

Cuadros de Sergio Abraín, 1994-2012

La exposición itinerante del artista Sergio Abraín comenzó el 7 de junio en Huesca, para seguir en Calatayud y concluir en Zaragoza desde el 6 de septiembre hasta el 5 de octubre. Siempre en las salas de exposiciones de Bantierra. Comisariado de Carlos Buil y Ricardo Marco, con impecable texto de Cristina Giménez Navarro y su correspondiente espacio para el campo teórico. Dicho de paso, por sabido, estamos ante uno de nuestros más importantes pintores, con apabullante dominio técnico desde cualquier ángulo y capaz de abordar otras disciplinas artísticas. Nacido en Zaragoza el año 1952, desde muy joven comenzó una imparable trayectoria con diáfanos períodos creativos y desbordante actividad. Obras para la exposición titulada *Distopías* que recogen una apretada síntesis de lo hecho entre 1994 y 2012, en el sentido de que nunca han sido expuestas pero que muestran sus inclinaciones plásticas en una retrospectiva de ineludible referencia. Síntesis que obliga a formatos adecuados incluso en cuanto al número de obras por el propio espacio.

Por sus características, en cuanto a número de obras y líneas artísticas, no es el momento para un detallado análisis, sobre todo porque conocemos su trayectoria de manera exhaustiva, incluso le publicamos una monografía resumida. Para el admirativo recuerdo el hallazgo de la geometría mediante el uso de bandas en colores negro, plata y gris, que tienen la increíble virtud de alterar el entorno sea cual sea el restante tema. Basta citar cuadros como *Redes*, de 1994, con la ondulación y un círculo vacío que permite ver la pared, *Emisor metalírico*, de 2001, como si fueran tajantes abstracciones geométricas, *Pasos perdidos*, de 2006, con la enigmática presencia de una oculta figura humana en un ámbito cargado de misterio, *Emisores*, de 2007, a través del espacio limpio, en

un primer plano, y su fascinación hacia la cambiante geometría o *Emisor exterior II*, de 2009, mediante la proliferación de la geometría que traza como pasillos conducentes a todo y nada. A resaltar, por su diferente planteamiento, los cuadros *Al margen*, de 2008, por la incorporación de un panel y listones al lienzo, sin olvidar el papel y un alambre circular con papel pegado, o *Algunas preguntas*, de 2010, por la presencia de la figura humana, toda de negro, que interroga sobre lo que sea.

En esta retrospectiva faltan múltiples temas abordados desde los últimos 18 años, como por ejemplo la espléndida serie con el desnudo femenino desde cambiantes panoramas visuales. No importa. Lo que se capta en la exposición es suficiente para ofrecer una succulenta idea sobre un artista excepcional.

Gaudí: arte, ciencia y persona

A día de hoy, la comunidad científica está de acuerdo en que Antonio Gaudí (Reus, 1852-Barcelona, 1926) fue un genio único, como únicos fueron otros seres “especiales” como Mozart, Goya, Van Gogh o Modigliani. Pensar el Gaudí, es pensar en modernismo. Entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del siglo XX la revolución artística que llevó a cabo Gaudí y sus seguidores en la construcción de notables edificios públicos y privados, auspiciados por una potente y optimista burguesía en Barcelona como foco inicial, aunque de menor influencia en el resto de España, recuérdese el modernismo turolense, han hecho que el interés y la fascinación por su arte y su figura no haya sino aumentado con el paso del tiempo. Prescindiendo del montaje mediático y

comercial que ya de por sí envuelve en un halo de misterio, su figura, que irá construyéndose en paralelo a una ciudad que el mismo arquitecto irá modelando, ocho de los edificios diseñados por él, se encuentran catalogados como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco, la mejor forma de conocer al verdadero arquitecto catalán, es a través de la exposición "Gaudí, único", que la Obra Social de Ibercaja, en colaboración con el Museo Diocesano de Barcelona, el Arzobispado de la ciudad condal y la Catedral Gaudí han aunado fuerzas para presentarlo en el Patio de la Infanta de Zaragoza.



La muestra, integrada por doscientos objetos, se articula en cinco grandes espacios, uno biográfico en donde veremos cómo va evolucionando el personaje, desde el joven apuesto y elegante que inicia sus primeros trabajos como arquitecto, hasta los últimos años donde veremos a un Gaudí místico, que vive con gran sencillez en el taller de la Sagrada Familia. Atropellado por un tranvía, muriendo en una humilde cama del

hospital de la caridad Sant Pau de Barcelona al ser considerado un vagabundo. Una contradictoria situación de la vida que hace que el día del entierro el diario *La Vanguardia* publique el siguiente titular: *Muerte de pobre, entierro de rey*. Los otros cuatro espacios, muestran al visitante diferentes proyectos realizados por el arquitecto. Así pues del periodo de estudiante de arquitectura, la muestra expone algunos pocos dibujos, entre los que se incluye su proyecto final de carrera, también podrán verse dibujos y maquetas de la ejecución de la Sagrada Familia, síntesis de una forma de ver la arquitectura como un universo artificial, basado en las lecciones de la naturaleza. Sugestivas fotografías nos desvelarán el proceso de construcción de diferentes proyectos, mientras que diferentes dibujos y maquetas, pondrán de manifiesto el detalle con el que Gaudí integraba las artes en su arquitectura. Buena muestra de ello serán los muebles diseñados por el propio arquitecto, como la silla del despacho del señor Pere Martí Calvet, de gran funcionalidad y comodidad.



En palabras de Pere Jordi Figuerola, conservador del Museo Diocesano de Barcelona, "Se han organizado muchas exposiciones sobre Gaudí, pero casi todas se han centrado en un aspecto de su personalidad. Lo que hace precisamente 'única' a esta muestra es que se ocupa del arquitecto, del hombre y del científico". Y es verdad, no es fácil mostrar de una manera científica y a la vez "apetecible" para el gran

público, en los tiempos que corren, una muestra sobre la vida y obra de un arquitecto, por muy famoso e importante que sea, la exposición ha sido diseñada didácticamente, como si se tratase del propio taller del maestro en la Sagrada Familia; La apuesta por parte de la entidad financiera por la cultura de calidad, como ya pudimos en la anterior muestra sobre Andy Warhol, y el consciente esfuerzo de gestión para contribuir a su disfrute, hacen de esta, una exposición, especial y única, como el propio Gaudí.

Gaudí, único

Ibercaja Patio de la Infanta

27/09/12- 29/01/13

Proto anime Cut: Espacios y visiones en el cine de animación japonés

Hasta finales de Septiembre y durante prácticamente todo el verano hemos podido disfrutar en La Casa Encendida de la exposición *Proto anime Cut: Espacios y visiones en el cine japonés de animación*. Meses antes, la muestra había permanecido en el Espai Cultural Caja Madrid, procedente de la Künstlerhaus Bethanien y de la Dortmunder U – Centre for Art and Creativity. De la mano de sus dos comisarios, Stefan Riekeles y David d'Heilly. Ambos se suman con su idea a una cada vez mayor reivindicación del cine japonés de animación como un arte autónomo, con una idiosincrasia propia que lo

define dentro de la historia del cine y, sin cuyo influjo, resultaría imposible comprender el arte contemporáneo.

Justo en el ecuador de los años noventa, dos obras marcaron el apogeo del anime y su extensión a Occidente: Evangelion y Ghost in the Shell. La estela iniciada por Akira a finales de los ochenta continuaba de la mano de dos creaciones de gran solidez argumental y una impecable belleza plástica. Ambas características se asientan en una fuerte libertad creativa, potenciada por una cultura japonesa que no niega al anime su carácter expresivo. Se considera un medio más, equiparable al cine de imagen real. Lo que es lo mismo: Hideaki Anno puede desarrollar los mismos guiones complejos que forjan directores de la talla de Akira Kurosawa. El anime no tiene que avergonzarse de lo que es. Parte de los planteamientos que sintetizaron las lágrimas en la lluvia de Blade Runner, aparecen con más fuerza en las desventuras de Motoko Kusanagi, cibernético protagonista de Ghost in the Shell. Las ideas de Philip K. Dick sobrevuelan distintos ámbitos artísticos sin distinción. El imaginario colectivo puede reflexionar sobre éstas en cualquiera de ellos. Evangelion y Ghost in the Shell demostraron que la animación iba mucho más allá de la sencillez aparente -aunque no por ello menos interesante- de los *cartoons* y las *silly symphonies* concebidas por Walt Disney. El anime es un arte, un género, un soporte como cualquier otro. Y como tal se presenta en esta exposición.

Los comisarios han elegido a seis conocidos artistas japoneses como eje de la misma: Hideaki Anno y Mamoru Oshii, directores respectivamente de Evangelion y Ghost in the Shell, Haruhiko Higami, Koji Morimoto, Hiromasa Ogura y Takashi Watabe. Todos ellos pertenecen a una generación posterior a la de animadores como Hayao Miyazaki -autor del conocidísimo Viaje de Chihiro- e inmediatamente anterior a la efervescencia de las técnicas digitales. En sus trabajos, el peso del dibujo a mano es todavía altísimo: *storyboards*, bocetos, dibujos a color, anotaciones y reelaboraciones en papel de una misma

imagen se juntan en las tres salas habilitadas por La Casa Encendida para la exposición. Todo ello en perfecta armonía con una serie de pantallas y proyecciones audiovisuales donde se muestra el resultado final: la concatenación de imágenes de anime. De esta forma se consigue amenizar la visita del espectador y lograr que observe dos ámbitos distintos en la creación de este tipo de cine: por un lado, el trabajo, la cantidad de horas que son necesarias para que un mero corto animado salga a la luz. Todo el proceso de elaboración aparece fielmente reflejado. Trabajo duro se asimila a una consideración artística mayor y con ello se potencia también la autoría individual: los distintos bocetos pertenecen a un artista en concreto, a una persona, a una firma. Sin embargo, la consideración actual de la firma como un elemento a tener en cuenta no es a veces nada más que un lastre para muchas artes que, como la animación japonesa, son en realidad corales. Un hecho que, por otro lado, se demuestra también perfectamente en *Proto Anime Cut*: el resultado final. El cine propiamente dicho. El momento en que la noción de autoría se difumina. No sólo porque los distintos artistas propuestos trabajan en diferentes campos y en varias películas intercambiando papeles de dirección, arte o diseño, sino porque también los géneros se interconectan entre sí.

La poderosa cultura nacida en el archipiélago carece de miedo alguno a observar a manifestaciones artísticas diferentes a las consideradas en el cénit. Para empezar, porque ese punto álgido no tiene nada que ver con aquél que nosotros consideraríamos como tal y para continuar porque, como ya hemos establecido, las diferentes artes no son sino distintos géneros a los que confiar las mismas ideas. El vínculo con la fotografía de imagen real es obvio gracias a la figura de Haruhiko Higami, fotógrafo conceptual que, desde finales de los años ochenta, ha viajado por distintos lugares como localizador para películas de imagen real y anime. Al mismo tiempo, la música aparece como una compañera fiel del cine de animación gracias a Extra, el videoclip creado por Koji

Morimoto, del que se exhiben, quizás como excepción en toda la muestra, los valorados diseños de los personajes. Porque, aún no lo hemos dicho y es importante, *Proto Anime Cut* es una exposición dedicada especialmente a los fondos de la animación. Y no tanto a sus protagonistas ¿o sí?

Tomar como centro el diseño de producción conlleva una mirada distinta, en la que se personifica a los escenarios sobre los que se articulan las futuras historias. Los distintos prismas creados por Takashi Watabe resultan impresionantes. Su exacerbado detallismo parece extraído de los oleos de otro siglo. Futurismo y pasión se combinan en un resultado único que consigue hacer más creíble la apuesta de los directores con los que trabaja. Algo parecido logra Hiromasa Ogura que, como destacan los comisarios, aporta un toque personal a todo aquello que realiza. Dirige en la actualidad su propio estudio, Ogura Koubou, dedicado especialmente a la creación de fondos pintados a mano. Un trabajo artesanal parangonable al de Miguelanxo Prado al otro lado del mundo. Un esfuerzo que trata de llamar la atención sobre un arte inmenso, un universo en sí mismo, que nos bombardea continuamente a través de la publicidad, la televisión o, por supuesto, el cine. Sus mensajes distan cada vez más de los submundos de lo exótico, lo alternativo o lo *freak* para llegar al gran público. *Proto Anime Cut* es sólo una de las cabezas de iceberg de un fenómeno cada vez mayor.

Architektonika 2

En el museo Hamburger Bahnhof de Berlín podemos ver hasta 13 de febrero de 2013 la exposición *Architektonika 2*. Se trata de una muestra que pone de manifiesto diferentes enfoques arquitectónicos a través de pinturas, películas, fotografías y

composiciones escultóricas. Presenta como distintos artistas ven la relación entre arte y arquitectura desde los años sesenta.

La primera muestra, *Architektonika*, se expuso hasta febrero de 2012, se basaba en las cualidades escultóricas y visuales de las estructuras arquitectónicas. La exposición actual se centra en la definición que la arquitectura hace del espacio urbano, la forma en que vivimos y las estructuras sociales. Presentan formas arquitectónicas y usos comunes en el diseño de edificios y espacios urbanos, haciendo una reflexión sobre las implicaciones sociales y económicas, la relación entre el medio ambiente, el espacio urbano y la densidad creciente de la vivienda.

Obras de Absalon, Juergen Albrecht, Carl Andre, Stan Douglas, Nina Fischer & Maroan el Sani, Peter Fischli / David Weiss, ISA Genzken, Dan Graham, Rachel Khedoori, Sol LeWitt, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Roman Ondák, Manfred Pernice, Andrea Pichl, Hermann Pitz, Marjetica Potrč, Dieter Roth & Björn Roth, Anri Sala, Albrecht Schäfer, Thomas Schütte, Thomas Struth, James Turrell, Jeff Wall y Tobias Zielony se disponen en cuatro salas acompañadas de diseños arquitectónicos de Gerhard Seigmann, Dieter Bahlo, George Henry, Wolfgang Döring, Walter Jonas y Archigram.

Marjetica Potrč artista y arquitecta, fusiona en sus obras el arte, la arquitectura y la ciencia social, ha realizado para esta muestra *Growing Houses*, basada en el principio de casa creciente. La artista vivió un tiempo en las afueras de Caracas, en una barriada ilegal sin infraestructuras, en las que las viviendas se van construyendo por sus habitantes según sus necesidades y con materiales que van encontrando: crital, acero, puertas viejas, cartones...



Marjetica Potrc. *Growing Houses*, 2012

La instalación de Dieter Roth, es una obra viva que va creciendo con el transcurso del tiempo, podemos decir que se trata de un personalísimo y singular autorretrato del artista, que continúa evolucionando a pesar de su muerte gracias a la labor de otros artistas y en especial de su hijo, Björn Roth. Muestra diferentes momentos de su vida, como y donde trabajaba. *Gartenskulptur* se inicia en 1968, compuesta de materiales orgánicos e inorgánicos estudia el efecto de la descomposición por su colocación a la intemperie, el efecto sobre ella de la naturaleza y los animales y la incorporación cada vez de más materiales de desecho, encontrados o sus propios instrumentos de trabajo, bocetos, dibujos, así como tarros en que conserva agua de lluvia y otras materias, su banco de trabajo, TV, plantas, bibliotecas, aparadores... es una meditación sobre la decadencia y la metamorfosis.



Dieter Roth. *Gartenskulptur*, iniciado 1968

Carl Andre, en *karlsplatz*, presenta una serie de elementos de madera superpuestos en composiciones matemáticas repetitivas. Trabaja con elementos industriales, poco manipulados, tal como los prepara la industria. Representa en la muestra el minimalismo junto a Sol Lewitt .



Carl Andre. *Karlsplatz*, 1992

En contraposición Manfred Pernice compone con materiales que ya han tenido sus vivencias y proceden de diversos orígenes: maderas, tableros, puertas, cartones, fotografías y dibujos, no utiliza prefabricados. Va superponiendo y comprimiendo estos elementos, levantando columnas, evitando la línea recta y la funcionalidad.



Manfred Pernice. *Wall, Wohn – und Wachenlage*, 1997-1998

Rachel Khedoori combina arquitectura, escultura, fotografía y cine. Hace un estudio de su entorno físico y mental, representando espacios reales con otros imaginados o recordados. Trabaja con fotografías y con toda clase de materiales como madera, papel, espuma, yeso, madera, cera... manipulándolos con focos, consigue lo que podríamos decir que son escenarios, espacios inquietantes, metafísicos.



Rachel Khedoori. Untitled (Pink Room 1-6), 2001

Walter Jonas, artista gráfico y crítico de arte, diseñó una ciudad que llamó *Intrapolis*. Llegó a la conclusión de que los hogares tradicionales modernos estaban orientados hacia el exterior, pero en lugar de conseguir paisajes y vistas, lo que tenían era ruido, polvo y gases, por lo que investiga en una nueva forma urbana basada en embudos. *Intrapolis* deriva de introversión y polis, introversión como contrapunto al bullicio y en contraste con el concepto tradicional de casa y ciudad. Esta idea permite ahorrar superficie del suelo, permitiendo más población en menos espacio. Las viviendas se abren al interior del embudo y tienen buena luz y visibilidad por esta estructura, que a la vez que permite disponer de más espacio verde. Los almacenes, cines y espacios públicos se sitúan en la base del embudo.



Walter Jonas. *Intrapolis*

El israelí Absalon, fallecido a los 29 años, realizó *Cellules*, prototipos de unidades-habitación, no se trata de trabajos utópicos sino que estaban ideadas para residir en ellas. Son superficies pequeñas, de 4 a 8 metros cuadrados, realizadas según lo que al artista le inspiraba el lugar en que se iban a ubicar: París, Zurich, New York, Tokyo, Frankfurt-Main y Tel Aviv, así una máquina representaba la agitación de una ciudad como Nueva York, y para Frankfurt establecía una torre-bunker. Estos habitáculos estaban diseñados para ser utilizados por el autor, y pensados en sus medidas. Ideados para que proporcionasen confort una vez que se hubiese adaptado al espacio y asimilado sus limitaciones.



Absalon. *Cellule N° 2*, 1992

Absalon trabajó con figuras básicas, espacios diáfanos, contruidos en madera y yeso pintados totalmente de blanco para evitar la distracción con colores o sombras, por otra parte el espacio limitado lo obligaría a tener aquellas posesiones que fuesen imprescindibles evitando la acumulación de objetos. No se trataba de encontrar soluciones para el problema de la vivienda, sino de realizar un estudio de la relación entre las formas espaciales y los condicionamientos culturales.

Estas son algunas de las obras que podemos contemplar en esta esforzada muestra, en la que participan artistas jóvenes junto a figuras fallecidas, y en la que encontramos fotografías, dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones... Unas veces son fiel reflejo de las soluciones populares que la necesidad va creando, otras son apuestas utópicas, unas obras parten de los años 60, otras son muy recientes, algunas vivas en pleno

desarrollo desde hace más de 40 años. Todas de grandes ingenios.

El mundo es un perpetuo juego

Fue en el siglo XX cuando nacieron el collage y el fotomontaje, innovaciones revolucionarias que conducirían a la destrucción del objeto y las relaciones con el sujeto, dentro de las artes plásticas. Desde ese momento, se posibilita la convivencia de distintos fragmentos en una misma superficie. Todavía está en discusión entre los especialistas si fue Braque o Picasso los primeros en emplear por primera vez esta técnica.



NACHO BOLEA - 2011

El edificio Paraninfo, del Vicerrectorado de la Universidad de Zaragoza inaugura su programa de exposiciones con la muestra titulada *Mikado* del artistas aragonés Nacho Bolea. Desde que en 1987 empezara a cortar y pegar antiguos grabados bajo la influencia clásica de Marx Ernst, ha explorado las diferentes formas y vertientes de los collages, hasta sus últimos trabajos en los que armoniza composiciones e integra elementos de diversa naturaleza. El título de la muestra no es casual, pues *Mikado* es un juego de palitos chino cuya dinámica consiste en expandir y concentrar, extender y recuperar, tirar y recoger con habilidad. Para Nacho Bolea, *Mikados* es una selección de obras de diferentes formatos y técnicas, realizados a lo largo de la última década, en donde el autor deja al descubierto sus fobias y fibias, sus lecturas y sus obsesiones. Un torbellino de imágenes construidas y deconstruidas, pero que dejan entrever la dinámica interna del artista. Así mismo el diseño laberintico de la *Sala Luís Buñuel* del Paraninfo, favorece el tránsito entre sorpresivo y teatral que el visitante va encontrándose a su paso.



Artista a fin a los bazares chinos, seleccionaremos algunas piezas que el propio artista “rescata” de esos lugares para instalarlas en sus piezas, así pues destacaremos *Bibelot* (2006) donde una frágil bailarina de porcelana, sostiene una pesada bola del mundo, ajena a saber el trágico fin que le espera. *Ulises* (2010), donde una figurita de plástico rojo agarrado o “anclado” al palo mayor de la vela de un barco se enfrenta a un mundo lleno de peligros. Pero sin duda alguna la pieza más interesante, es la que da título a la muestra *Mikados* (2007-2011), Bolea durante cinco largos años ha trabajado en una desbordante acumulación de bolas de cristal de tamaños y colores distintos, con la máxima habilidad y concentración, cuyo crecimiento anuncia un estado permanente de desordenamiento e inestabilidad.

Una exposición dura en algunos momentos, donde amor, muerte, erotismo y literatura, se dan la mano en un ambiente esperpéntico donde todo tiene cabida y casi nada sentido.

Nacho Bolea. Mikados

Paraninfo Universidad de Zaragoza

25/09/12-13/01/13

Expresión del estado puro

Luis Feito nace en Madrid en 1929 y se forma en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Su trayectoria artística es inseparable de su relación con el grupo “El Paso”, que fundó junto con R. Canogar, J. Francés, M. Millares, M. Rivera, A.

Saura, P. Serrano y A. Suárez en el año 1957. El Manifiesto original del grupo expresa que propugnan un arte recio y profundo, grave y significativo. Desde esta base, la obra de Feito ha ido evolucionando a partir de unas constantes que definen un lenguaje pictórico muy personal.

La obra de Feito nace para ser vivida, para ser sentida, para ser compartida, con unos códigos que avalan la primacía de lo pictórico frente a todo lo demás, que se torna anecdótico frente a la fuerza del gesto que estructura la obra y un cromatismo con fuertes contrastes que acentúan la tensión de la composición. Una pintura que, en ese conflicto, parece desbordar el marco para expandirse sin límite en la mente del espectador. Unas obras que hablan por sí mismas, sin necesidad de otro tipo de reflexiones. Feito, un Pintor con mayúsculas, siempre ha huido de la necesidad de evocar con palabras aquello que puede ser vivido a través de los sentidos, frente a la Pintura, también con mayúsculas. De este modo, las apreciaciones ajenas a sus cuadros y dibujos, son solamente un acercamiento tangencial a una experiencia que debe ser experimentada en primera persona, en un diálogo íntimo con las obras, en una relación que establece un vínculo que trasciende lo puramente racional para deambular por otros caminos abiertos a una mirada interior que se configura como retrato del mundo.

Luis Feito siempre ha sido reacio a hablar de su obra, a pesar de haber escrito algunos textos y haber concedido una serie de entrevistas a lo largo de su vida. El artista tiene el convencimiento de que la pintura tiene un lenguaje propio capaz de comunicar sus intereses mucho mejor que la palabra que termina obstaculizando la experiencia pictórica ante la obra. Precisamente, en uno de sus escritos más reveladores, titulado "Yo no quiero escribir" y publicado en la revista

Papeles son Armadans en el año 1959, expresa: “Mi justificación, mi postura, mis ideas, posibilidades, etc, están en mi pintura, si existen en mi trabajo serán percibidas por quienes sepan verlo” (Feito, 1959:87).

La dilatada trayectoria artística de Luis Feito es una de las más prolíficas de nuestro entorno artístico. Luis Feito es un artista clave para entender la pintura española desde mediados del siglo XX hasta la actualidad. Su creatividad y procesos plásticos han dado como resultado obras que son testigos de nuestra última historia que, más allá de estar acotadas por una época concreta, han sabido mantenerse en continuo progreso.

1. En los inicios. Influencias y contexto.

El sitio donde uno reside, el tipo de vida que lleva, acaba influyendo en su manera de ver el mundo, de sentir el mundo y, en consecuencia, de expresarlo pictóricamente. Feito es un pintor nómada y la influencia de esa movilidad geográfica en su obra es perceptible, a pesar de haber logrado crear un lenguaje muy personal ajeno a cualquier moda.

En 1954 consigue una beca del Ministerio de Educación español y viaja a París. París y su clima de efervescencia cultural y libertad se convertirán en su residencia a partir de entonces durante casi 30 años. Durante estos años no abandonó sus contactos con España, a donde acude con frecuencia y donde sigue mostrando su evolución pictórica a través de las exposiciones en distintos centros artísticos con una

importante repercusión en la crítica especializada. “La primera parte de mi exilio, la más importante, discurrió en París durante casi treinta años. París acogía muchos exilios de orígenes y procedencias muy diversas (...). Por mi parte, estas culturas me enriquecieron, al mismo tiempo que me hicieron más consciente de mis raíces españolas (...) Creo que mi obra siempre estuvo enraizada en la tradición europea, tanto por su gusto por la pintura pintura, como por su lenguaje y búsqueda espiritual.” (Feito, 1998).

En 1981 se muda a Canadá, donde permanece durante dos años. Posteriormente se traslada a Nueva York, ciudad en la que reside y trabaja durante casi una década. El caos neoyorkino y la cultura americana no era algo que, en principio, le atrajera en exceso, pero sin duda la ebullición cultural de esta ciudad, que relevó a París como capital cultural mundial, era capaz de enriquecer un espíritu permeable como el suyo. A partir de 1991 fija su residencia en España, en Madrid, en donde vive y trabaja desde entonces.

En la trayectoria de Feito es fundamental su pertenencia a uno de los grupos artísticos que introdujo la vanguardia en nuestro país en la década de los 50. Él mismo va a describir en una entrevista con Stéphane Ciancio el comienzo del grupo “ya estaba en París, Saura también. Nos conocíamos de Madrid pero nos encontramos en París. Voy a decirle como sucedió todo. Un día, estábamos sentados en un café de Saint-Germain-des-Prés, la Rotonde si mi recuerdo es bueno, un café para los artistas más pobres, ya que los otros iban al café de Flore, y fue él quien comenzó a hablarme de la idea de hacer un grupo. Saura había establecido contactos con el grupo surrealista desde que estaba en París, esto le dio la idea de hacer un grupo en España.(...) Cuando volvimos a Madrid junto a nuestras familias, durante todo el verano, ya que en París no teníamos

nada que hacer, nos pusimos en contacto con Millares y Canogar. Y del encuentro de estos cuatro pintores nació el grupo” (Ciancio, 2004:215).

Probablemente no se puedan entender muchas de las aportaciones pictóricas contemporáneas sin la voz común de este grupo de artistas capaces de destacar en el panorama artístico nacional e internacional con voz propia desde una óptica común. En 1960 se disolvería y cada uno de sus miembros seguiría su carrera artística de forma individual.

2. El caminar del artista. Un viaje por la expresión interior a través de la pintura.

Feito siempre ha sostenido que a lo largo de una vida dedicada a la pintura no existen saltos bruscos o rupturas. Toda evolución se da como producto de un proceso creativo vivo, dinámico, que va encontrando un camino sobre el que lo andado supone una base unificadora que da coherencia al conjunto de unas obras producidas a lo largo de muchos años. Existe, por tanto, un hilo vertebrador que sustenta su lenguaje, la creación de “sus mundos”, su obra, que hace que su trabajo sea perfectamente reconocible.

Feito se formó en la tradición clásica y figurativa, aunque ya desde antes de terminar sus estudios va a intentar experimentar y romper las normas más academicistas. Desde sus inicios en la pintura postcubista, en la primera parte de la década de 1950, se adentra en el arte informalista y empieza a fraguar un lenguaje en el que la ausencia de referente se

convierte en una constante.

Poco a poco su pintura se va cargando de materia, una materia en la que las texturas contrastan con zonas más fluidas dentro del cuadro. Los grandes empastes circulares que organizan las obras establecen también fuertes contrastes a nivel cromático. La estructura de varios niveles de luminosidad combinada con esas texturas casi tridimensionales que fijan los puntos clave, potencian una cierta tensión que se va convertir, así mismo, en otra de sus constantes plásticas. En 1954 tienen lugar las primeras exposiciones individuales de Feito en las galerías madrileñas Buchholz y Fernando Fe y al año siguiente en la Arnaud de París. “Sus cuadros no son ideogramas de carácter ornamental, sino estados plásticos no desenvueltos en sus probabilidades” (Sánchez Camargo: 1953).

Durante esa primera mitad de la década de los 60 veremos también cómo incorpora una serie de colores que crean un fuerte impacto en sus cuadros, el amarillo que dialoga a gritos, generando un fuerte contraste con las gamas de rojos, magentas, negros y blancos. Mantiene en algunas composiciones esos “tierras” castellanos y los violetas, “Los colores de Feito evocan irresistiblemente los paisajes de España” dirá de su obra Michel Ragon (Ragon: 1960).

Juega con la materia y el espíritu, como si los empastes que utiliza fueran el sinónimo de la corporalidad de la pintura, y la ausencia de la misma, la base espiritual que siempre reclama para sí. José Hierro observará cómo “lo escueto de las formas, lo limitado del color, hace que todo el interés lo asuma el signo plástico. Es pintura reducida a sus últimas consecuencias, pintura en esqueleto” (Hierro, 1963).

En la segunda mitad de la década de los 60, los trazos de línea organizadores tomarán una presencia física, dividiendo el cuadro en dos partes diferenciadas que actúan como una unidad compositiva. En ocasiones, es un plano monocromo el que convive con una parte que presenta más elementos pictóricos. Otras veces el lienzo se divide como en una meiosis, formando dípticos con dos soportes distintos, unidos no siempre desde la continuidad de la composición. Luis Feito, reconocía al crítico Francois-Albert Villet que, en este momento, se podía definir su obra como una especie de monismo.

En la década de 1970 su paleta cromática se irá reduciendo para investigar gamas monocromáticas con las que construir espacios pictóricos más geométricos. “En la actualidad nos vemos confrontados, aparentemente, a las mismas estridencias de color y a los contrastes explosivos. Y, sin embargo, esa sensualidad plástica, llevada a la máxima intensidad desde el momento en que se analiza cuidadosamente, aparece totalmente diferente. Las formas y los colores dialogan sin disputarse el espacio” (Gauthier, 1970).

En la década siguiente despuntará con una serie de cuadros de pinceladas enérgicas, que revelan de nuevo, el juego de la materia sobre el lienzo. “Para mí, la forma, la geometría, siempre ha sido muy importante. Aunque no se vea, siempre hay un esqueleto, un dibujo, una intención de forma” (Ciancio, 2004: 213)

Durante la década de los 90, combinará lo experimentado en las dos décadas anteriores. La etapa que transcurre entre los años 1994 y 1998 será, quizá, la más geometrizante que se romperá

en mil pedazos en los albores del nuevo siglo. Estamos hablando de unas obras que han sido testigos de unos cambios sociales, políticos y económicos de gran envergadura y que siguen, más allá de los acontecimientos, apareciendo vitales con gran fuerza empática ante la mirada del espectador, que siente cómo el conflicto que plantean se traslada al “otro”, a esas contradicciones y tensiones que habitan dentro de muchos de nosotros. En las propias palabras del artista, “siempre hay una dualidad, una tensión, un combate, porque somos pura contradicción. El ser humano es un ser hecho de contradicciones. En mis cuadros, de una manera u otra, a veces hay una tendencia que gana. Siempre existe un conflicto y yo evoluciono con la revelación de este conflicto” (García, 2000).

3. Constantes e influencia en la crítica especializada

Se ha podido observar cómo a lo largo de su trayectoria existen una serie de constantes que nos acercan a un lenguaje muy personal. Más allá de las épocas, de sus distintas variaciones, los modos de ver y los modos de hacer de este pintor-pintor tienen unos puntos en común capaces de identificar su lenguaje.

La obra de Feito se ha definido a menudo como mística. No en vano uno de sus autores más apreciados es Rothko con quien comparte esa visión espiritual del arte. Él mismo va a comentarlo en más de una ocasión “Hay en mis lienzos cierto misticismo, cierta contemplación. Intento dar a la gente materia de meditación” (Tousaint, 1983: 177). No es casual que

dedicara una serie de grabados a la figura de San Juan de la Cruz, sobre el poema "Otras de él mismo a lo divino".

Esta cuestión entronca con otra de sus constantes, un interés por la pintura oriental que se deja ver en su obra y cuyo máximo exponente puede observarse en los dibujos y obra sobre papel. Feito va a insistir en que no es la forma del arte chino o japonés lo que le interesa sino el pensamiento. En 1998, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el pintor expone "mi descubrimiento del budismo zen en aquella época, debido a cierto accidente y determinadas circunstancias de mi vida, tuvo una gran influencia sobre mi trabajo. Era ahondar en lo más profundo de mi ser, para sacarlo y materializarlo en una tela de la manera más pura y directa posible, como lo hicieron durante siglos los pintores orientales. De ahí que durante años mis cuadros fueran ejecutados en una sola sesión, sin posibilidad ninguna de correcciones o enmiendas posteriores" (Feito, 1998: 13-14).

Mercedes Replinger expone con respecto a esta influencia que sus obras se acercan a la idea de la pincelada única de la pintura china tradicional, "que encarna lo único y lo múltiple" (Replinger, 2002: 13). Podrían entenderse estas pinturas sobre papel como unos recorridos de búsqueda, más intuitivos, quizá, que sus grandes formatos, en los que ese automatismo del gesto ensaya nuevos territorios gráfico-plásticos, más allá del aspecto caligráfico que pueden tener en una primera aproximación.

Este afán por proclamar lo espiritual, el mundo interior frente a lo objetivable del mundo exterior le ha llevado al abandono del referente naturalista desde los principios de su actividad artística. Según Feito, "en mi evolución llegué a la

conclusión de que el sujeto concreto figurativo no me interesaba, me interesaba la creación con ese lenguaje de mis propios mundos. Creando mi propio código de expresión” (García García, 2000)

El artista ha insistido siempre en que el dominio del oficio de la pintura es fundamental para escuchar las demandas internas de ésta y saber traducirlas plásticamente sobre el lienzo. Tal y como expone Carmen Bernárdez “para Feito la pintura es un acto fundacional, un hacer presente, un proceso espiritual” (Bernárdez, 2002: 36).

Existen, así mismo, una serie de elementos recurrentes en su obra. Uno de ellos que ha definido su pintura durante mucho tiempo es el círculo y sigue siendo un signo identificador a pesar de llevar años sin utilizarlo como elemento principal en su obra.

Por otra parte, ha demostrado a lo largo de los años una capacidad extraordinaria para trabajar con la materia pictórica. Feito trabaja con el lienzo en horizontal, a veces sobre el suelo, otras veces sobre una gran mesa de trabajo, un dato sobre su proceso que es relevante, con la materia directa, sin usar paleta, la pintura cae directamente sobre el soporte y es extendida con espátula. “Cuando pinto- subraya Feito- ataco la tela de lleno, sin plan preconcebido. Echo los colores directamente sobre ella (...) el gesto va condicionando la organización del cuadro” (Bonet, 1991).

Otra de las cuestiones que ha sabido resolver siempre de forma muy interesante y que se ha convertido en otra de sus señas de identidad es, sin duda, la unión de contrarios, el juego de contrastes que desemboca en muchas ocasiones en el conocido

dinamismo de sus obras. La presencia de una tensión base de la creación y del proceso artístico que hace dialogar el caos y el orden, la acción, el gesto y la reflexión, materia y espíritu. Jean Dominique Ray dirá: “hay en Feito una violencia contenida, una mezcla de sobriedad y de afirmación que es la que le presta a sus obras todo su peso” (Dominique Rey, 1965).

4. Un diálogo con Salvador Victoria. Obra reciente y exposición “Luis Feito. El gesto en conflicto”.

Las obras que se exponen en el Museo Fundación Salvador Victoria, hasta el día 31 de octubre de 2012 y que presentan las últimas aportaciones del artista, deben entenderse como parte de ese todo que ha ido conformándose a lo largo de los años, un lenguaje plástico capaz de ofrecer nuevas perspectivas desde la esencia de lo pictórico, que se mantiene inalterable, esa conciencia férrea de que la pintura es el medio y es el fin. En ellas aparece, llevado a límites expresivos de gran interés plástico, el gesto, otra de las constantes del lenguaje de Feito que podría definirse como uno de los imperativos de su pintura. En estas obras, el gesto contiene un automatismo que estructura unas masas informes que se apoyan, en ocasiones, en líneas que fuerzan el dinamismo de las composiciones. Unos gestos que refuerzan la autonomía de la pintura como materia, que hacen explícito su carácter indomable, que “explosiona” en el lienzo mostrando todo su poder cromático, sus miles de matices, la calidad de sus texturas. La gama cromática está restringida al blanco, al negro, al rojo y a los púrpuras que son utilizados para generar unos contrastes que están en consonancia con el dinamismo y la tensión de las composiciones. Es interesante constatar cómo cuando Feito alude a su método de trabajo lo

define como “irracional, aunque disciplinado. Pinto por necesidad existencial. Y me entrego sin condiciones” (Paredes, 1997). Hace explícito, por otra parte, cómo la técnica utilizada queda justificada por las nuevas exigencias que ha ido encontrando en el proceso. Todas las obras están realizadas con acrílico, aquellas cuyo soporte es el lienzo, hablan, además, a través de sus grandes formatos, capaces de incluir al espectador.

La posibilidad de ver la obra reciente de un artista que ya forma parte de la historia del arte de nuestro país es sin duda un evento imprescindible, pero aún lo es más si se le permite convivir con la obra de otros artistas con los que compartía una visión de la pintura y la búsqueda de distintas soluciones plásticas a planteamientos creativos que están en consonancia.

Sin duda el diálogo que se establece entre las obras de Luis Feito y la colección permanente del museo es altamente sugestivo. La identificación de la obra de Feito con esos círculos matéricos de sus obras de las décadas de 1950, 1960 y parte de 1970 son un elemento inequívoco de su pintura, de la misma forma que tienen un papel fundamental dentro de la obra de Salvador Victoria. La obra de Salvador Victoria y de sus coetáneos supone un vínculo no sólo temporal, no sólo formativo, no sólo geográfico, ya que vivieron en París por un periodo de tiempo importante, sino sobre todo referencial, un interés, como diría Salvador Victoria, en “una actitud ante el arte que se manifestaba mediante la abstracción, abordada desde múltiples facetas. (...) Un afán común, el afán de enriquecer con formas y conjunciones estructurales la pintura espontánea predominante” (Victoria, 2012).

Queda disfrutar de sus obras, recorrer sus gestos, trascender lo escrito para acercarse a lo real. “Sólo puedo invitar a leer en mis cuadros aquello que queda dicho por la pintura: mis deseos, ideas y posibilidades, mi manera de sentir y pensar con el único lenguaje en que intento conseguir expresarme” (Feito, 1959).

(1) Nota: Las imágenes de las obras de Luis Feito pueden consultarse en su página web oficial: www.luisfeito.com, donde se presentan en el apartado “Galería” cuadros correspondientes a toda la trayectoria del artista, desde el año 1952 hasta la actualidad.

Entre el realismo y lo glamuroso

Podríamos decir que el arte y la moda van de la mano, se complementan, en el caso de Arturo Elena (Santa Eulalia del Campo, Teruel, 1958) moda y arte es hablar de oficio, más de cincuenta años de experiencia profesional en el campo de la ilustración de moda con un estilo característico, fácilmente

reconocible, que ha hecho escuela. Sus trabajos han aparecido en revistas españolas y de otros países como Portugal, Francia, Ucrania, Noruega, China, Taiwán...etc..Ha participado en exposiciones colectivas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y entre sus exposiciones individuales destaca la realizada en el 2009 en el Museo del Traje de Madrid con el título “Arturo Elena. 25 años de ilustración”.



La Sala Luzán de Caja Inmaculada presenta una antológica del ilustrador aragonés, formada por 59 originales realizados entre el 2004 y el 2012. Figuras desenfadadas llenas de color y de vida, cuerpos estilizados, que quizás sean una “caricatura” de los prototipos de delgadez ‘real’ trajes llenos de detalles, de matices. Ese es el estilo

característico que ha hecho que Elena sea considerado como “el mejor en su campo en España”. Influenciado por otros ilustradores de entre los años 50 y 80, de la talla de René Gruau o del norteamericano Antonio López Cruz, la obra de Arturo Elena se realiza de una forma totalmente manual con rotuladores, que nada tienen que desmerecer a lo realizado con los pinceles, a la vista está.



Asistir a su obra, es asistir a una recreación de los sueños, donde las mujeres representadas, en su mayoría, no son simplemente figurines de moda, sus protagonistas nos cuentan una historia que trasciende más allá del mundo chic, o del de las pasarelas. Nos llevan al subconsciente de cada uno, que se refleja al ver estas imágenes. Estas ilustraciones, trascienden el ámbito del diseño gráfico para convertirse en obras de arte

Arturo Elena. Ilustraciones de moda

Sala Cai Luzán. 26/09- 25/10/12

Una gran síntesis sobre los cambios en el arte y la sociedad contemporáneos

Aunque esté basado en una tesis doctoral, este libro es un ensayo nada farragoso, que se lee con placer, y nos va llevando de la mano desde los orígenes de internet y la sociedad de la información hasta nuestros días. En paralelo, tal como el título del libro indica, desarrolla también una interpretación de la cultura colaborativa en el arte, de la interactividad entre el público y las obras artísticas, que luego se ha visto incentivada gracias a las nuevas tecnologías.

En medio, la intersección de esta doble vía, la constituye el arte en el sistema-red, que se aborda primero desde una

perspectiva filosófica, en torno al tiempo y el espacio en el arte (capítulo 5). Luego sigue un rodeo discursivo, muy interesante, que revisa algunas de las novedades del campo artístico en el siglo XX (capítulo 6), los valores de la “cultura visual” en el siglo XXI (capítulo 7), y los espacios expositivos, desde el museo o la galería a la exposición virtual (capítulo 8).

A partir de estas premisas, llegamos a las aportaciones principales de la autora, que son los dos capítulos finales. En ellos da cuenta de algunas manifestaciones artísticas dentro del sistema-red, como el net.art y la acción de los hackers; pero sobre todo importa destacar los cambios producidos en el arte por su inclusión en el sistema-red, que están afectando al concepto mismo de arte y a la noción de artista.

El libro acaba con una conmovedora coda personal y una entrevista con el profesor experto en estos temas Juan Martín Prada, que añaden calor humano a un trabajo abrumador, donde ha condensado muchos datos. Un esfuerzo muy de agradecer, pues gracias a este libro el lector curioso dispone ahora de una síntesis de muchos temas de reflexión en torno al arte contemporáneo. Quiero destacar, por último, que la copiosa bibliografía final y la citada en notas al pie abarca una gran variedad de idiomas y contextos culturales, cosa no siempre habitual en los ensayos sobre arte y nuevas tecnologías, que tan a menudo pecan de citar únicamente libros en inglés. También aquí son abundantes, pero se combinan todo el tiempo con referencias a publicaciones en español.

Una historia de la arquitectura contemporánea en la ciudad de Málaga y su provincia

Este libro es el resultado del trabajo emprendido en el seno del proyecto de investigación de excelencia “Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2008)”, financiado por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, e integrado por todos sus autores y autoras, así como por investigadores vinculados al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y por dos arquitectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Asimismo, se complementa con una base de datos *on line* en la que se puede acceder de manera más ágil a sus datos.

Esta publicación recoge a través de sus nueve capítulos un conjunto de ensayos monográficos sobre la arquitectura y el urbanismo de la ciudad de Málaga y su provincia en el período que comprende desde los primeros años del siglo XX hasta la actualidad.

En concreto, el primer capítulo, redactado por Francisco García Gómez, se centra en el estudio del eclecticismo e historicismo de principios del siglo XX en ese territorio a través del análisis de sus edificios, de la producción de sus arquitectos y de la actividad de sus promotores, dejando así constancia de la persistencia de la herencia decimonónica.

En el segundo capítulo, debido a Belén Ruiz Garrido, se determinan los primeros atisbos de voluntad renovadora con la irrupción del modernismo en la ciudad, atendiendo a otras experiencias provinciales y nacionales. El fenómeno modernista

se concreta en escasos testimonios, que se reducen a motivos ornamentales, entremezclados con el eclecticismo predominante. De hecho, las arquitecturas modernistas de Málaga no transformaron su fisonomía y no definieron los espacios urbanos.

En el tercer capítulo, Francisco José Rodríguez Marín analiza cómo la búsqueda de una identidad propia se traduce en una arquitectura regionalista que, como en otras regiones de nuestra geografía, imprime un sello inconfundible a la ciudad. De este modo, mientras el eclecticismo y el historicismo predominaron en la primera década y en la de los diez, el regionalismo dominó en la producción arquitectónica de los años veinte, prolongándose hasta el inicio de la contienda civil.

En el cuarto capítulo, redactado por Igor Vera Vallejo, se estudia la tardía introducción del Movimiento Moderno en la ciudad con escasos pero decisivos episodios de esa primera modernidad arquitectónica. El desarrollo de lo moderno en Málaga posee un carácter específico y conformó un núcleo de producción excéntrico, no encontrando por ello un hueco en el relato ortodoxo sobre la modernidad arquitectónica en España. De este modo, el autor plantea reconstruir el relato histórico de ese período conformado por cuatro decenios (desde los años veinte a los sesenta), mediante el análisis de una serie de obras y artífices que no habían sido abordados por la historiografía tradicional sobre la modernidad.

En el quinto capítulo, María Inmaculada Hurtado Suárez examina, desde una perspectiva crítica, la arquitectura generada en el período de la posguerra en Málaga, analizando qué ocurrió con la modernidad. De hecho, esta autora investiga sobre la pervivencia de los presupuestos modernos en la arquitectura malagueña durante las primeras décadas del franquismo, en las cuales se constata una dialéctica entre tradición y modernidad.

El sexto capítulo, debido a Maite Méndez Baiges, ofrece un detenido recorrido, dentro del contexto de la época, por la “arquitectura del sol” que se produce en Málaga y la Costa del Sol durante las décadas de los cincuenta y de los sesenta. Este período, en el cual se produce la aclimatación del Estilo Internacional a la Costa del Sol (que hizo su verdadera entrada en este momento de la mano del desarrollo turístico), constituye uno de los capítulos más significativos de la historia de la arquitectura del siglo XX en este territorio. Para esta arquitectura se han establecido distintas denominaciones, siendo la más conocida la de “estilo del relax”, que hace referencia esencialmente a arquitectura del turismo. Este es el modo en el que la arquitectura moderna se asienta de manera generalizada en esta zona a mediados del siglo pasado, adquiriendo rasgos concretos de la misma.

El séptimo capítulo, redactado por Antonio Jesús Santana Guzmán, se inicia con un análisis del período conocido como desarrollismo (que abarca desde finales de la década de los cincuenta hasta mediados de la de los setenta), fruto del cual se acometieron grandes proyectos urbanísticos y obras arquitectónicas de calidad. En este capítulo, el autor se centra en el análisis de los inmuebles que acogieron la nueva industria en busca de la recuperación de este sector, en el desarrollo de dos de los nuevos barrios residenciales -la Malagueta y la prolongación de la Alameda-, en la construcción de las nuevas sedes administrativas, en el establecimiento en la capital del nuevo concepto del centro comercial y en la creación de una universidad independiente. De este modo, se propone contribuir a la valoración de la arquitectura malagueña de este período, conformada por proyectos ambiciosos, la mayoría de los cuales se prolongaron hasta el comienzo de la transición democrática.

En el octavo capítulo, Igor Vera Vallejo analiza cómo surge en el territorio de Málaga, en la década de los ochenta, la necesidad de prestar atención a nuevos planteamientos de

ciudad, en la línea de las corrientes del pensamiento postmoderno. En estos años se acomete un proceso de revisión de los planes generales fundamentada en la conciliación entre el proyecto arquitectónico y el planeamiento urbano.

El noveno capítulo, redactado por Joaquín C. Ortiz de Villajos Carrera y Francisco Montero Fernández, se centra en la arquitectura más reciente, la de los años noventa y la primera década del siglo XXI, adentrándose en los nuevos criterios de actuación sobre la ciudad creada, el casco histórico o el patrimonio industrial, así como los problemas que acucian a una ciudad contemporánea y en algunos ejemplos más significativos y recientes del lenguaje contemporáneo de la arquitectura en la Zona Metropolitana de la Costa del Sol.

Por tanto, en este libro, fundamentado en un riguroso trabajo acometido de manera colectiva, se ofrece una mirada crítica de la arquitectura y del urbanismo de época contemporánea en Málaga, contribuyendo de este modo a su verdadero conocimiento y difusión dentro del panorama arquitectónico de la época. De este modo, esta publicación nos permite conocer sus propios rasgos, que, en muchas ocasiones, presentan elementos que también se constatan en la arquitectura y en el urbanismo de otras regiones de nuestra geografía en ese período.

Por ello, esta publicación es una valiosa aportación, puesto que desde una revisión y reflexión crítica ahonda en el conocimiento y fomenta la puesta en valor de las manifestaciones arquitectónicas y urbanísticas desarrolladas en Málaga en los últimos cien años, contribuyendo al mismo tiempo a conformar ese estudio sobre la arquitectura contemporánea española, en el que territorios como el malagueño presentan unos rasgos y características distintivos.

Exhibicionismo del ego

Ilustración: Morey, Joan. (2007) *"Postmortem"*.

La vida privada no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto. Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender. – Barthes, R, La cámara lúcida. –

José Luís Brea redactó ya a principios de los 90, un interesante manifiesto (Brea, 1996) en el que daba las pautas a seguir por críticos y artistas para intentar que el arte producido fuera algo más que el patético intento de un bufón de corte finisecular, para entretener a su nuevo mecenas: el capitalismo y su mercado en la era de la globalización. Así se evitaría, que todo el potencial de producción de criticidad de las prácticas de reproducción simbólica fuera fagocitado por un sistema y unas instituciones a su servicio.

Aunque en el tiempo en el que vivimos, influido por los "mass media", por un exceso casi tóxico de información, por el mensaje rápido y la multiplicidad de imágenes que todo lo inundan, hasta dejar de provocar cualquier emoción sino es mediante el artificio, parece que todo indicio de comunicación puede ser comprimido, encapsulado en unos instantes, para ser consumido y devorado sin que deje el más mínimo rastro en nuestra consciencia.

Una sociedad ahogada por el ruido, ajena al silencio, temerosa del mismo, está condenada por ello a lo banal, a mostrarse a sí misma de modo superficial a pesar de todo el virtuosismo que la tecnología nos permite exhibir, incapaz de adentrarse con mayor profundidad en su propio análisis porque tras esa primera capa, bajo la superficie no hay nada, como apuntaba Baudrillard (Baudrillard, 2007:16); sin posibilidad por ello, de llegar a la esencia porque no hay lugar para la ilusión, para lo insinuado, para lo imaginado y lo poético, que nos lleve por eso mismo a la reflexión sobre quiénes somos.

Hoy en día todo se nos muestra al milímetro en un alarde de acercar “la realidad absoluta”, incluida ¿la intimidad?, que ahora vendemos en los medios, convirtiéndola en pornografía emocional (Brea, 1996: 26). ¿Cómo evitarlo desde el arte? ¿Forma parte el arte de este espectáculo? ¿Qué es la intimidad en un sujeto apenas formado? ¿Tiene que ver con el pudor? ¿Con lo privado? ¿Con los límites? ¿Con el sexo? ¿Con los deseos? ¿Y cómo actúa y se posiciona el arte en todo ello? Porque no hay que olvidar que lo artístico no está exento, en este ahora, de un continuo desplazarse al seno de una industria de masas bajo una tibia máscara que oculta un “imperante populismo estético” (BREA, 1996: 26)

Habría que preguntarse, de qué tipo de sujeto habla el arte y a qué tipo de sujeto/público se dirige la obra de arte y el artista. Quién es la audiencia a la que exhorta, a la que interpela. Puesto que el arte, lo que se pretende artístico, no es sino el producto de un contexto social, político y económico, al cual se ensalza o al que se cuestiona, con herramientas adecuadas para generar criticidad, pero un contexto al fin y al cabo en el que se está inmerso, del que se depende. Es necesario considerar la obra de arte, y todo su entramado como un código que pertenece a un grupo y que necesita del grupo para su existencia, así como del pacto para su lectura, su entendimiento, y por ello su aprobación o su rechazo.

Es decir, cuando hacemos uso de lo privado, de lo íntimo en la obra de arte ¿a qué interlocutor se pretende realmente llegar? ¿No es preciso compartir el uso de similares códigos para advertir o subvertir o denunciar o ratificar el mensaje? ¿No depende todo ello de sustanciales niveles de educación y cultura? ¿Qué convierte entonces la obra de arte que se sirve de lo privado y del uso de lo íntimo, de lo prohibido incluso, en algo irónico y revolucionario, como las performances de J. Morey o algo cínico y reaccionario o cuando menos narcisista, como la video proyección "Enjoy your poverty" de Renzo Martens)?

Mi opinión, más desde la intuición que desde la certeza, se evidencia por lo aquí mencionado a través de estas retóricas preguntas; es decir, creo que se requiere de la comprensión de un código por ambas partes, el artista orador y el público observador-partícipe, quién consume y al que va dirigida la obra, para que en igualdad de condiciones uno elija escuchar o no hacerlo, revelarse y reaccionar o mantenerse al margen. De otro modo aquél al que se trata de aludir, de "informar", o conmover, etc., no es sino un sujeto pasivo, nunca será el interlocutor (coautor-intérprete), aquel para el cual se debe realizar la obra, aquel destinado a acabarla con su completa o parcial comprensión, como advirtiera ya en 1962 Umberto Eco en su definición del concepto de "opera aperta". Este público versado justificaría el uso de lo privado, de lo íntimo como arma arrojadiza para despertar conciencias, para generar controversias y lanzarlas como focos que detecten esa estructura del mundo que, usando palabras de Brea (1996) - "ya está dada, que es la responsable de toda una estructura de vida que es mermada, interesada y que responde a unas lógicas de dominación"-.

Tenía Walter Benjamin esperanza en que el arte en la era de su reproducción diera paso a la democratización de la cultura, acercara esta misma a las masas para así escapar de políticas totalitarias de corte fascista, que haciendo uso de los nuevos

medios como la fotografía, la radio, el cine, convirtieran la cultura en un recurso a través del cual extender sus ideas (Benjamin, 2009: 20). Lo cierto es que un siglo después, tras la aparición de la televisión y el auge de la publicidad por el desarrollo vertiginoso de los medios audiovisuales, el acercamiento de un arte que cuestione las estructuras de dominación, al gran público, no es prioritario en las actuales políticas culturales más allá de la exhibición de renombradas obras en espacios institucionales, que proporcionen los beneficios esperados y cubran estadísticas. De hecho, se produce el proceso inverso, a saber, que son las prácticas de representación simbólica, las que se nos presentan de manera dulcificada, las que en función de las modas se nos muestran como estandartes de la resistencia, adalides de la libertad, voceros que denuncian políticas y estructuras de las que al final son cómplices.

¿Es esta democratización cultural, en el acceso a la visión del otro, a lo privado, a lo íntimo, la que igualaría la mirada o los modos de ver (Berger, 2000: 42) de aquella casta de nobles, reyes y clérigos de épocas modernas, que impartían por igual justicia divina y terrenal? Estos creadores del pecado y la indulgencia, artífices directos del pecador, contemplaban para sí, para su gozo, aquellas obras “infames” que luego prohibían –debido a una inadecuada temática disfrazada, eso sí, de relato mítico- al pueblo al que gobernaban, sometían y juzgaban por igual. ¿Estarían entonces al mismo nivel esa mirada privada, furtiva, por encima de jueces, sin testigos y consciente de su poder y de aquello que éste les permite contemplar, aquello que a los otros les está vedado y la mirada del espectador contemporáneo? ¿Tiene esa mirada del gobernante noble *voyeur* su correlato en el espectador moderno de clase media/baja, el público que accede al circuito del arte contemporáneo, ávido de Bienales, ferias, museos y que actualmente lo disfruta? ¿Tienen algo que ver esas piezas necesariamente producto de lo prohibido, creadas para la contemplación y el disfrute en la intimidad del

privilegiado, con las creaciones resultado del uso del cuerpo propio o ajeno, de la filmación de lo privado, de la exposición de lo cotidiano, de la exhibición de lo íntimo, incluso de lo miserable, en el espacio público, en ocasiones, con una pretensión política? No lo creo, hablamos en el primer caso del uso del cuerpo otro para el placer del poderoso y en el segundo de la reapropiación del cuerpo propio para ocupar el espacio público, para hacerse visible y conquistarlo, pero esta filosofía pertenecía a los feminismos y al arte feminista de los 60 y primeros 70.

Este público no es el tipo de espectador que consume a diario *realities shows* en todos sus formatos y en todas sus variantes, en los cuales se vende la privacidad y en los que desaparece la compostura, la dignidad, para conseguir la carcajada fácil de todo aquel que lo contempla, el entretenimiento del pueblo llano, al estilo del circo romano, en la misma línea que las ejecuciones públicas bajomedievales, que proporcionaban al “populacho” diversión y entretenimiento a través de la tortura o el escarnio público del otro. Válvulas de escape para un vulgo sometido y violentamente domesticado.

Pero entonces, a quién se trata de impresionar en Bienales, ferias, galerías, centros de arte contemporáneo, es ese mismo entramado que conforma el circuito del arte actual, y del que forma parte un público ya asiduo a estos eventos. ¿Qué mirada se desea educar?, ¿a qué cliente pretendemos despertar, conquistar, sacudir, impactar en estas citas en las que, cada vez más, proliferan videos, videoinstalaciones, documentales artísticos, que se exceden en la observación de la intimidad del otro, de lo ajeno, de lo periférico, de lo que no es el aquí y ahora occidental? Proyectos todos que pretenden mostrarnos, -bajo una falsa máscara, ese fantasma llamado integración en todas sus variantes-, la aceptación y asimilación -cuando no fagocitación- del “arte otro”, del ser otro. Proyectos que presumen por el contrario de desear

desligarse de esas estrategias totalitarias producto de un mercado global, que persigue el monopolio sobre la interpretación del aquello, de lo raro, lo exótico, -ese otro necesario para la afirmación del yo, del aquí, del ahora, para la normalización-, que no es sino fruto de la “mercadotecnia” más feroz, ese pretendido acercamiento del arte-a-la-vida-del-otro, sin que ese otro, el contemplado, el observado, aquél a quien se exhibe a través de su desnudez, de la exposición de su intimidad, participe del mencionado código desde el cuál interpretarse y leerse a sí mismo, con equidad, en igualdad de condiciones, para poder construirse.

¿Qué supone la intimidad en el siglo XXI en el contexto de la democratización de los medios, de la cultura y del arte? Tras la elaborada, lenta y perversa construcción de un ser vacío, el sujeto ya no desea su intimidad porque no le dirige hacia nada productivo. Éste es conducido de manera superficial por un mundo diseñado para que, en calidad de individuo, no tenga otra pretensión que el consumo compulsivo, incluido mismamente el del arte-vida. Si entendemos ésta, -la vida-, como un producto más, mermado y sometido a unas estructuras de poder, el arte-vida no es sino reflejo de un mundo estetizado, reconstruido y que se desvanece como cualquier otra mercancía en la red: un arte-no-vida efímero en verdad. Nada que ver entonces con el que proclamaban las vanguardias históricas de la primera mitad del XX. Tras esta construcción, ¿qué queda de lo íntimo?, ¿qué nuevo lugar ocupa? Al final de siglo XX y principios del XXI los conceptos “privado” y “público” han mutado completamente. Se ha destruido el empoderamiento que de lo privado como expresión crítica, como herramienta de visibilidad y de dignificación, hizo el artista de la década de 1970, sobre todo desde posicionamientos feministas. El nuevo capitalismo de ficción se ha reappropriado de la potencialidad transgresora de la exhibición de lo íntimo y lo ha banalizado.

¿Qué pueden ofrecernos las representaciones simbólicas, las

producciones de lo imaginario, como para despertar las conciencias –como se pretende desde ciertos posicionamientos artísticos- de un sujeto que ha vendido su privacidad a las redes sociales, porque necesita ser visto y que, llevando al extremo la heteronomía, requiere de la presencia del otro para la construcción de su propio yo? Este narciso patológico que es el sujeto contemporáneo, requiere de un grupo virtual que sea testigo de una tediosa existencia. ¿Acaso el arte ha tenido alguna vez capacidad para llegar al sujeto contemporáneo más que de un modo meramente hedónico? ¿Es necesario y posible para el arte y el sujeto contemporáneo otro papel? ¿Es la exhibición de lo íntimo imprescindible para la consecución de propósitos más allá del puro exhibicionismo?

El sujeto contemporáneo es producto de la era de la globalización que ha provocado cambios socio-políticos, tales como el avance del capitalismo trasnacional, la movilidad migratoria, la violencia contra todo tipo de minorías, la pérdida de identidad y, con ello, de la historia. Esto ha producido inevitables cambios en las subjetividades, en la esfera de lo público, de lo privado y, por lo tanto, en la vivencia de lo íntimo [\[1\]](#). Ha provocado a conciencias que ahora, desorientadas, adquieren un comportamiento narcisista que las aleja de todo proyecto político y que las aísla en tanto que individuos dentro de una sociedad de masas y sin capacidad para la acción.

Se ha producido en los últimos veinte años, -y en un grado superlativo en la primera década de este siglo-, un asombroso incremento de lo que podríamos llamar el exhibicionismo del ego y de lo privado pero de una manera bastante grotesca y desde diferentes soportes y medios: fotográfico, audiovisual, performance registradas, etc. Por otra parte, habría que añadir la multiplicación que supone hacer uso de las redes sociales y de la Web 2.0 para su visibilidad y la distribución de un contenido que en la actualidad se considera algo artístico, con o sin criterio.

El medio elegido para nuestra reflexión, el video en sus múltiples facetas, se ha erigido en herramienta imprescindible para la transmisión y la captura del instante, del momento fugaz, para la “representación” de lo real, papel que en décadas anteriores recaía en la fotografía. Ambos surgen como producto y para deleite de la sociedad de masas, para su compulsivo consumo y también para la producción de pequeñas e infinitas historias privadas que de otro modo serían anónimas y que de pronto ante nuestros ojos adquieren relevancia. Ambos, paradójicamente y aunque nos rescaten del olvido, aunque nos constituyan en memoria colectiva, nos aferran todavía más si cabe a la muerte, a un pasado apenas capturado, a aquello que ha-sido, que fue, como ya dijera Roland Barthes (Barthes, 1994 : 22).

Observamos la difusa línea que separa una mirada poética hacia lo íntimo/ privado de la mirada morbidizante en el campo de la videograbación, de la videoinstalación o de las performances documentadas, más allá de la sociedad del simulacro de la que nos hablaba Baudrillard en la década de 1980, e inmersos de lleno en la era de la globalización. Una mirada ya no pura, híbrida (MARTÍ, 2003), además de no poder sustraerse a la cosificación y con ello a la mercantilización del yo.

¿Qué hace el artista contemporáneo? ¿Cómo retrata al sujeto?, ¿según la procedencia, clase, género o raza, tanto tuyas como del representado? ¿Cómo intentar por su parte la ejecución de prácticas de representación simbólica, no cínicas, es decir, la elaboración de mensajes constituidos por un código común al otro que implique una comunicación en igualdad de condiciones? Para llevar a cabo un retrato respetuoso del otro, debe partir de la observación de la otredad sin recurrir a posturas eurocéntricas o paternalistas, incluidas las supuestas posturas críticas que son subvencionadas por la institución arte.

En cualquier caso, sólo hay que estudiar detenidamente algunas de las exposiciones, ferias, Bienales o muestras relevantes de

ésta última década, y a algunos de los artistas más representativos de esta disciplina, para que a partir de la temática y el contenido de sus obras, como respuesta a los planteamientos expositivos de estos grandes eventos, podamos dilucidar cuál es la pretensión de los mismos –artistas y eventos- y aclarar qué tipo de observadores los organizan y, por lo tanto, qué suerte de políticas culturales se reflejan en ese tratamiento dado a la otredad. Comprobaremos que no son sino lavados de cara por parte de políticas conservadoras alineadas con el nuevo capitalismo globalizador, el mismo que ha dado lugar a la presente desubicación de un individuo en constante movimiento, por el flujo migratorio que un mercado global requiere. Se trata ahora de un sujeto que ha perdido el referente estado-nación, por quedar éste término obsoleto e inservible para la nueva economía mundial.

¿Lo privado ha devenido en político tal y como promulgaban movimientos como el feminismo o los situacionistas de la década de 1960, para así y de este modo mostrar un individuo complejo, fruto de una sociedad que es reflejo de una realidad no programada? Con estas preguntas retóricas nos referimos a esa realidad presentada -y no re-presentada-, capturada por el artista desde una posición crítica hacia un sistema neoliberal, capitalista y globalizador, habiendo sido fagocitadas cada una de las consignas por las que tenía sentido hacer visible lo cotidiano. ¿Y si por el contrario esa mirada es interesada y colabora en la mercantilización del otro, a través de la reificación miserable y de la etiquetación para la reafirmación constante de unas estructuras, productoras de un imaginario que genera y nos presenta “una realidad ya dada”? (BREA, 1996).

Lo cierto es que en una compleja sociedad casi virtual en la que el individuo ha sido aislado por la tecnología desde un mercado feroz que desplaza y fagocita todo intento alternativo de lucha desde el videoarte a través de la red, estos artistas

—en plural—, intentan, tal vez, documentar una realidad múltiple, compleja e incluso paranoica, esquizofrénica, no normada, no reglada y nunca única. O tal vez ese artista —ahora en singular— y sus obras se prestan a re-presentar y colaborar —consciente o inconscientemente— en la ordenación de unas categorías cerradas, reflejo de estructuras de poder que continúan generando, reafirmando y escribiendo una historia en la que de manera “natural” el sujeto según la procedencia, clase, género o razas, se encuentra en el grupo de dominadores o dominados y excluidos. Finalmente, afirmar el yo observando al otro, siempre desde el exotismo y la diferencia, es una manera sutil, inocente o perversa, —depende del punto de vista adoptado—, de asentar los valores de un tipo de sociedad dada.

Terminaría con una última pregunta: con toda la actual toxicidad de imágenes, y dado que pensamiento y lenguaje se retroalimentan y se generan mutuamente, ¿a qué nos conduce reducir a un mensaje simple y directo todas estas imágenes, a las que previamente se les ha arrebatado su potencialidad icónica, simbólica o incluso —en el caso de algunas fotografías y grabaciones— de archivo (índex)?

(Memoria de investigación presentada en el seminario "Teoría, pensamiento y estética del arte de la Edad Contemporánea", del Máster de "Estudios Avanzados de Historia del Arte" de la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección del profesor Manuel Sánchez Oms)
