordan el deterioro del entorno físico y social, las marginaciones, el fenómeno migratorio, y el papel de su legitimidad del arte cubano ante el mercado internacional del arte, los problemas que el individuo enfrenta desde su situación cotidiana, “el cubano de a pie”, un reto permanente, con el que se vive, al margen de lo que se difunde como imagen representativa, los artistas y sus expresiones de una manera más abierta y plural, buscan el encuentro y la confrontación bajo la forma de una participación activa.

Durante el evento en la exposición “La otra orilla” Alexis Leyva “Kcho”, instaló, en una de las bóvedas del Castillo de los tres Reyes del Morro, un conjunto interminable de pequeños barcos construidos con materiales recuperados que enfilaban sus proas hacia un horizonte imaginado. “La Regata”, -premio del evento-; entraña con los signos elocuentes de un proceso migratorio irregular agudizado, cuya

despersonalización de la flotilla es el rastro material dejado tras la estampida de los protagonistas del itinerario incierto, no hay anécdota, no hay identidades, solo, el signo de la travesía con sus derivaciones psicosociales que rememora el protagonista humano, los restos de botes, remos, velas, propelas, son el vestigio alegórico de un éxodo sin rostro definido, una muda evocación dramática ancestral contenida, que enfoca la incierta travesía .

Algunos artistas cubanos participaron en exposiciones colectivas convocadas en la Quinta Bienal (1994): Arte, poder y marginalidad: Antonio Eligio Fernández (tonel); La otra orilla: Sandra Ramos, Tania Bruguera, Alexis Leyva (Kcho); Apropiaciones y entrecruzamientos: René Francisco y Eduardo Ponjuan ; Entornos y circunstancias: Esterio Segura, Carlos Garaicoa, Osvaldo Yero, Pedro Álvarez; Reflexiones individuales: Obsesiones colectivas: Abel Barroso , Alexander Arrechea, entre otros

A Cuba comenzaron a llegar numerosos galeristas, marchands y coleccionistas de varios países para observar el Nuevo Arte Cubano en su contexto, las artes visuales cubana generaron entusiasmo en diversos círculos occidentales hegemónicos, tanto como el cine y la literatura, sobre todo en Europa, cuya demanda iba aumentando día tras día. La demanda exterior que se hacía patente también por el interés de museos, fundaciones y galerías de diversas partes del mundo, deseosas de estar en primera fila a la hora del esperado derrumbe, para objetivar "reconocimientos" o "descubrimientos", sobre todo, de artistas jóvenes mientras por otro lado, se agudizaban las contradicciones artista-institución , por no existir en el país una respuesta institucional adecuada a esta demanda exterior, que pudiera equilibrar la balanza en forma justa para satisfacer tanto a los artistas como a los interesados.

Sandra Ramos. 1991. <i>Luego comunicarnos se hace cada día más difícil.</i> colografía	Sandra Ramos 1994. <i>Migraciones II</i> Maleta instalación	Sandra Ramos. 1994. <i>Problemas de identidad</i> Colografía

Surgió así la figura del “representante”, un mediador entre el artista y las instituciones nacionales y extranjeras, entre el artista y el mercado, los más vinculados con el quehacer artístico más serio y beneficiándose de la situación económica que atravesaban los creadores de la isla, se auto titularon “curadores”; una especie de agente que sintetiza el papel históricamente desempeñado por el galerista en cualquier lugar del mundo y el rol del *Marchand*, del verdadero curador, del coleccionista. Un “espécimen cubano”, nacido de las actuales circunstancias debido a la escasa o nula experiencia de las instituciones cubanas integrantes del sistema del arte. Este “representante” aun es una figura controvertida, tolerada, aceptada, aunque en la práctica ha demostrado, a veces con notable eficiencia, una capacidad de maniobra no prevista en las esferas del poder cultural.

En el propio año 1994, “El Frente Bauhaus”, fue la muestra o el sueño frustrado de Ezequiel Suárez de inaugurar en un espacio oficial de exhibición, (la galería de arte de 23 y 12) en Ciudad de la Habana, la exposición había sido suspendida por las autoridades culturales, pero como dice el refrán popular: “todo lo que resulta conviene”, este accidente de la historia aportaría un granito de arena a la conformación de un fenómeno que se llamó Espacio Aglutinador. Los artistas plásticos Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez crearon en su casa particular un coherente proyecto independiente, una “galería de la actitud” (Castillo 2004; 49) controvertido lugar en

medio de estrategias institucionales para suplir el vacío y sobrepasar el espasmo de los “ochentistas”, en el resentido panorama artístico del nuevo arte cubano.

Aglutinador se propone mostrar y difundir la obra de los artistas plásticos identificados con la renovación formal y conceptual del “nuevo arte cubano”, así como, constituirse un proyecto curatorial y de promoción de la obra de aquellos que iban germinando en medio de un contexto sociocultural e ideológico complejo y que están condenados a quedar en el anonimato. Zona de tolerancia creativa y de confrontación conceptual, se ofrecía su espacio –no tan amplio como una galería – a proyectos pocos interesados en la complacencia y la brecha que habría el mercado ante; la demanda de arte cubano en el exterior, provocado por el éxodo de numerosos artistas plásticos e intelectuales y el creciente éxito comercial de “lo cubano”, estampado en el realce y significación de las producciones plásticas de la década anterior.

Según el manifiesto del proyecto, *Aglutinador* quiere decir, unir, juntar, agrupar. expuestos por primera vez en la inauguración del espacio persigue siempre fines culturales y no de tienda o boutique, abrió las puertas a las contradicciones de la época y en particular a las incertidumbres que minaban el ámbito artístico, desafió la inercia y el silencio las propuestas que se identificaban con los vínculos arte-ideología, arte-historia, arte-sociedad, sociedad-individuo, una redefinición de los roles de los creadores plásticos y el espectador como actores sociales en el entramado de la cultura cubana.

Aglutinador ha resultado atractivo para los propios artistas es el ambiente de intimidad y complicidad creadora con el mundo personal del artista esta vez compartido con sus iguales, no funcionaba como recinto galerístico, sino más bien como un ambiente de provisionalidad, experimental y procesual desde la alternativa intimista del taller del artista,

revelador de la relación del espacio como prefiguración de la obra a posicionar, lo que ha resultado un esfuerzo titánico al readaptar el lugar -con los costos de la economía familiar- al acondicionamiento de las más variadas exigentes propuestas artísticas , una distinción que le ha dado a “un sitio para artistas”, soñado y planteado desde la primarias aspiraciones del Proyecto Castillo de la Fuerza .

Toda obra transcurre ajustada a una demisión espacio-temporal adecuados a rasgos y metodologías artísticas que justifica la concepción espacial de la obra en tanto diapasón temático, aspecto constructivo del objeto o artefacto como la definición simbólico práctico –funcional-que tiene el público el artista y la propia obra. La coherencia y sistematicidad se ha identificado con la huida ante las discrepancias y las negaciones que ha propiciado el abandono del sujeto hacia el nihilismo de su intimidad, un retorno al lugar de la creación desde lo propio, virtualidad realizada como sueño del aura creativa a diferencias de los convencionales espacios de exhibición a los cuales el artista acude a mostrarse, a evidenciar sus complicidades con el público, en el sentir de Sandra Ceballos:

(...)no quiero seguir revolcándome dentro de esa espiral tramposa que es el arte construido y programado ...desde dentro todo lo puedo palpar mejor hasta lo más horrendo pero tal vez ese no sea el camino (Ceballos, 1994: 63).

La diversidad de artistas de diferentes tendencias que han expuesto en Espacio Aglutinador ha permitido concebir una conciliación entre creadores de diferentes épocas líneas, temáticas, enfoques y concepciones estéticas e ideológicas ,como puede ver en el catalogo que reseña la historia del lugar a exhibidos más de sesenta artistas , se han vinculados con otras manifestaciones como la literatura y han participado en los diferentes eventos personalidades de la cultura que de una forma u otra han estado involucrados en el gran debate de la cultura desde los años sesenta algunos salieron de la

escena en su momento por diferentes confrontaciones e incomprendiciones pero que de alguna forma han “estado aquí”.

El controversial personaje de la plástica cubana de la generación de los sesenta dedicado al humor gráfico Chago Armada está presente en este espacio, con una larga hoja de servicio dentro de lucha insurreccional de la Sierra Maestra, creador del personaje “Julito 26” y “Salomón”. En este mismo lugar se produce, la primera exposición personal de Chago Armada; Nace el Topo (1995), exhibición de dibujos y ensamblaje, después de más cincuenta décadas de silencio en la que el crítico y curador Gerardo Mosquera, en palabras a la muestra personal de este artista, reseña:

(...) todavía a estas alturas en Cuba nos damos el lujo de tener artistas malditos...ha habido que llegar a las puertas del año 2000 para que pueda realizar su primera exposición personal sin cortes, presiones ni tapujos donde se muestran las distintas facetas de su trabajo (...) Hoy podemos decir que Chago es postmoderno. (...) Su obra contradice las totalizaciones de las alturas filosóficas con la desacralización grotesca de lo elevado hay desconstrucción y autodestrucción permanentes, mientras en sus colegas predomina el neoexpresionismo y el pop, Chago se especializó por el énfasis conceptual. Su trabajo es una filosofía de imágenes, que el mismo llamó, “risas”, “sonrisa epistemológica”, “humor gnóstico” (Catalogo 1994-2004: 109)

Una exposición conjunta proyectada en compañía de Lázaro Saavedra no pudo concretarse por el deceso de Chago, según refiere el propio Lázaro en entrevista personal, fue pospuesta y titulada: “Levántate Chago, no jodas Lázaro”.

La oferta de Aglutinador como espacio no era ni de tolerancia, ni anarquía, sino el espacio ideal para los artistas sin estrategias, los desfavorecidos por el discurso oficial, para los nada prácticos y los exonerados del apoyo

oficial. Desde el espacio de aglutinador se manifiesta una actitud de pugna, ante la emergencia de creadores favorecida para surgir en la escena plástica nacional con el respaldo de la institución. Ante “la depresión” que originaba el vacío del elenco de actores, por el éxodo de creadores de la generación anterior, se hacían inexcusables cambios en la política institucional, para suplir a los ausentes.

La anhelada generación de los noventa nacería con “todos los gastos pagados”, el respaldo de críticos, teóricos y otros especialistas institucionales, medios y métodos eficaces para establecerse en la cúspide vacante, las seductoras tentaciones para insertarse en circuito elite del arte cubano contemporáneo, no podían ser rechazadas, cualquier menosprecio a estas maniobras bajo las actuales circunstancias sería calificado de locura; garantizándose un camino allanado para facilitar las ventas de obras, los viajes al exterior, promoción y exhibición en los espacios de las autoridades culturales de gran nivel, exhibiciones que buscaron más la promesa de la meta y el éxito, que su autenticidad como creadores, así, triunfaba el nuevo reino de la introspección y la utopía personal, de todas maneras , si los artistas de los ochenta que intentaron cambiar el mundo terminaron por escapar a cualquier parte, era más hacedero llenarse la barriga y cambiar de status , que adentrarse en el universo de los acertijos, los encubrimientos, las mentiras del arte, los laberintos del signo.

En el arte Cubano se fue purgando de sus filas cualquier exploración en la ontología de las expresiones de sentido legítima, más intensamente escatológico y burlesca que podría revitalizar el discurso beligerante, que alguna vez sirvió para revitalizar, las zonas más escabrosas del devenir social cubano; el comentario desprendido, ahora se antepone, impregnado del presunto refinamiento, de la moda pictoricista, el “edulcoramiento manipulador” o “dulcificador complaciente”, que se estampaba en un criterio

anacrónico de “buena pintura”, estrechamente identificado con ciertos momentos de la tradición occidental y por supuesto, atractivo para un segmento muy bien delimitado del mercado del arte.

El 12 de enero de 1995, en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, -como parte de un proyecto que respondía a una serie de iniciativas promocionales de la institución-, tuvo lugar una exposición a tenor de la espesura tropológica que había alcanzado el Arte Cubano. Por cierto, de forma quizá admonitoria o presagiante, esa exposición se llamó “Relaciones peligrosas”, calificativo otorgado por el experimentado crítico de arte, Rufo Caballero, quien fuera el curador de la misma por encargo de la dirección de la sección de artes plásticas de la UNEAC (Caballero 1995: 44), un temporizador de lo que serían futuros Salones de Arte Cubano Contemporáneo, -siguiendo una sistemática proyección metodológica-, estos eventos establecerían un concurso de curaduría, para garantizar una conceptualización sobre la muestra y una determinada tesis conceptual que sería demostrada en todo el recorrido expositivo o concepción museográfica.

Abarrotado de personalidades de la cultura, (artistas, críticos y diletantes) prestos para establecer “relaciones”, después de las magistrales palabras de la Doctora Graciela Pogolotti para inaugurar la muestra, abrieron las puertas los salones de la institución y a decir del propio curador el impacto perceptivo visual general, fue de falta de coherencia, unidad, criterio de selección y clasificación de acuerdo algún tópico, tendencias, estilos; el desconcierto movilizaba la motivación esencial de la muestra del ámbito sociológico a la indagación morfológica o la lógica expresiva del arte; esta no superaba los proyectos expositivos de la década anterior que tendieron mayormente a criterios de referencialidad en el arte, si algo exhibía lo que acontecía en el arte cubano contemporáneo era la profunda configuración sínica de la

tropologización, diversa y ecléctica, una opción para mostrar convergencias y contactos de “Ángeles y Demonios” de las diferentes estaciones del arte nacional.

Expusieron en esta muestra sin seguir una orientación temática, cronológica o de orientación formal o de concepto, un grupo de creadores plásticos de diferentes generaciones aparecen en el catálogo: Belkis Ayón, Rocío García, Rubén Alpízar, Gustavo Cesar Hechevarría (Cutty), Roberto Fabelo Aisar Jalil, Julio Neira, Sandra Ramos, entre otros.

Conciliar el arte y la teoría implicaba flexibilidad institucional, respecto a las manifestaciones artísticas, por lo menos ante los más agresivos, peligrosos y decididos a saltar la barrera y la plástica parecía desbordar todas las fronteras, sus propias estrategias promocionales - exposiciones, curaduría y crítica- la habían permitido avanzar más rápido que el resto, la clausura del baluarte principal de los novísimos el efímero *Proyecto Castillo de la Fuerza*, hizo evidente que los artistas no podrían saltar todas las barreras (Méndez 2012) .

Las circunstancias históricas fueron más allá de todos los pronósticos: en el primer quinquenio de los noventa, muchos de estos creadores habían ganado un relieve internacional, comenzaban a integrarse en los grandes circuitos que supuestamente antes rechazaban. Los marchands de Nueva York, Frankfurt, París, Barcelona, comenzaron a descubrir las ventajas de ese conflictivo “arte nuevo”. Las dificultades económicas de esos años hicieron el resto, la mayoría de los artistas optó por una especie de exilio disimulado bajo la apariencia de becas, contratos de trabajo, invitaciones o simplemente se las arreglaron para ir de *freelancers* por el mundo.

		
<p>René Francisco 1994 <i>Sueño, arte y mercado</i> Instalación óleo-tela</p>	<p>Esterio Segura 1994 <i>Santo de Paseo por el Trópico</i> Escultura-Instalación</p>	<p>Osvaldo Yero 1994 <i>El muro del amor</i> Instalación. yeso policromado</p>

Comienza rápidamente el ascenso de una nueva promoción que evidencia el clásico movimiento pendular de las tendencias artísticas: reaparece el interés en el arte coleccionable, algunos comienzan a cultivar un *neoacademicismo* sospechoso, después de la utopía se impone lo que la profesora Lupe Álvarez llamaría alguna vez “el grupo de los cínicos”. Ella, al comentar en 1994, en su artículo “Otro modo de matar las soledades” sobre la obra reciente de Sandra Ramos, aseguraba:

Los sintagmas más impresumibles trataban de certificar el giro: la recolocación del paradigma estético, la dimensión de la metáfora, la vuelta del oficio, entre otras, ideas encargadas de sustentar, o sustantivar, el cambio. La noción sobre la vuelta del oficio intentaba argumentar el proceso incluso a nivel físico, fáctico, de realización, pero, en verdad, el proceso se refería a algo más profundo: la densificación del imaginario, ante una cerrada circunstancia de constreñimiento sociocultural. (Méndez, 2012)

El entusiasmo de la crítica se mantuvo, cuando la primera edición del Salón de Arte Contemporáneo en 1995, se realizó bajo la premisa de la inclusión y de una pluralidad que servía, entre otras cosas, al difuminado de la vanguardia. La crítica llegó a referirse al Salón, entre la suscripción del espíritu de la curaduría y una leve pero anticipadora ironía,

bajo el eslogan de “Salón con todos” (Pereira, 1995:). De todas formas, el jurado de premiación colocó, en el lugar de los lauros principales, a exponentes del arte más arriesgado, más aventurado, sin la menor duda.

El gran premio correspondió a Carlos Alberto Estévez, con la instalación, *La verdadera Historia Universal*, los premios fueron otorgados a Armando Mariño- egresado del ISPEJV- con una obra pictórica de perfecta factura técnica , *Retrato sobre el fin de la Utopía*, oleo tela 150 x 100cm y a José A. Vincench Barrera , con la obra *De la resistencia al Folclor* instalación de 200 x 80 cm, realizada con materiales diversos entre ellos cemento asfaltil, cera, ciforex, tela, metal igualmente fueron consideradas ocho menciones , el también graduado del ISPEJV, , Pedro Álvarez Castelló, Aisar Abdala Jalil Martínez, Kadir López, Rafael Gómez González, Ángel Rogelio Oliva. René Peña González, Guillermo A. Ramírez Malberti y Reinerio Tamayo Fonseca.



Entre lo más significativo del Salón, además de la estrategia de inserción en la escena plástica nacional de la llamada generación de los noventas, “los novísimos”, resultó ser la exposición “el oficio del arte” en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño ubicado en las calles Luz esquina a Oficios en la Habana Vieja, curaduría de Dannys Montes de Oca,-especialista y curadora de la Fundación Ludwig de Cuba-

La muestra museográfica establecía la validación de la tesis sobre, el regreso a los géneros y el rescate de la autonomía

del arte. Fundamentación que legitima el retorno al oficio, la manufactura cuidadosa de la obra y la restauración del paradigma estético, como condición de trabajo artístico, labor realizada con esfuerzo por el oficio puesto en práctica, procedimiento y condición productiva de la creación como paradigma de la actividad humana en las que las implicaciones ideológicas y sociohistóricas adoptan el trabajo en las circunstancias de la cultura de la supervivencia.

Abel Barroso, Saidel Brito, Armando Busquet, Eddy Frank Hernández, Geysell Capetillo, Los Carpinteros (Alexander Arrechea, Dagoberto Hernández, Marcos Castillo), Mauricio Fernández, Henry-Eric Hernández, Douglas Pérez, Yasbel Pérez, Fernando Rodríguez, José A Vincench, Osvaldo Yero.

De esta forma, el valor artístico depende de ciertas convenciones culturales, económicas e igualmente proporcionales a la convicción de un trabajo realizado con un oficio puesto en práctica, al tomar de préstamo y hacer enfática las habilidades técnicas de origen artesanal, las piezas compiten como productos de gran elaboración, similares a las artesanías, la orfebrería. La “artisticidad” como cualidad está determinada por la condición de la relación arte sociedad o el arte mercado, el artista rivaliza con el artesano, el carpintero, el orfebre, el ceramista, este doble estatus de la obra de arte y producto artesanal es un travestismo que consiente tomar de préstamo las técnicas y habilidades de otras expresiones de la cultura, para objetivar el signo como expresión de la singularidad capacidad de síntesis del conocimiento que germina la poética y no puede abandonar su compromiso con la realidad.

Explorar espacios de adaptabilidad y áreas de acción, respetando el orden impuesto sin ser asumido ni trascendido y sobre todo bajo la orientación de la proyección histórica vanguardista de la plástica nacional; desalojar el tono irónico y sarcástico del discurso, que caracterizó la etapa anterior, sustituido por el protagonismo convergente del valor

estético hacia lo histórico, lo cultural, lo social y la salvaguarda de la cultura nacional.

El oficio del arte pretende ser una parábola sobre el trabajo entendido como una capacidad humana para regenerarse, perdurar y hacer sobrevivir la especie, a fin de cuentas es el momento idóneo para cambiar lo efímero y lo conceptual por lo negociable y lo rentable.

Desde “Las metáforas del templo”, en la génesis de los años noventa, la plástica cubana lo que había representado un catalizador de ciertas rupturas con respecto al sistema de expectativas estéticas que venía normando la producción de sentido, ciertos giros notables en las estrategias de la finalidad dialógica del arte, nuevos matices con los cuales la cultura artística se pertrechaba para responder a las perspectivas sígnicas eideológicas que regentaron el decenio anterior.

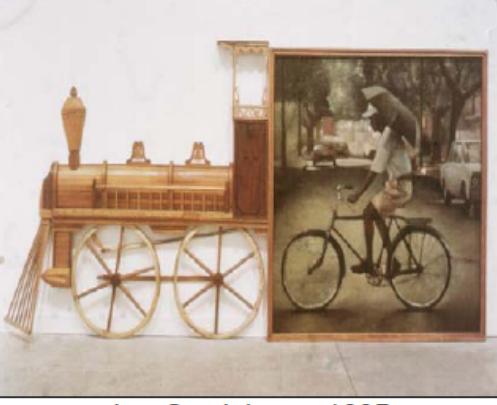
La complejidad de la construcción semántica y de los artificios del lenguaje, como modo de regresar, “en grupo”, a una de las aspiraciones cardinales de lo artístico desde tiempos remotos; no contentos ya, o mejor, no satisfechos del todo con la transparencia eruptiva del discurso “alérgico”.

Tan sólo un tiempo más tarde se impuso una reflexión sobre la curiosa re potenciación de los géneros en el espacio de la pintura sardónicamente tradicional. Entonces la crítica fue capaz de percibir que el rebrote de lo genérico no era más que un subterfugio, otra suerte de subtexto que en la apariencia, o en la legitimidad, de seducir al mercado, convertía a cada inocente bodegón en un hervidero de ciframientos semánticos y de alusiones que en modo alguno “traicionaban” el compromiso, sino que lo utilizaban, lo matizaban, y lo transfiguraban artísticamente, la crítica no fue ni ingenua ni carnavalesca; fue acuciosa.

Pero luego sobrevino, el II Salón de Arte Cubano Contemporáneo

en 1998, y fue ahí que decididamente los críticos se sintieron desarmados, sin “iluminación” para entender y ensanchar la mirada. Ya no era exactamente la tropologización, o por lo menos no abrumadoramente; ya el apego al género devenía apenas una presencia más dentro de una amalgama incorregible de muy diversas proposiciones ideoestéticas, no comprimible a los compartimientos de los moldes y las estáticas “metodologías”.

Toda esta historia zigzagueante y fragmentaria conduce a pensar en una interdisciplinariedad mutable y enriquecida por la falta de fronteras de un arte que, anclándose e inspirándose en las mil transgresiones de la plástica cubana de decenios anteriores -no sólo de “los ochenta”- no desea saber de confines ni de dudosas claridades críticas.

	
Kadir López Nieves 1995 <i>90 Bolos.</i> Instalación	Pedro Alvarez Castelló. 1995 <i>Cecilia Valdés y la lucha de clases.</i> Óleo, papel, tela.
	
Douglas Pérez. 1995 <i>El ingenio de la imaginación cubana.</i> Instalación, oleo-tela	Los Carpinteros. 1995 <i>Flying Pigeon.</i> instalación óleo-tela

Conclusiones

El arte en los noventa, los creadores han querido prolongar el

espíritu dinámico de la década anterior, sometiéndolo a incontables interpretaciones y hasta ironizándolo, pero continuándolo, en definitiva. Los rompimientos en tanto la voz oronda de la desavenencia se percibe en la cadencia interior, a veces musitada, se torna difícil, intrincada, el arte es hoy la más rotunda manera de proponer un mundo menos abyecto, de ofrecer alternativas al estado fáctico de las cosas, insensato sería esperar que los artistas renunciasen a sus fundaciones, al orgullo fervoroso seguidor de sus maestros más cercanos, a su capacidad de replantear aquella mordaz utopía de la emancipación existencial, justo porque no es otro el verdadero y más genuino propósito de la creación, solo que, con alternativas de poéticas, sensatas y posibles.

Desde esa tradición de vanguardia, la ruptura se ha vuelto convención, norma, ya sea, desde furtivos acomodos, catárticos cambios de estrategias, ajustes de toda suerte, contraposición fatua, también de las probables diferencias en el “ámbito confuso de los años noventa”, demanda “suficiente claridad” en la explosividad, la catarsis perenne, el bullicio y las constantes tensiones que en la pasada década confirieron una sostenida e invariable coherencia a la voluntad transgresora del arte cubano, no vacila en manifestarse, evidenciarse, subrayarse, enarbolararse. Ha sido tanta la diversidad, la heterodoxia, la exploración de caminos a lo largo de esos intensos años noventa que, en efecto, la crítica puede sentirse desprovista de herramientas claramente evaluadoras y clasificadorias. El desmontaje de los sacramentos artísticos, las subversivas tácticas de inserción sociocultural, la celeridad, los cambios en la producción y la circulación del arte tuvo perpleja a la crítica.

En tal sentido, la década se fue pensando a sí misma, sobre el propio acontecer, tal como fue la vida sociocultural en ese momento en Cuba, con asombrosa facultad de discernimiento y búsqueda, A pesar de que los estudios culturales sobre la plástica en los años noventa vimos florecer un pensamiento de

la densidad cultural; “la vuelta del oficio”, “grosor de la metáfora”, la dimensión tropológica. Y desde “Las metáforas del templo”, “Relaciones peligrosas” y el I y II Salón de Arte Contemporáneo Cubano es preciso reflexionar con la fundamental “conciencia crítica” que el arte cubano se reproduce de sí mismo como “la mala hierba”, -capacidad de sobrevivir en las más desfavorables condiciones-.

[\[1\]](#)Para algunos, el único período que pueda semejarse a ella, en nuestra historia del arte, es aquel momento fundacional que se inicia aproximadamente en 1927, cuando las vanguardias emergentes, en lucha con la academia, procuraron imponer lo que se ha dado en llamar “arte nuevo”. Sin embargo, en los años cincuenta irrumpió la abstracción del grupo de “los Once” -número mágico en la plástica cubana- y los llamados 10 pintores concretos; los críticos y otros especialistas, por las diferencias figurativas , no les permitió identificar el discurso de identidad y cubanía en el renovado lenguaje de la plástica internacional dominante en ese momento; la abstracción que se impregnaba como renovación discursiva, tal parece que ante fenómenos difíciles de clasificar, la cómoda rutina apreciar siempre lo acostumbrado, se manifiesta siempre cierta resistencia a todo lo diferente al arquetipo.

Tres arquitectos. Tres soluciones. Tres realidades.

Entrevista con D. Ricardo Marco[\[1\]](#):

1. Para definirse en su trayectoria profesional, nada mejor que adoptar posiciones, ¿se considera alumno aventajado de Viollet le Duc o, por el contrario, se siente fiel defensor de las enseñanzas de Ruskin?

Es una constante que la actuación en los edificios se mueve entre dos polos:

El primero: LA RESTAURACION-CONSERVACION que atiende a perpetuar lo que hay sin ningún aditamento moderno y deteniendo en lo posible su deterioro.

El segundo: LA INTERVENCION-REHABILITACION, no conforme con la mera reconstrucción de la fábrica, reinterpreta de manera actual partes desaparecidas, añade algunas y en algunos casos la acondiciona para usos distintos para el que fue concebida.

El criterio de restauración-conservación supone una actitud contemplativa del Monumento. El criterio de intervención-rehabilitación por el contrario significa una actitud activa. El primero es de estricta Arqueología, el segundo opta por la Arquitectura. En un término medio, la restauración se reconoce en cierta medida Arqueológica y en cierta medida Arquitectónica.

La restauración-conservación tiene un talante de marcado carácter sentimental que defiende como principio operativo básico las reconstrucciones rigurosamente miméticas con lo que se reconstituyan a su estado de origen.

La intervención-rehabilitación tiene un talante de marcado carácter racional que defiende como principio básico operativo la reconstrucción moderna de tipo analógico.

La restauración-conservación se entiende como recomposición de un monumento que interesa recuperar, a causa de su entidad y

por su valor. En este caso, el arquitecto restaurador trabaja sobre la fábrica antigua, la renueva y la complementa en estilo.

Este tipo de actuación se inscribe en las "teorías de la restauración conocidas como Violletianas, artística, en estilo, arqueológicas, filológicas o científicas. Todas estas teorías tienen como premisa básica el considerar el monumento como documento. Y abarca aspectos como consolidaciones, recomposición, anastilosis, liberación de añadidos, completamientos, innovaciones... La actuación aspira a que el objeto restaurado se asuma como intacto, recuperando la factura que se le supone tuvo en su origen. Disimula así la intervención y simula lo antiguo como tal y sin deterioro.

La intervención-rehabilitación es aquélla que destaca la incidencia de lo nuevo en lo viejo. Marca y contrasta las diferencias, de materiales y de técnicas y subraya las prótesis si las hubo, que la reconstrucción ha impuesto.

Este tipo de actuación se inscribe en las teorías de restauración conocidas como Restauro-crítico y la restauración objetiva o analógica.

El restauro crítico asume la trascendencia y prioridad del valor estético, el artístico y el espiritual de la obra arquitectónica del monumento sobre el valor documental. La restauración crítica comporta determinados peligros. Lo que hoy parece objetivo, mañana puede no serlo. La consideración absoluta del valor artístico puede provocar la desaparición y la destrucción de valores históricos.

El restauro objetivo o analógico constituye una vía equilibradora entre el conservacionismo a ultranza y la actuación crítica.

La clave del método objetivo o analógico se encuentra precisamente, por un lado en esa falta de dogmatismo al enfrentarse a la problemática del patrimonio y por otro lado,

al hecho de que las hipótesis críticas a realizar se efectúan después de un profundo y verdadero trabajo, capaz de aportar conocimiento y reflexiones desde la fase de la investigación, el análisis del objeto documental, la valoración del objeto arquitectónico y la definición final del proyecto de restauración.

Después de esta introducción sólo resta decir que no parto de planteamientos apriorísticos ni dogmáticos. Toda actuación se ve justificada por un análisis previo de las circunstancias del edificio.

2. Su incursión en el mundo de la Arquitectura, y más en concreto, en el mundo de la Intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico fue motivado por iniciativa e inquietudes propias, por casualidad o por legado familiar.

Si bien siempre estuvo latente en mi formación y subconsciente el chispazo surgió en el año 80, cuando José María Valero, desde la Diputación Provincial de Zaragoza nos convocó (a una serie de arquitectos preocupados por el Patrimonio) para realizar obras de restauración. Fue el germen de un grupo de arquitectos aragoneses que en su mayoría se dedican exclusivamente a la Restauración. Aunque no es mi caso (la exclusividad) pero sí es cierto que he estado involucrado en actuación sobre edificios.

3. Cómo valora el falso histórico...

4. ...Y si lo considera necesario.

Es una bella mentira que a veces puede ser conveniente y/o necesaria. La reconstrucción literal de edificios clásicos, puede tener sentido cuando, como en la Opera de Dresde (obra de Gottefried Semper, 1871-78) asolada por la guerra, tratase

de una terapia de identidad, aplicada a un trauma colectivo.

Transcende lo meramente arquitectónico y se basan en decisiones políticas.

Otro caso interesante está relacionado con la reconstrucción de edificios de arquitectura contemporánea desaparecida.

Edificios modernos emblemáticos como por ejemplo el Pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, de Ludwig Mies Van der Rohe, o el Pabellón español de la Exposición Internacional de París de 1937, de Josep Lluis Sert y Luis Lacasa. Son visiones románticas que suponen una fetichización de obras consideradas maestras. La autenticidad de este tipo de réplicas es siempre discutible. La reconstrucción y reproducción de piezas modernas son pues una mistificación, que responden a un nuevo tipo de historicismo, basado en la mitificación y el romanticismo, que trata así de perpetuar los fetiches arquitectónicos.

Pero hay escalas menores y otros muchos ejemplos, que para posicionarse sólo es posible a través del estudio concienzudo y pormenorizado de cada caso. Actuación entendida desde la discreción, buscando el equilibrio entre el lenguaje moderno y los diferentes estratos histórico-artísticos. Inclinando la balanza en uno u otro sentido, en función de los datos.

5. Ejemplo específico: Considerando el Castillo de Maella, s. XV-XVI, de estilo gótico tardío, declarado BIC (Bien de Interés Cultural), en ruinas, aunque conservando muros exteriores y elementos decorativos, cómo se plantearía una intervención de esas características y en esas condiciones.

No tengo la varita mágica para en dos minutos resolver el problema.

Premisa fundamental conocimiento del monumento. Por ello es

fundamental un equipo pluridisciplinar para abarcar y abordar todos los campos posibles..., arquitectos, historiadores, petrólogo, documentalista, liturgólogo, castillólogo, arqueólogo... para hacer un análisis de los sucesivos estratos históricos del edificio, basados en una heurística fiable.

El análisis y su valoración son premisas fundamentales para evaluar la actuación sobre el edificio y se concreta en tres parámetros:

1) El edificio posee una biografía, o lo que es lo mismo, una evolución histórico constructiva. Esta biografía encuadra al edificio dentro de la macro historia, es decir, los grandes acontecimientos generales que lo rodearon en su nacimiento y evolución, así como la micro historia que explica aquellas circunstancias particulares y específicas que propiciaron su origen y su evolución.

2) El edificio posee una axiología, es decir, un valor cultural, social, arquitectónico que circunstancialmente rodean al edificio y que es necesario desentrañar. Constituye la incidencia social del edificio.

3) El edificio posee unos límites físicos y un estado físico. El primero por pertenecer al continuo espacial de la trama urbana o paisajística y el segundo por el grado de deterioro, originado por diferentes causas.

El resultado de la actuación estará ligado al análisis y conclusiones de estos tres parámetros.

6. Intervención concreta de la que se sienta especialmente satisfecho del resultado.

Hay dos actuaciones de las que estoy especialmente satisfecho.

La primera es la recuperación-restauración de un palacio isabelino en Madrid (actualmente se ubica la librería "La

Central"). Se han manejado sutilmente conceptos como revitalización, renovación, restauración, recuperación, rehabilitación, intervención, reintegración, restitución, reprivatización...

Una segunda obra es la actuación en la Catedral de Jaca (Huesca) para acondicionar el Museo Diocesano de Jaca. En colaboración con el compañero Javier Ibargüen y los historiadores Carlos Buil y Carlos Lozano. Un ejemplo de colaboración interdisciplinar fructífera.

7. Intervención concreta de la que, por el contrario, no se sienta satisfecho del resultado, pero no había más remedio que realizar determinadas medidas de urgencia.

En todas las obras hay puntos, elementos, aspectos que, una vez ejecutados y posteriormente reflexionados, los habría cambiado. Pero son matices, sutilezas, no conceptos generales. En definitiva y en general no tengo percepción de tener un garbanzo negro.

8. Cómo aprecia la incursión de otra disciplina como la ingeniería en el mundo de la arquitectura.

Lo que se dice apreciar, apreciar no lo aprecio..., más bien todo lo contrario.

Lo que me resulta más sorprendente es cómo de la noche a la mañana un colectivo pueda tener una capacidad que antes no se le reconocía.

La LSP (Ley de Servicios Profesionales) es una equivocada interpretación de lo que es el mercado de libre competencia. Esta ley regulará las competencias profesionales de Arquitectos e Ingenieros.

Equiparar y otorgar atribuciones a colectivos (en este caso ingenieros) por decreto Ley (de un día para otro) me parece poco serio. La propuesta consolidada, numerosas imprecisiones jurídicas, un escenario de incertidumbres que no responde a recomendaciones o directrices europeas, sino a la ocurrencia de un ministro.

Entendería (no compartiría) que desde la formación en la Universidad se educase en esa dirección a las futuras generaciones de Ingenieros, formándolos desde la base. Pero así de repente, precipitadamente, como por insaculación divina, a partir de mañana ya puedes y estas capacitado legalmente..... España de pandereta.

9. No se puede obviar... Cómo se ve la crisis actual desde un estudio tan asentado como el suyo, ¿le ha afectado? ¿Se ve final?

Nos invade una pandemia de pesimismo bastante justificada. La crisis que estamos viviendo es estructural no coyuntural. Muchos de nosotros permanecemos inermes esperando que escampe..., sospecho que hay tormenta para largo.

Hay que cambiar el “chip”. Estamos en la época del “rese” Reinventarse, refundarse, rehacerse, regenerarse, recomponerse, reeducarse, reordenarse, reestructurarse, revaluarse, retomarse, reemprenderse... Lo difícil es saber que quieren decir esos conceptos y como se materializan. Hay compañeros que lo han hecho porque han entendido la problemática de verdad y han actuado. Otros aún conscientes esperan a que se produzca un milagro que no llegará.

.....

Entrevista con D. Luis Franco[\[2\]](#):

1. Para definirse en su trayectoria profesional, nada mejor que adoptar posiciones, ¿se considera alumno aventajado de Viollet le Duc o, por el contrario, se siente fiel defensor de las enseñanzas de Ruskin?

Ambos son imprescindibles y de ambos hay que aprender. Evito considerar el pensamiento de Viollet y de Ruskin en enfrentamiento irreconciliable, y no creo que sea necesario optar apriorísticamente entre uno u otro, como si de pertenecer a una u otra secta se tratara.

La confrontación dialéctica entre “intervención” y “conservación” sólo se puede resolver de manera aplicada a cada caso, ya que cada intervención debe encontrar el punto de equilibrio entre ambas posiciones para satisfacer las condiciones particulares propias de cada monumento.

Cuando intervenimos en patrimonio construido estamos obligados a ser “imperativamente” conservadores, porque se trata de transmitir un bien heredado con todos sus valores, pero también debemos ser conscientes de que es “inevitable” ser creativos, porque cualquier intervención, por mínima que sea, altera la materia existente, y en consecuencia nuestra aportación debe insertarse con armonía en el ciclo creativo implícito en el devenir del monumento.

2. Su incursión en el mundo de la Arquitectura, y más en concreto, en el mundo de la Intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico fue motivado por iniciativa e inquietudes propias, por casualidad o por legado familiar.

No tengo antecedentes familiares relacionados ni con la arquitectura ni con la construcción.

Me considero arquitecto antes que restaurador, y digo esto en

el sentido de que todo arquitecto debe aproximarse a la arquitectura con la metodología propia de su disciplina, al margen de que se trate de edificios de una u otra época, de que sean antiguos o modernos.

No se entiende que un arquitecto atienda únicamente a la arquitectura antigua e ignore la arquitectura contemporánea, ya que ambas responden a las mismas condiciones disciplinares, formativas, constructivas, espaciales, estructurales o simbólicas, independientemente de su cronología.

En este sentido, la arquitectura me interesa en su sentido más amplio, y considero que no debemos acercarnos a la arquitectura histórica por falta de convicción o por rechazo de los valores de la contemporaneidad.

Trabajar con los monumentos es una oportunidad para tomar la historia y el devenir como material de proyecto, y para considerar los valores documentales artísticos y simbólicos inherentes en la arquitectura histórica como punto de partida del proceso proyectual.

3. Cómo valora el falso histórico...

Entiendo que un falso histórico es aquella intervención que, renunciando a insertarse en el ciclo creativo y en el devenir natural del monumento, intenta disimular su cronología cierta y adopta la apariencia propia de una época periclitada.

El mundo clásico y Santo Tomás nos enseñaron que la condición fundamental para que algo pudiera ser considerado como bello es su veracidad, y aplicando este concepto primigenio a la restauración monumental podemos afirmar que, para que una intervención pueda considerarse valiosa y bella, deberá ser fiel a su propia esencia y cronología, y no contendrá falsedades aparentes que puedan confundir y que alteren la narración material de lo realmente acontecido en el monumento.

Esto no quiere decir que debamos emplear todo nuestro esfuerzo en buscar soluciones que se justifiquen sólo por distinguir radicalmente lo nuevo y lo viejo, recurriendo a soluciones innecesarias, dramáticas, exageradas o desproporcionadas.

Es cierto que hay que evitar aportaciones materiales de cronología confusa, pero al mismo tiempo, hay que expresar con prudente creatividad la diacronía de lo nuevo con lo viejo, teniendo presente que lo que hay que primar es la protección de los valores reconocidos en el monumento y evitar las aportaciones de “autor”.

4. ...Y si lo considera necesario.

El falso histórico nunca es necesario y siempre se puede evitar.

Sólo cabría hablar de “réplica” o de reconstrucción literal en casos muy singulares, cuando algún monumento haya sido injustamente destruido (Pabellón Mies en Barcelona), o haya resultado afectado por la acción devastadora de la naturaleza (Campanile de San Marcos en Venecia), y sólo si se conoce perfectamente cómo era su arquitectura y su construcción, y siempre que la operación se acometa inmediatamente después de su destrucción (IIº Guerra).

En cualquier intervención, incluso en aquéllas que buscan aproximarse mucho a una imagen cierta del “original”, se puede evitar con sutileza el falso histórico. Para ello se puede recurrir a marcas, cambios de textura y a toda clase de evidencias, que al tiempo que avisen al especialista nos permitan mantener una apariencia global sin distorsiones (Piñas de madera VS Piñas doradas en el artesonado del Salón del Trono de la Aljafería).

Las técnicas de restauración de pintura nos enseñan mucho en este sentido (puntillismo, regatino, aguadas, etc.).

5. Ejemplo específico: Considerando el Castillo de Maella, s. XV-XVI, de estilo gótico tardío, declarado BIC (Bien de Interés Cultural), en ruinas, aunque conservando muros exteriores y elementos decorativos, cómo se plantearía una intervención de esas características y en esas condiciones.

No conozco el Castillo de Maella, pero he podido ver fotografías y me parece que comparte características con otras ruinas monumentales (Carracedo, Sijena, Tiebas...)

Este tipo de actuaciones han provocado diferentes alternativas de intervención, pero para seleccionar la más oportuna para este caso deberíamos atender al juicio crítico elaborado para reconocer y jerarquizar aquellos valores documentales, históricos y simbólicos, que otorgan al Castillo su condición monumental.

Como sabes, el juicio crítico es la opinión fundamentada y sintética que, tras realizar un proceso transversal de trabajo común con todas las disciplinas implicadas (historiadores, arqueólogos, restauradores, geólogos, expertos en construcción histórica, ingenieros, petrólogos, sociólogos, arquitectos...), acaba decantando el arquitecto restaurador.

Este esfuerzo colectivo de conocimiento científico y de consenso se expresa como una breve narración que, compartida con las Instituciones y grupos sociales afectados, buscará igualmente alcanzar el mayor consenso social posible.

Ésta es la base científica y social que nos permite contrastar la bondad de una intervención, ya sea la mínima y de carácter arqueológico que busca consolidar la ruina manteniendo los restos tal como están, o bien otras opciones más intervencionistas que buscan la recuperación espacial o volumétrica de la arquitectura original.

En el primer caso, primará el valor documental de la ruina, de

modo que los restos materiales deberían ser un importante testigo material de la historia pasada y tener una importancia superior a cualquier otro valor monumental que se hayan podido identificar.

En todo caso, la ruina exige protegerla de la lluvia y esto nos lleva inevitablemente a cubrirla y a dar una consideración estrictamente arqueológica a los restos, que no tendrían otra utilidad que la visita turística y el estudio académico

Como ejemplo de esta manera de actuar te puedo citar las intervenciones de Peter Zumthor para cubrir unos restos arqueológicos Chur (Suiza) o en el museo Kolumba de Colonia (Alemania) para integrar un museo diocesano con las ruinas de una antigua iglesia, y en España el Monasterio de Carracedo o el caso reciente del cubrimiento de los restos arqueológicos de Olmeda de los arquitectos Paredes y Pedrosa:

Todas estas intervenciones hacen arquitectura (es decir, construcción) para cubrir restos arqueológicos, y debemos atender a la doble condición de “protección” y de “arqueológico” para juzgar intervenciones que nos proponen contemplar restos del pasado con la distancia que nos otorga el hacerlo desde el presente.

En Olmeda no han tratado de evocar espacios de una arquitectura perdida, se han limitado a proteger los restos de la lluvia, a facilitar la visita y hacer todo aquello inteligible, y esto se consigue con una estructura limpia que cubre el conjunto sin necesidad de apoyos intermedios molestos, utilizando una estructura de trama continua, abovedada y geométrica, radicalmente constructiva y estructural, que confía en estos valores intrínsecamente arquitectónicos para aportar, además, una expresión plástica nueva y contemporánea. (Mies decía, “qué es la arquitectura sino construcción”). Me parece muy acertado este juego limpio de construcción, estructura y luz, que se contraponen al resto arqueológico, ya que acompañan la idea de “yacimiento”, que es

donde nos encontramos, y nos aleja de la idea del “museo”. A propósito de esta obra, adjunto este texto de Antonio Muñoz Molina aparecido en el País de 18 de julio del 2012:

El edificio protege las ruinas, los mosaicos deslumbrantes con escenas de cacerías y leyendas mitológicas, los rastros de una vida complicada y opulenta que debió de durar hasta los tiempos del derrumbe de la civilización romana... Ese pasado remoto se muestra con la probidad meticulosa de la arqueología, que prefiere no llenar con invenciones los espacios en blanco, dejar constancia, junto a cada hallazgo tangible, de la amplitud de todo lo que no se sabe. En el interior de su edificio límpido de principios del siglo XXI, la villa del siglo IV parece preservada como dentro de un cofre, emergiendo de la tierra y a la vez suspendida en el tiempo en una jaula translúcida. Lo más antiguo y lo más nuevo coexisten sin confusión en una doble temporalidad simultánea... Si es tan factible y hasta tan evidente la belleza, tan simple, tan útil, uno se pregunta por qué tiende a ser más común la fealdad

Si el juicio crítico hubiera valorado más otras características, como la tipología del castillo, por encima de cualquier otra de sus condiciones monumentales, se trataría de avanzar en la descripción del espacio y de la volumétrica esencial de la arquitectura original, trabajando sobre las trazas del monumento, y para ello sería necesario hacer reintegraciones “críticas” del volumen original para así definir el sentido último que tenía esta arquitectura (la masa, la proporción, el volumen...).

Es un trabajo difícil, sobre todo cuando se trata de monumentos de cronología híbrida, y normalmente hay que actuar por “analogía formal”, levantando fábricas de textura y aparejo diferentes al de la construcción original, pero

buscando siempre un cierto empaste y armonía con los colores y texturas de los restos antiguos.

Estos dos modos de resolver el problema no tienen porqué ser excluyentes, y en muchos monumentos conviven ambos en función de la casuística de una u otra zona del monumento, de su valoración histórica, arquitectónica, simbólica o documental, de modo que espacios arqueológicos pueden convivir con otros “cerrados” o “cubiertos”, o con construcciones nuevas que busquen su sentido en la relación con la forma o el sentido espacial de lo antiguo, siempre que dialoguen con la historia expresando al mismo tiempo que la vida pasa y lo que está pasando en esta arquitectura.

6. Intervención concreta de la que se sienta especialmente satisfecho del resultado.

Cualquiera de ellas, todas tienen su sentido y su razón de ser.

En la Aljafería, el paso del tiempo ha dejado testigos materiales de un devenir complejo que ilustra la historia de Aragón. Sin embargo, no era posible recuperar una etapa concreta del monumento sin perder otros momentos de igual importancia. Además, el rescate iniciado por Iñiguez, en la mitad del XX, había recuperado el sentido monumental de la Aljafería y sus zonas más representativas, pero había dejado al castillo con numerosas estructuras arquitectónicas ruinosas, inconexas y desarticuladas. La intervención buscó un nuevo sentido para el recinto como “lugar histórico”. Desde este punto de vista, se ha intentado mejorar la autenticidad de los restos que quedan, y se ha tratado de articular las partes inconexas utilizando para ello piezas de arquitectura nueva que se basan en las sugerencias del lugar, ya sea por su espacialidad, su proporción, color o textura material. El resultado pone en evidencia que la condición formativa básica

de la Aljafería, que es un recinto murado con dos patios laterales y el central organizando las dependencias más importantes, se mantiene, de modo que la intervención se apoya en este trazado original haciendo que la muralla se mantenga como traza formativa del conjunto.

En el caso de la Seo, el paso del tiempo ha decantado una arquitectura cerrada y de cualidades muy específicas. Se trata de una planta salón con condiciones espaciales, lumínicas y materiales concretas y, en consecuencia, había que identificar la materia construída que encarnaba estos valores. En este sentido, y dentro del completo ciclo de evolución del monumento, fue necesario valorar los episodios más representativos, como cuando se produce el paso de tres a cinco naves cambiando el sentido de la cabecera de la catedral, o cuando se ejecuta el recubrimiento interior de yeso con un pincelado que dibuja un despiece isódromo de piedra, o cuando se introduce un mecanismo barroco de control de la luz abriendo linternas en las capillas y cerrando con óculos los ventanales de las naves. De este modo, la intervención ha estado atenta para que estas condiciones espaciales y materiales se mantengan, conservando con ello la percepción sensorial del espacio original.

En el Paraninfo, el guión estaba escrito. Se conocía la documentación de Magdalena y el ambiente cultural y arquitectónico en que se movía, por tanto, simplemente había que interpretar ese guión, tal vez con un acento nuevo o con algún matiz en la dicción, pero había que seguir el texto ya escrito. En este caso hubo que entender el sentido de la decoración decimonónica y ecléctica, o el papel del mobiliario en esta arquitectura, y para ello fue importante comprender los dos focos culturales que alimentan el proyecto original. El academicismo decimonónico madrileño aportó a Magdalena la racionalidad de la planta, propia del manual de Durand, de modo que la nueva distribución de espacios que exigía el programa del rectorado de la universidad debía someterse al

orden y rigor original de la planta, evitando distorsiones en el sistema distributivo implícito en el proyecto de Magdalena. Por otra parte, la proximidad de Magdalena con los movimientos de artes y oficios y con los protagonistas del modernismo catalán hace que los materiales y la construcción tomen un protagonismo esencial en este edificio, aparejos de ladrillos aplantillados, carpinterías de forja, vidrieras emplomadas, maderas talladas, etc., y, en consecuencia, la intervención abunda en cuidar y entender el papel esencial que los materiales y la construcción tienen en la definición y el decoro de la arquitectura.

Sijena es un monasterio en ruinas que estuvo muy vinculado a la Corona aragonesa y que fue panteón real. Sus valores fundamentales radican en la sencilla tipología fundacional y en la posterior evolución del monasterio, en el entendimiento de las relaciones que existen entre las diferentes piezas de la cabecera de la iglesia, su portada y la antigua capilla convertida en panteón real, y en el sistema constructivo basado en zócalos y arcos formeros de piedra, cierres de tapial y estructuras de forjados de viguetas de madera. Esta construcción ha estado siempre amenazada por la presencia de agua subterránea muy superficial, lo que ha provocado un lento pero progresivo deterioro de la piedra del zócalo, y por ello la primera actuación fue rebajar el nivel del freático para corregir la causa de esta patología. Como la iglesia estaba salvada por intervenciones anteriores, el debate principal se centró en el modo de actuar en las naves arruinadas que, tras el incendio de 1936 y con el abandono sufrido durante todo este tiempo, presentaban limpio el esqueleto estructural de los arcos de piedra originales. La intervención acepta de partida que es necesario cubrir la ruina para proteger los restos pero, al tiempo, considera que la esencia monástica radica en el claustro, que como pieza central organiza en torno suyo todo el conjunto de dependencias monacales. No hay monasterio si no está definida o evocada la esencia espacial del claustro. Por tanto, si se recuperan las naves como

espacios cubiertos se protegen los restos al tiempo que se define materialmente el espacio original, y dejada la construcción en su esencialidad constructiva, sin acabados superficiales ni carpinterías exteriores, simplemente con fábricas que acompañan los restos originales con todas sus cicatrices y huellas, se viene a evocar la sencillez y austerioridad de la fundación monástica primitiva.

7. Intervención concreta de la que, por el contrario, no se sienta satisfecho del resultado, pero no había más remedio que realizar determinadas medidas de urgencia.

No me he encontrado en la situación de tener que optar entre la calidad de la intervención y una actuación de urgencia.

Cualquier intervención en patrimonio tiene como objetivo básico evitar el deterioro o la pérdida del monumento, de modo que no pueden entrar en conflicto la conservación con la preservación de la materia que soporta los valores patrimoniales.

8. Cómo aprecia la incursión de otra disciplina como la ingeniería en el mundo de la arquitectura.

La construcción siempre ha sido el valor esencial de la arquitectura, basta con pensar en la manera de trasmitir las cargas de la arquitectura gótica, en los complejos sistemas de arcos de la mezquita de Córdoba o en la estereotomía de las piedras de Ventura Rodríguez en la Capilla del Pilar. No se entiende la arquitectura si no es en relación con el hecho de que se construye, de lo contrario estaríamos hablando de otro arte.

España es especial en la formación de sus arquitectos porque atiende a esta condición y las Escuelas de Arquitectura

enseñan a construir, si bien es cierto que con la aparición de los arquitectos estrella y la utilización de la arquitectura como publicidad política esta vinculación esencial se está debilitando. Ahora parece que se busca que el arquitecto piense una forma original e impactante y que el ingeniero la construya, y este camino conduce a la desaparición de la arquitectura porque cualquiera puede producir una forma "artística", sólo es necesaria una imaginación alocada y muchas dosis de arrogancia.

Pero la manera de producir arquitectura en España no debe extender este modo de hacer y caer en esta trampa, y la universidad tiene que recuperar la condición de la arquitectura como arte social, que sólo tiene sentido porque produce construcciones útiles y bien construidas, que se implantan en el lugar con respeto y cuidado, que sólo requieren de medios económicos y técnicos proporcionados, y que aportan medidas cualidades a su entorno físico y cultural.

Actualmente la construcción de la arquitectura tiene una complejidad técnica que antes no existía, y en este punto hay que entender la colaboración del arquitecto con otros profesionales, pero no cabe pensar que el arquitecto seguirá siendo sólo un generalista. La colaboración con otros profesionales hay que entenderla con especialistas y bien podría tratarse de arquitectos especialistas, sin que esto esté en detrimento de la labor de los ingenieros que hasta ahora han venido a ocupar campos de trabajo abandonados por los arquitectos generalistas.

Siempre he colaborado con ingenieros y mi experiencia siempre ha sido positiva, si bien es cierto que ambos han de comprender el campo específico de cada uno y la convergencia del trabajo especializado hacia un objetivo común que corresponde controlar al arquitecto.

9. No se puede obviar... Cómo se ve la crisis actual desde un estudio tan asentado como el suyo, ¿le ha afectado? ¿Se ve final?

Naturalmente que me ha afectado, sobre todo porque la inversión pública en conservación del patrimonio construido prácticamente ha desaparecido y no se ve que esto vaya a cambiar.

Cada vez se evidenciará con mayor potencia que Aragón tiene un ingente patrimonio arquitectónico que hay que cuidar y mantener, y que no existen recursos económicos para ello.

Esta época de escasez está poniendo en evidencia la crisis de muchos de los valores de nuestra sociedad, y nos va a obligar a reconsiderar el uso dado hasta ahora a buena parte de los recursos públicos, que se han despilfarrado sin ton ni son.

Pero también es ésta una época útil para replantear la manera de enseñar y de ejercer la arquitectura, y en este sentido podría seguir con lo dicho en el punto anterior, pero ya es bastante, lo dejaremos para otro día.

.....

Entrevista con D. Javier Borobio[\[3\]](#):

1. Para definirse en su trayectoria profesional, nada mejor que adoptar posiciones, ¿se considera alumno aventajado de Viollet le Duc o, por el contrario, se siente fiel defensor de las enseñanzas de Ruskin?

Diría que conviene conocer muy bien a los dos y tenerse por alumno aventajado de ambos, así como sentirse un fiel defensor de cualquiera de ellos y de sus principios teóricos.

Tanto John Ruskin como Eugène Viollet le Duc son dos grandes personalidades. El primero, escritor, ensayista, esteta, crítico de arte, sociólogo...; el segundo, es además arquitecto, arqueólogo, historiador del arte, constructor... A mi modo de ver, cada uno en su quehacer resulta indiscutible.

Particularmente no me considero alumno aventajado de Viollet le Duc, en sentido estricto, ni tampoco un defensor a ultranza de las enseñanzas de Ruskin, entiendo que hoy, desde un punto de vista profesional, el repertorio teórico y práctico de propuestas y soluciones que dan respuesta a un problema constructivo es bastante más rico, amplio y determinante que las dos alternativas señaladas, y tomar partido únicamente por uno u otro sería empobrecer un muestrario de recursos y medios técnicos que en el momento presente se manifiesta casi ilimitado.

En la práctica nunca se me ha presentado la necesidad de elegir entre las dos proposiciones formales. Si me acomodara a la dicotomía planteada, quienes habrían salido malparados hubiesen sido aquellos “monumentos” en los que me ha tocado trabajar. Mi trabajo habitual consiste en preservar, consolidar, restaurar, reconstruir..., y no he descubierto todavía el recetario universal que parece ser que se trata de encontrar en las enseñanzas de Ruskin o en las de Viollet le Duc.

Para mí, cada uno de los “monumentos” en los que he intervenido, me ha resultado mucho más rico por los interrogantes que planteaba, que todas las respuestas que pudieran sacarse de las enseñanzas de ambos autores.

2. Su incursión en el mundo de la Arquitectura, y más en concreto, en el mundo de la Intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico fue motivado por iniciativa e inquietudes propias, por casualidad o por legado familiar.

Sospecho que por una conjunción de todas ellas; o, dicho de otra manera, el riesgo de que suceda una cosa así quisó que sintiera inquietud por aquello que ya era un legado familiar.

Y, otros azares, otras inquietudes, y los consejos de algún amigo, facilitaron el que fuera adentrándome en ese mundo de la Intervención en el Patrimonio Histórico-Artístico y en la gestión del Patrimonio Cultural.

3. Cómo valora el “falso histórico”...

El “falso histórico” ya sólo como concepto me produce cierta desazón: por la contradicción que encierra en sí mismo; por desconocimiento de lo que me quieren decir cuando me hablan de ello; o, simplemente, porque nadie me ha dicho cuál es el “verdadero histórico” al que el “falso histórico” parece oponerse.

Quizá cuando descubra cuál es el “verdadero histórico” sabré cómo tengo que valorar el “falso histórico”. Mientras tanto, creo que sigue siendo un formidable concepto que atiza enfervorizados debates y acaloradas discusiones en los foros y coloquios en torno a las teorías sobre la intervención.

4. ...Y si lo considera necesario.

Desde el punto de vista teórico y abstracto bien pudiera parecer necesario. Todo cuanto produce inquietud debe ser objeto de análisis y de reflexión. Aunque, para mí, esta cuestión del “falso histórico” hace tiempo que ha devenido ya en algo obsoleto.

5. Ejemplo específico: Considerando el Castillo de Maella, s. XV-XVI, de estilo gótico tardío, declarado BIC (Bien de

Interés Cultural), en ruinas, aunque conservando muros exteriores y elementos decorativos, cómo se plantearía una intervención de esas características y en esas condiciones.

Simplemente la plantearía en los siguientes términos: ¿Para qué se va a intervenir? ¿Con qué finalidad? ¿Será una intervención de consolidación? ¿Se le quiere dar algún uso? ¿Qué uso? ¿Con qué medios cuento? ¿Con qué equipo humano? ¿Cuáles son los recursos técnicos? ¿Dónde está la información histórica, arqueológica, artística, constructiva? ¿De qué tiempo se dispone? ¿Cabe actuar por fases? ¿Qué es lo más urgente? ¿Qué es lo fundamental? ¿Qué es secundario, accesorio o anecdótico? ¿De qué recursos económicos o financieros se dispone? ¿Son recursos públicos, son recursos privados? ¿Cuál es la implicación política, social, ambiental...?

En cualquier caso, el planteamiento deberá ser muy exigente: por su alta calidad profesional (desde las investigaciones previas, hasta la ejecución y el mantenimiento) y por su absoluto rigor ético.

6. Intervención concreta de la que se sienta especialmente satisfecho del resultado.

Cuesta seleccionar y elegir una. Creo, sin embargo, que me siento muy satisfecho de la intervención en el Palacio Arzobispal de Zaragoza y su adecuación posterior como Museo Diocesano. La complejidad, en todos sus aspectos, fue enorme.

7. Intervención concreta de la que, por el contrario, no se sienta satisfecho del resultado, pero no había más remedio que realizar determinadas medidas de urgencia.

Quizá de la intervención que menos orgulloso me siento es la que tuvimos que llevar a cabo en la Torre Vieja de Alacón

(Teruel): hubiera deseado que pudiera visitarse hasta su tramo más alto.

8. Cómo aprecia la incursión de otra disciplina como la ingeniería en el mundo de la arquitectura.

Siempre y cuando no entendamos por incursión: meterse donde a uno no le llaman (intrusismo profesional); pienso que arquitectura e ingeniería van de la mano, como va de la mano igualmente con la arqueología, la economía, la historia, la historia del arte, la sociología, el paisaje, la energía, el derecho, la salud, etc.

9. No se puede obviar... Cómo se ve la crisis actual desde un estudio tan asentado como el suyo, ¿le ha afectado?, ¿se ve final?

La crisis (económica y financiera) nos está afectando muchísimo; estamos atravesando una etapa especialmente dura y complicada.

Se han hecho grandes sacrificios personales y se han debido tomar decisiones ciertamente desagradables para poder seguir "abiertos", y a pesar de ello todavía nos queda coraje y ganas de seguir en la lucha cotidiana.

¿El final?, ¿cuál?, ¿el de la crisis misma o el de los despachos de arquitectos? Yo hay días que, más que el final, lo que creo ver cada cinco minutos es el inicio de una nueva forma de vida...

[\[1\]](#)**Ricardo Marco Fraile. (Zaragoza, 1951).** Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Valencia. Restauración de la fachada de la iglesia parroquial de San Bartolomé en Borja. Zaragoza, 1982. Restauración de la iglesia de S. Pedro y S. Pablo en Used. Zaragoza, 1983. Rehabilitación de la sede de la Sociedad Municipal de la Vivienda. Zaragoza, 1992. Ayuntamiento en Vera de Moncayo. Zaragoza, 1994. Finalista en el concurso de ideas para la ampliación del Museo del Prado. Madrid, 1996.

[\[2\]](#) Luis Franco Lahoz (Zaragoza, 1952). Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra. Restauración del Palacio de la Aljafería y su rehabilitación como sede de las Cortes de Aragón (1986-1998). Dirección de la restauración de la Catedral de San Salvador, La Seo (1992-1998), y por la que recibió el Diploma del Premio Europa Nostra en el año 2000. Participación en el desarrollo del P.G.O.U. de Zaragoza. Centro de Visitantes de la Exposición Internacional de 2008 de Zaragoza.

[\[3\]](#)**Javier Borobio Sanchiz (Zaragoza, 1969).** Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Plan Director del Pueblo Viejo de Belchite. Zaragoza (2000). Reforma estructural en el Museo Camón Aznar. Zaragoza (2002). Rehabilitación y reforma de la casa-palacio "Casa Lara". Castiliscar, Zaragoza (2004). Reforma y puesta en valor del Palacio Arzobispal y acondicionamiento para Museo, Zaragoza (2009).

100 Años José Guadalupe Posada

La gráfica, como arte popular, es la verdadera protagonista de la revisión de la obra de Posada expuesta en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza.[\[i\]](#) La muestra recoge un total de setenta y cuatro estampas procedentes de la colección de la Secretaría de Relaciones Exteriores de los Estados Unidos Mexicanos, concretamente del acervo artístico de la Embajada de México en Alemania. Por otro lado, el proyecto expositivo nace con la voluntad itinerante de recorrer diversas capitales europeas, para conmemorar también a este lado del Atlántico el centenario de la muerte de José Guadalupe Posada (1852-1913). Así llega a nuestro país después de exponerse en ciudades como Berlín y Dublín.

La exposición se organiza en torno a tres apartados en los que se agrupan las diversas estampas: un primer grupo dedicado a la *vida cotidiana*, a continuación, algunas de las diversas publicaciones realizadas por el artista y, por último, una pequeña representación de las conocidas *calaveras* del autor. La muestra se inicia con una pequeña fotografía de Posada y el que fuera su único hijo, y da paso así al conjunto mayor de estampas, ese primero dedicado al día a día mexicano. Resulta en realidad una miscelánea artística en la que se encuentran diversidad de escenas, técnicas y composiciones, todas con el denominador común que supone la representación del entorno del artista, de su mundo cercano. Son, así, una excelente crónica histórica, social, cultural y moral de la época de Posada, y también un perfecto testimonio, relatado con gran acierto, de la vida cotidiana mexicana de las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del pasado siglo XX. Este primer conjunto de estampas, que llega a ser de cincuenta y dos, es

la mejor carta de presentación de la capacidad artística y técnica de José Guadalupe Posada, que desde muy joven había demostrado habilidad para el dibujo, de manera que con apenas dieciocho años, y tras formarse en esa materia, había entrado a trabajar como aprendiz en el taller litográfico de José Trinidad Pedroza en su localidad natal, Aguascalientes. Por ello, también desde temprano en su biografía, pudo aprender las técnicas de grabado y estampación en las que llegaría a convertirse en un verdadero maestro. Hay que decir que la producción gráfica de Posada sería ingente a lo largo de su carrera y, a día de hoy, no se ha precisado el número de trabajos producidos, por lo que en ocasiones resulta complicado ordenarlos de manera cronológica. Pero más allá de precisiones en la datación, en la mayoría de los trabajos expuestos en esta cita podemos atisbar la trayectoria vital del artista, gracias a diferentes escenas, personajes o localizaciones, que constatan cómo desde Aguascalientes viajó junto a Pedroza en 1872 a León (Guanajuato), y allí permaneció hasta 1888, fecha en la que ya se había establecido por cuenta propia y en la que una terrible inundación en la localidad le llevó a trasladarse con su familia a la Ciudad de México, donde desde 1890 se asoció con el impresor Antonio Vanegas Arroyo, con el que trabajó hasta el final de sus días.

Como apuntábamos antes, este primer conjunto de obras dedicadas a la *vida cotidiana* supone el más variado en todos los sentidos, e incluye grabados realizados sobre metal, algunos de ellos estampados de manera tipográfica (en relieve), y también cincografías, técnica similar a la litografía en la que la matriz sobre la que se dibuja es una plancha de cinc y que permite una gran espontaneidad en el trazo y, por tanto, una gran viveza en el dibujo. Común al conjunto de estampas de la exposición es la tinta utilizada, siempre negra y sin concesión al color, lo que subraya el poder comunicador de las imágenes así como su carácter ilustrativo y múltiple. Sin embargo, no debemos entender que esta uniformidad de color pueda poner límites a la variedad

expresiva, pues es realmente agradable comprobar cómo el maestro Posada manejaba con gran destreza las herramientas de dibujo y de grabado, y observamos así imágenes en las que abundan los medios tonos, a partir de esa tinta negra, y también las grafías y las texturas conseguidas con puntas y ruletas.

En lo que se refiere a los temas que se nos presentan en este primer conjunto de obras podemos apreciar, por ejemplo, el retrato de sucesos de actualidad, hoy ya históricos, a modo de crónica de acontecimientos vividos por el artista y sus coetáneos, pero vemos también en otras estampas la representación de clichés y tradiciones locales, sin renunciar a la crítica social y política así como a los valores moralizantes de la sociedad mexicana del momento. Se incluyen por tanto en ese medio centenar de obras, escenas que representan momentos destacados de la época y vida del artista, como la *Inundación de León* de 1888 o *El temblor de 1894 en la Ciudad de México*; por otro lado estampas que retratan la crónica negra, como el *Crimen en los llanos de la escuela de tiro* o *Juan Ortiz, asesino de su mujer y de su anciano padre*, escenas estas en las que Posada repite el modelo de una mujer tendida y muerta en el suelo, imagen escorizada de gran potencia expresiva que incluiría también en otras de sus estampas; encontramos además imágenes que retratan la vida popular, como las escenas que muestran a Jesús Negrete *El tigre de Santa Julia*, conocido bandolero de la época, o las que sirven para ilustrar corridos como *El ahorcado de Mixcalco*; y también ejemplos de la vida revolucionaria en *Despedida de un revolucionario* o en *Muerte de revolucionario*. Por supuesto encontramos entre estas obras sátira y crítica social, a través de estampas como las de *Don Chepito Marihuano*, retrato burlón de un tipo de sociedad mexicana acomodada y *pseudointelectual* “adicta” a estímulos exteriores como la atención de los de su entorno. Tampoco podemos olvidarnos de las escenas moralizantes en las que la religión, el bien y el mal, y las creencias populares están

presentes, como por ejemplo las estampas que llevan por título *Un espíritu maligno en figura de mujer bonita*, *La revelación* y *Los siete pecados capitales*.

El segundo apartado en el que se organizan las obras de Posada en esta miscelánea está dedicado a las publicaciones, a modo de muestra, que ocuparon el trabajo del artista especialmente en sus años de sociedad con Antonio Vanegas Arrollo en Ciudad de México, si bien hay que decir que Posada trabajó desde sus orígenes en la ilustración de publicaciones y periódicos de corte político como “*El Jicote*”, editado por Pedroza en los años setenta. En esta exposición se recogen sólo algunos ejemplos entre los que se hallan cancioneros populares, obras dedicadas al público infantil y también curiosas publicaciones de temas variados como la cocina o el cortejo. Técnica y estéticamente estos trabajos mantienen las constantes vistas.

Por último, la exposición nos despide con una selección de las Calaveras realizadas por Posada, una interesante muestra de la cultura popular más característica de su país natal y que además, a través de la pluma del autor, han servido –y sirven todavía hoy– como imagen representativa e internacional de México. Las *Calaveras* o *Panteones* forman parte de esa tradición folclórica asociada al culto a los difuntos y antepasados, y suponen pequeños fragmentos literarios que se publican tradicionalmente el Día de Muertos a modo de comentarios que incluyen opiniones personales y críticas, expresadas con carácter jocoso, sobre temas o personas concretos. Posada ilustró con sus estampas de forma magistral estas *calaveras*, hasta el punto de convertirse sus imágenes en verdaderos iconos mexicanos.

Al analizar, desde la óptica aragonesa, las obras expuestas en esta muestra es inevitable encontrar aspectos comunes con figuras destacadas del arte del grabado en estas tierras. De esta manera, no podemos dejar de apreciar recuerdos goyescos en las escenas de fusilamientos, en las composiciones que proponen en primer término las figuras de ajusticiados o

represaliados, y en la intención crítica, satírica y moralizante de las estampas, que, sin conformar en el caso de Posada una serie gráfica como tal, demuestran una interesante unidad de intenciones. Por otro lado puede venir a nuestra memoria el trabajo gráfico de artistas como Ramón Acín, especialmente por el carácter popular de las obras de Posada, su compromiso social y político, y su labor como ilustrador en diversas publicaciones de carácter periódico. Pero a través de esta muestra no sólo podemos descubrir a un José Guadalupe Posada cronista o a un artista comprometido –no en vano su recuerdo estaría en la base de los movimientos de Estampa Popular vividos en décadas posteriores a su muerte^[ii]–, sino que comprobamos también que su obra ofrece una interesante y destacada capacidad representativa, con guiños estéticos de carácter expresionista, y con composiciones atrevidas que contemplan encuadres casi fotográficos, potentes escorzos y una destacada capacidad de síntesis para la narración gráfica.

Tipos populares, religión, moral, vicios, monstruos, virtudes, sátira, crónica política, social e histórica, técnica, expresión y revolución. En definitiva, esta exposición es una gran oportunidad para aproximarnos al trabajo de José Guadalupe Posada y una excelente iniciativa para conmemorar el centenario luctuoso del artista fuera de México, ya que, después de visitar Zaragoza, pretende continuar su trayecto itinerante.

^[ii]La exposición se ha programado entre el 12 de septiembre y el 15 de octubre de 2013. Con motivo de la muestra se ha editado un catálogo en el que se recogen el listado de obras expuestas y algunos datos sobre la biografía del artista: *100 years. José Guadalupe Posada*, Aguascalientes (México), Secretaría de Relaciones Exteriores de los Estados Unidos Mexicanos, 2013.

[\[ii\]](#)Sobre el arte del grabado popular en México podemos consultar por ejemplo CORDERO DE LA LASTRA, Fernando (2010), *Gráfica Mexicana. Arte y revolución* [Colección Galería La Caja Negra, exposición celebrada en la sala de exposiciones San Ambrosio del Palacio de Santa Cruz del Museo de la Universidad de Valladolid entre el 21 de enero y el 21 de marzo de 2010], Valladolid, Universidad de Valladolid. También destacamos el artículo de PANO GRACIA, José Luis (2002), “El taller de gráfica popular: un paradigma del grabado mexicano del siglo XX”, *Artigrama*, nº 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 19-48. También, PANO GRACIA, José Luis (2005), *Discurso de ingreso como académico de número del Ilmo. Sr. Don José Luis Pano Gracia sobre la Real Academia de San Carlos de Nueva España y el arte del grabado en México durante el siglo XIX*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

Entrevista a Iris Lázaro

La conversación se inicia curiosamente hablando de las tecnologías. Iris Lázaro no tiene ordenador, ni cuenta de correo electrónico, ni le interesa Facebook o cualquier otra red social. Desde hace unos diez años tiene teléfono móvil, pero como ella dice “antes encontrabas un teléfono público en cualquier calle o bar, ahora ya no hay. Y cuando me desplazo a Trévago o a Madrid, llevo uno por si pasa algo”. Y apunta “cómo ha cambiado todo. El mundo del arte, de las galerías....Por eso en mi pintura quiero atrapar aquello que está desapareciendo como los enormes chopos del paisaje de Trévago”. En el fondo su pintura habla de ese tiempo que se está desvaneciendo o que ha caído en el olvido. Rescata la memoria.

-El dibujo siempre te ha acompañado desde tu niñez.

-Naces con unas cualidades y mis padres desde el principio lo supieron ver. En un pueblo pequeño de Soria, en los años cincuenta, tener un cuaderno de dos hojas para dibujar era un tesoro. Dibujaba hoja por hoja con lapicero de grafito de mina muy larga. Recuerdo que cuando iba al río a jugar con otras niñas, aprovechaba las piedras areniscas para dibujar en rojo sobre las superficies inclinadas de las rocas, sobre las que se lavaba la ropa. O cogía del cauce otras para colorear en verde. Entonces no había cajas de colores.

-En una etapa de tu pintura incorporas vestimentas y tejidos antiguos. ¿Que te atrae hacia esta temática?

-Es curioso porque es una etapa corta de mi pintura, pero sin embargo le gusta mucho al público, como se vio en la exposición de La Lonja. Al final acabé saturada y no he vuelto a incorporar más a mi pintura este tipo de elementos. Era una obra muy dibujada, perfeccionista y yo ahora no busco ese efecto en mi trabajo.

En este momento surgen en la conversación sus obras más recientes en las que el paisaje de su Trébago natal es el protagonista, como pudo verse en el exposición retrospectiva. “Quiero captar el aire de las cosas, el que está presente en la naturaleza que observamos. Y el aire no es nítido”. Y añade “incluso para obligarme a que la pintura fuera menos dibujada, utilicé una tela de urdimbre más gruesa”. Iris Lázaro pinta desde joven al natural. Salía al campo y realizada un cuadro en uno o dos días. Pero ahora se identifica con esos perfiles más imprecisos, menos perfilados. Busca el alma de ese paisaje que va desapareciendo, pero que todavía existe.

-Ese aire de nostalgia ya estaba presente en tu obra de los años noventa, con esa peculiar naturaleza urbana y la incorporación del grafismo.

-Creo que siempre me ha gustado lo mismo. Hay cosas que están desde el principio. Por ejemplo la grafía. En mis composiciones con ropa estaba presente por ejemplo en la etiqueta. Después me fui fijando en los carteles de anuncios y bancos de cerámica que quedaban en la zona del Canal Imperial de Zaragoza, entre otros lugares, y empecé a trabajar sobre esta temática. Es la manera de rescatar la memoria. El paso del tiempo, el deterioro de elementos que describen una época.

-Después de esta Zaragoza rescatada del olvido, das más preeminencia a la vegetación.

-Una naturaleza no ordenada. Me gustan las zarzas que enmarañan la composición. Los invernaderos, los huertos...Utilizo un primer plano, para no dejarle salida visual al espectador. Lo muestro antes sus ojos. Un mundo agrícola que también desaparece.

Sin embargo Iris Lázaro lo muestra con todo su esplendor. De manera directa pero con una gran dosis poética. Parece mentira que desde esa pintura aterciopelada se anuncie el fin de una manera de entender el mundo.

-En esta exposición abordas por primera vez el tema de la vanitas.

-Nunca había pintado este concepto y sin embargo me he sentido cómoda. Las rosas sobre un pretil o las granadas maduras, que tienen ese color dorado.

En ese momento me lleva hasta la habitación donde tiene su taller para enseñarme un pequeño bodegón que tiene colgado. Y en la otra pared la obra que está ultimando. Un paisaje nevado de Trévago.

-En la exposición había varios obras en las que se podía ver parajes nevados.

-Es curioso ya no nieva como antes. Cuando era pequeña las nevadas eran tan importantes que los padres tenían que quitar la nieve haciendo un camino para que pudiéramos salir de casa y llegar a la escuela. Recuerdo que me llegaba por los hombros. Ahora en mis cuadros perfilo menos la naturaleza prefiero que se vea la emoción, la atmósfera tan especial.

-En la exposición de La Lonja también estaban presentes marinas. ¿De que manera abordas el mar en tu obra?

-Me fascina el mar, pero siempre visto desde la orilla, cuando las olas rompen sin brusquedad en las rocas dispersas en la arena. Un mar tranquilo, con la espuma dejando su reflujo. Unas composiciones también en primer plano, sin mucho cielo. En mis composiciones el cielo no ocupa un lugar preeminente.

-Ya para terminar. ¿Que ha supuesto esta exposición retrospectiva?

-Mirar atrás 40 años. Considero que es la exposición más

importante que he hecho. Y estoy muy agradecida a Zaragoza.

-Y ahora?

-El futuro? Pintar.

Proyectos de Arte Público no realizados o eliminados en el Área Metropolitana de Madrid

Toda obra artística realizada en el espacio público urbano del Área Metropolitana de Madrid ha conllevado una producción. Una vez que ha sido tomada la decisión de crear un proyecto artístico se despliega un proceso que consta de pasos como: efectuar una propuesta, buscar un sistema de financiación, elegir su autoría, seleccionar un emplazamiento... hasta alcanzar el día de su realización e inauguración. De modo que, la producción y el proceso de encargo de las obras varían enormemente de unos proyectos a otros, ya que entran en juego una amplia diversidad de elecciones.

El origen de todos los proyectos artísticos nace de una propuesta, que puede ser presentada por una institución pública, una entidad privada, una asociación o un particular. Cada propuesta es única, ya que depende tanto del motivo por el que surge como de las múltiples formas de financiación y ejecución; no obstante, en última instancia todas las propuestas deben ser tramitadas por la institución pública (municipal, autonómica o estatal), de tal manera que las administraciones tienen un papel fundamental en el proceso.

Sin embargo, aunque las propuestas son el punto de partida para los proyectos artísticos, ello no implica que todas las presentadas logren llegar a buen puerto, y pueden encontrarse propuestas no aprobadas; propuestas aprobadas, pero no realizadas; propuestas aprobadas y realizadas, pero no instaladas; propuestas aprobadas, realizadas e instaladas, pero desvirtuadas, deterioradas o eliminadas.

1. Propuestas no aprobadas

Buena parte de las propuestas no aprobadas son producto de la dinámica del proceso de selección de los concursos públicos—convocados fundamentalmente por la administración pública—, ya que es premiada sólo una de todas las propuestas presentadas, el resto son las “no aprobadas”. Así, monumentos madrileños tan conocidos como el de “Alfonso XII” en El Retiro, “Miguel de Cervantes” en la Plaza de España, “Infanta Doña Isabel de Borbón” en el Parque del Oeste, “Macros Descubrimiento” en la Plaza de Colón, “José Calvo Sotelo” en la Plaza de Castilla, “Constitución de 1978” en el Paseo de la Castellana (jardines del Museo de Ciencias Naturales), la “Fuente de los delfines” en la Plaza de la República Argentina (Ayuntamiento de Madrid, 2012) o el “Monumento a los Caídos de Madrid” para la Plaza de la Moncloa (VV. AA., 2009), fueron fruto de concursos que dejaron tras de sí numerosas propuestas no aprobadas, que en la mayoría de ocasiones han quedado relegadas al olvido. Sólo en algunos casos se conservan dibujos, planos o fotografías de las maquetas presentadas al certamen.



Así hubiera quedado la entrada a Madrid por la Plaza de la Moncloa, de haber sido aprobadas alguna de estas dos propuestas presentadas al concurso nacional de ideas convocado, el 29 de mayo de 1949, por el Ayuntamiento de Madrid para la construcción de un “Monumento a los Caídos”. Tras el concurso de ideas tuvo lugar un concurso de anteproyectos, y fueron premiados cinco propuestas, las presentadas por: Manuel Herrero Palacios –ganador del concurso–; José Antonio Corrales Gutiérrez; Rafael Aburto; Julio Cano Lasso (izquierda); y Víctor d’Ors y Javier Oyarzábal (derecha) (VV. AA., 2009: 161 y 127).

Además de los concursos, en otras ocasiones, los proyectos presentados se quedan únicamente en iniciativas que no llegan a realizarse. Un ejemplo significativo de ello lo encontramos en Madrid cuando, el 31 de mayo de 1980, fue inaugurado el monolito “Pablo Picasso” junto con la Plaza Pablo Ruíz Picasso donde se ubicó (Ayuntamiento de Madrid, 2012), y «el autor del diseño del monolito, Joaquín Roldán, señaló que este monumento es la primera piedra de un Museo de Escultura, que se va a instalar en la plaza, igual al que existe en el Paseo de la Castellana y en el que se pretende que figuren obras de los principales artistas españoles» (ABC, 1980). Pese a todo, esta propuesta nunca llegó a ser aprobada.

Incluso propuestas de mayor magnitud como la construcción de un museo al aire libre, se ven alteradas por circunstancias político-administrativas, tal y como le sucedió al Museo de Escultura de Leganés (segunda colección en el Área Metropolitana de Madrid tras el Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana de 1972). Su historia comenzó en 1984, cuando visitaron Leganés los arquitectos José Antonio Fernández Ordóñez, Pérez Pita y Junquera, y casi la totalidad de los nueve escultores de la exposición “En tres dimensiones” de la que nació la idea de su realización, con la intención de

elegir el emplazamiento del nuevo Museo de Escultura. Para su desarrollo urbanístico se presentó una propuesta elaborada por los arquitectos Pérez Pita y Junquera, a la que le siguió una segunda propuesta menos costosa, realizada por Tony Gallardo y Mitsou Miura (dos de los escultores invitados a incluir su obra). Pero ninguna de ellas fue aprobada, puesto que la Comunidad de Madrid también participaba en la financiación e impuso una tercera propuesta de Fernando Roch, donde su diseño únicamente se desarrolló de forma parcial, ya que posteriormente fue reformada en su configuración actual por el escultor Miguel Piñar Gallardo y el arquitecto Benjamín García Rubio, junto con la aportación de la Escuela Taller de Leganés (Ramos, 2012: 608-618).

Por otra parte, el Ayuntamiento de Alcobendas decidió instalar, a partir del año 2003, nuevas piezas de arte público y contrató al crítico y comisario de arte Fernando Castro para que les asesorase en la elección. Castropresentó al Ayuntamiento varias propuestas, como el proyecto de un rocódromo realizado por Ramón Amondarain, un parque de “skate” o un pabellón propuesta de Fernando Sinaga:

Yo propuse un proyecto de Sinaga para hacer un pabellón en un jardín (...) Él diseñó una especie de pagoda o pabellón del té, a través del cual permitía que los caminos se orientaran en el cruce de un barrio para otro (...) un sitio que daba sentido al jardín. Al final, muchos dijeron: “pero no es una escultura ¿qué es esto?”. Yo dije: “es un trabajo de jardinería contemporánea en el que entra un artista, que encima, la pieza tiene una presencia de un espacio habitable” (Castro, 2009).

Igualmente sucedió con el artista Serge Spitzer cuando propuso al Ayuntamiento de Alcobendas una obra participativa:

Spitzer propuso una pieza participativa, que eran unas

piedrecitas de colores (...) tantos como habitantes del pueblo. Llevaba a que la gente hiciera con barro las piedrecitas, las pintaran de colores (...) con una componente participativa porque eso lo iban a hacer niños discapacitados, y al mismo tiempo iba a ser un taller ocupacional (...) introducía un sentido "identitario" de nosotros la hemos hecho, hemos participado, las piedras somos nosotros, etc. (...) También a Spitzer le tuvieron dando largas, y tampoco se pagó su proyecto (Castro, 2009).

Finalmente, ninguna de las cuatro propuestas fue aprobada por el Ayuntamiento de Alcobendas a causa de una discrepancia de criterios, entre el Ayuntamiento, los artistas y el crítico de arte.

2. Propuestas aprobadas, pero no realizadas

A pesar de estar aprobados los proyectos y realizadas las maquetas, las obras nunca llegan a materializarse. Por ejemplo, en Madrid nunca llegó a realizarse el "Monumento a los Héroes de Cuba y Filipinas", destruido el original durante la Guerra Civil y para el que se elaboraron dos proyectos en 1965: uno del escultor Carlos Monteverde y del arquitecto Luis Oriol García Güells; y otro, del escultor Federico Coullaut-Valera y del arquitecto Ramiro Moya. Al final, en el emplazamiento que ocupaba antes de ser destruido quedó instalado el monumento a "Simón Bolívar" en 1968 (Ayuntamiento de Madrid, 2012).

Tampoco se llegó a realizar el "Monumento a la Paz Mundial" propuesto por la Asociación de Corresponsales de Guerra de España, cuando el Papa Pablo VI hizo un llamamiento a la paz en 1968. La maqueta propuesta para levantarla en Madrid ganó la Medalla de Oro de la Academia Europea de las Artes, cuyo proyecto era lograr 70 m de altura con el bronce fundido de los cañones de todas las naciones; pero, en última instancia, nunca se inició su realización, ni se decidió su

emplazamiento. Asimismo, terminó en Madrid el proyecto de Carlos Monteverde, presentado en 1969, dedicado al presidente Eisenhower (VV. AA., 1982: 34).

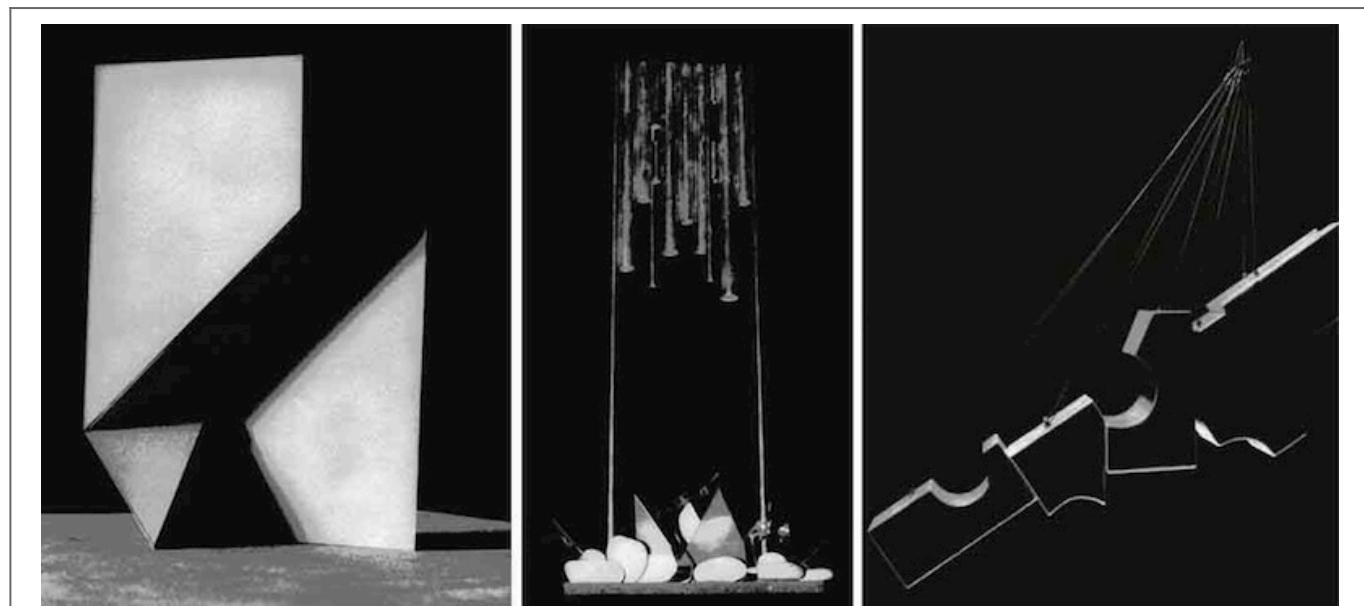
Al igual que la propuesta presentada por el Concejal Ezequiel Puig Maestro-Amado, sobre el proyecto de erigir en Madrid un monumento en homenaje a Francisco Franco por el primer aniversario de su muerte. A pesar de haber sido aprobada por unanimidad en el Pleno del Ayuntamiento en 1976, la propuesta se paró al entrar la nueva Corporación Municipal (VV. AA., 1982).

Por otra parte, hay que destacar la aprobación de la ampliación del Museo de Escultura al Aire Libre de la Castellana por el Ayuntamiento de Madrid, entre 1980 y 1984, con nuevos escultores que seleccionó la Asociación de Amigos del Museo. Por un lado, la Asociación en sus Estatutos preveía ubicar en la zona bajo el puente esculturas de: Pablo Picasso, Henry Moore, Giacometti y Alicia Penalba.

Del mismo modo, estaba prevista una gran fuente circular diseñada por François Baschet, con una serie de mecanismos para que el movimiento del agua originara sonidos musicales. También se aprobó ampliar la colección en las inmediaciones del puente, y la Asociación elaboró otra lista con 25 escultores abstractos: José Abad, Amador, Francisco Barón, Nestor Basterrechea, Miguel Berrocal, Rubio Camín, Xavier Corbero, Feliciano Hernández, Lorenzo Frechilla, Julián Gil Martínez, Baltasar Lobo, Luis Lugán, Ángel Mateos, Remigio Mendiburu, José Noja, Ángel Orensanz, Jorge Oteiza (de quien no hay una sola obra instalada en toda la Metrópoli Madrileña), José Planes, Josep Ponsati, Manuel Raba, Antonio Sacramento, Enrique Salamanca, José Luis Sánchez, Antonio Santoja y Salvador Soria.

Enrique Tierno Galván, entonces Alcalde de Madrid, envió una carta por él firmada a cada escultor, invitándoles a incluir una de sus obras en la ampliación del Museo. Todos los

escultores respondieron con alegría presentando sus propuestas, pero ninguna de sus obras llegó nunca a incorporarse a la colección (Archivo de Villa, 1984).



"Rectángulo $\sqrt{2}$ plegado", Julián Gil Martínez, (s.f.) (izquierda).

"Órgano luz-color", Luis Lugán, (s.f.) (centro). Realizada en acero inoxidable, piedra, focos de color y circuitos electrónicos, alcanzando los 3 m de altura.

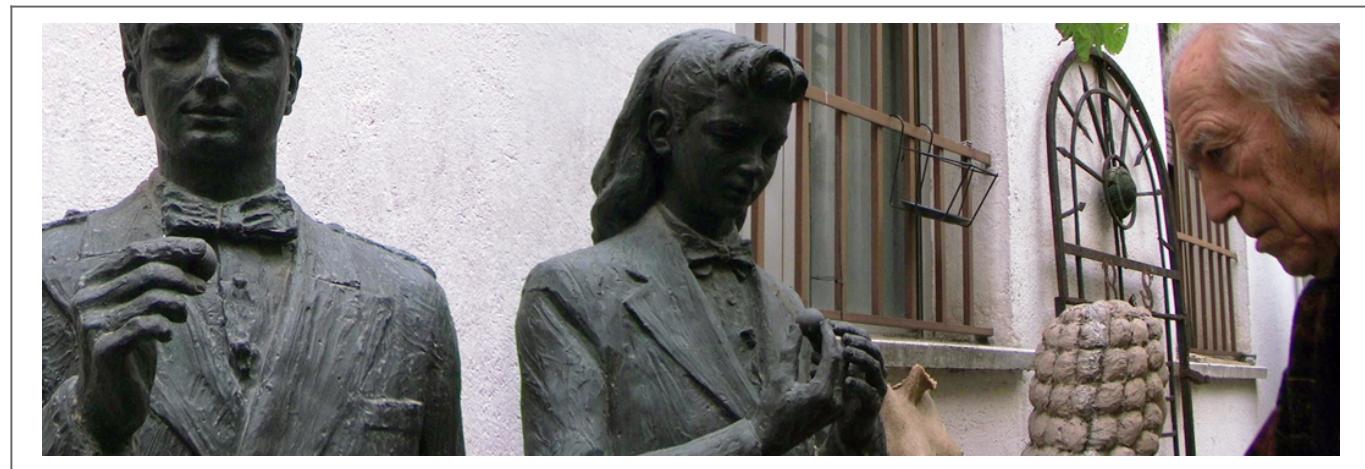
"Mármol y cables", Feliciano Hernández, 1975 (derecha) (Foto: Archivo de Villa).

Otra propuesta importante por su envergadura fue el proyecto de la Avenida de la Ilustración de Madrid, que contemplaba cuatro obras artísticas de grandes dimensiones, pero que únicamente se concluyó la "Puerta de la Ilustración" de Andreu Alfaro. Pese a que el proyecto inicial preveía en el primer tramo de la Avenida (desde la Autovía de Colmenar a la Plaza de Betanzos) tres conjuntos, que por razones técnicas y presupuestarias no se erigieron: "Hombre académico" ideado por Antonio López García, que representaría un hombre desnudo en posición de andar, estaba proyectado en bronce con una altura de 20 m; la fuente "El Verraco" de Juan Benet, proyectada en acero empavonado, hormigón armado y cristal oscuro translúcido y transparente; y dos acequias de Pablo Palazuelo, que ocuparían la parte central de la Avenida. Pero durante la instalación de la "Puerta de la Ilustración", la estructura para sustentar los arcos de la escultura (una viga de hormigón de 20 m de largo y 1,30 m de ancha), se hundió 14 m bajo tierra, hasta alcanzar

la Línea 9 del Metro. El Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo (MOPU) decidió prescindir de los otros tres proyectos «para atender otras prioridades» (Carbajo, 1990). Aunque el accidente sólo afectó al único de los cuatro proyectos que finalmente ha quedado construido, influyó de forma decisiva en la paralización del resto.

3. Propuestas aprobadas y realizadas, pero no instaladas

En este apartado se encuentran las propuestas que a pesar de estar aprobadas y materializadas, las obras nunca han llegado a instalarse en el espacio público. Así ocurrió con el conjunto escultórico “Monumento a los niños de San Ildefonso” de Santiago de Santiago. El Ayuntamiento de Madrid le encargó la obra para homenajear la labor de los niños de San Ildefonso, con la intención de erigirlos sobre una fuente que se iba a realizar frente al Colegio de San Ildefonso. A la espera de la construcción de la fuente –que nunca se hizo–, se aplazó la instalación de la pieza. Aunque en su momento la obra fue pagada por el Ayuntamiento, nunca se instaló en el emplazamiento propuesto. Los años han ido pasando y a día de hoy el conjunto escultórico sigue en el estudio del escultor, a la espera de que el Ayuntamiento de Madrid decida por fin instalarlas (Santiago, 2008).



"Monumento a los niños de San Ildefonso", Santiago de Santiago, estudio del artista, (s.f.).

Dos figuras broncíneas de un niño y una niña representan a los niños de San Ildefonso, popularmente conocidos por cantar los números de la Lotería de Navidad. En la fotografía se puede ver a Santiago frente a la obra en su estudio madrileño. Desde que se realizaron han permanecido ahí hasta la actualidad. (Foto: Javier Ramos).

Un ejemplo de mayor relevancia por su magnitud fue el proceso de regeneración urbana denominado Programa de Acciones Inmediatas (PAI), que a pesar de haber sido aprobado y realizadas las propuestas técnicas, tampoco llegó a ejecutarse. Todo comenzó tras las elecciones generales de 1978, cuando la situación política abrió nuevas puertas para solucionar los problemas urbanos, cambiando legalmente las previsiones establecidas por la pasada planificación. En ese momento, las instituciones municipales tenían una gran preocupación social por la falta de infraestructuras destinadas a la ciudadanía (centros sanitarios, escolares, etc.) de servicios y equipamientos (calles sin aceras, ni alcantarillado, ni iluminación, etc.), y también por las altas densidades de población y los daños producidos al medio ambiente. Todo ello, consecuencia de acoger aceleradamente la avalancha migratoria que los municipios del Área Metropolitana no habían podido absorber.

La dirección de la Comisión del Área Metropolitana tomó una nueva dirección e inició una experiencia innovadora de planeamiento participativo, consensuada explícitamente con todas las fuerzas políticas. En 1978 se inició tal experiencia como parte del programa de trabajo desarrollado por la Comisión de Planeamiento y Coordinación del Área (COPLACO), realizando una serie de estudios básicos de análisis urbanístico de los municipios que componían la Corona Metropolitana y de los distritos que componían el Municipio de Madrid, permitiendo conocer en detalle los problemas concretos de cada uno, desde una perspectiva de ordenación urbana y territorial.

Estos estudios contaron con la participación de los vecinos

para la revisión del planeamiento urbanístico del Área. Se trataba de que la participación ciudadana realizara propuestas sobre secciones de la ciudad, permitiendo conocer los pormenores de los principales problemas locales. Tomando estos datos como punto de partida, se establecieron las prioridades de inversión de las diferentes administraciones públicas, que proyectaban un Programa de Acciones Inmediatas (PAI). Así se obtenía información directa y precisa, aunque de manera poco habitual, para desarrollar un nuevo Plan General, con una metodología no convencional que procedía desde abajo hacia arriba; es decir, de las partes al todo. Siguiendo este procedimiento se realizaron los estudios urbanísticos siguientes:

1. Municipio de Madrid (distritos): Arganzuela, Carabanchel, Centro, Ciudad Lineal, Chamartín, Chamberí, Fuencarral, Hortaleza, Latina, Moratalaz, Mediodía, Moncloa, Retiro, Salamanca, San Blas, Tetuán, Vallecas, Villaverde.

2. Corona Metropolitana (municipios): Alcobendas, Alcorcón, Boadilla del Monte, Brunete, Colmenar Viejo, Coslada, Getafe, Las Rozas, Leganés, Majadahonda, Mejorada del Campo, Paracuellos de Jarama, Pinto, Pozuelo de Alarcón, Rivas-Vaciamadrid, San Fernando de Henares, San Sebastián de los Reyes, Torrejón de Ardoz, Velilla de San Antonio, Villanueva de la Cañada, Villanueva del Pardillo y Villaviciosa de Odón.

La información obtenida con dicha metodología fue publicada para el conocimiento de los ciudadanos en diferentes revistas, cada una para un distrito de Madrid o municipio de su Corona Metropolitana, editadas por COPLACO dentro de la colección "Documentos para difusión y debate", incluida en el programa de publicaciones del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. El Delegado de Gobierno en el Área Metropolitana de Madrid, Carlos Conde Duque, encabezaba la presentación de cada una de dichas publicaciones con el siguiente texto:

Estos trabajos y análisis, si siempre son necesarios, adquieren una relevancia especial en cuanto que estamos enfrentados a la revisión del Plan General de Ordenación Urbana del Área Metropolitana. (...) Sin embargo, los trabajos realizados hasta ahora son igualmente válidos en cuanto que están legitimados por un proceso técnico de calidad reconocida y por una importante participación ciudadana. Entendemos por ello que van a ser un instrumento básico para la revisión del Planeamiento, y que es de la máxima importancia darlos a conocer, publicarlos y que constituyan, como su portada declara, un auténtico documento de difusión y debate de los problemas que están planteados, no ya desde la perspectiva del nivel de responsabilidad que asume COPLACO, sino desde la de ser documentos que aportan un conocimiento hasta ahora inédito de la realidad urbana metropolitana (Conde, 1981).

Sorprendentemente, esta excelente idea de planeamiento no fue realizada en ese momento, por no haber sido concebido por la izquierda, ahora en el poder, y por tanto, no lo lanzó. Posteriormente se reconocería que la experiencia tuvo gran valor en sí misma, por contribuir a la evolución de la metodología urbanística, transformando el proceso de producción de la práctica disciplinar en la manera de entender el planeamiento sobre la actuación en la ciudad, ya que promovía el contacto directo entre los problemas reales de la ciudadanía con las propuestas técnicas, incorporando a la elaboración del planeamiento la opinión pública.

Después se comprobó la validez del «planeamiento por partes», desarrollada con la participación de los habitantes de cada parte o fragmento de espacio urbano, siendo ellos los más directos conocedores del mismo. Una vez realizada esta primera fase se pasaría a unir cada una de las propuestas en una concepción de conjunto, elaborando un documento unitario, que introdujera coordinación y coherencia.

En pocas palabras, el planeamiento del PAI no llegó a

finalizarse por una ruptura del acuerdo político inicial, y aunque el transcurso de la carrera política impidió realizar dicho programa, la experiencia sentaría las bases para la elaboración del futuro Plan General de Madrid de 1985, transformando la ciudad con acciones que estaban previstas en el PAI.

También señalar que tuvo gran importancia histórica para el posterior planeamiento urbanístico, pues sus repercusiones perduraron tiempo después, no sólo en Madrid, sino que sirvió como referencia al planeamiento urbano de Barcelona.

4. Propuestas aprobadas, realizadas e instaladas, pero desvirtuadas, deterioradas o eliminadas

Esta última categoría recoge todas aquellas propuestas que, tras haber conseguido dar todos los pasos necesarios para ser instaladas, terminan por desvirtuadas, deterioradas o incluso eliminadas, por diferentes circunstancias.

Al inicio del artículo (“1. Propuestas no aprobadas”) se citan dos concursos públicos convocados en 1949, uno para erigir un “Monumento a los Caídos de Madrid” y el otro para un “Monumento a la Nación Argentina”; pues bien, al final ambas propuestas terminaron alteradas. En el concurso del “Monumento a los Caídos de Madrid” (ABC, 1954), fue seleccionado el proyecto de Manuel Herrero Palacios «por mejor adaptarse a las normas que el Jurado estima ha de cumplir el monumento» (VV. AA., 2009: 126). El edificio fue construido entre 1954 y 1965, aunque alterando el proyecto inicial que contaba con una gran cruz en el centro de la entrada principal, encargada a Rafael Aburto, que nunca se llegó a realizar (Ramos, 2012: 187). Tras concluir su construcción el edificio quedó fuera de uso, estando largo tiempo abandonado, hasta que el Ayuntamiento de Madrid decidió convertirlo en la sede de la Junta de Distrito de Moncloa-Aravaca en 1984. Así, una construcción

proyectada como monumento conmemorativo quedó finalmente desvinculada de su significación original, convertida en un edificio de uso administrativo hasta la actualidad (ABC, 1983 y 1987).

Por su parte, en el caso del “Monumento a la Nación Argentina” el Primer Premio fue para el proyecto presentado por el arquitecto Manuel Herrero Palacios y el escultor Antonio Cruz Collado, que consistía en una fuente con un pilón perimetral trilobulado, en cuyo centro se alzaba un gran torreón de planta triangular con los tres órdenes clásicos superpuestos y decorado con esculturas y pilones en su base, culminados con delfines clásicos arrojando agua por la boca. Pero en su construcción la idea se redujo hasta dejar sólo el pilón perimetral con doble taza –que estuvo sin uso hasta que fue terminado en 1965–, sustituyendo el gran torreón por un géiser central de 15 m de altura y tres parejas de delfines naturalistas del escultor Cristina Mallo, que cambiaron considerablemente el proyecto original, tal y como se aprecia en la actual “Fuente de los delfines” (Ayuntamiento de Madrid, 2012).

De esta manera, a pesar de que ambas propuestas fueron aprobadas, terminaron por desvirtuarse. La primera, además de no concluir el aspecto físico, también se desvinculó de su significación original, siendo hoy Junta Municipal de Moncloa-Aravaca. En la segunda, desde el punto de vista material, al construirse una parte reducida del proyecto total.



Proyecto original ganador del Primer Premio en el concurso para el “Monumento a la Nación Argentina”, de Manuel Herrero Palacios y Antonio Cruz, 1949 (izquierda).
“Fuente de los delfines”, Manuel Herrero Palacios y Cristino Mallo, Plaza República Argentina (Madrid), 1969 (derecha) (Ayuntamiento de Madrid, 2012).

Otras obras acaban reconfiguradas o eliminadas debido a los procesos de regeneración urbana. En las infraestructuras de transportes se han realizado múltiples reordenaciones, como las remodelaciones en Atocha, donde se instaló la “Fuente luminosa” en la Plaza Emperador Carlos V en 1963 (junto al actual Ministerio de Agricultura), causando gran expectación entre los madrileños durante sus pruebas de iluminación nocturna. Poco después desapareció con la instalación del “scalextric” de Atocha, construido en 1968; el cual fue a su vez desmantelado durante la reforma ejecutada por Moneo, entre 1985 y 1992, con la instauración de un intercambiador de transportes en la Estación. Paralelamente, en el lugar que ocupó la “Fuente luminosa” se ubicó la “Fuente nueva de la Alcachofa” en 1986, réplica de la realizada por el arquitecto Ventura Rodríguez en 1781 (Ramos, 2012: 872 y 873).

A partir de la reforma de Moneo, en Madrid se produjo un cambio en cuanto al tratamiento de la circulación urbana, considerando su integración en el paisaje urbano y no sólo desde el punto de vista de la eficacia y la funcionalidad. Con esta nueva perspectiva, se empezaron a desarrollar otra serie de obras artísticas relacionadas con las infraestructuras viales, como las realizadas en la Avenida de la Ilustración, con la ya citada “Puerta de la Ilustración” de Andreu Alfaro (“2. Propuestas aprobadas, pero no realizadas”).

También en la Plaza de Colón se desvirtuó el monumento original de “Cristóbal Colón” del escultor Jerónimo Miquel Suñol Pujol, instalado en 1885. Primero con motivo de las reformas realizadas en la Plaza en los años setenta del siglo XX, cuya remodelación supuso la desaparición del monumento del centro de la Plaza, trasladándose al lateral contiguo de la Biblioteca Nacional, siendo sustituido por un paso directo

para el tráfico Norte-Sur en el eje del Paseo de la Castellana. Esta nueva configuración dejó dos isletas a ambos lados del paso de vehículos, donde se instalaron en 1972 dos fuentes, a las que se denominó “Fuentes Océanas” en recuerdo al Descubrimiento, que con sus surtidores pretendían evocar las velas de las tres carabelas. En el lado más próximo a la Castellana se creó un centro cultural subterráneo, cuya única fachada era una cascada de agua que hacía frente a la Plaza de Colón. La construcción de la “Cascada de Colón”, terminó en 1972. Pues bien, con el nuevo Plan Prado-Recoletos de 2005 se ha vuelto a la configuración inicial del monumento a “Cristóbal Colón”, pero se han eliminado tanto las “Fuentes Océanas” como la “Cascada de Colón”, y se ha recuperado la rotonda original de la Plaza (Ramos, 2012: 52, 53 y 208-211).

De forma similar sucedió en la Plaza de Castilla, pues para resolver el acuciante problema del tráfico rodado se construyó un gigantesco paso subterráneo entre los dos tramos del Paseo de la Castellana, cuyas obras produjeron el cambio del monumento a “José Calvo Sotelo” del escultor Carlos Ferreira de la Torre y el arquitecto Manuel Manzano-Monís, inaugurado en 1960, trasladándose desde el centro de la Plaza hacia el Sur, sobre la boca del túnel que fue causante de su desmontaje. En su lugar se instaló la “Fuente Plaza Castilla”, en 1995, la cual también volvió a ser desmontada en 2007 para instalar el “Obelisco” de Santiago Calatrava, explicado a continuación.

En ocasiones puntuales se han realizado fuertes inversiones en financiar propuestas que al tiempo de ser construidas dejan de funcionar como estaba previsto, o bien acaban por deteriorarse totalmente, o incluso terminan por ser eliminadas; en todos los casos es debido a que su mantenimiento resulta insostenible. Esto pone en evidencia la falta de un estudio económico previo que respalde las propuestas. Algunos ejemplos destacados son: “Obelisco” de Santiago Calatrava; “Un Nº 2” de Blanca Fernández; “Fuente cibernetica del Auditorio del Parque

Juan Carlos I" de José Luis Esteban, Emilio Esteras, Antonio Fernández y José M^a Guijarro; o "El árbol de la vida" de Diego Moya.

El proyecto del "Obelisco" fue presentado el 21 de octubre de 2004 por su autor, el arquitecto Santiago de Calatrava, el Presidente de Caja Madrid, Miguel Blesa de la Parra y el Alcalde de Madrid, Alberto Ruiz Gallardón. Se trataba de un regalo al pueblo de Madrid que le hizo Caja Madrid cuando cumplió 300 años desde su fundación por el padre Piquer: «(...) esta entidad quiso "ofrecer un regalo a la ciudad de Madrid en forma de escultura en algún sitio público"» (Agencias, 2008). El presupuesto total ascendió a 14.500.000 € (87.000.000.000 ptas.), de los que Caja Madrid pagó 9.000.000 €, y los 5.500.000 € restantes tuvieron que ser abonados por el Ayuntamiento de Madrid (ADN, 2007). Con dicho presupuesto, el "Obelisco" ha resultado ser la obra permanente más cara patrocinada por una entidad privada dentro de la Metrópoli Madrileña (Caja Madrid, 2004).

Además se ha convertido en una de las piezas más emblemáticas del Área Metropolitana de Madrid por varios aspectos, como ser la primera obra que Calatrava proyectaba para la capital, quien afirmó: «Construir en esta ciudad siempre ha sido un deseo para mí; esta columna sustentará el cielo de Madrid» (Oliver, 2008). Así como por emplazarse en el mismo centro de la glorieta de Plaza Castilla, junto a las Torres KIO y las Cuatro Torres Business Area (CTBA), recargando la imagen de una zona abrumada por la cantidad de simbólicos elementos urbanos. También destaca por su estética, inspirada en la inigualable "Columna sin fin" con la que Constantin Brancusi marcó un hito para el arte público en 1938 (Maderuelo, 2008).

Llamó la atención que el Presidente de Caja Madrid, Miguel Blesa, no pronunciara públicamente el coste de la obra, ya que se trataba de un caso en el que una entidad bancaria –y no la administración pública– había tomado la decisión de financiar una pieza artística tan costosa para la ciudad. En este

sentido, cabe preguntarse si el Ayuntamiento de Madrid tuvo posibilidad de decidir recibir este «regalo», o sencillamente no entraba en juego su determinación ante una entidad como era Caja Madrid para la capital. Al margen de esto, el proyecto le ha brindado a Caja Madrid la oportunidad de estrechar vínculos con los diferentes poderes públicos, hecho que quedó patente en el acto de inauguración, el 23 de diciembre de 2009, donde se reunieron un importantes elenco de poderosas autoridades, entre las que destacaron: el Rey Juan Carlos I; el Alcalde de Madrid; la Ministra de Vivienda, Beatriz Corredor; y el Presidente de Caja Madrid (Ayuntamiento de Madrid, 2009).

En teoría el “Obelisco” debería estar funcionando cimbante e iluminado desde su inauguración, pero en la práctica han sido contadas las ocasiones en que ha podido verse en marcha, como en su inauguración y algún día en Navidades. Caja Madrid se encargó de construirlo, pero una vez instalado y en marcha, la obra pasaba a depender del Área de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. El contrato inicial incluía que el “Obelisco” se moviera dos veces al día (por la mañana y por la noche), informó en 2012 el Delegado de Las Artes, Fernando Villalonga, quien reconoció que mantener la obra en funcionamiento resultaba “más caro de lo pensado” (Caviedes, 2013; Europa Press, 2012 y Medialdea, 2012); algo que debía saber, puesto que fue director de los estudios de arquitectura e ingeniería de Calatrava en 2004. Por su parte, la Concejala Ana García D'Atri planteó a principios de 2012 la existencia del contrato de conservación por valor de 312.000 € hasta el 2014, que incluía las labores de limpieza y mantenimiento, además de su vigilancia. Desde su Concejalía señalaron que el contrato aún no estaba adjudicado y que se pensaba hablar con la Fundación Caja Madrid para revisarlo en función de la actual situación económica. La crisis y la necesidad de recortes lo han tenido parado prácticamente desde su inicio, y parece que seguirá estático en el futuro.

Cuando se suprime el funcionamiento de una obra durante un

largo período de tiempo, ésta termina por deteriorarse completamente. Así le ha sucedido a la “Fuente cibernetica del Auditorio del Parque Juan Carlos I” diseñada por los arquitectos José Luis Esteban, Emilio Esteras, Antonio Fernández y José M^a Guijarro, en 1989. Su espectáculo acuático y audiovisual fue uno de los más importantes de Europa a principios de los años noventa. La fuente cibernetica se integraba en la composición del propio marco arquitectónico del Parque Juan Carlos I, presidiendo el fondo escénico del Auditorio del Parque, donde se desarrollaba una espectacular pantalla de agua integrada por múltiples surtidores y difusores que alcanzaban una altura máxima de 18 m y una longitud de 64 m. Por medio de un sistema informático, la sincronización y variedad rítmica de los diversos juegos acuáticos permitía numerosas composiciones, en las que se combinaban el agua en distintas expresiones formales y sonoras, con la luz de múltiples colores y tonalidades, que aportaban decenas de focos de iluminación y varios proyectores láser; todos ellos acompañados por la música que difundía un potente sistema de sonido. Sin embargo, desde comienzos del siglo XXI se encuentra sin funcionamiento y en un estado de total abandono (Ayuntamiento de Madrid, 2012; Ramos, 2012: 342 y 344).

De manera similar sucedió con “Un Nº 2” de Blanca Fernández, en la ciudad de Móstoles. Este proyecto fue un caso particular dentro del Área Metropolitana de Madrid, porque con el interés que suscitó a nivel internacional, siendo Bruselas la primera ciudad en querer reproducirla: «La idea de profesores y estudiantes de Bellas Artes es tan original que Bruselas quiere copiarla» (Belver, 2002), terminó malográndose por un mal mantenimiento.

El objetivo de la autora fue crear un espacio con identidad propia, como hito y lugar de reunión dentro de Móstoles, que permitiera la práctica del “skating” de forma habitual, desde un nivel inicial hasta profesional, tanto con acceso libre

como extraordinaria a través de la organización de competiciones nacionales e internacionales y el desarrollo de demostraciones para los jóvenes de Móstoles, cuya afición es referente en la Comunidad de Madrid. Este mobiliario urbano incorporado al lugar con una estética "pop art", hace referencia al tradicional plato combinado que en este país ofrece un bar corriente como segunda opción o «Nº 2»: «huevo con salchichas y patatas fritas». Este conjunto permite una riqueza de formas para la realización del patinaje: la «yema» es la piscina o "Bowl" («una "half pipe" de 360º») para los saltos y giros acrobáticos; las «patatas fritas» son las gradas desde las que el público puede contemplar las acrobacias y son también los obstáculos callejeros; la «salchicha» es la pista horizontal por la que los patinadores pueden desplazarse linealmente; los dos «picatostes», el pódium "funbox", con escaleras y pendientes, para obtener impulso, y la "flybox" o caja de acrobacia, elementos indispensables en la práctica de "skating". La idea desarrollada en la convocatoria de becas de intervención artística del año 2000 para generar proyectos en la ciudad, fue bien acogida y el Ayuntamiento la realizó en 2003.

Sin embargo, esta idea que aunaban estética y funcionalidad, con potencialidad para convertirse en un referente internacional del "skating", por su mala gestión se quedó estancado en un proyecto local. La ejecución se realizó por parte y cuenta del Ayuntamiento sin asesorarse de técnicos o empresas instaladoras de equipamientos de "skating", tal y como la autora del proyecto sugirió desde un principio. Asimismo, fue realizada por el servicio central de obras sin la colaboración de la Concejalía de Deportes, y sin reconocimiento de la autoría. Posteriormente, el Ayuntamiento tampoco estableció criterios de seguimiento y conservación del proyecto, hasta el punto de terminar totalmente abandonado hasta el día de hoy.



“Un Nº 2”, Blanca Fernández, Parque de la Paz (Móstoles), 2003.

Compárense estas fotografías tomadas cuando el proyecto estaba recién construido (imagen de arriba) con la del 2010 (imagen de abajo): resulta evidente el progresivo estado de deterioro, tanto por pintadas fruto de actos vandálicos como por el propio desgaste físico de los materiales y su uso, ante la falta de un sistema de mantenimiento y protección por parte del Ayuntamiento de Móstoles (Fotos: Blanca Fernández).

Peor final ha tenido el mural “El árbol de la vida” de Diego Moya, cuya historia comenzó en 1991, cuando el Instituto de la Vivienda de Madrid de la Comunidad de Madrid (IVIMA) rehabilitó un grupo de viviendas de protección oficial en la Calle de Marcelo Usera, 170 de Madrid; y se decidió ornamentar con un mural el flanco más visible de un edificio de 12 pisos. En 1993 el IVIMA encargó el proyecto al arquitecto Diego Moya, quien realizó dicho mural con un presupuesto de 50.000.000

pts. (300.000 €). El proyecto ganó el Primer Premio de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid.

Sin embargo, los primeros problemas comenzaron cuando la iluminaba halógena que tenía por la noche fue cortada por falta de pago un mes después de ser inaugurado el 14 de mayo de 1993, y dos años después, en 1995, el propio IVIMA retiró su ayuda económica. La comunidad de propietarios tampoco se quiso responsabilizar de su conservación, puesto que los vecinos defendían que habían accedido a la propiedad de los pisos cuando estos ya estaban ornamentados. Por su parte, el autor «con abundante obra en ciudades españolas, norteafricanas y europeas (...), defiende su mural: “Se trata de un documento estético de una época de la vida de la ciudad, situado en un barrio obrero que carece de cualquier tipo de dotación artística”» (Fraguas, 2008). Lamentablemente, tras la negación del IVIMA y los vecinos a pagar su mantenimiento, ha terminado por ser definitivamente eliminado de la fachada en 2013.

Resulta paradójico que en otras ocasiones, sea precisamente una política de mantenimiento de las fachadas llevada a cabo por la administración pública la que elimine las piezas artísticas, en lugar de mantenerlas. Por ejemplo, durante los últimos años, Móstoles ha sido una ciudad de referencia para el graffiti en la Comunidad de Madrid. Sin embargo, a partir de 2004 la política del Gobierno Municipal se opuso a esta actividad, por lo que se han abandonado las experiencias desarrolladas hasta entonces, como: la «Muestra de “Graffiti Sur”» enmarcada en el festival “Festimad”; el anualmente celebrado “Certamen de Graffiti Municipal”; o el encargo a los graffiteros de la decoración de los muros de colegios e institutos públicos. Incluso, esta nueva política ha llegado a cubrir con pintura gris la práctica totalidad de los graffitis realizados, cambiando las coloridas y atractivas paredes del espacio público, por un monótono y anodino color gris que empobrece la ciudad.

Vinculados a los graffitis están las pinturas muralistas, aunque en el Área Metropolitana de Madrid el fenómeno muralista fue precario, por lo que no se puede hablar de un movimiento como el acontecido en México o Estados Unidos. No obstante, dentro del muralismo hay que destacar al artista Ángel Aragónés por ser quien ha realizado más murales dentro de la Metrópoli Madrileña (Aragónés, 2013). Miembro fundador de la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid (AAPM) –Presidente de la misma entre 1974-1976–, realizó junto a otros artistas una campaña de murales en barrios populares para luchar contra la especulación. Desarrolló murales por encargo y por iniciativa personal, llevando el arte a lugares marginales y enriqueciendo zonas urbanas. Lamentablemente, algunas de sus pinturas hoy en día han sido eliminadas tras reformar las paredes que hacían de soporte.

Igualmente le ocurrió a las obras de otros muralistas, como Alberto Corazón. El Plan Especial de Protección y Conservación de Edificios y Conjuntos Histórico-Artísticos de la Villa de Madrid de 1980, realizado por el Ayuntamiento de Madrid, bajo la supervisión del Gerente Municipal de Urbanismo, Carlos Laguardia, recogía diversos planes de actuación con el objetivo de mejorar la imagen de la ciudad. Para recuperar las medianeras surgió la idea de hacerlo a través del muralismo, al igual que se habían hecho en otras ciudades europeas y americanas. Carlos Laguardia contactó con Alberto Corazón, y juntos seleccionaron el Centro Histórico para las intervenciones; ambos buscaban imágenes dinámicas e impactantes para vincularlas a la ciudad y decidieron usar un estilo *pop art*. Alberto Corazón presentó un proyecto general de fuerte influencia anglosajona, y todo el proceso se llevó a cabo con gran autonomía por su parte (Ayuntamiento de Madrid, 1986).

El Plan de actuación sobre medianerías que proponemos sugiere una metáfora activa: la de que la realidad debe ser cambiada. La de que el paisaje urbano es construido por el

ciudadano de acuerdo con su lectura del entorno y que esta lectura está condicionada por sus hábitos perceptivos. Y esos hábitos han creado la frontera entre lo “real” y la “ilusión” (...) la forma virtual que él construye de su ciudad condiciona decisivamente la forma en la que la ve, la vive y la usa (Muñoz, 1992).

Con el tiempo, algunas de estas pinturas murales han ido desapareciendo con motivo de las reformas realizadas en los edificios que los acogían, como el caso de “El gallo carnícola” de Alberto Corazón en la céntrica Plaza Puerta Cerrada de Madrid.

No obstante, existen algunos proyectos murales cuya desaparición estaba programada de antemano, como es el caso del proyecto “Identity Series” del artista Jorge Rodríguez Gerada, que tras realizar tres dibujos murales en Madrid, todos han sido destruidos (Ramos, 2013).

Por último, los traslados de emplazamiento han desencadenado que numerosos proyectos artísticos terminen desvirtuados o destruidos. Es elevado el número de obras que han experimentado el traslado de emplazamiento, algunas hasta en varias ocasiones. Hecho que la prensa ha terminado por apostillarlo como el «baile de las estatuas», siendo una especialidad «coreográfica» en Madrid. La decisión de trasladar una obra por parte de la administración pública se debe a una amplia diversidad de causas, que van desde las urbanísticas como (regeneración de una zona, canalización de tuberías, ampliación de la red de transportes, etc.), pasando por la petición vecinal de su retirada, el peligro de desprendimiento por su avanzado estado de deterioro, hasta motivos de índole política o administrativa.

Posiblemente, entre la multitud de piezas que han sufrido uno o varios traslados, el más famoso «baile de las estatuas» ha sido protagonizado por el “Oso y Madroño” y “La Mariblanca” –incluidas las réplicas de esta última–, que no han parado de

«danzar». Así, “La Mariblanca” original, de Ludovico Turquí, ha conocido diversas ubicaciones a lo largo de su historia. En 1625 fue instalada para coronar la “Fuente de la Fe”, situada en la Puerta del Sol (en la confluencia de las calles Alcalá y Carrera de San Jerónimo). En 1838, la Comisión de Fuentes del Ayuntamiento de Madrid, decidió trasladarla a otra fuente situada en la Plaza de las Descalzas Reales, pero esta fuente fue demolida en 1892.

Por su parte, el “Oso y Madroño” de Antonio Navarro Santafé, se instaló el 5 de enero de 1967, en el mismo lugar en que estuvo la fuente de “La Mariblanca”. La obra tuvo gran repercusión para la Villa, puesto que su símbolo heráldico se transformaba por primera vez en monumento: el oso erguido en el madroño, que se apoyan sobre basa simple de caliza y pedestal de granito. Nuevamente, en 1969, “La Mariblanca” volvió a trasladarse a los jardines del Paseo de Recoletos, hasta que una noche de 1984 sufrió una grave agresión vandálica que la dejó dividida en varios pedazos. Una vez restaurada, el 26 de marzo de 1985 se emplazó en la Casa de la Villa, donde preside el Vestíbulo de Honor hasta la actualidad.

Mientras una de las réplicas de “La Mariblanca” fue instalada en el Pabellón de la Masía Catalana (Recinto Ferial de la Casa de Campo), en 1956; otra se instaló en la Puerta del Sol, el 26 de marzo de 1986, en el lugar en que estaba el “Oso y Madroño”, que a su vez se reubicó en la Calle del Carmen.

De nuevo, debido a la última remodelación de la Puerta del Sol, el 25 de septiembre de 2009 la copia de “La Mariblanca” fue trasladada al inicio de la Calle del Arenal, donde sigue hasta la actualidad, y el “Oso y Madroño” fue trasladado a su primer emplazamiento (confluencia calles Alcalá y Carrera de San Jerónimo), que había sido el de “La Mariblanca” original entre 1625-1838.



"La Mariblanca" (original), Ludovico Turquí, Vestíbulo de Honor de la Casa de la Villa, 1625.

Fotografía de 10 de enero de 2010 (izquierda), que muestra la obra original dentro del Ayuntamiento, donde está hoy en día (Foto: Javier Ramos).

"Oso y Madroño", Antonio Navarro Santafé, Plaza Puerta del Sol, 1967. Fotografía el día de su inauguración, el 10 de enero de 1967 (centro), al inicio de la Calle de Alcalá (Foto: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Fotográfico M. Santos Yubero. Signatura: 24877.18), y al inicio de la Calle del Carmen el 27 de octubre de 2008 (Foto: Javier Ramos).

En otras ocasiones, la obra original queda desvirtuada debido a su traslado, este es el caso de "La Gloria y los Pegasos" de Agustín Querol y Subirats, donde la obra no solo cambió de emplazamiento, sino que fue fragmentada y repartida por diferentes lugares de Madrid. "La Gloria y los Pegasos" fue instalada en 1905 como ornamentación del entonces Ministerio de Fomento (actual Ministerio de Agricultura), coronando la fachada central del edificio.

El conjunto escultórico representaba una alegoría del Progreso a través de tres grupos independientes, pero unitarios: "La Gloria" flanqueada por los dos grupos escultóricos de "Los Pegasos", la obra completa fue construida en mármol de Carrara, y tenía un peso superior a 40 toneladas. A lo largo de los años las piezas sufrieron desperfectos por las inclemencias climáticas y, sobre todo, por la Guerra Civil. A principio de los años sesenta el deterioro del material originó desprendimientos de fragmentos, el mayor de ellos (aprox. 20 kg) se precipitó sobre la entrada del Ministerio, afortunadamente nadie resultó herido. Ante esta situación de

inseguridad ciudadana, en 1974 se decidió sustituir la obra original por una réplica en bronce, dirigiendo su fundición el escultor Juan de Ávalos (Fundación Juan de Ávalos, 2008). En marzo de 1976, se instalaron las réplicas, y los originales se llevaron a un almacén municipal, para proceder a su restauración en 1992.

Finalmente, tras una restauración realizada por los alumnos del IMEFE que permitió recomponerlos después de haber quedado deshechos en más de 60 piezas y 400 fragmentos, fueron reubicados. En 1995, los dos grupos escultóricos de “Los Pegasos” se emplazaron en la Plaza de Legazpi, cada uno de ellos en una fuente; y en 1998, se emplazó el grupo de “La Gloria” en la Glorieta de Cádiz, también sobre una fuente. De esta manera, el conjunto escultórico inicial quedó dividido en dos partes (Arbex, 1988).



"La Gloria y los Pegasos", Agustí Querol y Subirats, Ministerio de Agricultura (antiguo Ministerio de Fomento), 1905.

La fotografía (izquierda) muestra las réplicas situadas sobre el actual Ministerio de Agricultura. En la parte central del conjunto se instaló el grupo escultórico de "La Gloria" compuesta por tres figuras femeninas: en el centro una Victoria alada de pie y dos alegorías sentadas a sus pies: las Artes a la derecha, y las Ciencias a la izquierda. Mientras "Los Pegasos" muestran dos pegasos montados respectivamente por Hermes-Mercurio (el Dios del Comercio) y Atenea-Minerva (la Diosa del Arte y la Artesanía), rodeados de otras alegorías que portan atributos alusivos a la, la Agricultura, las Ciencias y las Artes; todo ello en referencia a las actividades que desempeñaba el Ministerio de Fomento.

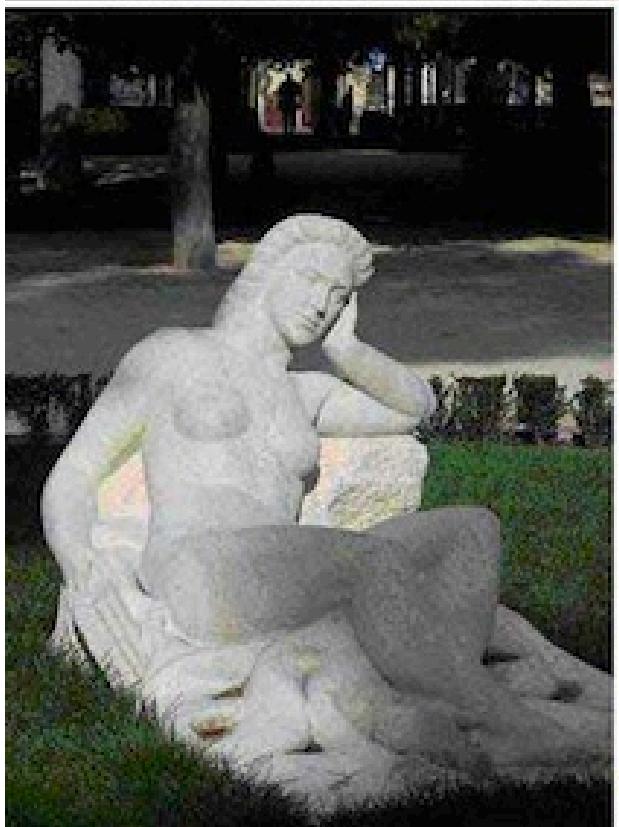
Las fotografías del 27 de septiembre de 2009, muestran los originales: "La Gloria" (centro) emplazada desde 1998 en la Glorieta de Cádiz; y "Los Pegasos", reubicados en sendas isletas con fuentes en la Plaza de Legazpi en 1995. Estos últimos, fueron desmontados y andamiarondos el 26 de abril de 2005, para que no perdieran su estabilidad con la vibración de las obras de construcción del túnel de la M-30. Pero en el proceso uno de ellos resultó dañado y de nuevo se llevó a un almacén municipal (Calle Áncora, 43); mientras el único pegaso que está en la vía pública permanece oculto bajo una funda protectora (Fotos: Javier Ramos).

En estas ocasiones, el cambio de emplazamiento con su correspondiente proceso de desinstalación, almacenaje en dependencias municipales (pudiendo pasar largos períodos de tiempo), e instalación en otro lugar, deriva en la completa descontextualización de la obra; la cual, desvinculada del emplazamiento primigenio para el que fue proyectada, pierde todo su sentido y significación original dentro del nuevo tejido urbano donde es instalada. Finalmente, la obra acaba por desvirtuarse por completo al no tener ningún tipo de conexión, simbólica o espacial con ese nuevo lugar.

Incluso, en la fuente "Juan de Villanueva" de los arquitectos Victor D'Ors, Joaquín Núñez Mera y Manuel Ambros Escanellas (VV. AA, 1982: 161 y 162), se dio el caso de que en su traslado no sólo fue dividida en varias partes y estas repartidas por diferentes puntos de Madrid, sino que al menos dos de sus cuatro grupos escultóricos fueron rebautizadas por el Ayuntamiento de Madrid: uno se denominó "Mujer sedente", instalándose en El Retiro en 2005; y otro "San Isidro Labrador", ubicado en el Parque de la Dalieda, en 2007; como

si se tratara de obras independientes.

Hace poco leía que en Madrid tuvimos una fuente dedicada al arquitecto Juan de Villanueva en la Glorieta de San Vicente. Un buen día se decide que ahí se va a poner una réplica de la "Puerta de San Vicente" y la fuente de "Juan de Villanueva" se lleva al Parque del Oeste. Al llevarla al Parque, la pileta es demasiado grande de diámetro y no se pone. En esta pileta inferior había cuatro estatuas, esas estatuas se retiraron a los almacenes municipales y se salvaron. Pasa el tiempo, y ahora esas estatuas se están repartiendo por Madrid. (...) El propio Ayuntamiento no sabe lo que instaló, es que no tienen constancia, (...) ahora, una está en El Retiro y otra junto a la Basílica de San Francisco el Grande(Aparisi, 2009).



“Juan de Villanueva”, Víctor D’Ors, Joaquín Núñez Mera y Manuel Ambros Escanellas, Paseo de Camoens (Parque del Oeste), 1952.

Fotografías del 1 de abril de 1970 (superior izquierda) en la Glorieta de San Vicente, donde fue construida inicialmente (Foto: Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Fotográfico M. Santos Yubero. Signatura: 27102.16)

Esta gran fuente conmemorativa es fruto del proyecto ganador del concurso convocado en 1943 para levantar un monumento al arquitecto neoclásico Juan de Villanueva (1739-1811). La fuente de 20 m de altura fue concebida como acumulación vertical de arquitecturas; mientras que el pilón bajo albergaba figuras escultóricas en representación de la historia del Madrid de San Isidro, el Madrid artesano y el Madrid gran capital. En 1995 la fuente se reconstruyó en la glorieta del Paseo de Camoens (superior derecha), con motivo de la reconstrucción en su lugar de la “Puerta de San Vicente”, perdiéndose figuras escultóricas del pilón (Foto: Javier Ramos).

En 2006 se instaló una de las figuras escultóricas en el Parque de El Retiro, rebautizada como “Mujer sedente” (inferior izquierda); y en 2007 se instaló otro de los conjuntos escultóricos en el Parque de la Dalieda (junto a la Basílica de San Francisco el Grande), rebautizado como “San Isidro Labrador” (inferior derecha) (Foto: Maravillas Idígoras).

Técnico del Área de Gobierno de Urbanismo y Vivienda. Ayuntamiento de Madrid. 2004.)

En otros casos, el cambio de emplazamiento está cargado de cierta polémica, como con “La Violetera” de Santiago de Santiago. La obra fue encargada en 1973, y se emplazó en la Calle de Alcalá esquina con Gran Vía en el año 1990, pero en el año 2000 fue retirada de allí. Según palabras del autor, a él le dijeron que a causa de «un “incidente” municipal para arreglar las aceras, se quitó de allí con la intención y promesa de ponerla otra vez» (Santiago, 2008), pero nunca regresó a su ubicación original. Según el Ayuntamiento de Madrid fue por decisión de la Comisión de Estética Urbana, que en su reunión del 8 de julio de 2002 en la Gerencia de Urbanismo se decidió por unanimidad de todos los grupos políticos municipales, su traslado a los jardines de la Plaza de Gabriel Miró (Las Vistillas) por ser un entorno «castizo pero menos comprometido que el anterior» (EFE, 2003). Fueron desestimadas otras ubicaciones posibles de la estatua, como la petición de Celia Gámez para que se situara frente a alguno de los teatros donde actuó (Pavón, Alcázar, La Latina o Rábanos).

Finalmente, tras un año en los almacenes de la Villa, el 13 de junio de 2003 se reubicó en los jardines de la Plaza de Gabriel Miró.

Igualmente, le sucedió al monumento ecuestre del “Capitán General Bernardo O’Higgins” de Claudio Caroca Calderón, instalado originalmente en el Parque Norte de Madrid (frente a la Residencia Sanitaria de La Paz), en 1987. Allí estuvo hasta 2005, cuando fue trasladado a su ubicación actual en el Parque del Oeste, un cambio que desmejoró el monumento, ya que está situado de lado en un terreno en declive y mirando a un paso elevado de automóviles, ni siquiera la escasa glorieta adoquinada centra el lugar, cortada por una senda peatonal diametralmente (Aparisi, 2009).

Pero, sin duda ha sido el monumento ecuestre del “General Francisco Franco” el que más polémica y controversias ha levantado desde su origen. En un primer momento, el proyecto inicial contemplaba su instalación delante del “Arco de la Victoria”, como culminación al monumento conmemorativo al Generalísimo Franco y al ejército victorioso para acentuar la entrada triunfal de Madrid por la zona de Moncloa (en “1. Propuestas no aprobadas” aparece una imagen del proyecto “Monumento a los Caídos de Madrid” de Julio Cano Lasso, que muestra el lugar concreto que iba a ocupar el retrato ecuestre), pero por decisión del propio dictador no fue emplazada allí. La estatua, realizada por el escultor José Capuz en 1956, fue finalmente instalada junto al entonces Ministerio de la Vivienda, en la madrileña Plaza de San Juan de la Cruz, en Nuevos Ministerios, donde fue inaugurado el 18 de julio de 1959 (fecha simbólica durante el franquismo, porque el 18 de julio de 1936 se produjo el alzamiento nacional con el levantamiento en armas del Ejército Español), desvirtuándose de su planteamiento original.

Durante años se convirtió en un monumento cargado de controversias: un símbolo nostálgico para los ciudadanos partidarios del régimen franquista, y un símbolo fascista para

los ciudadanos detractores del mismo. Se abrió la polémica discusión entre conservarlo como parte del patrimonio histórico-artístico madrileño, o eliminarlo por mantener la memoria de la dictadura y constituir un símbolo al fascismo.

Finalmente, tras 45 años en la Plaza de San Juan de la Cruz (erigida durante 30 años después de la muerte del dictador), se llevó a cabo su retirada definitiva a las 2:40 horas del 17 de marzo de 2005, por un grupo de operarios que la desmontaron y la introdujeron en un camión grúa, tras dos horas de trabajos vigilados por efectivos policiales, ante la expectación creada por el acontecimiento. Esa misma noche se celebraba una cena homenaje a Santiago Carrillo en un hotel de Madrid, la Vicepresidenta del Gobierno, M^a Teresa Fernández de la Vega, confirmó que las instrucciones partieron del Ministerio de Fomento (Agencias, 2005). Por su parte, el Ayuntamiento de Madrid desconocía que el Ministerio de Fomento pensaba retirarla, aunque otorgó licencia para las obras, según informó con posterioridad el Alcalde, Alberto Ruiz Gallardón, quien recordó que todos los símbolos franquistas que quedan en Madrid son del Estado. El regidor pidió a los operarios que realizaban las maniobras de retirada de la estatua la licencia correspondiente, que estaba en regla y había sido expedida por la Junta de Chamberí, si bien no mencionaba de forma explícita el monumento.

En marzo de 2009, el Tribunal Superior de Justicia de Madrid (TSJM) concluyó que Fomento no siguió los cauces legales adecuados para retirar la estatua, pero rechazó que debiera ser recolocada porque la Ley de la Memoria Histórica lo prohíbe (EFE, 2012). En 2012 el Tribunal Supremo inadmitido a trámite el recurso interpuesto por la Fundación Franco contra la resolución del TSJM que señaló que no procedía la recolocación del monumento en su emplazamiento. Rechazó revisar el caso porque la ley rectora de la jurisdicción contencioso-administrativa exceptúa del recurso de casación las sentencias recaídas en asuntos cuya cuantía no exceda de

150.253 € (25 millones ptas.). Según el TS como «el coste estimado de los trabajos de desmontaje y traslado de los elementos arquitectónicos fue de 2.450 euros» (S.L./Madrid, 2012), el recurso fue desestimado por razón de cuantía «sin que quepa aducir alegaciones sobre el valor del suelo, el valor sentimental del monumento, su valor como bien de dominio público o arquitectónico o los costes de la reconstrucción en su anterior ubicación» (EFE, 2012).

Además, los magistrados del Tribunal Madrileño señalaron que Fomento no tuvo en cuenta las «determinaciones legales vigentes en materia de protección del patrimonio histórico-artístico» de Madrid. En este sentido, el TSJM añadió que no podía accederse a la pretensión de recolocar la estatua, ya que la Ley de Memoria Histórica obliga a las Administraciones Públicas a «la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura [y dando cumplimiento] al espíritu de reconciliación y concordia que permitió el alumbramiento de la Constitución de 1978 y evitar la permanencia de cualquier vestigio que pueda ser causa de enfrentamiento, agravio u ofensa al modelo constitucional de convivencia» (EFE, 2012).

Conclusiones

En resumen, puede decirse que el camino seguido por las propuestas de arte público en el Área Metropolitana de Madrid es imprevisible y lleno de obstáculos. La mayoría de las propuestas han nacido con aspiración a convertirse en obras permanentes. Sin embargo, es imposible cuantificar el número exacto de propuestas desestimadas, ya que apenas existen inventarios o catálogos de las obras existentes, menos aún de aquellas que nunca han llegado a existir, de las cuales, gran parte de los registros que recogen estas propuestas denegadas acaban siendo eliminados, perdiéndose para siempre su pista

documental.

Con todo, dentro de las cuatro categorías establecidas para analizarlas dentro del presente ensayo: (1) Propuestas no aprobadas, (2) Propuestas aprobadas, pero no realizadas, (3) Propuestas aprobadas y realizadas, pero no instaladas y (4) Propuestas aprobadas, realizadas e instaladas, pero desvirtuadas, deterioradas o eliminadas; resulta evidente que el apartado (1) es el que alberga mayor número de propuestas desestimadas. El apartado (1) ha dado cuenta de las "semillas" de cualquier obra artística, únicamente cuentan con un diseño –plasmado sobre el papel o en una maqueta– de lo que podría llegar a ser. Sólo unas pocas logran llegar al siguiente nivel (2) y conseguir un estado embrionario, para intentar alcanzar su materialización a escala real con aspiración a ver el espacio público (3). De esta manera, el apartado (1) cuenta con la gran parte de las propuestas, reduciendo su número a medida que avanzan por los apartados (2) y (3).

Respecto al apartado (4), el reducido número de propuestas permanentes que consiguen pisar la calle (en comparación a las desecharadas en los apartados anteriores) tampoco gozan de un futuro asegurado para siempre como se ha podido ver, puesto que los diferentes avatares del destino (procesos de regeneración urbana, traslados de emplazamiento, o falta de estudios previos de conservación y mantenimiento) consiguen malograr parte de ellas.

Relaciones íntimas entre arquitectura y escultura (II)

No se puede entender la obra de Jorge Oteiza (1908-2003) sin entender su compleja personalidad. Exuberante imaginación,

talante rebelde, intempestivo, insumiso permanente, indómito como el Cantábrico que lo vio nacer. Viejo guerrero con aspecto mitológico. Agitador, conversador y escritor interminable. Es el mayor maestro del silencio, el profundo silencio de la creación. Áspero de carácter, alimentador de polémicas, gruñón, sabio, paradójico. Temperamental y dislocado genio personal, fue un personaje incómodo.

No fue arquitecto pero consiguió en 1954 el premio Nacional de Arquitectura junto con Sáenz de Oiza y Romaní. No estudió Bellas Artes pero consiguió el gran premio de Escultura en la IV Bienal de Sao Paulo en Brasil en 1957; se le conceden la medalla de Bellas Artes del Ministerio de Cultura en 1985 y el Príncipe de Asturias en 1988. Apenas hablaba eusquera pero publica investigaciones sobre lengua vasca.

Posee una concepción trascendental del arte. La experimentación artística no es un fin, sino una forma de aprendizaje. El cometido del artista no es realizar objetos de arte sino construirse como hombre a través del arte para prestar servicio ético y estético a su comunidad... "yo pongo la vida al servicio de un sueño: el modelar un hombre nuevo con ayuda del arte. Porque el mundo se cambia con los hombres que el arte ha cambiado". Oteiza "contrapone la búsqueda de valores espirituales a las tendencias materialistas imperantes y entiende la experiencia artística como método o camino de salvación a través del cual el hombre logra adquirir una conciencia espiritual". La finalidad esencial del arte, dado el origen y raíz metafísico, es una solución estética al propio vacío existencial de nuestra alma. "Yo busco lo que me falta: una solución espiritual, en términos rigurosamente visuales, a esta enfermedad general de la angustia, que procede de nuestra inseguridad en la vida, y la carga de impresiones que desde el espacio que nos envuelve perturban desordenadamente nuestra sensibilidad sin preparación ni defensa suficientes".

De ahí su desprecio por el arte comercial convertido en

adorno. "El arte occidental ha caído en el formalismo hueco y académico del sinsentido y de la falta de trascendencia humana, en la banalidad de las simples formas". Porque el arte o es salvación o no es nada, ya que el arte formalista o vanguardista no le interesan lo mas mínimo si este no está al servicio del hombre y de su destino final.

Otro aspecto a reseñar es su vasquismo. En 1963 escribe una de las aportaciones claves a la teoría del Arte en la España de la posguerra: "Quousque tandem , ensayo de interpretación estética del alma vasca". Un intento de buscar una relación entre lo contemporáneo de las tendencias analíticas y lo ancestral del crómlech (lugar sagrado) que encarna una mítica del neolítico. Este modelo, esta relación sirve para un renacimiento de la cultura vasca, y lo formula contundentemente en "El futuro está en el origen". Buscó el equilibrio entre su apasionada defensa de la herencia vanguardista y el compromiso con las pretendidas raíces ancestrales de su país vasco.

Siempre apostó por la creación de Laboratorios, Institutos, Escuelas de Arte Vasco a fin de crear un Arte Vasco Contemporáneo y una regeneración integral de la sociedad y de la polis vasca. Siempre apostó por hacer las cosas en grupo y en equipo para lograr una mayor y mejor penetración en el tejido cívico y urbano. Sus numerosos programas de difusión de la cultura vasca son proyectos y diseños teóricos de proyectos de largo alcance y envergadura. Aunque posiblemente no fuera el mejor gestor y director de los mismos.

Baste citar alguno de sus logros: La creación en 1966 del grupo vasco Gaur. Celebró una exposición en la sala Barandiarán de san Sebastián, un grupo de ocho artistas que en su catálogo "denuncia la postración cultural y material que padece el País Vasco. Pide adhesión de todos los artistas vascos, sin distinción de tendencias, para integrarse en un frente cultural común, como protección espiritual y económica al lado del pueblo".

La fundación de la escuela de Arte de Deba en 1969, proyecto basado en la Bauhaus alemana, preocupado por el diseño total y la integración de las artes. Forma y función iban íntimamente unidos y conectados. Diseñaba todo lo que caía en sus manos tamizado por el espíritu bauhausiano de la perfección y radicalidad del diseño funcional. Lo escueto, lo esencial, la pureza estructural y el reduccionismo de su obra lo ha transformado en uno de los referentes y precursores del minimalismo español. Otra singularidad fue la creación de la Universidad Infantil Piloto; la primera ikastola pública y gratuita (1964).

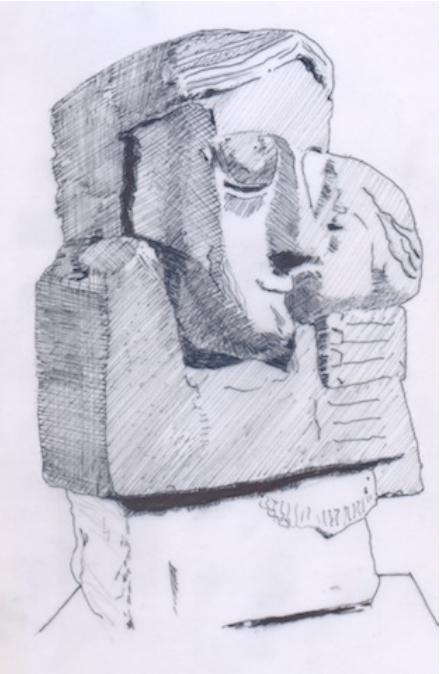
Para Oteiza el arte sirve para la salvación del hombre y es por ello que en los años sesenta anuncia el abandono de la escultura (aunque nunca fue efectiva). Es porque ha encontrado la solución al problema escultórico, el espacio vacío y metafórico. "Soy un obrero metafísico, moldeador y escultor del vacío". Anuncia que "he quedado libre de esa presión del arte de la que siempre he vivido". A partir de entonces abandona la escultura y se dedicará de por vida a otra pasión manifiesta: el ensayo artístico y la poesía, "si no escribo no existo. La poesía no es que me haya cambiado, es que me ha hecho".

"La poesía no es solo un proceso verbal, sino una sustancia visual al mismo tiempo. La poesía no es que me haya cambiado es que me ha hecho". La verbal ha sido también una expresión constante de su obra creativa, no menos consistente y que no puede disociarse del conjunto de su tarea artística. Es a partir de su renuncia cuando adquiere una magna dimensión, porque la argumentación de su pensamiento ha sido una constante a lo largo de su producción.

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: CRÓNICA E HISTORIA DE SU EVOLUCIÓN:

1^a Etapa: 1927-1935. Los inicios

En 1927 viaja a Madrid y cursa varios años de Medicina, donde comenzó a concebir la “biología” del espacio, aunque su verdadera vocación frustrada fue la de arquitecto. Y en 1931 obtiene el primer premio del IV Certamen de Artistas noveles de Guipúzcoa, con la escultura de Adán y Eva.

	
Maternidad (1928-29)	Adan y Eva (1931)

2^a Etapa: 1935-1948. Etapa americana: La estatua como masa.

En vísperas de la guerra civil marcha a Argentina porque le interesa más lo antoclásico, lo primitivo e intuye la posibilidad de fusionar el arte precolombino con la escultura megalítica y con la mitología vasca. Viajó por múltiples países y desarrolló una actividad docente y de conferenciante. Compaginó sus aperturas económicas con el oficio de máscaras funerarias.

Durante 14 años del periplo americano conoció a Huidobro en Chile, con Eva Perón tuvo un escarceo amoroso que el mismo narra y en 1938 conoce a Itziar Carreño la mujer de su vida con la que se casa. Desarrolló un aparato teórico muy

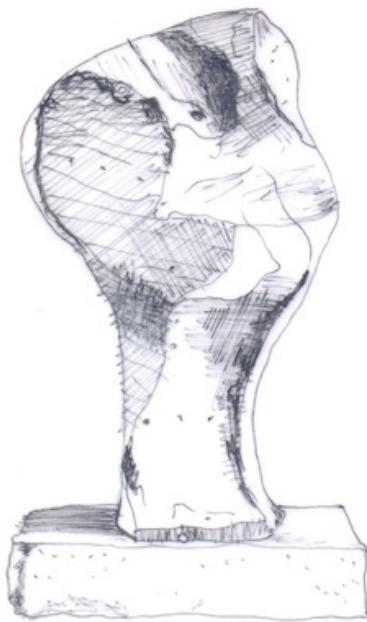
importante en sus abundantes publicaciones.

En 1935 redacta el informe sobre el “Encontrismo” (reivindica la capacidad creativa tanto del artista como de la naturaleza misma en la creación de objetos artísticos. La propia naturaleza es capaz de crear obras de arte tanto más elaboradas y sofisticadas que las creadas por la proyección de la mente humana).

En 1947 elabora el informe sobre “Estética Objetiva y la investigación de la estatua megalítica”. Desarrolla esta idea en 1950 y establece que la estética objetiva es aquella que es original, sin referentes, no heredada y cuyo análisis sirve de paradigma en posteriores elucubraciones. Crea la base de un nuevo concepto para su escultura. Este texto fue publicado en 1950.

3^a Etapa: 1948-1955. De la masa al vacío.

Una doble dirección marca este periodo y que tiene como denominador común la pérdida de masa de sus obras. De un lado a Oteiza siempre le ha interesado y cuestionado el enigma del ser humano expresado en su figura y en su rostro. Retratos y figuras humanas configuran una parte importante de la producción de esta época. A su vuelta de América, tenía que vivir del retrato como lo ha asegurado en varias ocasiones el mismo. No le interesa el parecido formal con el retratado, le interesa más su identidad anímica y espiritual y un cierto parecido antropológico del personaje. Se caracteriza por su enorme reduccionismo formal y volumétrico pero captando la esencia y el carácter interior de los personajes. El friso de Aránzazu es el ejemplo más representativo de esta época expresionista donde todavía domina la masa sobre el hueco, pero ya se atisba que el hueco, el vacío, cobra más protagonismo.



**Ensayo para cabeza
(1952)**



**Apóstoles Basilica de
Aranzazu (1952-1969)**

El proyecto más significativo de este periodo es la estatuaria del Santuario de Aránzazu.

Es un concurso ganado en 1950. Una obra de fuerte espiritualidad y un gran sentido metafísico. Crea catorce apóstoles cargados de dramatismo, no doce porque considera que todos somos apóstoles. Plásticamente lo materializa vaciando su cuerpo, desgarrando las entrañas y horadando las cuencas y eliminando rasgos de la personalidad.

Frente a la escultura devocional y realista propone otra más evocativa y simbolista. "Mi escultura no se rellena de carne, como en el Renacimiento, sino que se carga de espíritu como en la Edad Media". Ha vaciado las piedras, la ha dejado en su mínima expresión para que vuelen.... "para que pesen hacia arriba".

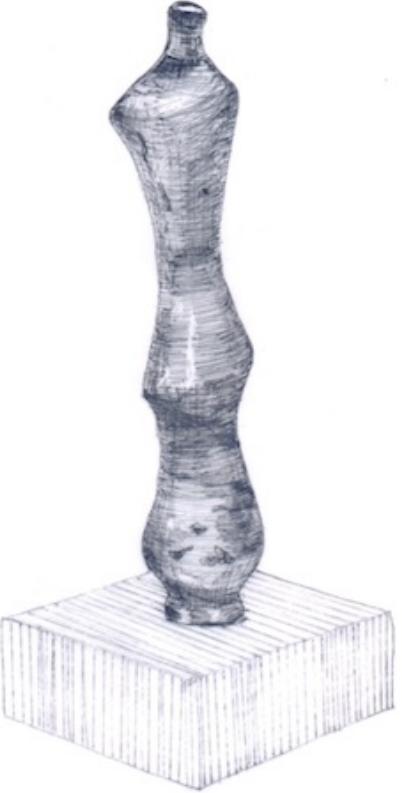
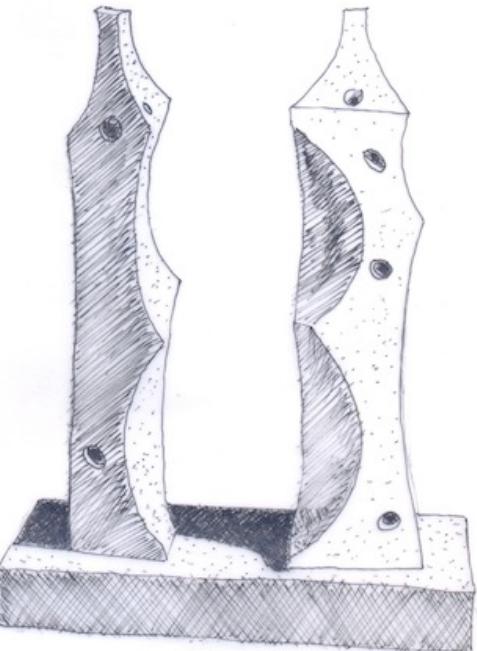
Desavenencias con los responsables del Santuario hicieron que

desde 1953 (cuando se acabaron) hasta 1969 (cuando se colocaron), durmieran en una cuneta próxima al Santuario.

La segunda línea estética de este periodo, se materializa en una serie de figuras erectas, rectilíneas, geométricas, agujereadas, dinámicas que el propio Oteiza presentara en un “Informe sobre la Escultura Contemporánea (del cilindro al hiperboloide)”. Básicamente partiendo de un cilindro y con la eliminación de masa, a base de bocados se generaban hiperboloïdes haciendo la escultura más ligera y dinámica. De clara influencia de Henry Moore supo hacer una reinterpretación personal de este gran artista.

Evolución de estos son los “condensadores de luz”. En ellos se practican perforaciones en la pieza que permiten trabajar la luz, no como realce externo de la pieza sino como otra materia escultórica más.

La luz atraviesa la masa gracias a las perforaciones y se libera de nuevo hacia el exterior. La luz parece que emana del interior. La luz no se comporta como un elemento externo que simplemente ilumina, sino como elemento activo que forma parte de la propia escultura.

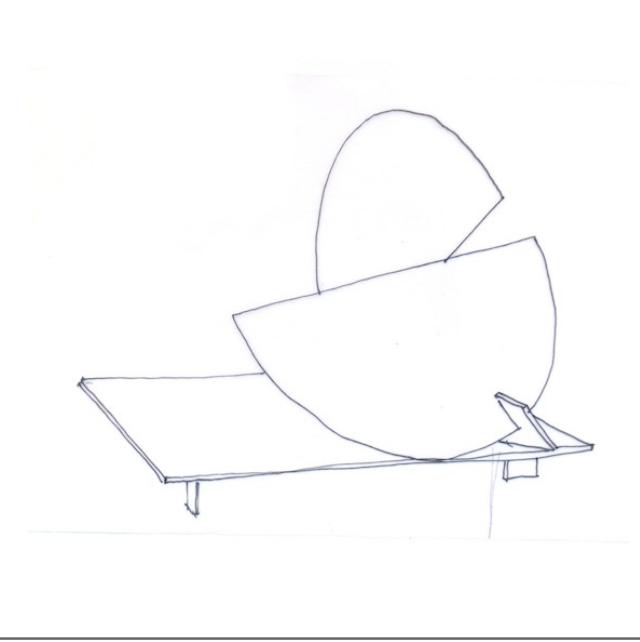
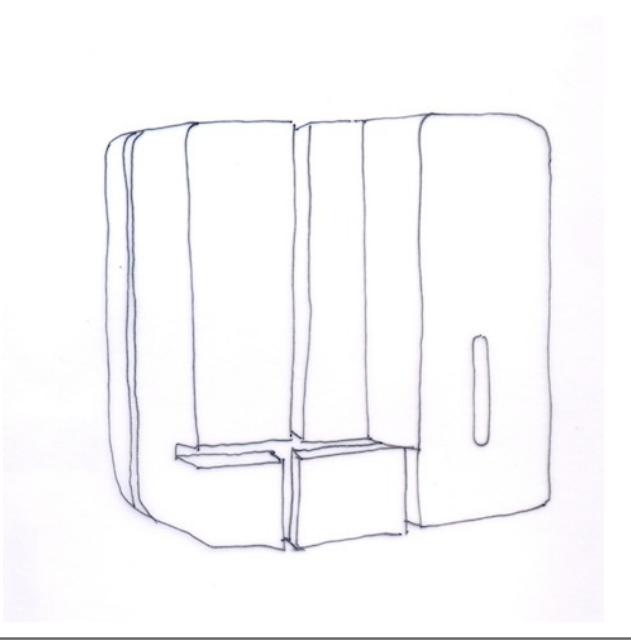
	
Unidad triple y liviana (1950)	La Tierra y la Luna (1955)

4^a Etapa: 1955-1961. PROPOSITO EXPERIMENTAL: *La desocupación del espacio.*

A comienzos de 1950 inició su “Laboratorio Experimental” y “Taller de Ideas”, un proyecto que consistía en crear un amplio repertorio de maquetas de madera, yeso y metal. Este Laboratorio-repertorio es uno de los aspectos más singulares de su método de trabajo y es crucial para entender la posterior articulación de su obra. Partía de un concepto básico, visual o matemático, que luego interpretaba en todas las variantes imaginables hasta agotar el tema. Este proyecto daba lugar a grandes familias de motivos. Esto le permitirá a Oteiza hacer una lectura y relectura de una misma pieza (como Picasso con la serie Meninas). Es la misma y es diferente... es distinta. No quiere realizar escultura fideista sino evocativa, en la que el resultado de sus investigaciones son piezas todas ellas plenas, formalmente esplendidas, rotundas

y exquisitas.

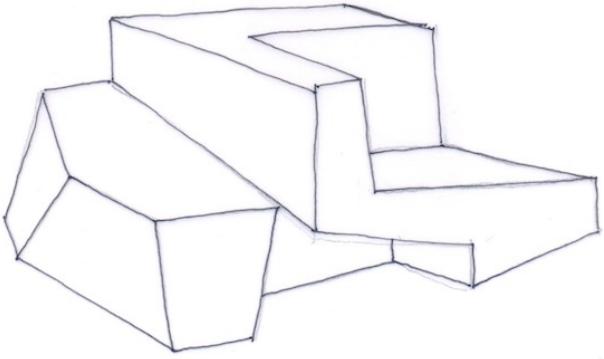
Con la ayuda del constructor navarro Juan Huarte, en 1956 monta un taller en Madrid y comienza su “Propósito experimental”, un proyecto que constituirá la etapa conclusiva de su trabajo como escultor ya de carácter plenamente abstractos. En estos trabajos de investigación plástica el escultor aborda el acoplamiento de volúmenes geométricos simples; las maclas. Ensaya la combinación de varios cuboides para crear esas piezas. La tensión dinámica que se genera entre las unidades que componen la macla, contribuye a dinamizar el espacio.

	
Par espacial ingrávido (1956)	Tú eres Pedro (1956-1957)

Estudiando a Malevich, Oteiza desarrolla “Las unidades livianas” (Modulo Malevich) Con ellas realiza el paso del espacio ocupado o lleno al espacio vacío. Del espacio ocupado a la dinámica del vacío. Son conceptos que le permiten superar la idea de estatua-masa para abordar la de estatua-energía. Busca un nuevo lenguaje que facilite la transformación de la estatua, pesada y estática (masa), en una estatua entendida como organismo espacial abierto y dinámico (energía).

La escultura la entiende “como un objeto experimental”. En

1957 escribe su Propósito Experimental, que presenta en la IV Bienal de Sao Paulo. Su obra recibe, en esta convocatoria, el Gran Premio Internacional de Escultura. En el texto explica, en uno de sus apartados, la tesis de su teoría: "Del espacio desocupado a la dinámica del vacío". Supone el tratamiento del vacío como elemento espacial activo. De esta época es la serie experimental "la desocupación de la esfera". Oteiza intenta definir un espacio nuevo mediante la apertura de la esfera. Esta es una figura sólida y perfecta interiormente, pero ciega exteriormente, es decir incapacitada para abrirse exteriormente. Para ello utilizó hierros curvados para así lograr abrir la esfera y entonces descubrir el vacío que Oteiza ocupa y desocupa a un mismo tiempo.

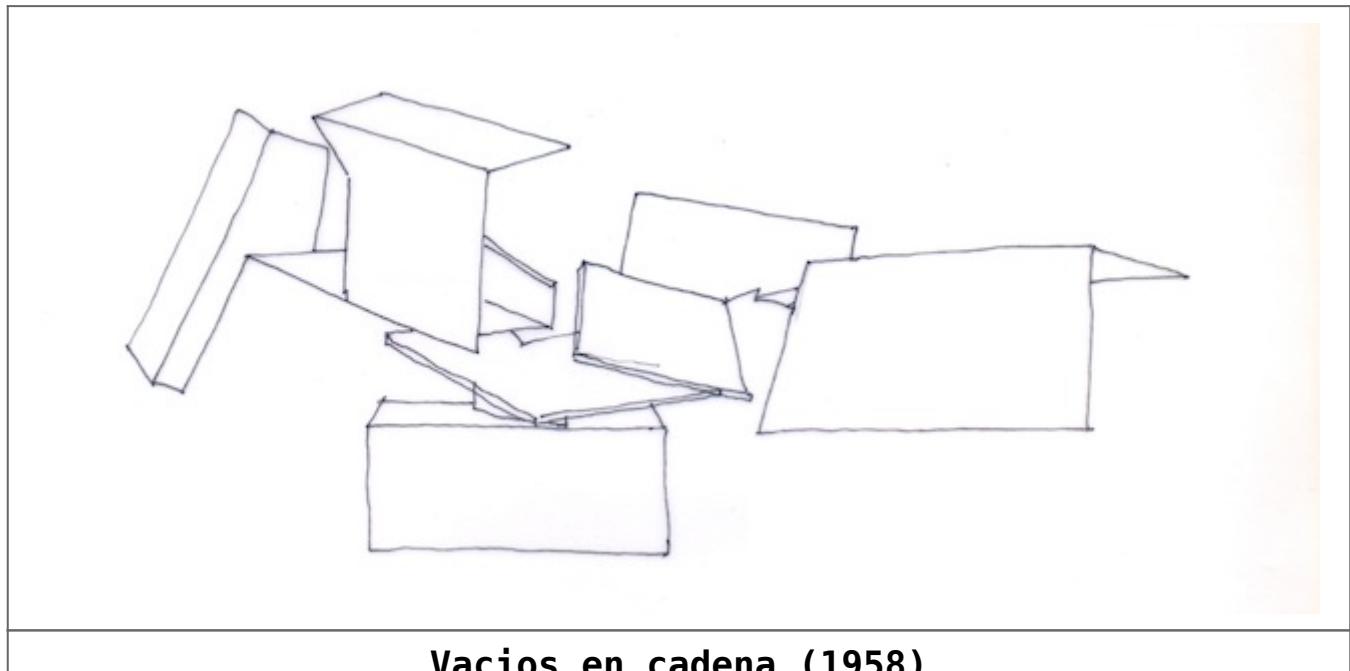
	
Desocupación de la esfera (1957)	Desocupación espacial interna (1958)

Despojar su obra de materia y forma a favor del espacio, a favor del vacío la dinámica del vacío; el vacío activo; la expansión de la masa hasta convertirse en vacío.

"La finalidad esencial del Arte, dado su origen metafísico, es una solución estética al propio vacío existencial de nuestra alma. El proceso experimental percibe el vacío como material

metafísico”.

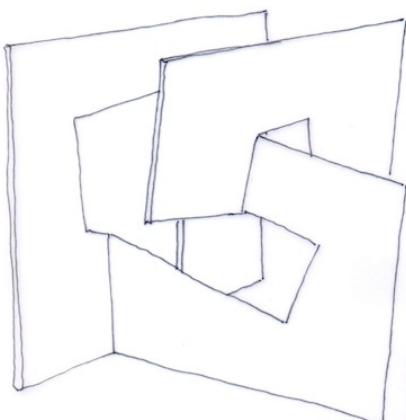
“El arte está entrando en una zona de silencio. Yo terminé en un espacio negativo, en un espacio solo y vacío. en esta nada, el hombre se afirma en su ser”.



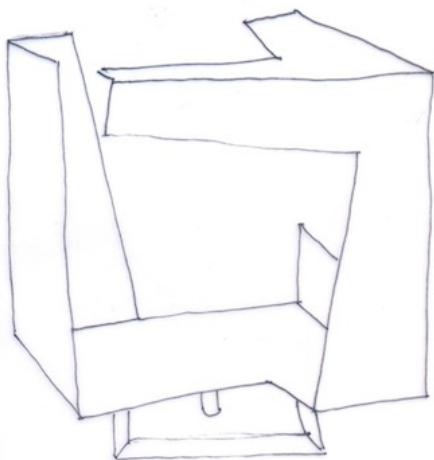
Vacíos en cadena (1958)

El módulo Malevich (trapecio en el que dos de sus lados forman ángulo recto. Combinan un elemento dinámico, la diagonal, con otro estático, el ángulo recto) son la base para trabajar en construcciones vacías compuestas de chapas, resultado de la agrupación de dicho módulo.

De gran depuración formal le lleva a formular su obra más intimista “Cajas vacías”, recipientes de un espacio inmóvil y que derivan en las “Cajas metafísicas”, su serie más conclusiva, como receptáculo de un espacio sagrado de salvación. En “las cajas metafísicas” la conjunción de dos triédros generan un espacio más íntimo, oscuro y silencioso. Las chapas no son escultura, sino el envoltorio de la misma, el cuerpo, la piel que encierra el alma. Percibe el vacío como material metafísico, el espacio como escultura.



Construcción vacía (1957)



Caja vacía (1958)

5^a Etapa: 1962-2003.

A partir de 1959 abandona (nunca lo hizo) la escultura y se entrega de lleno a la investigación estética y lingüística. La palabra se transforma en su herramienta de trabajo. Tras haber proclamado el final del proceso de creación de su obra y sin embargo la vuelta constante y subterránea al proceso de creación, remodelación y reconstitución de muchas obras que había dejado abiertas o en germen en muchos momentos de su proceso creativo.

Sigue realizando obras y entre 1972-74, preocupado por la cantidad de cuestiones experimentales que había dejado sin desarrollar, debido a la urgencia por llegar a “conclusiones artísticas”, decide retomar durante dos años su trabajo experimental y crea el espectacular “Laboratorio de tizas”.

Otro aspecto singular de este periodo y de resultados dudosos, son el salto de tamaño de algunas de sus piezas, a escala monumental. Este cambio de escala supone una pérdida de la condición de objeto analítico-abstracto y convertirse en un objeto referencial. Resulta paradójico que Oteiza desarrolle su investigación experimental con tizas y otros elementos y materiales diminutos, mientras monumentaliza grotescamente sus

maquetas, proporcionándoles una dimensión urbana desproporcionada. La arquitectonización de su escultura supone un paso regresivo, en donde su obra adquiere una dimensión desequilibrada.

Oteiza es un artista que acarició el mito de héroe derrotado, la paradoja de quien se despojó de su obra para entregar su inteligencia y pasión a la identidad de su pueblo y acabó con su perfil extravagantemente desdibujado.

Oteiza: Arquitectura como vacío metafísico.

Oteiza nos ilustra “la escultura es aquí como un acento espiritual de la Arquitectura y su reinterpretación religiosa en el paisaje”. Varias razones condujeron a Oteiza a interesarse por esa disciplina.

En primer lugar, aunque cursó varios años de Medicina, donde comenzó a concebir la biología del espacio, su verdadera vocación frustrada era la de arquitecto,

En segundo lugar, la propia lógica de la evolución de su escultura abstracta, a partir de los años 50. Desde las maclas (acoplamiento de volúmenes geométricos simples), donde la masa predomina, con composiciones volumétricas muy arquitectónicas. Pasando por la “desocupación del espacio” donde encuentra en el vacío el sentido conclusivo de la escultura, el punto de llegada de un proceso. Ejemplificado en la serie “desocupación de la esfera”.

Y finalmente culmina con sus “cajas vacías” y “cajas metafísicas” que se conforman a través de los diversos ensayos realizados sobre la desocupación del cubo. Cubos abiertos, receptáculos vacíos y estáticos con una gran actividad espacial. Permiten desmaterializar al máximo las piezas para quedarse prácticamente sin masa. Y esto engarza con los conceptos de : interior-exterior, masa-vacio, límites y

fronteras que tanto atañen a la Arquitectura.

En tercer lugar, su estrecha relación y conexión con la vanguardia soviética, la idea de un laboratorio experimental de formas para una futura sociedad. En la Revolución rusa, pintura y escultura constituyan actividades residuales abocadas a la desaparición en el marco de un nuevo orden. La Arquitectura se interpretó como integración de artes.

Y finalmente, su continua vinculación con arquitectos hace que esté involucrado en proyectos arquitectónicos. En 1954 obtiene el Premio Nacional de Arquitectura por el proyecto de la Capilla en el Camino de Santiago, junto a Oiza y Romaní. En 1959 monumento a Batllé en Montevideo, proyecto urbano. En 1970 gana el concurso de la Plaza de Colón en Madrid. En 1986 diseña con Fullaondo el cementerio de Ameztagaña en San Sebastián. En 1989 gana el premio, con Oiza, del Centro Cultural La Alhondiga. Todos estos son proyectos no realizados. en el que intervino activamente en su construcción fue su casa en Irún (1958) junto con Basterrechea y el arquitecto Luis Vallet (había pertenecido al GATEPAC). Esta edificación albergaba tanto la vivienda como el estudio de los dos artistas. El proyecto fue muy modificado durante la ejecución de la obra, por indicaciones del propio Oteiza a pie de obra. Su estética se adscribe a los criterios del estilo internacional. Una interpretación de la Arquitectura como experiencia espacial, que deviene tal, como la poesía o la música, en el tiempo. Espacios sucesivos relacionados y gobernados por la luz, sustancial protagonista de la forma.

Conclusión

La fuerza de la personalidad de Jorge Oteiza, su liderazgo político y cultural en el ámbito vasco y la amplitud y versatilidad de su pensamiento, han prevalecido en la atención

de los medios sociales y culturales sobre una aportación plástica fundamental que, aunque no en la medida en que le corresponde, le ha otorgado su dimensión internacional.

Hemos intentado, sucintamente analizar globalmente todas las perspectivas del artista: personalidad, biografía, ideario estético, escultura, escritos, bibliografía y su gran dimensión integradora (lenguajes artísticos, proyectos arquitectónicos, experiencia cinematográfica, diseño, dibujo, poesía y educación estética; arte popular, lengua y cultura vasca).

Es un artista y teórico del arte.... propenso al trabajo, a la investigación y a la poesía. Su evolución abarca desde su etapa sudamericana donde las teorías del encontrismo y la estética objetiva marcan sus parámetros teóricos. Pasando por la etapa figurativa, con una progresiva pérdida de masa (para que sus figuras pesen hacia arriba) y un inexorable acercamiento a la abstracción.

En 1957 gana el gran premio internacional de escultura en la IV Bienal de Sao Paulo. Es el final de un proceso que culmina con su etapa conclusiva: en la que su teoría del propósito experimental (texto que presentó a la Bienal), donde el elogio del vacío y la desocupación del espacio, marcan la cima de sus investigaciones sobre escultura, hasta el punto de que anuncia su retirada de ese campo. Todas estas cesuras conforman el corpus de la producción de Oteiza y las singladuras por las que navegó. Como gran teórico que es, explicitó, explicó y justificó magistralmente esos cambios de estilo en su conocida "Ley de Cambios", conferencias impartidas en 1964-65. Se trata de una interpretación personal de la síntesis hegeliana del proceso evolutivo de las ideas estéticas. Propone dos procesos: a) el acumulativo-experimental en el que partiendo siempre del grado cero para llegar al máximo de materia y de calidad en el campo de la escultura y b) el desocupacional, tratando de vaciar y desmaterializar el proceso para llevarlo a otro grado cero,

nuevo punto de partida. Y su producción concluye con un minimalismo avanzado, donde formas y procesos, objeto e intenciones son la finalidad misma de la creación. Una postura que lo convierte en referente indiscutible dentro del minimalismo español.

Con un marcapasos, una neumonía y una mala salud de hierro, nos dejó el 9 de Abril de 2003 “el genio proteico y el artista poliédrico”, haciendo honor a su máxima estética: desocupación espacial, nos dejó un vacío metafísico que será difícil superar.