

La intervención pictórica.

C'est le réel qui se fait possible, et non pas le possible qui devient réel.

Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, 1934.

Muchos de los datos bibliográficos proporcionados por el historiador Manuel Pérez-Lizano en el catálogo de la exposición que el Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza ha dedicado al pintor José María Martínez Tendaro, resultan esenciales para entender la naturaleza de la dedicación profesional de este pintor y las capacidades por él atribuidas a la pintura. Conocemos, gracias a sus propias declaraciones, cuanta es su fe en este arte en tanto que trabajo que requiere una preparación y una constante actualización, donde además no caben las representaciones pictóricas, los temas y las funciones que no obedecen a los propios elementos pictóricos, todo lo cual se conjuga con una muy positiva visión de los certámenes y concursos oficiales como medio de estímulo y encuentro de los trabajos de diferentes artistas. Sin embargo, no creo que Martínez Tendaro sienta toda esta entrega ni la haya vivido como una producción de imágenes destinadas a cubrir las paredes de particulares coleccionistas, instituciones y entidades empresariales prometedoras. Observando la gran cantidad de registros sintetizados en sus lienzos y en toda su producción en conjunto, podemos intuir su taller ante todo como un centro de investigaciones, un laboratorio donde él disecciona las infinitas posibilidades de la pintura: "Ya he dicho que esta presencia mía en algunos concursos es una actividad paralela a otra más importante, definitiva, que es mi trabajo, mi investigación como pintor", comentaba en 1977. La pintura deviene un medio simultáneo de conocimiento y producción de imágenes y, más allá de su condición virtual, de la realidad misma en el análisis de sus infinitas texturas y calidades matéricas.

Por el contrario y retomando los datos proporcionados por el comisario de esta exposición, Manuel Pérez-Lizano, en 1964, a la edad de 17 años, Martínez Tendaro emprendió los estudios de arquitectura, los cuales no finalizó al inclinarse definitivamente por una carrera plástica. Esta primera predeterminación explica en parte la ambición de su pintura, sobre todo en sus últimos "espacios arquitectónicos",

los cuales debemos considerar junto con sus paisajes y otros ciertos "espacios" bastante más abstractos. Tras un debate entre su propia naturaleza y su función representativa tradicional, finalmente su pintura se presenta sintetizada de manera dialéctica.

A pesar de afirmar en diversas ocasiones no existir temas predilectos en sus pinturas y trabajar directamente -además del movimiento en el espacio- el color y la luz, elementos intrínsecos de su profesión, la representación y la figuración está presente en su producción desde el comienzo de su trayectoria como pintor en 1967, a los veinte años de edad. También afirmó en 1984 pertenecer a una generación de pintores españoles englobados bajo el concepto de "nueva figuración" tan cara a Carlos Areán, Manuel García Viño y Venancio Sánchez Marín, y ello a pesar de haber asegurado siempre su independencia. En esta misma ocasión opinó haber iniciado su carrera cultivando un realismo fotográfico, orígenes cuyas producciones apenas se han conservado, pero en las que no faltaban las alusiones políticas, por ejemplo antibelicistas, tal y como era habitual en muchos de los pintores españoles de entonces, por ejemplo en Equipo Crónica, Canogar, Antoni Miralda, Arroyo, Genovés, etc. También encontramos similitudes con los dibujos de artistas de su generación de la talla de José Hernández, y aquí en Aragón de Sergio Abraín, Ignacio Mayayo y Natalio Bayo. Incluso Martínez Tendero declaró en 1975 cultivar "un surrealismo que convive y queda encerrado como un interrogante de evocaciones nacidas en la intimidad".

Cierto es que este surrealismo podría definir el encuentro entre la pintura manifestada mediante sus propios elementos, -incluso ciertos automatismos-, y un realismo objetivo que, como en el caso de los surrealistas históricos, indaga en modelos fotográficos. Sin embargo, los surrealistas se apartaron de las preocupaciones artísticas y profesionales para perseguir fines más ambiciosos y revolucionarios, anteponiendo a cualquier forma de arte y literatura separada un acercamiento poético hacia la realidad. En cambio Martínez Tendero, enfrentando la pintura con la representación exacta y fiel, concisa, logra exaltar sus facultades más puras: la luz y el color. Es más, antes que el surrealismo y por su constante alusión a la máquina, quizás debamos remontarnos a aquellos considerados representantes de un protodadaísmo neoyorquino, principalmente Duchamp, Picabia y Man Ray,

quienes adoptaron el tema de la máquina para cuestionar las funciones de la pintura misma y del Arte con mayúsculas, tal y como demuestra la yuxtaposición de este tema con el tradicional retrato femenino en piezas de Martínez Tendero como *Mujer y Máquina* (1991) o *Mujer alada* (1982), donde este modelo, en su encuentro con la máquina, la cual salva los males ocasionados por la Expulsión del Paraíso, adquiere facultades nuevas a modo de Interferencias (1984). Siempre cabría preguntarnos en qué consisten estas máquinas dotadas de extrañas e interminables cintas que acumulan las facultades cromáticas y lumínicas de la pintura en un movimiento continuo que salva la fragmentación de la representación. En este sentido Martínez Tendero ha profundizado bastante en el problema de la mimesis, desvelando las yuxtaposiciones inevitables en toda representación mimética, a pesar de restringirse a la virtualidad óptica, problema que intentó salvar con una serie de experimentaciones con diferentes calidades matéricas. La vanguardia histórica había enfrentado la pintura en tanto que registro trasnochado de un juego de estamentos y apariencias (el retrato) con la realidad tecnológica, entre la cual la pintura se empecinaba en mantenerse, ayudada por el papel crucial que las apariencias juegan en la rápida expansión del mercado sobre la misma realidad, un nuevo imperio surgido de las contradicciones entre una burguesía aún recelosa de la diluida sangre azul, y las infinitas posibilidades ofrecidas por el desarrollo de la industria.

Tal y como el historiador del arte ruso Nikolai Tarabukin expuso en 1916 a la hora de establecer las diferencias esenciales entre la composición del pasado y la construcción del futuro, si una ventaja posee la máquina frente a la pintura es su posibilidad de extenderse en todas sus dimensiones hasta el infinito a modo de cadenas productivas, mientras que la composición siempre se constriñe en sus propios marcos definitorios, los cuales roban su coherencia interna. Martínez Tendero, en tanto que pintor de su generación nacido tras las masacres de la Segunda Guerra Mundial, la cual ante todo sirvió para enfrentar la humanidad contra sus propios medios, exponiéndola así desnuda ante los regímenes que la administran, reacciona haciendo de la pintura una máquina que otorga la unidad deseada por todo profesional para su labor, una vez liberada de la representación con la que ahora se enfrenta. Es en sus cuadros la pintura disfrazada de máquina la que denuncia el retardo del ojo (paradigmático

de este fenómeno resulta su retrato del Papa Juan Pablo II, 1991). Una vez constituida como tal, conforma fragmentos de un continuo constructivo, lo que Martínez Tendero entiende por "módulos", los cuales ocupan la superficie pictórica e invaden los anteriores espacios representativos, hasta que intervenga a modo de arquitecto del color sobre espacios arquitectónicos previos con ensoñaciones que la pintura fabrica ("Máquina para volar"). Frente a la anterior imitación del modelo, la pintura acaba por intervenir. Ahora con su opacidad invade el modelo y conquista el espacio con sus fantasías. De hecho, estas figuraciones de pintura pura se aproximan al maridaje entre el pulso del pincel y la máquina, de un discípulo tanto de Le Corbusier como de Duchamp: el chileno Roberto Matta, gran gimnasta del automatismo gráfico. Este parecido formal desvela la posición histórica de Martínez Tendero, recuperando para el arte los medios que las vanguardias de la primera mitad del siglo XX opusieron a la pintura. Él reafirma la posición del artista profesional frente a la disolución de las vanguardias históricas. Incluso sus figuraciones mecano-mórficas (retomando el concepto empleado por Werner Spies para las obras maquinistas de Picabia y Max Ernst), resultan barrocas en comparación con el Benjamín Palencia más orgánico, el anterior a 1936, por poner una comparación con otro pintor de Albacete, de una generación anterior, traductor en el país de las vanguardias históricas europeas, y conocido por Martínez Tendero por ser maestro en su provincia. Con esta búsqueda de las formas más apropiadas para una pintura liberada, Martínez Tendero parece recuperar el tenebrismo barroco y dejar que la luz emane de ella misma como gracia divina, desplegando por otra parte las veladuras y los efectos lumínicos propios de un Velázquez maduro, barroquismo que también caracteriza los espacios arquitectónicos por él intervenidos en los últimos años: tras el clasicismo de las vanguardias, empeñadas en reducir la creatividad a sus mínimos elementos para romper sus marcos, según los argumentos del especialista en la materia Philippe Sers, se despliega un nuevo barroco orgulloso de la sofisticación del arte en su independencia y en su capricho. Si antes las películas bélicas mostraban hospitales atendidos por hermosas enfermeras, ahora los soldados recogen los miembros despedazados de sus compañeros, ya no caídos, sino reventados y descuartizados. Cuanto más se aleja la muerte de nuestros hogares, más la apresa la mimesis con el fin de reificarla.

Toda representación constituye un ejercicio ideológico,

porque la ideología nace de la necesidad intrínseca a la idea de cubrir la realidad con su opacidad. ¡Ojalá los seres nacidos del sueño de una pintura una vez instituida como máquina constructiva, se encarnen en la realidad misma e invadan la ciudad de Zaragoza y las urbes de todo el mundo! No obstante, muchas de las pinturas de Martínez Tendero han emergido de su viajes (espacio + movimiento). Pero para ello tendría que dar el salto decisivo de la intervención, aquel ya planteado primero por el futurismo y luego por el espacialismo de Lucio Fontana, y eso implica siempre una decisión política, arriesgada, vertiginosa, quizás demasiado para la lírica del pincel y la pluma. Aún así... ¿acaso no es nuestro el derecho a extraviarnos en todo momento? Se me ocurre por ejemplo estudiar y dilatar las distancias restantes entre los contenidos de los sinónimos, aunque por lo pronto Martínez Tendero ha sido capaz de ubicar la pintura en el lugar que merece, aquél tan importante en el mundo que nos ha tocado vivir regido por los canales de la información, aquél desde el cual puede escindir y separar la realidad de la ficción.

Cojan un pincel. Ya no pinten, no dibujen nada. Subrayen y tachen lo que se les antoje. Enseguida sentirán ustedes mucho más próxima la realidad que les rodea.

La modernidad interrumpida: La arquitectura española de la postguerra

Hasta el principio de la Guerra se entreveía la modernidad.

Aceptado ya el término de “arquitectura de la Segunda República” (cfr. Domenech Girbau, 1968, pp. 21 y ss.) que fue muy debatido durante mucho tiempo (vid. las palabras de Secundino Zuazo: ¿Como van ustedes a hablar de arquitectura de la República si precisamente durante aquellos años no se construyó nada en España? No recuerdo otro periodo de mayor recesión económica. Nadie nos encargaba ni un maldito chalet (Bohigas, 1970 p. 7) hoy parece difícil discutir el papel preponderante que, durante ese periodo de tiempo, jugaron los arquitectos y la

arquitectura españoles en la adopción de un lenguaje moderno, y en el compromiso ideológico que ello suponía (el exilio de buena parte de ellos –vid. Anexo 1-(Urrutia, 1997: 28. Bohigas: 114) y el discurrir arquitectónico en la inmediata posguerra confirmarán, caso de que fuera necesario, esa aseveración).

Ciertamente esa época y sus protagonistas tuvieron una gran significación que podemos desgranar en algunos hechos fundamentales, a saber:

- El papel de la paradigmática (y muy influida por la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París, de 1925), “generación del 25” (en la que destacaban, entre muchos otros, Bergamín, Fernandez Shaw, Mercadal, Arniches o Gutierrez Soto), y su participación en el proyecto de la Ciudad Universitaria (intento de “oficializar” por parte de la república, no lo olvidemos, las actitudes progresistas y de vanguardia de esa generación de arquitectos.

- La exposición Internacional de Barcelona de 1929, con un icono del movimiento moderno como el pabellón de Mies van der Rohe.

- La obra de arquitectos como Secundino Zuazo y las iniciativas personales de Josep Lluís Sert y García Mercadal (entre las que no fueron las menos importantes las visitas organizadas por el segundo a la Residencia de Estudiantes de Madrid de personalidades como Le Corbusier, Gropius o Van Doesburg), que eventualmente se acabarían convirtiendo en el GATCPAC y el GATEPAC (1930) con su órgano de difusión la revista A.C. (Documentos de Actividad Contemporánea) (Solá-Morales, 1975: 31 y ss.).

Estos hechos son, sin duda, indicativos más que suficientes para entender que en esos años, la arquitectura española, como muy bien señala Bohigas, se estaba acercando a la modernidad

Los años de la segunda República representaron uno de los más ambiciosos proyectos de renovación política para España. Durante un tiempo se creyó realmente en la posibilidad de transformar las estructuras de un país anquilosado y encauzarlo de un modo definitivo en las sendas de la modernidad, el liberalismo y la revolución social. Naturalmente, también los arquitectos quisieron participar en esa aspiración colectiva que soñaba con el

advenimiento de una nueva sociedad. Así, el trabajo de la generación de arquitectos de finales de los años veinte y treinta se caracterizó por una actitud progresista que imitaba los símbolos del avance tecnológico, por la eliminación de ornamentos superfluos y por la búsqueda de un **funcionalismo racionalista** (Bohigas, 1998: 11).

Para reforzar este punto asomémonos un poco entre las construcciones más destacadas de ese momento, entre las que es inevitable referirse a la desaparecida gasolinera Porto Pí (1927), de Casto Fernández Shaw . Obra de concreto, terminada en apenas 50 días, que coloca a su autor en coordenadas similares a Garnier o Sant´Elia, como manifiesto del ímpetu de la vida moderna.



Estación de Servicio "Petroleos Porto Pí"
(actual Estación e Servicio Gesa, S.L.),
1927



Central térmica de Ciudad Universitaria,
1932, Manuel Sánchez Arcas, Madrid

El Rincón de Goya (1926-8) de Fernando García Mercadal, encargado para el centenario de la muerte del pintor, rompió la idea de monumento conmemorativo decimonónico (grupos escultóricos alrededor de la figura del pintor), sustituyéndola por un lecorbuseriano pabellón abierto a un jardín que integraba biblioteca y sala de exposiciones (Buil Guallar, 2003: 13-18). Para muchos se trata del primer edificio racionalista en España.

Como decíamos antes, las obras de Ciudad Universitaria fueron fundamentales, y entre ellas, por su relación con la vanguardia internacional tal vez podríamos destacar la desaparecida Fundación Del Amo (1928-30), de Rafael Bergamín; la facultad de Filosofía y Letras (1932-35), de Agustín Aguirre, quizá uno de los emblemas arquitectónicos de los afanes educativos de la II República (González-

Cárceles, 2008: 64); y el pequeño, pero en mi opinión personal, el quizá más vanguardista de todos, edificio de la Central Térmica (1933) de Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja, con limpios lienzos de ladrillo y ventanas rasgadas característicos de la escuela holandesa (Bohigas, 1970: 23).

En este apuntar del racionalismo en España, no podríamos dejar de referirnos al Plan de Extensión de la Castellana en Madrid de Zuazo y Jansen (1929), que acabaría definiendo el crecimiento futuro de la capital.

Hay que mencionar también, la colonia El Viso de Bergamín (1933-6), en la que según el propio arquitecto, se hizo "una arquitectura simple, muy cúbica, quizá inspirada en las casas que habíamos visto en Alemania y Holanda, un poco seca, pero que yo esperaba compensar con los distintos colores con que se pintaron las fachadas de los diferentes bloques" (**Revista de Arquitectura**, mayo 1967).

En el edificio Carrión de Feduchi y Eced (1931-33), para muchos el aldabonazo original de la modernidad en Madrid, parece evidente que se aúnan, por una parte, las influencias de la arquitectura expresionista (uno querría pensar que fundamentalmente de Mendelsohn). Destacan igualmente, por otro lado, algunos ribetes de **art-deco**, y la clara influencia neoyorquina (habría que decir que estos últimos eran elementos no demasiado apreciados por la nueva "ortodoxia" impuesta por el GATEPAC y A.C.).

Y, finalmente, no podríamos echar en saco roto las lecciones estructurales del maestro Eduardo Torroja, en toda su obra pero, tal vez, especialmente la tribuna diseñada para el Hipódromo de la Zarzuela, en equipo con Arniches y Domínguez (1935-6) en la que se unen eficacia y sinceridad estructural con un extraordinario logro estético, sin duda a la altura de las mejores realizaciones de los treinta en Europa.

El canto del cisne: el pabellón de Sert en París (1937).

A pesar de ese despliegue de incipiente modernidad, en el periodo inmediatamente anterior al inicio de la Guerra Civil, uno pensaría que, tras el levantamiento militar del 18 de julio de 1936, cualquier actividad arquitectónica hubiera debido ser cancelada. Ello fue casi completamente cierto, (aunque en Cataluña, la actividad se prolongó, incluso en el periodo bélico), ya que como el resto de los españoles, los

arquitectos se encontraron entre ambos bandos, se exiliaron, o, incluso, murieron en las hostilidades.

Existe una obra que, sin embargo, constituye el auténtico canto del cisne de la modernidad arquitectónica amparada por esta renovación que hemos visto antes: el Pabellón de España (la España, no lo olvidemos, legalmente constituida por la Segunda República), para la Exposición Internacional de París de 1937, construido por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa, manifiesto dramático de la situación histórica por la que atravesaba el país en ese momento.

Elementos prefabricados, funcionalidad y racionalidad, plantas libres enlazadas con escaleras y rampas y la negación de cualquier ornamento definían un edificio que constituyó un enorme éxito de crítica, a lo que contribuyó entre otras cosas, el hecho de que albergara piezas tan señeras como la magnífica **El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella** de Alberto Sánchez, y, por supuesto, el famosísimo **Guernica**.

Sin embargo, en muchos sentidos, la suerte estaba echada, y, en palabras de Oriol Bohigas, "la pérdida de la guerra significó la liquidación de toda la vanguardia y el aniquilamiento del grupo, perdido en los exilios y las deserciones internas" (Bohigas, 1970: 181).

Los edificios del nuevo gobierno: ¿la modernidad interrumpida?

Como se ha dicho en muchas ocasiones, mucho era lo que había que reconstruir tras el final de la guerra en 1939, y escasas eran, las posibilidades de hacerlo. Efectivamente, no sólo las filas diezmadas de los arquitectos constituían un problema, sino que además los problemas materiales eran acuciantes (la ausencia de producción de metales y concreto era casi absoluta).

Sin embargo, achacar a esas circunstancias (como ha ocurrido algunas veces), edificios como los gobiernos civiles que surgieron con rapidez por todas las provincias españolas, o el Ministerio del Aire de Luis Gutiérrez Soto (que fue ferviente partidario de una arquitectura española moderna basada en la tradición y llegó incluso a tildar la arquitectura moderna como apátrida, que cual nuevo Alcázar inaugurará la forma que el régimen franquista tenía de concebir su capital, constituiría incluso una ironía, dado el gigantismo de esas construcciones.

Desde luego, como menciona Bozal, sólo consideraciones ideológicas, ora negativas, como la estrecha identificación de la arquitectura moderna, como con el resto de las manifestaciones artísticas de vanguardia, con la Segunda República, es sin duda uno de los motivos para que se la combata con dureza en el franquismo; ora positivas, como la imagen que el Regimen tenía de sí mismo y/o intentaba proyectar, y de sus referentes contemporáneos e históricos, pueden explicar esos programas constructivos dada la inanición económica de la inmediata posguerra (Bozal, 1976: 66).

En cuanto a los modelos de la inspiración de los arquitectos de ese momento, como decíamos antes, sólo la influencia de los regímenes políticos afines en esa época en Europa (el **Heimatstil** de Albert Speer –hay que recordar la celebración de la Exposición en Madrid **La nueva arquitectura alemana**, en 1942-, o los proyectos de Marcello Piacentini en la Roma fascista –conocidos a través del número monográfico “La Roma del futuro”, de la Revista Nacional de Arquitectura, núm. 8, 1941-), o el deseo de la recuperación de viejas glorias hispánicas puede explicar este repentino **revival** que, desde luego, hacía presagiar un futuro cercano muy negro a las manifestaciones arquitectónicas de la modernidad.

Parecía que a los “inflamados espíritus nacionales” de la posguerra, se les hacía sencilla la indagación sobre un “estilo propio”. Citemos a título de ejemplo las declaraciones de Luis Gutiérrez Soto:

Durante los tres años de duración de nuestro Movimiento Nacional, este sentimiento nacionalista fue incrementándose, hasta culminar en la más bella exaltación de nuestros sentimientos históricos y tradicionales. En la guerra volvimos a conocer nuevamente España, en sus campos de batalla, en el andar de sus caminos, en el dramatismo y belleza de sus pueblos y de sus iglesias castellanas, y sentimos más que nunca todo el peso y la gloria de una tradición y una historia que, por desgracia casi habíamos olvidado. Lógicamente al final de nuestra guerra a la hora de la reconstrucción este sentimiento nacionalista y tradicionalista se impuso a toda otra consideración; dos tendencias marcan este periodo, una se apoya en las tradiciones populares y regionales, en la reconstrucción de pueblos destruidos y otra, que inspirándose en la arquitectura de los Austrias y Villanueva, y en el Escorial como precursor de una sencillez, ha de marcar el camino de una

arquitectura estatal netamente española, expresión exacta del sentimiento espiritual y político de la nación (...) porque a fuerza de ser sinceros, sentimos como un poder obsesionante de hacer una arquitectura “asi” a la española, en abierto contraste con aquella otra que nuestros sentimientos (...) consideraron falsa y apátrida (Fernández Alba, 1972: 126).



Ministerio del Aire, 1942-1951, Luis Gutiérrez Soto, C./ Princesa, 87, Madrid



Arco de Triunfo de Moncloa, 1946-1955, Ramón de Arregui, Av./ Arco de la Victoria s/n, Madrid.

Otros edificios madrileños que se insertan en ese discurso visual, que será conocido como la Cornisa Imperial del Manzanares, serán el Arco de Triunfo de la Moncloa o el Museo de América. Aunque no en esa zona de la ciudad, no podemos olvidar tampoco el discurso político de la fachada del edificio principal del CSIC, construido por Miguel Fisac desde 1944 (tengo para mí que, arquitectónicamente hablando, la nueva institución planteaba la superación mediante su peculiar imagen de los modelos de la Ciudad Universitaria). serán el Arco de Triunfo de Moncloa

Pero sin duda, el edificio más representativo de este momento, es el complejo del **Valle de los Caídos** (1942-59, Valle de Cuelgamuros, San Lorenzo de El Escorial, Madrid), la obra más fuertemente impregnada de este ambiente inflamado de asunción de un espíritu triunfante, construida para

perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada [...] La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la Victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para

el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos con los que suelen conmemorarse en villas y ciudades los hechos salientes de nuestra historia y los episodios gloriosos de sus hijos (Decreto de 1 de abril de 1940, "disponiendo se alcen Basílica, Monasterio y Cuartel de Juventudes, en la finca situada en las vertientes de la Sierra de Guadarrama (El Escorial), conocida por Cuelgamuros, para perpetuar la memoria de los caídos de nuestra gloriosa Cruzada").

Esta suma de circunstancias la convierten en una construcción siempre difícil de abordar de manera neutral pero imposible de no citar cuando nos referimos al periodo. Proyecto favorecido especialmente por Franco, este se lo asignó a su Director General de Arquitectura, Pedro Muguruza. La cueva ya se comienza a perforar en 1942, y el concurso para la cruz se falla al año siguiente. Cuando Muguruza cae enfermo en 1949, la obra pasará a Diego Méndez, quien la finalizará en 1959 (mil ciento cincuenta y nueve millones de pesetas de la época). Se trataba, sin duda, como ha comentado Urrutia, del "reflejo de una pasión por una idea hecha prevalecer" (Urrutia, 1997: 243).

La ruina y la reconstrucción de las regiones devastadas como propaganda política.

La inexorable necesidad de la reconstrucción de una España destrozada durante la guerra (más de ciento noventa ciudades y pueblos se declaraban como "semidestruidas" en 1939), se entrelazó de manera indisoluble con la utilización política de determinados edificios representativos de hechos heroicos asociados al Alzamiento Nacional, que serán exaltados bien mediante su reconstrucción, bien mediante su conservación en estado de ruina como **memento**. No podemos disociar ese hecho de sus precedentes políticos como son la creación de la Dirección General de Regiones Devastadas en 1939, o la aparición de su órgano oficial: la Revista **Reconstrucción** cuyo primer número saldrá en 1940 (véase al respecto, el artículo de López Díaz, 2003).

En ese orden de cosas destacan ejemplos como el Alcázar de Toledo, el Santuario de la Virgen de la Cabeza, la propia Ciudad Universitaria, Belchite o Brunete. Todos ellos escenarios de la Gloriosa Cruzada

Nacional, en la que se desarrollaron episodios bélicos de particular resonancia para la construcción del imaginario heroico del bando vencedor.

Así por ejemplo, el Alcázar de Toledo se convirtió en el recuerdo permanente de su asedio a la guarnición nacionalista que se encontraba sitiada por las milicias republicanas. La resistencia de la guarnición se convirtió en el gran símbolo del heroísmo nacionalista. A lo largo de la guerra, y más tarde, durante muchos años, se aceptó la historia en la versión difundida por los simpatizantes de la causa nacionalista que afirmaba que el 23 de julio, el jefe de las milicias republicanas había llamado por teléfono al coronel Moscardó, comandante de la plaza para decirle que, si no se rendía, su hijo sería ejecutado. Casi con toda seguridad la historia es apócrifa, ya que parece que el hijo de Moscardó murió el 23 de agosto (un mes más tarde) ejecutado junto a otros presos como represalia por un bombardeo nacionalista. Además la leyenda propagada por los nacionales presenta una sospechosa semejanza con la leyenda de Guzmán el Bueno, que sacrificó valerosamente la vida de su hijo durante el sitio de Tarifa por los árabes, en el siglo XIII.

Los poblados de colonización.

Otro de los elementos a tener en consideración que tiene que ver tanto con criterios políticos (recuperación de lo **rural-popular**, impregnación ideológica de los “viejos valores: patria y religión” propugnados por el nuevo orden), como con criterios económico-demográficos, fueron los proyectos de **Arquitectura en regiones devastadas** y los conocidos como los poblados de colonización, propulsados en este caso por el Instituto Nacional de Colonización, creado en 1941.

La jerarquía de estos proyectos de nueva planta será clara: iglesia, ayuntamiento y casa sindical son los edificios rectores de cualquiera de estos nuevos poblados, en los que se buscan urbanismos organicistas de tradición histórica (reformismo del XVIII), conjuntados con esas necesidades ideológicas. Eso llevará en muchas ocasiones a un pastiche entre regionalista y folklórico que sólo será superado a fines de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta.



Vegaviana (Cáceres), 1954-58, José Luis Fernández del Amo.

En ese momento, estos poblados, que no eran muy costosos, dados los materiales y técnicas artesanales y/o vernáculos, empezarán a ver empleados en su planeación, criterios racionalistas y materiales más modernos. A partir de entonces, estos poblados serán, irónicamente y en función de esos criterios antes citados, uno de los focos en los que una incipiente modernidad podrá ser comenzada a incubar, sin levantar sospechas ideológicas.

Figura fundamental en este terreno es la de José Luis Fernández Del Amo, quien ingresa en 1947 en el Instituto Nacional de Colonización, haciéndose merecedor a la medalla de oro de la VI Bienal de Arquitectura de Sao Paulo (con Niemeyer en el jurado), por sus más de diez proyectos, entre los que destaca sobre todo Vegaviana (Cáceres) en 1954-58. Es también muy importante la obra primera de Alejandro de la Sota en Esquivel (Sevilla) en 1948-52.

¿El fin de la autarquía=el fin de la interrupción de la modernidad?

Aunque, tradicionalmente, se ha venido asumiendo que a principios de los cincuenta, con el abandono de la política autárquica del regimen franquista y la apertura internacional, España se incorporó, si bien es cierto que progresivamente, a la modernidad; no es menos cierto, que al menos en el caso de la arquitectura, esta severa interrupción de al menos un decenio, presentaba en ese momento señales de no haber terminado

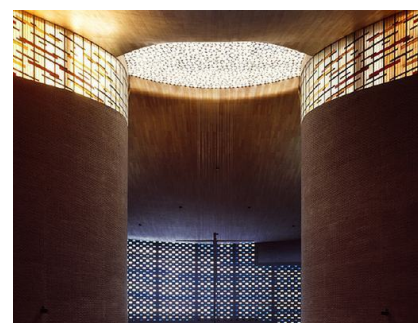
todavía, como pone de manifiesto claramente el edificio de Sindicatos de Madrid, increíblemente defendido por algunos como paradigma de modernidad de los cincuenta (Preckler, 2003: 581), pero que evidentemente, al menos para nosotros, prolongaba en el tiempo el planteamiento ideológico colosal de los Nuevos Ministerios de Secundino Zuazo.

En cualquier caso, era meramente un problema de tiempo el que algunas iniciativas hicieran cristalizar la, en palabras de Emilio Giménez, segunda modernidad de la arquitectura española de los cincuenta (Giménez, 2004: 227).

Entre estas iniciativas no podemos dejar de destacar propuestas como las del grupo R (integrado por Oriol Bohigas y Jose Antonio Coderch entre otros) fundado en 1951 en clara imitación de lo que había ocurrido con el más famoso grupo de ruptura del arte español de la época, el barcelonés **Dau al set** (1948).

Por supuesto, hay que referirse también a obras como el Gobierno Civil de Tarragona, del arquitecto De la Sota (1956-63), quizá primera aceptación del gobierno, aún reticente, de la arquitectura moderna. Masas cúbicas, rupturas y perforaciones no jerárquicas y asimétricas, recuerdos del neoplasticismo holandés y del constructivismo abstracto, pero también lejanos resabios de Loos, definen esta obra que nos permite ya hablar de una auténtica ruptura.

El pabellón de los Hexágonos (Exposición Universal de Bruselas, 1958) de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Mozelún, representó a España en el extranjero lo cual no era una cosa baladí, si pensamos en el antecedente de 1937. Que la reticulada estructura metálica, el cerramiento acristalado y algunos muros de ladrillo, que definían la propuesta, fueran considerados dignos de representar a la nación, parecía darle a la arquitectura moderna un status oficial.



| | | |
|---|--|---|
| Gobierno Civil de Tarragona, 1956-63, De la Sota | Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, 1958, de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Mozelún (hoy en la Casa de Campo de Madrid). | Iglesia del Teologado de San Pedro Mártir, 1955-60, Miguel Fisac, carretera A-1 km. 11, Alcobendas, (Madrid) |
|---|--|---|

O, finalmente, la obra religiosa de Miguel Fisac, en la que se adelanta a las proposiciones del Concilio Vaticano II, y entre la que destacan sobremanera el Colegio de Dominicos de Arcas Reales, en Valladolid (1951-4) o el Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas, Madrid (1955-60). En la primera, en la ascensionalidad y la iluminación graduada de la iglesia se percibe ya un gran deseo de renovación. En la segunda el estudio sobre el espacio religioso de la iglesia convierte a Fisac, sin duda en el gran protagonista de la incorporación de la modernidad a la arquitectura religiosa española.

Ya para concluir, tengo para mí que la formulación de Giménez (esa “segunda” modernidad), constituiría la más clara muestra de una conciencia de interrupción temporal, pero también de una inevitable aceptación de la, por otra parte extremadamente tardía, concepción moderna de la arquitectura española.

ANEXO 1.- La suerte de los arquitectos

FALLECIDOS: Aizpurúa (fusilado por fuerzas republicanas), Torres Clavé (muerto por bombas nacionales)

INHABILITADOS TEMPORALMENTE O A PERPETUIDAD: (Depuración político-social de arquitectos, Orden de 24 de febrero de 1940/B0E de 28 de febrero) Lacasa, Sanchez Arcas, Sert, Bergamín, Dominguez, Arnichez, Eced, García Mercadal, Zuazo

EXILIADOS: Bergamín, Capdevila, Bahamonte, Iñiguez, Amós, Fernández Salvador, Ortiz, Yarnoz (Venezuela); Bonet (Argentina); Domínguez (Cuba); Lacasa (Rusia); Sert (USA), Zuazo (Francia, luego Canarias); Escorsa, Pradal, Giner de los Rios (Francia); De la Mora, Rodríguez Ordaz, Tejero (Colombia); Rodríguez Arias, Zavala (Chile); Auñón, Azorín, Bertrán de Quintana, Benlliure, Bilbao, Blanch, Botella, Candela, Caridad, Coll, Detrell, Fernández Balbuena, Gay, Jara, Marco,

Martí, Ramonet, Rivaud, Robles, Sáenz de la Calzada, Segarra (México)

Principios y estrategias de comunicación en las galerías Tate



A partir de los años sesenta hemos vivido un giro hacia la relevancia de la audiencia en los museos, un giro que está relacionado con un cambio epistemológico que se da en un ámbito más general. La concepción de que el conocimiento es algo objetivo y verificable ha sido ampliamente desafiada por la noción de que el conocimiento es construido socialmente y modelado por los intereses y valores particulares de los individuos. Es por ello que los museos han entrado en un interesante proceso de transformación que ha generado importantes debates y que ha traído consecuencias tanto para la estructura de esta institución como para sus actividades tradicionales; se han creado nuevos departamentos dirigidos a trabajar directamente con el público, y la actividad conservadora y expositora ha sufrido una transformación en la que se tiene más en cuenta al espectador.

En el caso de la museografía, en los últimos años los museos han ensayado nuevos enfoques curatoriales que parten de una concepción del visitante como espectador activo, que construye su propias interpretaciones de los objetos. De forma análoga, en los museos el concepto de función educativa también ha evolucionado de unas premisas historicistas, basadas principalmente en la transmisión de conocimiento, hacia una mayor consideración del receptor (o usuario). De esta forma se han replanteando muchos de los problemas que afectan a la relación museo- obra de arte-espectador.

¿Cómo se están materializando estas nuevas concepciones sobre el conocimiento, el museo, el objeto, el espectador, la interpretación, etc. en los recursos de interpretación^[1] de los museos?. En este artículo presentaré y analizaré algunos de los principios educativos y estéticos que guían el diseño de los recursos de interpretación en las diferentes galerías Tate de Inglaterra y los materiales en los que estos se materializan, con la intención de señalar buenas prácticas que encarnan nuevas formas de entender el arte, la interpretación y el papel del espectador.

Las galerías Tate

Actualmente existen cuatro galerías Tate (Britain, Modern, Liverpool y St Ives) que surgen de la

primera colección que se albergaba en la galería conocida como Tate Gallery, abierta al público, por primera vez, en 1897.

En lo referente a su filosofía, la institución es conocida por brindar especial importancia a su función comunicativa (en la que englobaríamos tanto los recursos de interpretación como las actividades educativas), tal y como se señala en documentos públicos como el folleto “Tate Strategy 2005-08” en el que se afirma que la educación es su principal misión: **“Tate’s mission is to increase public knowledge, understanding and appreciation of British, modern and contemporary art”**. Por ello las diferentes galerías Tate desarrollan múltiples programas de comunicación y otorgan gran importancia a la investigación de estas actividades desarrollando colaboraciones con distintas universidades inglesas[2].

Por otra parte, las galerías Tate son famosas porque sus propuestas curatoriales exploran cómo responder a las nuevas maneras de crear y comprender el arte (Serota, 2000). Si tradicionalmente las exposiciones se presentaban en un contexto histórico / cronológico y consideraban el conocimiento del objeto como objetivo, neutro e inherente, la galería Tate Modern, fue uno de los primeros grandes museos que desafió la mirada autoritaria que muestra una progresión lineal de la historia del arte con su énfasis en el desarrollo estilístico. En el año 2000 inauguró la exposición de su colección permanente ordenándola en torno a temas que reflejaban, con flexibilidad, los tradicionales géneros artísticos –paisaje, naturaleza muerta, representaciones del cuerpo, y pintura histórica– en vez de una cronología[3].

El objetivo era simple, pero creó un acalorado debate entre los críticos[4]. Muchos parecían estar de acuerdo en que era importante contar una historia que fuese lo más clara posible. Pero, para unos, sin una narrativa cronológica algo intrínseco se perdía, llevando al espectador a la confusión. Otros, por el contrario, consideraron que éstas líneas temáticas con yuxtaposiciones a través del tiempo y la geografía, enfatizaban el acto de la interpretación de la obra de arte y propiciaban nuevas y sugerentes perspectivas desde las que “leer” las obras de arte. Perspectivas que facilitan la posibilidad de vincular el arte a la vida cotidiana, objetivo que nos acerca a las posturas defendidas por filósofos como John Dewey (Marsch, 2004)

Coincidimos con Ángela Marsh (2004) en que esta forma de organizar las exposiciones compromete a los espectadores en formas alternativas de interpretar las creaciones de artistas, formas que permiten acercar el arte a la experiencia personal y que son más excitantes e interesantes y de alguna manera, más verdaderas hacia la creación artística. Es interesante ver cómo una institución que ha sido pionera en este tipo de práctica curatorial ha trasladado esta nueva mirada al diseño de recursos de interpretación como cartelitas, folletos, paneles informativos, audio-guías o recursos interactivos.

Principios estéticos y educativos que guían el diseño de los recursos comunicativos en las galerías Tate

El departamento dedicado a la función comunicativa[5] antes llamado **Department of Interpretation and Education**, y desde hace unos meses, **Department of Learning**, está subdividido en diferentes áreas. Entre éstas normalmente se encuentra el área de interpretación, dedicada al diseño e implementación de los recursos interpretativos de las diferentes exposiciones en cada una de las diferentes galerías Tate.

También existen documentos que se encargan de unificar, en cierta medida, la forma de abordar la función comunicativa del museo en las diferentes galerías, esto es, documentos que fijan los principios educativos y estéticos que deben guiar estas prácticas. Entre ellos está el documento interno titulado **Interpretation Policy**[6] que vamos a analizar para tratar de entender cómo estas galerías tratan de poner en relación sus colecciones y el público a través de recursos de interpretación.

En este análisis nos apoyaremos también en otro documento redactado por los departamentos de educación de las galerías Tate, el manual para profesores **The Art Gallery Handbook**[7], ya que es, probablemente, el documento educativo que mejor muestra la filosofía educativa y estética de éstas galerías.

La idea de arte, de museo y de interpretación en las galerías Tate

En las galerías Tate tiene gran peso una concepción del arte que caracteriza la producción artística como un hecho cultural y un producto de la reflexión intelectual de los artistas. Prueba de ello es esta categórica definición de arte que aparece en el manual para profesores **The Art Gallery Handbook**[8]:

These strategies are in line with the National Curriculum, which demands that art be an intellectual, cultural and historical activity as well as a visual practice (AGH, p. 68)

Esta es una idea de arte en la que se enfatiza la vinculación que el hecho artístico tiene con el sistema cultural en el que nace o se consume. Desde esta perspectiva el arte es un hecho que toma los significados de la cultura y que comunica significados sobre la cultura; dicho de otro modo, el arte se concibe como relato cultural y como sistema simbólico, como una red que permite la transacción de significaciones (Geertz, 1983).

Desde esta concepción lo importante de la obra de arte que se usa en prácticas de mediación no reside sólo en las cualidades de la obra misma, sino en las ideas o significados que pueden relacionarse con ella. Por esta razón en los documentos de las galerías Tate encontramos constantemente referencias a la idea de “pensar” el arte, superando la mera observación y las

galerías ya no se conciben como lugares a los que se debe venir a contemplar en silencio obras bellas. La galería es un lugar al que se puede venir a pensar, a reflexionar, un lugar abierto a la discusión y el debate.

Así, las galerías Tate se alejan del concepto de museo estético que tanta fuerza sigue teniendo en nuestro entorno donde la mayoría de museos mantiene una narrativa estética en la que las obras siguen siendo las únicas protagonistas de las exposiciones. En éstas se evita ofrecer recursos de interpretación como textos de pared o cartelas explicativas con el objetivo de que el espectador tenga un encuentro contemplativo, puro e inmaculado con el arte. Incluso cuando las obras expuestas están muy lejos de haber sido creadas para ser sólo contempladas y clamen por se contextualizadas nuestros museos siguen fieles a la idea de que las obras hablan por sí solas que tiene su origen en el concepto Kantiano de que el valor estético es válido en sí mismo y no necesita de justificaciones externas.

Por el contrario, y afortunadamente, las galerías Tate adoptan una posición mucho más globalizadora del hecho artístico y ponen un gran esfuerzo en intentar contextualizar las obras de arte para los espectadores a través de la oferta de diversos y ricos recursos interpretativos y de actividades educativas. Porque, como se defiende en este principio recogido en el documento **Interpretation Policy**[\[9\]](#), desde el punto de vista de la significación, las obras no ofrecen todos los elementos para ser comprendidas en sí misma, no tienen significados auto-evidentes. Las obras implican más que lo que enseñan y para interpretarlas o entenderlas es enriquecedor utilizar información:

Why interpret: “It reflects Tate’s belief that works of art do not have self-evident meanings and that Tate has an obligation to provide accurate, accessible and stimulating information about its collections and displays”. (I.P, 4)

Este enfoque tiene sentido desde una perspectiva como la del antropólogo Clifford Geertz (1983), que entiende el arte como un sistema cultural que interactúa con otros sistemas culturales y por ello considera necesario “situar el arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana” (religión, moralidad, ciencia, comercio, tecnología, política diversiones, etc.) entendiendo que no se puede permitir que la interpretación de las obras de arte ignore el resto de la vida social, ya que las formas artísticas, “se originan en una sensibilidad característica en cuya formación participa el conjunto de la vida” (Geertz, 1983: 122).

Lógicamente, partir de una idea del arte y el museo como esta que estamos retratando implica revisar la concepción de interpretación que se maneja en las galerías, superando las concepciones de interpretación como identificación o como desvelamiento de los significados

construidos por otros. Así, el manual **The Art Gallery Handbook**, define la interpretación como una respuesta informada que se debe desarrollar a través de una reflexión en la que el juicio (crítico) tiene que tomar parte.

An interpretation of an artwork is an informed response in which judgement-making skills are learned and refined through reflection and questioning, drawing on pupils' life experiences. (AGH, p. 53)

Por esta razón, las asunciones sobre diferentes problemas o cuestiones relacionadas con la exégesis de la obras de arte, como los referidos a donde residen los significados, los límites de la interpretación o la y autoridad en la exégesis también son reconceptualizados.

Los significados se construyen, no residen en la propia obra

Esta definición que entiende el acto de la interpretación como una respuesta informada y reflexiva del espectador, responde a un tipo de exégesis que tiene su origen en la idea de que los significados de las obras de arte no son inmanentes al objeto artístico, sino que toman sentido de las propias conexiones de los signos artísticos con el sistema en el que interactúan, conexiones que deben ser realizadas por el intérprete. Así, a lo largo de las páginas del manual **The Art Gallery Handbook** y del documento **Interpretation Policy** se transmite la idea de que los significados son contruidos, generados por los usuarios de las obras y no son intrínsecos a ellas, como se aprecia en la siguiente cita del manual para profesores:

New approaches to art history have opened the way for various readings of an artwork to sit alongside each other. This notion that works of art can have multiple interpretations, created by the viewer, is an alternative to the traditional belief that an artwork has one 'fixed' meaning (AGH, p. 54)

La polisemia de la obra y la apertura en la interpretación

En la cita que acabamos de presentar, también aparece otra idea y es que como consecuencia de que se considere que los significados se construyen, se entiende que la obra esté abierta a la interpretación y no tenga una única interpretación correcta. De hecho, los dos documentos que hemos analizado para escribir este artículo se muestran de acuerdo con la idea de que la obra de arte tiene una pluralidad de significados que conviven en un solo significante y que la interpretación es un proceso abierto que necesita de la cooperación del destinatario o espectador, ideas que tienen su origen en la semiótica posestructuralista de Umberto Eco (1962) o Roland Barthes (1967, 1970). Así se puede apreciar en la siguiente principio que guía la creación de recursos de interpretación en las galerías Tate:

TGMA acknowledges that there is not a single chronology of 20th-century art but many histories, and that every work is capable of multiple readings.(IP, p. 2)

Lo relativo de la autoridad en la interpretación

Partir de una idea de interpretación que entiende que no existen significados intrínsecos a las obras, fuera de los generados por los usuarios, implica aceptar que no puede haber criterios a

priori que determinen qué es una correcta exégesis y cuál no lo es. Por ello, desde esta forma de entender la interpretación se admite que nadie tiene, en exclusiva, la autoridad o legitimidad para la construcción de significados.

Desde este punto de vista, la posición institucional de la Tate ante la interpretación entroncaría con el tipo de planteamientos que vienen haciéndose en los últimos años desde la llamada museología crítica, que cuestiona el papel de los museos y otras instituciones del arte como forjadores de significados (Padró, 2005) y que considera que los significados son “plurales, en vez de singulares, abiertos a la negociación, diversos en vez de unificados, y legítimamente subjetivos” (Hooper-Greenhill, 1999: 70).

La legitimidad de los significados contruidos por los visitantes

Partir de una idea de interpretación como la que estamos caracterizando, también conlleva que la aportación del espectador en la construcción de significados adquiera una complejidad especial y mayor importancia. Así se defiende desde el discurso institucional de las galerías Tate, tanto el manual **The Art Gallery Handbook** como en el documento **Interpretation Policy**, que muestran un fuerte interés por legitimar las interpretaciones y los sentimientos de los espectadores hacia las obras de arte, tal y como lo sugieren los siguientes principios que aparecen en el documento **Interpretation Policy**:

Who do we interpret for? Tate recognises the validity of diverse audience responses to works of art. (I.P, 4)

TGMA must enable people to be confident about their own feelings towards modern and contemporary art (I.P, 2)

Prácticas y estrategias en las que se ven reflejados estos principios estéticos y educativos

Si bien dentro de los documentos que estamos analizando encontramos fragmentos que contradicen algunos de los principios a los que nos hemos estado refiriendo, en general, podemos decir que las galerías Tate presentan una filosofía educativa y estética bastante definida, clarificada y conceptualizada, sobre todo en comparación con otros museos y galerías, tanto ingleses, como españoles. El desafío se podría encontrar, por lo tanto, en trasladar esta filosofía a la práctica. Y es sobre cómo se traducen estos principios en estrategias comunicativas concretas sobre lo que hablaremos a continuación.

Señalar la autoría de los textos interpretativos

Una de las estrategias que llama la atención cuando se visitan las galerías Tate es que la mayor parte de los textos informativos (recursos de interpretación como cartelaz, folletos, textos de pared...) indican la persona que los ha escrito. Como hemos comentado anteriormente, las

galerías Tate admiten que los significados son contruidos y no inherentes a las obras y que nadie tiene, en exclusiva, la autoridad o legitimidad para la construcción de tales significados. Así se entiende que una de las preocupaciones del área que se ocupa de diseñar los recursos de interpretación de las galerías Tate Britain sea mostrar siempre que todos los textos interpretativos que ellos proporcionan no son reflejo de ninguna propiedad intrínseca o esencial de las obras y que todas las interpretaciones son subjetivas y parciales:

Why interpret? Tate believes that works of art have a capacity for multiple readings and that interpretation should make visitors aware of subjectivity of any interpretive text (IP, 4)

Firmar los textos interpretativos, tal y como se explica en las siguientes citas extraídas del documento **Interpretation Policy**, ayuda a dar la sensación de que se presentan ideas, no respuestas y evita transmitir la idea de que existe una sola voz en la institución, una voz con autoridad por encima de las demás. Además se consigue hacer conscientes a los espectadores de la multiplicidad de interpretaciones de la obra y les ayuda a relacionarse con las obras de una forma más personal:

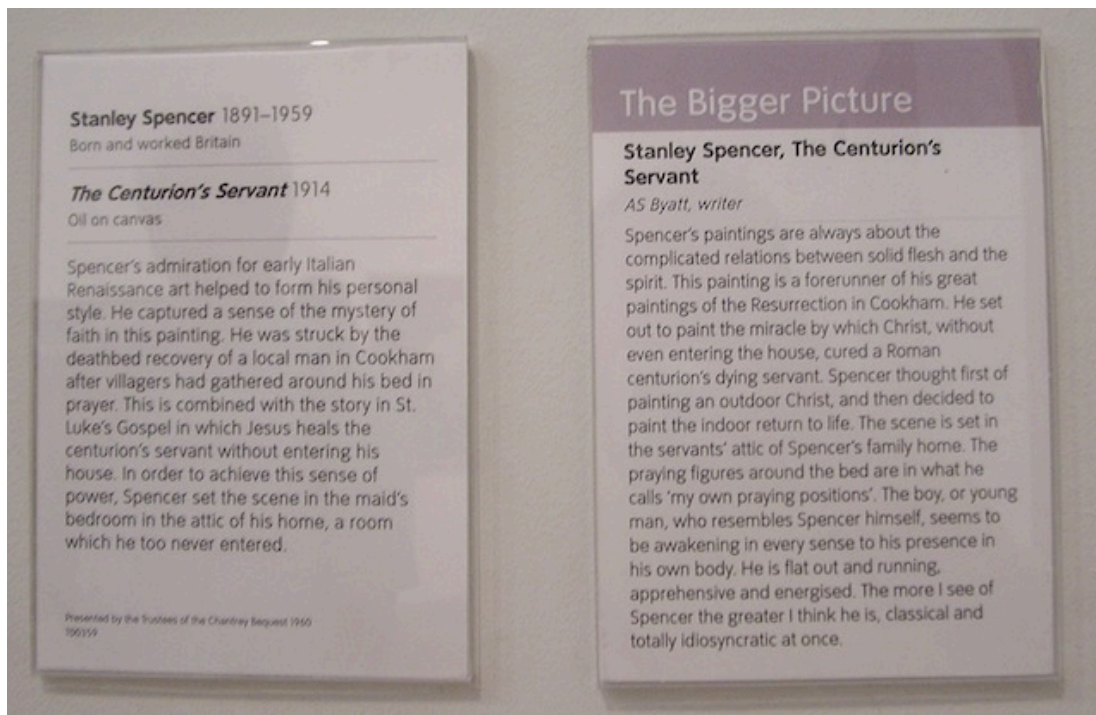
Wall texts give an explanatory overview of the contents of the room. They will be written by the curator of the display, appearing with their byline. Including the curator's name is a way of avoiding the idea of a single 'authorial' voice for the Tate. It allows scope for a more informal approach and different points of view. It is also more honest about the fact that we are presenting ideas rather than answers. (IP, p. 9)

Authorship helps to make apparent an art work's multiple readings by highlighting just one, and it helps visitors to engage with art in a more personalised way." (IP, p. 2)

La inclusión de diversas y variadas voces

En esta misma dirección, otra de las prácticas en las que se materializan los fundamentos estéticos y educativos a los que nos hemos referido al inicio de este artículo es la diversidad de voces que las galerías Tate incluyen en sus recursos interpretativos.

Por ejemplo, en la exposición dedicada al premio Turner que la Tate convoca anualmente, las audio-guías permiten escuchar diferentes opiniones sobre la obra del artista y el porqué de su selección como candidato al premio. Se puede elegir escuchar la opinión del comisario que ha seleccionado la pieza, la explicación de la obra aportada por un historiador del arte, la reflexión de un crítico de arte o incluso la del propio artista.



El documento **Interpretation Policy** afirma con claridad que incluir diferentes voces constituye uno de los principios para diseñar los recursos interpretativos. Pero lo que es más interesante, en el documento se especifica que estas voces o lecturas de las obras no deben ser sólo las que tradicionalmente se han escuchado en los museos, esto es, las que provienen del mundo del arte y la historia.

Who produces our interpretation?: Tate interpretation should incorporate a wide spectrum of voices and opinions from inside and outside the institution. (IP, p. 5)

TGMA (Tate Gallery of Modern Art) must accommodate a wide spectrum of voices from inside and outside the institution, both artists and non-artists. (IP, p. 3)

Extended Captions: A number of additional captions, perhaps one per room, will be commissioned from artists and cultural commentators outside the Tate. The idea is to bring other voices into the gallery. These texts should present a mix of the personal, opinionated, thought - provoking and insightful. They may be slightly longer than an ordinary caption. (IP, p. 19.)

Por esta razón en las salas de las galerías Tate es posible encontrar textos interpretativos escritos por personas ajenas al mundo del arte, como músicos, antropólogos, etc., textos que ayudan a situar al arte en relación al resto de vida social, fuera del lugar aislado y reducido que la ideología dominante en filosofía y economía cultural le han asignado y que ayudan a concebir el arte de manera más amplia y democrática.

Por ejemplo, en el momento de su apertura, la galería Tate Modern mostró, junto a las cartelas curatoriales tradicionales, cartelas "Bigger Picture" escritas por famosos como Terence Conran, Brian Eno o Bella Freud, que ofrecían una mirada diferente y en primera persona hacia el arte.

De la misma manera, en la apertura de la galería Tate Britain, en 2001, se incluyeron cartelas escritas por personas conocidas, como el actor y ex miembro de Monty Python Michael Palin, en las que hacían comentarios sobre sus obras favoritas.

De nuevo, con este tipo de propuestas, además de explicitar la subjetividad de cada interpretación y confirmar la polisemia de la obra, se le ofrece al espectador un abanico de interpretaciones que hacen su experiencia con la obra más rica y multidimensional[10]. Esta forma de abordar el diseño de los recursos de interpretación de un museo es acorde con las posturas críticas de educación museística que defienden el desarrollo de prácticas que den pie a la construcción de múltiples conocimientos e interpretaciones y que alienten la interacción y negociación de narrativas diversas (Barret, 2000; Garoian, 2001; Hooper Greenhill, 1992, 2000; McLean, 1999; Padró, 2005; Reese, 2003; Roberts, 1997, Wallach, 1998).

La inclusión de la voz del visitante

Por último, otra de las características interesantes que podemos encontrar en los recursos de interpretación de las galerías Tate es que además de incluir las voces de personas ajenas al mundo del arte, incluyen, como otra voz con legitimidad para la interpretación, la de los propios visitantes.

Por ejemplo, en la exposición del premio Turner a la que nos hemos referido anteriormente, hace años ya que se dedica un espacio, -la sala “**Comments room**”-, para que los visitantes puedan dejar escritas en las paredes del museo sus impresiones, opiniones o emociones sobre los artistas y la exposición.



En los últimos años, otra iniciativa para involucrar al público y para acercar la galería y el “mundo real”, ha sido el programa **Write you own label**, por el que los visitantes de la página web de la galería Tate Britain son invitados a escribir sus propias cartelas[11]. Algunas de estas interpretaciones personales son seleccionadas y acompañan las obras de la colección permanente. Estas iniciativas que estamos comentando, según Luckett (2007: 8) “dan pasos para revertir el flujo unidireccional de información del curador al visitante, mientras que, tácitamente, respaldan el hecho de que las áreas de conocimiento y la experiencia de los visitantes puedan ser de valor”.

De esta manera en las galerías Tate se adopta un nuevo concepto de visitante, considerándolo como constructor de conocimiento y se pretende que el conocimiento –las opiniones, versiones, perspectivas– que crea el museo y sus profesionales se integre con el que pueden aportar los visitantes. Así se alinean con una tendencia en educación museística que empieza en los años 70 y que ha reescrito el papel del espectador en el proceso de interpretación, poniéndole en el centro de la construcción de significados (Mayer, 2005).

Todas estas estrategias hemos ido enumerando y que presentan las interpretaciones como subjetivas y contingentes retratan una institución que pretende alejarse de la idea de museo como un lugar que presenta su visión sobre la historia del arte como objetiva, autónoma y universal y de la concepción de museo como una institución aislada y elitista.

Las galerías Tate se acercan a través de estas iniciativas a posturas cercanas a la museología crítica al rebelarse contra la tradicional división que se ha hecho entre productores y consumidores de conocimiento y celebrar la diversidad, la democracia y la apertura. Con propuestas que entienden las obras de arte de manera abierta, como inspiradoras múltiples significados, visiones, versiones e interpretaciones, el museo se empieza a concebir como un espacio para la interpretación y la negociación de conocimientos y significados en vez de la imposición de los mismos.

[11] Utilizamos la expresión “recursos de interpretación” para señalar los materiales y herramientas que los museos ofrecen a los visitantes para facilitar su acercamiento a las obras de arte, entre los que se suelen encontrar las cartelas, folletos, paneles informativos, audio-guías o recursos interactivos.

[12] Por ejemplo, el Departamento de Interpretación y Educación de la galería Tate Britain desarrolla colaboraciones con las siguientes universidades: London South Bank University, University of London o University of East Anglia.

[13] También la galería Tate Britain combina la presentación de su colección en exposiciones de tipo cronológico con otras temáticas con el objetivo de lanzar una mirada fresca a su colección y realizar conexiones entre obras a través del tiempo y de las diferentes técnicas. Así mismo. en las galerías de Liverpool y St Ives, la

colección de arte Tate es temporalmente expuesta y reinterpretada en relación a diferentes temáticas.

[4] La investigadora Angela Marsh (2004) cita dos ejemplos de las diferentes posturas que los críticos tomaron ante la propuesta curatorial de la galería Tate Modern. Entre los críticos que se mostraron escépticos con las “bondades” de este tipo de organización museográfica la investigadora referencia un artículo de Hilton Kramer (2001). Para mostrar una postura a favor del diseño temático de la galería Tate Modern cita un artículo de Jens Liebchen (2001).

[5] No incluimos dentro de la función comunicativa la función expositiva del museo, aunque entendemos la exposición como medio de comunicación.

[6] El documento **Interpretation Policy** es un documento de trabajo interno (no publicado) que fue discutido y consensuado por varios profesionales que trabajan en las diferentes galerías Tate durante el otoño del año 2000. En él se acuerdan los principios y estrategias que deben guiar la creación de los recursos de interpretación en las diferentes galerías Tate.

[7] El manual para profesores **The Art Gallery Handbook** fue editado en el año 2006 por Helen Charman, Catherine Rose y William Wilson y es la más reciente publicación de las galerías Tate dirigida a que los profesores aprendan a utilizar los museos de arte y sus obras como recurso u oportunidad educativa..

[8] En adelante utilizaremos la abreviatura **AGH** para hacer referencia al manual **The Art Gallery Handbook**, cuando citemos alguno de sus fragmentos.

[9] [9] En adelante utilizaremos la abreviatura **I.P** para hacer referencia al documento **Interpretation Policy**, cuando citemos alguno de sus fragmentos.

[10] La diversidad de voces que ofrecen los materiales de interpretación de las galerías Tate es valorada por los visitantes de la galería en un estudio realizado en el año 2008 (Miejer y Scout, 2009)

[11] En la página web dedicada a explicar esta propuesta se puede leer lo siguiente: **Would you like to see your ideas about art on the walls of Tate Britain? We're asking visitors to write about any work of art on display at Tate Britain which especially interests them. We'd particularly like to hear from visitors who have a special interest in the subject matter of some of Tate's paintings. Are you interested in music, fashion, botany, theology or engineering? Have you visited, or do you live near, a place shown in one of the landscapes? Have you experienced an event shown in one of the paintings?** (<http://www.tate.org.uk/britain/writeyourown/>. Consultada el 11 de mayo del 2010)

Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real.

Barcelona ha experimentado en los últimos veinte años importantes cambios urbanísticos y estructurales que han afectado de forma muy importante a la vida de la ciudad y, en consecuencia, a su cultura. Algunas películas documentales realizadas en los últimos años evidencian, de varias maneras, esos cambios, las transformaciones. Intentar explicar la relación entre esos cambios y las películas o,

dicho de otra forma, cómo los cineastas reflejan en su trabajo una realidad cambiante, sujeta a mutaciones físicas que , por consiguiente, devienen mutaciones internas –formas de vida, culturas nuevas– será el objeto de las líneas que siguen. También cómo los museos, los centros culturales de la ciudad, abren sus puertas al cine de lo real, en especial al que realizan cineastas relacionados con el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, una universidad que es, asimismo, causa y resultado de alguno de los cambios de la propia ciudad.

Joaquim Rius estudia la política cultural catalana, centrada en el caso de Barcelona , y habla de lo que él llama “**governança cultural**” , en que la política cultural busca catalizar la creación de los sectores culturales y la acción cultural se planifica y concierta colectivamente como un elemento estratégico del desarrollo local. En ese marco – afirma – las instituciones tienen un papel clave por ser punto de encuentro de todos los agentes y generar valor cultural. (Rius, 2006:10-17)

Para Rius, una de las singularidades más relevantes de esta política es que no hay ninguna administración (**Generalitat**, Ayuntamiento, Diputación) que tenga el monopolio de las instituciones culturales, por lo que son frecuentemente gestionadas por patronatos o consorcios mixtos; a menudo, incluso, con miembros de distinto color político. Además, no tienen, ninguno de estos consorcios gestores, un poder económico equiparable al que sí tienen otras instituciones culturales del estado, como el MNCARS (**Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía**), en Madrid. Ambos factores han provocado que, desde el nacimiento de esas nuevas instituciones culturales, se haya buscado la forma de hacerlas singulares y funcionales, que tengan una función, incluso – o sobre todo – política, de modo que creen cultura, referentes, nuevos, y diferentes de los del resto del estado.

Dentro de esas nuevas instituciones, son emblemáticos dos centros, el MACBA (**Museu d'Art Contemporani de Barcelona**) y el CCCB (**Centre de Cultura Contemporània de Barcelona**), muy próximos entre sí, y centro de una de esas grandes remodelaciones urbanísticas de las que precisamente se hacen eco algunas de las películas documentales de los últimos años, siendo la más emblemática sin duda **En construcción** (J.L

Guerin: 2000). Ambas están situadas en el corazón del antiguo barrio del **Raval** (el Barrio Chino), una de las zonas del distrito de **Ciutat Vella**, y son uno más de los frutos de la gran remodelación del barrio (o planes PERI, definidos para **Ciutat Vella** en 1983), que partían – siempre según Rius – **“d’un projecte higienitzador hereu de les concepcions vuitcentistes burgeses (...), modificat per l’urbanisme modernista i corregit per la pressió popular i veïnal.”** Esa misma presión vecinal que tan bien reflejaba Joaquim Jordà (vecino del barrio) en **De nens** (2003), a través de las poderosas y politizadas asociaciones de vecinos.

En 1986 Pasqual Maragall anuncia a sus conciudadanos la nominación de la ciudad como sede para los futuros Juegos Olímpicos de 1992, lo que desata la furia constructora. Entre las grandes empresas acometidas desde aquel momento, y aprovechando los anteriores planes de remodelación del barrio, el MACBA y el CCCB son los dos exponentes más importantes.

Las Olimpiadas de 1992 supusieron la primera gran transformación de Barcelona, sobre todo al abrirla al mar, con el gran impulso que recibieron algunos barrios de la franja marítima. La ciudad se abría no sólo al mar, sino también a un aflujo de visitantes inusitado hasta entonces. Visitantes que no sólo eran turistas. La población extranjera de la ciudad ha crecido enormemente desde entonces y, entre ellos, los que se dedican a actividades relacionadas con el arte y la cultura constituyen un porcentaje muy importante, así como los estudiantes.

El MACBA, diseñado por Richard Meier, se inaugura en 1995: el gran edificio blanco ofrece, como ocurrirá después con otros grandes museos en otras capitales españolas (Guggenheim en Bilbao, MUSAC, en León, ARTIUM, en Vitoria) más un hermoso y moderno continente que un atractivo contenido , que engancha más bien poco a sus visitantes, hasta que en 1998 tome sus riendas Manolo Borja-Villel (actual Director del MNCARS) y proponga un modelo alternativo de museo basado en las alianzas con colectivos del movimiento antiglobalización y con asociaciones vecinales que se oponen precisamente a los planes urbanísticos municipales. Todo ello le lleva también a rechazar el mismo modelo de regeneración cultural que hay tras la operación de

construcción del propio museo. El museo se ha convertido así en un referente cultural contemporáneo, paradigma de lo que para Rius es esa “**governança cultural**”, en la que prevalece su capacidad para generar nuevos valores culturales con sus exposiciones, dar valor a ciertas corrientes artísticas de la ciudad, proyectarlo internacionalmente y hacerse un sitio en el debate internacional sobre el arte y la sociedad globalizada.

El CCCB, concebido dentro de un complejo de edificios – entre los que está también el MACBA – unidos entre sí y con su centro en la antigua Casa de la Caridad, fue inaugurado un año antes, en 1994, y su actual Director, Josep Ramoneda, fue ya nombrado en 1989, quien propuso, frente a las propuestas anteriores, un proyecto en el que focalizaba la institución como un “centro de investigaciones, de exposiciones – permanentes y temporales -, e intercambios múltiples sobre el fenómeno de la ciudad.” (ABC, 29-06-1989). El “modelo CCCB” , explica Rius, se comienza a forjar tres años después, en 1997, con la adopción de la fórmula de grupos asociados ; es decir, colectivos de creadores en disciplinas muy diversas, apadrinados para desarrollar un proyecto cultural dentro de la línea del centro, las culturas urbanas. Para Rius, uno de los mayores éxitos del museo es el Festival Sónar, festival internacional de música electrónica, que reúne en sus ámbitos – internos y externos – gran cantidad de público internacional. Pero hay muchos otros referentes necesarios en el CCCB, que se han ido generando poco a poco, consolidándose como ofertas culturales atractivas para amplios sectores de una población culta e internacional. El festival anual **Cosmópolis**, de literatura, es una muestra. Y, sobre todo, las relacionadas con el cine, como el Archivo **Xcèntric**, ya citado en otros apartados de este estudio, el Festival de Cine **L’Alternativa**, el **BAFF (Barcelona Asian Film Festival)** y tantos otros, no ajenos seguramente a que Jordi Balló, reconocido experto en cine y Director precisamente de ese Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, anteriormente citado, desde el año 1998, sea Director de Exposiciones de la entidad.

Para Rius, el CCCB, de inesperado éxito, se ha erigido en verdadero altavoz y antena de la ciudad. Una ciudad, la ciudad en sí, la cultura urbana, que es, además, el centro de reflexión de muchas de sus exposiciones.

Poco antes, en 1991, la creación de la Universidad Pompeu Fabra había ya supuesto otro cambio – y fundamental – en la estructura urbanística de la ciudad, al integrarse en su mismo corazón, lo que modificó sustancialmente muchos aspectos de su entorno. El tránsito de estudiantes entre las distintas dependencias de una universidad no centralizada, sino disgregada en diversos edificios , situados en uno de los barrios de la ciudad con más tradición , el Barrio de la Ribera, muy cercano al Barrio Chino, implicó que se crearan las infraestructuras necesarias y habituales en cualquier barrio universitario: bibliotecas, cafeterías, librerías.... Los estudiantes se mezclaban así, sin solución de continuidad, con otros viandantes ya habituales en la zona: los turistas. Muy cerca, además, se encontraban ya algunos de los enclaves culturales con más atractivo de la ciudad, como el **Museu Picasso**, el **Museu Tèxtil i de la Indumentària** o, poco después, el **Museu d'Història de la Ciutat**, todos ellos en las cercanías de la iglesia de Sta Maria del Mar, en el lado opuesto al MACBA y al CCCB, de las concurridas Ramblas barcelonesas.

El nacimiento del Máster en Documental de Creación en 1997 supuso otra novedad y, aunque su sede está algo alejada – en el más alto barrio del Eixample – , estiró desde su creación sus antenas hacia los nuevos barrios culturales de la ciudad, encajonados dentro del mucho más antiguo distrito de Ciutat Vella, que tanto cine había presenciado (sólo citaré aquí **Ocaña, retrat intermitent**, de Ventura Pons, estrenada en 1978, con la Plaça Reial y las Ramblas como escenario). Algunos de los primeros filmes realizados dentro del máster dan fe de las transformaciones de la zona. Seguramente son **En construcció** (José Luis Guerin, 2000) y **De nens** (Joaquim Jordà, 2003) las más relevantes en este sentido. Mientras la primera muestra, a través del seguimiento del proceso de construcción de un edificio, muy cercano precisamente a la plaza donde se encuentran el MACBA y el CCCB, un mundo en desaparición, en el que las prostitutas y los ex-marinos van a ser sustituidos por otros habitantes nuevos, mucho más anodinos seguramente, con menos sabor, mediante una mirada personal, ciertamente poética; la segunda adopta un punto de vista beligerante y mucho más comprometido al denunciar a las claras los casos de corrupción y de especulación urbanística que aquejaban al barrio durante el proceso de su remodelación.

En ambos casos, los elementos urbanos cobran especial

protagonismo. En **En construcción**, los edificios emblemáticos del barrio (las torres del **Paralelo**, el reloj que corona el Banco de España, la iglesia del Monasterio de Sant Pau) sirven como referentes espaciales y como signos de puntuación de un filme basado en los encuadres y los planos-secuencia largos, demorados. Junto a ellos, otros elementos urbanos fundamentales y muy característicos precisamente del barrio: las palomas, que abren la película aposentadas en el suelo, picoteando, y las pintadas que describen el sentir de las gentes del barrio, testimonios anónimos de reivindicaciones, y de amores.

(Imagen 1)

En **De nens** las calles, el barrio, se hacen también muy presentes. Pero aquí es el propio Jordá quien las habita, mostrándose en cuadro, dejándose enmarcar en solares vacíos, llenos de cascotes que pronto verán surgir los cimientos de nuevos edificios modernos, desalojando a los antiguos inquilinos de las viejas casas anteriores. El centro geográfico del filme vuelve a ser el barrio del Raval, un poco más cerca del Paralelo, con lo que ahora es la remodelada Rambla del Raval y las angostas calles de la zona como protagonistas. También pintadas, calles llenas de escombros a la espera de ver surgir los nuevos edificios, y niños que vagan por las calles, que roban, se drogan o se prostituyen para salir de su miseria o, sencillamente, porque la sociedad no ha sido capaz de integrarlos.

(Imagen 2)

Evidentemente, el espacio es el mismo, pero la visión es muy distinta. Ambas son producto de la mirada personal de dos realizadores, dentro del máster, quienes las iluminan de forma muy diferente. La luz inunda normalmente las calles de Guerin, pues sigue el ritmo de la construcción de un edificio que, lógicamente, se hace con la luz del día, si bien se acompaña su latido hasta la noche, cuando los vecinos cierran las persianas, o las contraventanas, para encerrarse en la intimidad de sus viviendas. La oscuridad, la lluvia, son, en cambio, muy presentes en las calles que muestra Jordá, como símbolo de la oscuridad que rodea los asuntos de que trata

(especulación inmobiliaria, corrupción, pederastia). También las pintadas hablan, de modo claro, de la violencia subyacente, del malestar de los habitantes del barrio.

Imágenes 3 y 4

Otras películas realizadas dentro de este mismo máster han mostrado escenarios de la ciudad de Barcelona, de modo más o menos lateral. Así, en **Mones com la Becky** (J.Jordá, 1999) la película se abre dentro del laberinto situado en el barrio de Horta, al nordeste de la ciudad, mientras que alguna de las secuencias de **Cravan vs Cravan** (Isaki Lacuesta, 2002) se desarrolla en diferentes escenarios de la ciudad en que Arthur Cravan, protagonista del filme, pasara algunos momentos de su ajetreada vida. Especialmente interesantes son los que recogen el testimonio de uno de los pocos espectadores, aún vivo, del encuentro pugilístico entre Jack Johnson y Cravan en la barcelonesa plaza de toros Monumental, ya derruida, por lo que se buscó el ámbito, aún existente, de las gradas de la Plaza de Las Arenas, actualmente también en fase de remodelación para reconvertirse a otros usos, para la secuencia.

Otras realizaciones documentales de estos últimos años muestran la ciudad, especialmente el barrio del Raval, como ocurre con **El so del Raval** (Susana Guardiola, 2008) que intenta registrar la preparación de un concierto cuya finalidad es aglutinar las músicas de los diferentes colectivos sociales del barrio (latinos, magrebíes, gitanos...) en una armonía que, como el filme muestra, dista mucho de ser real. En una secuencia del filme, se ve a José Luis Guerin paseando por la calle, sin que su aparición en cuadro, como me explica su autora (entrevista personal:29 de octubre de 2008), haya sido buscada. El escenario vuelve a ser el Raval, pero ahora con el aspecto con que lo conocemos ahora, y con dos puntos especialmente presentes: la Rambla del Raval, nueva y con su monumental escultura **El gato**, de Botero, donde tendrá lugar un concierto que finalmente la lluvia obliga a suspender; y la plaza interior a los edificios de la **Biblioteca de Catalunya** y la Escuela **Massana** de Diseño, una plaza que es lugar habitual de encuentro de drogadictos y alcohólicos. La película muestra así los contrastes entre lo viejo y lo nuevo, los antiguos y los nuevos habitantes del barrio, de modo que la presencia de Guerin, ya un

referente necesario, parece casi simbólica.

También en las calles, sótanos y locales de toda la ciudad de Barcelona se sitúa **B-Side** (2008), la película de Eva Vila – una de las dos coordinadoras del máster – que muestra las diferentes músicas que conforman el latido sonoro de la ciudad. Los planos vacíos de la ciudad, vista desde sus tejados, marcan las transiciones entre los momentos musicales. Importante es, en ellos, la presencia de las grúas, metonimia de las transformaciones incesantes de una ciudad en continuo proceso de cambio.

(Insertar Imagen 5 aquí)

Las películas que serán resultado de la última edición del máster (2007-2009) se situarán también, a lo que parece, en la ciudad. Aunque están todas ellas en fase de realización, las informaciones que dan sus directores (José Luis Guerin, Mercedes Álvarez y Ricardo Íscar) , así como el Director del máster, Jordi Balló, permiten , por ahora, situarlas en sus escenarios urbanos. Guerin realizará un filme sobre una madre que llega a la ciudad con una niña (revisitación de **Une simple histoire**, de Marcel Hanoun, de 1958) y no sabe qué hacer con ella, por lo que es posible intuir un recorrido por la ciudad. Íscar situará su historia entre los músicos de la orquesta del Liceo, situado precisamente en las Ramblas. Y Mercedes Álvarez que, a lo que parece, pretende mostrar el parecido entre tantas ciudades contemporáneas, fruto precisamente de las sucesivas remodelaciones que a menudo acaban con el sabor de cada ciudad, buscaba localizaciones en la zona de los **Encants** (el mercadillo de objetos de segunda mano situado junto a la Plaza de las Glorias), prontos también a desaparecer, y muy cercanos al nuevo emblema arquitectónico de Barcelona: la Torre **Agbar**, diseñada por el arquitecto Jean Nouvel. Curiosamente, la zona en la que se sitúan ambos lugares es también fruto de una nueva remodelación de la ciudad, el Barrio 22@.

La ciudad como escenario de las películas documentales realizadas en el entorno de este máster y sus museos como posibles centros de recepción de trabajos de sus autores. La relación entre cine y museos o centros culturales tiene ya una larga tradición y se muestra de

formas muy diversas.

Una de ellas, la más antigua, y quizás más obvia, es la presencia de un museo o exposición en la diégesis de un filme. La nómina de películas en que los personajes recorren un museo o un cuadro del mismo es motivo importante dentro del filme es larguísima y abarca todas las épocas del cine y las filmografías de casi todos los países. Desde Hitchcock a Jean-Luc Godard, pasando por Otto Preminger o Leos Carax, en tiempos más recientes. Caso distinto será cuando el propio museo – o el artista – es el asunto central o parte muy importante del filme, algo que ocurre, por ejemplo, con filmes como **La Ville Louvre** (Nicolas Philibert, 1990) o, incluso, con la breve pieza de Pere Portabella **Miró, l'altre** (1969), en que el espectador, hacia el final, entra en el espacio destinado a la exposición de Joan Miró, el Colegio de Arquitectos de la ciudad, poco después de haber presenciado la pintada y posterior destrucción de un gran mural sobre las vidrieras del recinto, por parte del artista. También aparecen los interiores de la **Fundació Miró en Pont de Varsòvia** (1989).

En **Cravan vs Cravan** (Isaki Lacuesta, 2002) algunos momentos iniciales transcurren dentro de la sala donde supuestamente se expone la obra del pintor Cravan y, a menudo, durante el filme, aparecen referencias a pintores contemporáneos al protagonista y a exposiciones relevantes de aquel momento, como el **Salon des Independents**. Frank Nicotra, **alter ego** de Cravan, conversa en ciertas secuencias con el artista español Eduardo Arroyo, mientras pasean por las salas de un museo, el **Centre Pompidou**, de París.

Los museos y centros culturales de Barcelona llevan ya unos años apostando por la entrada del cine en ellos, siguiendo esa línea marcada por los grandes museos del mundo. Si el MACBA ha organizado varias retrospectivas de cineastas, entre ellas la de 2001 en torno a la rica y multiforme obra de Pere Portabella, así como diversas actividades centradas en el cine: proyecciones, conferencias..., y **Caixafórum** o la **Fundació Miró** han ofrecido varias exposiciones o actividades relacionadas con el cine, es el CCCB el que en estos asuntos se lleva sin duda la palma y consigue, además, que su nombre figure entre los grandes, en el dossier que a este tema dedica **Cahiers du cinéma** (2006, 611:8-41), junto a un único cineasta español, Pedro

Almodóvar, con motivo de la exposición que dedicó al último la Cinémathèque. En el caso del CCCB, la revista citada repasa la estupenda exposición **Erice-Kiarostami: Correspondències**, que tuvo lugar en el año 2005, y que abrió camino a formas nuevas de entrada del cine en el museo en territorio español. Lo innovador entonces fue la combinación de varias de las posibilidades que todo ello permite: instalaciones montadas por los cineastas, piezas realizadas para la exposición, que se proyectaban en espacios con sillas, acondicionados para tal efecto y, sobre todo, la idea de generar un diálogo – filmado, claro está – entre dos cineastas de edades similares, pero de culturas muy diferentes, entre los que una evidente comunidad de sensibilidades se puso de manifiesto. Jean-Philippe Tessé explicaba el hilo conductor de dicha exposición, comisariada a dúo por Jordi Balló y Alain Bergala, en los términos siguientes: “ **Il manquait un principe conducteur et c’est Victor Erice, qui n’avait jamais réalisé d’exposition mais qui a beaucoup soutenu notre réflexion, qui nous a suggéré qu’il s’agissait d’une exposition sur le regard.**”(Tessé, 2006, 611:32) . La mirada crea de este modo el hilo invisible que permite entender por qué hacen el cine que hacen cada uno de los dos realizadores: si el espectador entiende qué captura su mirada y cómo son capaces de dirigirla hacia la forma fílmica, habrán entendido sus coincidencias, y sus diferencias. Àngel Quintana opina que la presencia de ambos cineastas en el espacio museístico ha tenido un interesante y novedoso efecto: “Una vez finalizada la exposición, todas esas obras (**las piezas creadas para la misma**) han acabado convirtiéndose en piezas esenciales de la filmografía de unos cineastas cuya obra ya no puede ser vista únicamente desde el cine, sino que debe analizarse desde una perspectiva multimedial. Resulta significativo que un cineasta como Víctor Erice, educado en el peso de la cinefilia, haya decidido acercarse a la galería (...) Víctor Erice, que ha convertido la independencia artística en la base de su trabajo, ha acabado descubriendo que la galería le da más libertad y que su condición como artista puede ser más respetada dentro del universo mediático.”(Quintana, 2008:100). Parece claro que el motor fundamental de esta entrada del cine documental en el CCCB es Jordi Balló, quien en mayo de 2007 era invitado por Documenta Madrid a participar en una mesa redonda sobre el tema **El Documental en el Museo**, junto a otros comisarios y especialistas, dando de este modo carta de credibilidad a algo que no había hecho más que comenzar.

Porque en realidad esa incursión nueva del cineasta en el museo o galería significa, como mínimo, dos cosas: la libertad de que dispone, mermada en otros ámbitos por la dictadura de las subvenciones y de las audiencias, y la consideración autoral que le proporciona. Dominique Païni (Païni, 2002), considera esta nueva forma de entrada del cineasta en el museo, de forma paralela al crecimiento, en los últimos veinte años, de las propuestas en video de artistas de todo el mundo, desde las pioneras de Nam June Paik y otros, en los años sesenta. Habla de los trabajos de Egoyan y Kiarostami, por ejemplo, y considera que, para ellos, como para el resto de artistas (videastas o cineastas), que toman imágenes del cine y las reelaboran, ralentizándolas, insistiendo así en el espesor significativo del propio fotograma, o las manipulan, proponiendo nuevas lecturas, y las presentan después en el espacio museístico, todo ello implica una nueva forma de reflexión sobre el propio cine. También la creación de imágenes fílmicas nuevas – en forma de instalación, normalmente – destinadas a una recepción diferente: en un museo; con lo que supone de poder pararse, retomar la recepción, deambular por la sala, etc, es otra de las formas de reflexión, de incorporar nuevas ideas sobre el lenguaje del cine, o volver sobre las propias, teniendo muy en cuenta esta nueva forma de recepción, forzada, en algunos casos, por la huida del público de las salas comerciales. Las consideraciones sobre espacio y tiempo, esenciales en el cine, varían con estas nuevas formas de creación y de recepción.

Sobre todos estos conceptos – libertad creativa, consideración autoral, reflexión sobre el lenguaje del cine y sobre su función y recepción en la sociedad contemporánea – lleva ya años trabajando el cineasta español precursor en estos asuntos: Basilio Martín Patino. El director salmantino tiene ya en su haber una larga trayectoria museística, que empezó en el año 2005 con una exposición organizada por PHotoEspaña en el Centro Conde Duque de Madrid, para la que se utilizó el enorme archivo documental del cineasta sobre la guerra y la posguerra, reordenándolo bajo el título de **La seducción del caos: documento y ficción en la obra de Basilio Martín Patino**. Para ella, realizó también un montaje audiovisual titulado **Homenaje a Madrid**, con motivo del atentado de marzo del anterior año. En esta pieza, como apunta A.N. García Martínez (García Martínez, 2008: 138): “el director dinamita la noción de relato lineal al trifurcar la pantalla.”. Ese uso de pantallas múltiples será una de las características de algunas

de las instalaciones de Isaki Lacuesta, por ejemplo.

En ese mismo año 2005, el director salmantino realiza dos montajes audiovisuales para la imagen española en el extranjero: **Corredores de fondo**, para la Bienal de Arquitectura de Venecia, y **Fiesta**, para el Pabellón de España en la Exposición Universal de Aichi, en Japón. Y en el mismo año hace un remontaje de su corto **El noveno** (1961), al que titula **Capea. Ensayo sobre la realidad cinematográfica**, para presentarlo en el homenaje que le rindió el festival **Cinéma du Réel** de París, dedicado ese año al cine de lo real en España.

Entre el año 2006 y el 2007 monta una exposición titulada **Paraísos**, en el Centro José Guerrero, de Granada, para la que realiza una interesante pieza, **A la sombra de la Alhambra**, en que muestra las reflexiones de Inés Sánchez, hija de Bernardo Sánchez Bascuñana, uno de los tres verdugos de **Queridísimos verdugos** (1973), a la que conoce por casualidad mientras está preparando la exposición. Sigue con la reciente (2008) e itinerante **Espejos en la niebla (Un ensayo audiovisual)** que estuvo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, para pasar después por Salamanca y Burgos. El carácter ensayístico, que salpica toda la obra del cineasta salmantino, es acusado en su propuesta, consistente en presentar una historia fragmentada, a partir de piezas de seis o siete minutos realizadas con materiales documentales diversos, y que permiten al espectador reconstruir libremente esa historia familiar situada en una dehesa salmantina. Tal como él mismo me explica (entrevista personal : noviembre de 2008) : “La idea de que el espectador construya libremente, a través de la reconstrucción que hace mediante las diferentes historias en diferentes pantallas, es más rica que si sólo fuera una pantalla única. Se crea un sistema de visión totalmente diferente. Se cuenta la cosa con una eficacia mucho mayor. El espectador se imagina más de lo que hay. Es una información, digamos, enciclopédica.” Para Martín Patino, la apuesta por el cine en museos es muy interesante y se muestra entusiasmado cuando me explica que “el Director del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, me pidió permiso para poner **Canciones** en una sala contigua al **Guernica** de Picasso, ¿Qué hace **Canciones** al lado del **Guernica**? (...) La gente va a ver el **Guernica** y, después, se sienta en el suelo a ver **Canciones...**, sin solución de contigüidad.” Ese director es Manuel de Borja-Villel, quien antes lo fuera del MACBA, y que recientemente ha reorganizado todo el contenido del museo

madrileño, ordenando las piezas en función de criterios mucho más acordes con los tiempos que corren, en un intento de alinearse con las propuestas de los principales museos del mundo.

Para Jean-Christophe Royoux (García Jiménez, 2008: 115-117), autor del prólogo al catálogo-libro que se publicó con motivo de la exposición **En esto consistían los paraísos**, en Granada, “El paso del cine a la exposición es sinónimo del fin de un mundo identificado con el propio cine. Para un cineasta, el paso a la exposición procede a la fuerza de una inversión y ésta tiene consecuencias. (...) Es sinónimo del fracaso del cine en ir por delante de sí mismo. Literalmente podríamos decir que, aquí, la exposición es el cine en estado de ruina.” Para Royoux, además, “el paso de la película a la exposición significa el paso del relato de la experiencia a la experiencia del relato” (Royoux, 2008:130) y, por otro lado, “cuando el cine es expuesto, la pulsión que lo anima es la de volver allí de donde viene, a las imágenes, a la inmovilidad, para permitir que el espectador descubra por sí mismo el paso de la inmovilidad al movimiento”(Royoux,2008:126). Esos conceptos de que Royoux habla: el estado de “ruina” del cine cuando entra en el museo, fruto de la renuncia que para el cineasta implica tal paso; la idea de “experiencia de relato”, o una nueva forma de construir el mismo; o la vuelta a la “inmovilidad”, que da paso a la intervención activa del espectador, son todos ellos aspectos que recogerán no sólo Basilio Martín Patino, sino otras cineastas al entrar en el museo y, de forma muy significativa, José Luis Guerin e Isaki Lacuesta.

Algunas de las características más concretas de las exposiciones de Martín Patino serán las que definirán las líneas de muchas de las exposiciones de cine en suelo español, en años posteriores, como el uso de multipantallas o de varias pantallas separadas y de libre ordenación que fragmentan el relato y permiten al espectador la libre construcción de la historia, o el remontaje de piezas anteriores para conferirles un nuevo sentido, cuestionándose – y poniendo en cuestión – así el concepto de obra cerrada, acabada. También la realización de piezas nuevas, de encargo, creadas **ex profeso** para una determinada exposición. O la combinación de diferentes materiales artísticos (fotografías, videos) en un mismo ámbito expositivo. Martín Patino sigue queriendo experimentar, y sigue confiando en el espectador, capaz de reconstruir una historia con los elementos que se le facilitan.

Harun Farocki es uno de los creadores contemporáneos que más ha utilizado el museo o la sala de exposiciones para exhibir su trabajo. En Barcelona ha expuesto en diversas ocasiones algunas de sus creaciones y el Archivo **Xcèntric** tiene algunas de ellas. De su obra decía Joana Hurtado que “utiliza lo ya existente para reafirmar la idea de que el acto creativo no es la realización de algo original, sino la elección y apropiación de unas imágenes que están ahí y que sólo piden ser re-presentadas en un nuevo montaje”(Hurtado, 2008:20). Esa idea de que las imágenes ya están en el mundo en que vivimos y sólo hay que volver a ordenarlas, a recomponerlas y combinarlas con significados nuevos es algo de lo que me hablaba Isaki Lacuesta (entrevista personal), quien, además, ha impartido varios talleres de remontaje en diversos festivales y centros culturales.

Antes de las exposiciones citadas, sin embargo, el CCCB se hacía eco de la obra de un cineasta que en ese mismo año (1999) se encontraba como profesor invitado en la segunda edición del máster: Johan Van der Keuken. En aquel momento el centro expuso obra fotográfica y cinematográfica, en una exposición que había pasado el año anterior por diferentes museos de París: **Johan Van der Keuken & Jeroen de Vries. El cos i la ciutat / El cuerpo y la ciudad / Body and City**, una reflexión sobre las constantes de la obra – y la vida – del cineastas holandés.

Las proyecciones de cine son ya habituales tanto en el MACBA como en el CCCB, en sus salas interiores y en las plazas exteriores, en verano. Ambos centros ponen un énfasis especial en el cine experimental y de vanguardia y el CCCB, además, en el cine documental. Las programaciones de sesiones especiales de piezas escogidas y presentadas por especialistas tienen ya una larga historia y el Archivo **Xcèntric**, del CCCB, de libre acceso, con sesiones especiales, y con ya ocho años de historia, es un referente en la ciudad.

El mismo museo ha aprovechado la idea del intercambio epistolar, inaugurada con la exposición **Erice-Kiarostami** para seguir proponiendo nuevos diálogos o intercambios entre artistas. Entre un cineasta y un pintor fue la exposición **Hammershoi-Dreyer**, en el año 2007, comisariada por el mismo Balló, en torno al uso de la luz en ambos

creadores, para lo que se iluminaron las piezas expuestas (cuadros del pintor danés, sobre todo) con una luz muy cercana a la de la obra del cineasta.

Durante el verano de 2008, el CCCB puso en marcha un nuevo programa de cine estival, al aire libre, en el espacio exterior del museo: **Gandules'08** que, en palabras de una de sus organizadoras, Núria Aidelman, tuvo un inusitado éxito de público, generado seguramente, en parte, por su gratuidad: "El total d'assistents (...) va ser de 7.340, que per 12 sessions dóna una mitja de 612 aprox" (información proporcionada por Aidelman en correo personal). 612 personas por sesión es muchísimo más que la asistencia de público a salas para ver cualquiera de las películas proyectadas. La propuesta consistía, de nuevo, en el diálogo entre cineastas, en torno al tema de la interculturalidad: en muchas de las sesiones se podía ver una pieza breve, creada para la ocasión, de un director español o residente en España (Óscar Pérez, Lope Serrano, Andrés Duque e Isaki Lacuesta) que se proyectaba antes de otras películas largas de diferentes cineastas de todo el mundo. Entre ellas, y como viene siendo habitual en el CCCB, algunas de carácter documental, de autores como Johan Van der Keuken, Werner Herzog, Chris Marker, etc. Una película que pudo verse como estreno especial, y único en el estado, fue **El vuelo del globo rojo** (Hou Hsiao-Hsien, 2008), que es resultado a su vez de un encargo que el **Musée d'Orsay** hizo a tres cineastas (Olivier Assayas, con su **Las horas del verano**, ya ha dado cumplimiento al encargo; y falta por hacerse una pieza de Jim Jarmusch), por lo que el museo parisino aparece en la diégesis.

Y nuevas formas de diálogo son las que propone el programa **Cinèrgies**, del mismo CCCB, comisariado por Joana Hurtado, M. Martí Freixas y Anna Petrus, durante el año 2008. Un primer "diálogo" tuvo lugar en abril entre Lisandro Alonso y Albert Serra y el segundo, en septiembre, entre Isaki Lacuesta y Naomi Kawase. Este último se desarrolló en dos días, el viernes 26, en el que tuvo lugar una conversación entre ambos directores, moderado por Anna Petrus, y la proyección de las cuatro cartas filmadas que hasta la fecha (la correspondencia no se había acabado aún, me explicaba Lacuesta) se habían enviado ambos cineastas. La correspondencia completa entre ambos creadores se ha convertido recientemente (agosto de 2009) en la película **In between-days**, presentada en el Festival de Locarno, consolidándose de este modo una

propuesta cinematográfica totalmente original en España.

(Insertar aquí imagen 6)

Isaki Lacuesta ha irrumpido en muchos momentos de su vida y de formas muy diferentes en los museos y en exposiciones y ferias diversas. En el año 2007 recibió el encargo, junto a otros cineastas catalanes (Marc Recha, Isabel Coixet...), de realizar un montaje-instalación para el pabellón catalán – país invitado – de la **Feria del Libro de Frankfurt**. La pieza presentada es **Traços/Traces**, una instalación para cuatro pantallas, de 17 minutos, en la que se produce un diálogo entre diferentes lenguajes artísticos. Antoni Tàpies, Miquel Barceló, Frederic Amat y Perejaume, que intervienen sobre su retrato, interactuando con él. Aquí colabora con artistas de distintas disciplinas — pintores, bailarines, actores, cantantes o escritores — para realizar el retrato de los gestos de los artistas, invitados a interactuar, desde sus propias disciplinas, con el lenguaje cinematográfico. Se establece así un diálogo entre los diferentes lenguajes artísticos, que en el caso de los pintores se concreta en la creación de una obra conjunta resultado de la intervención sobre el negativo de su retrato filmado en 16mm. En la pieza destaca el interesantísimo uso de los diferentes lenguajes, no sólo el visual. Algunas muestras serían la preciosa coreografía en que el coreógrafo y bailarín Cesc Gelabert baila un gol de Ronaldinho, o el fragmento titulado **Música callada**, en que unos cantaores cantan unas músicas que no son cante jondo, sino la pieza con ese título – que lo recibe del **Cántico espiritual** de Juan de la Cruz: “la música callada, la soledad sonora” – del compositor catalán Frederic Mompou.

Otros trabajos de Lacuesta han salido también del ámbito de la ciudad en los últimos años, como las dos instalaciones presentadas en **Artium**, de Vitoria, en el año 2008, dentro de la exposición colectiva **Miradas al límite**, en la que también tomaron parte Jaime Rosales, Luis Alejandro Berdejo, Fernando Franco y León Siminiani. Una de ellas, **Luz azul**, consistía en una “proyección de diapositivas a través de una instalación laberíntica de ventanales de vidrio. Las imágenes se proyectan en las cuatro paredes de un espacio rectangular de dimensiones 4 x 4,5m.” y “surge de imaginar qué ocurriría si las vidrieras góticas fueran bajadas a ras de tierra y se volvieran

transitables, como nuestras puertas y ventanas cotidianas. Unas vidrieras cuya imagen, reflejada una y otra vez, pudiera transformarse, y ser al mismo tiempo transparente, translúcida y opaca.” La otra instalación es **Los cuerpos translúcidos**, y se trata de una “videoinstalación para 16 monitores en forma de torre de 8 monitores por cada lado. (...) Es una instalación construida a partir de filmaciones de ventanas, los marcos que delimitan el ámbito público y el privado. Las ventanas vistas como doble límite: el de la distancia física que nos separa de los otros (a los que sólo podemos convertir en materia narrativa recurriendo al mismo tiempo a la observación y a la imaginación), y el que nos marca la legislación actual sobre derechos de imagen.” (informaciones obtenidas del dossier cedido amablemente por el propio autor)

Pero antes de todo esto, Lacuesta había realizado más creaciones para museos, siempre buscando la innovación y la experimentación, con los formatos, con los lenguajes, con los contenidos, con la forma de presentarlos al público. Quizás lo que más interesa ahora es recalcar su espíritu inquieto, que busca sobre todo investigar a través de su creación y para el que encuentra muy adecuado, como su maestro Martín Patino, el espacio del museo: “a mí me preocupa más la cuestión espacial, el espacio expositivo, que la cuestión económica. Mirarlo sentado o de pie, si es un itinerario...(…) Tienes que tener en cuenta qué tipo de público va a ir ...” (entrevista personal)

Isaki Lacuesta ha presentado hace poco (septiembre de 2009, en la **Fundació Suñol**, de Barcelona) otra instalación: **Lugares que no existen (Goggle Earth)**, que consiste en una serie de retratos y filmaciones de espacios que Google Earth oculta, a los cuales el director y la codirectora Isa Campo viajaron a fin de documentar el aspecto real (mediante videos y fotografías), y contraponerlo en una instalación a la falsa visión que se puede obtener desde el ordenador. Terrenos militares, campos de entrenamiento, edificios gubernamentales, parques naturales donde los especuladores construyen bloques de edificios ilegales, playas nudistas... en España, Colombia, Ecuador, Rusia... El catálogo de paisajes que Google Earth escamotea y censura por diferentes razones es interminable, y con frecuencia, muy sorprendente. Este proyecto confrontaba la mirada hiperrealista y supuestamente objetiva de Google Earth, con el punto de vista realista (y sin embargo subjetivo) de nuestras imágenes a ras de suelo de estos

lugares que pese a todo existen. (palabras del dossier del autor) . El proyecto se ha realizado gracias a una beca de la Institución Can Xalant y la Fundación Suñol.

Otra de las exposiciones en que se combinaba el cine con otros asuntos, fue **Les odyssees de l'espai**, que tuvo lugar en las Atarazanas de Barcelona, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona los días 5 y 6 de octubre de 2007, y con la que Josetxo Cerdán colaboró organizando un ciclo de cine sobre el espacio, en el que pudieron verse piezas de Pelechian, César Velasco Broca, Alexey Fedorchenko o Lluís Escartín, entre otros. Y para la que encargó a Andrés Duque y a Lacuesta que realizaran sendas piezas. Isaki Lacuesta realizó entonces **Mars on Earth** (2007), un interesante medimetroaje que toma las tierras rojas de Riotinto y el interés que en científicos de todo el mundo han generado como punto de partida para una reflexión personal sobre el espacio y el sonido. La de Duque es **Constelación Bartleby** (2007), un espléndido trabajo que ha valido varios premios a su director.

Joaquín Jordá también había participado del museo, con unos trabajos en video que realizó para la exposición **Literatures de l'exili**, en el año 2005, en el CCCB. El trabajo, de 240 minutos, intenta seguir el itinerario que recorrieron los intelectuales catalanes al abandonar la península hacia el exilio, desde Barcelona a México, pasando por Francia y Chile. La exposición siguió durante algún tiempo itinerando por diversos lugares del mundo.

En el mismo **Centre de Cultura Contemporània** se estrenó en el año 2006 el cortometraje documental de trece minutos **Descontrol urbano**, sobre las viviendas de una familia gitana y un ex legionario en el distrito barcelonés de Sant Martí. Ello formaba parte de un proyecto colectivo en el que participaron otros directores, como Pedro Barbadillo, Chus Gutiérrez o Gracia Querejeta, en torno al tema de la inmigración. En el caso del trabajo de Jordá, se presentaba como dos vídeos que debían verse de manera complementaria. Se trataba, indudablemente, de una más de las preocupaciones sociopolíticas del director, línea de trabajo que es uno de los ejes de su obra, y, también, como los anteriores, del deseo de entrar en el museo, que compartía , en los últimos momentos de su vida, con otros cineastas coetáneos.

Hay algunas exposiciones más, realizadas en el CCCB en torno al cine, que son destacables en este estudio por haber intervenido en ellas, de una forma u otra, algunos de los cineastas de cine de lo real del máster. O porque se han incluido fotogramas de sus películas, o piezas enteras. Una de ellas es **La ciutat dels cineastes**, que tuvo lugar en el año 2001 co-comisariada por Andrés Hispano y Jordi Balló. Se ponían en relación en ella películas de diferentes directores del mundo para los que la ciudad, y los problemas o realidades – o virtualidades – que genera, como símbolo de una sociedad cambiante, eran presentes. En la exposición se encontraban, por ejemplo, fragmentos o fotogramas de películas como **En construcción**, **De nens** y otras.

German Berger Hertz, ex-alumno del máster, realizó una pieza de diez minutos, **Cómo contarle a Greta**, en realidad parte de su película larga **Mi vida con Carlos** (que acaba de ser estrenada en diversos festivales de todo el mundo, con gran éxito de crítica y premios) para la exposición **En transició** (2007-2008), una reflexión sobre las vidas de las gentes – anónimas y públicas – en los años de la Transición española.

Ricardo Íscar también ha realizado algún trabajo como encargo de un centro museístico o cultural. La Fundación Gulbenkian, de Lisboa, pidió al director que, junto a otros veinte cineastas, realizara una pieza en la que se hablara de un objeto próximo, pero cuyo origen fuese lejano o desconocido. En su caso, su trabajo, de ocho minutos, se llama **Juego limpio**, ha sido producido por la escuela de cine El Observatorio y el objeto del que se habla es el fútbol. El encargo es una muestra más de cómo un centro cultural puede proponer iniciativas que supongan un reto a la creatividad o al lenguaje del cine de la realidad.

Otras salas o espacios culturales de la ciudad han presentado en los últimos tiempos propuestas relacionadas con el cine. El **Palau de la Virreina**, situado en plenas Ramblas, ha presentado muy recientemente (2009) una exposición sobre el proyecto de realización por parte del cineasta mallorquín Agustí Villaronga, de la adaptación fílmica de la novela de Mercè Rodoreda **La mort i la primavera** (publicada póstumamente, en 1989). La exposición muestra, en una

escenografía muy adecuada al clima de la novela y a lo que suponemos tenía que ser el filme de haberse realizado, fragmentos del guión, secuencias filmadas, objetos de **atrezzo** y otros elementos. De alguna manera, ello supone la entrada del no-cine en el museo.

Y, finalmente, José Luis Guerin. Poco hace de su participación en esa nueva forma museística. Algo que, como él mismo afirma, le ha costado mucho, porque se resistía a salir de lo que para él era el ámbito lógico del cine: las salas de cine: “Vivo con incertidumbre todo este proceso de casi ‘expulsión’ de las salas. Cada vez hay menos espacio para la disidencia en las salas de cine. Cada vez se distribuyen menos películas, eso lo he dicho en muchas entrevistas...si se mira una cartelera de los años setenta y una de ahora, eso es apocalíptico. La censura económica es más violenta que la franquista. (...) A mí este desplazamiento de su espacio natural, las salas de cine, me pesa, me pesa como una losa. (...) Creo que es un ritual, que el espectador ha pagado por ver lo que pasa en la pantalla, que sacraliza lo que acontece.” (entrevista personal) .

Pero la entrada se ha producido, en una exposición doble que se ofreció entre los años 2007 y 2008, en Venecia y en Barcelona. La primera, como complemento de la retrospectiva que de la obra del cineasta ofrecía la Bienal (en su edición 52ª), con el título de **Paraíso fragmentado/ Paradiso spezzato**, dentro del Pabellón Español. La segunda, según se explicara en su presentación al público en febrero de 2008, por boca del Director de Exposiciones del CCCB, Jordi Balló, ofreció todo lo expuesto en Venecia, además de alguna obra realizada **ex profeso** para Barcelona, de modo que los que no pudimos ver la primera debemos conformarnos con haber visto la segunda. Ésta, titulada **Las mujeres que no conocemos**, abunda en las ideas que plantean las dos películas que, de alguna manera, son complementarias de la exposición: **En la ciudad de Sylvia** (2007) y **Unas fotos en la ciudad de Sylvia** (2008). En la última, además, aparece, ya en la diégesis, el museo, museos del mundo visitados por gentes anónimas.

(Insertar aquí Imagen 7)

Se trata de la exposición de una serie de fotografías (o

fotogramas congelados, nunca se sabe) de varios de los filmes de Guerin que hablan sobre la mujer, sobre su misterio, el eterno femenino. Las fotografías, y esto es lo verdaderamente interesante y novedoso, no están colgadas de las paredes de las salas, sino proyectadas sobre ellas. Y las proyecciones no son a veces de una misma imagen, sino, como en **Unas fotos en la ciudad de Sylvia**, de secuencias de fotos fijas que intentan reproducir, dar idea, de una secuencia de movimiento al modo de las secuencias de fotografías de Muybridge o Marey, a quienes reconoce Guerin la deuda en algunos textos que explican las imágenes, en las paredes de las salas. Imágenes de las dos películas que se han explicado, pero también de **Tren de sombras**, como esas en que Monsieur Fleury filma a la joven Hortense Fleury, su sobrina, mientras se columpia ante sus ojos o pasea en bicicleta por los jardines de la mansión familiar. Secuencias que parecen una filmación familiar de principios de siglo (otro de los muchos homenajes de Guerin a los principios del cine), pero no son más que un truco. Chicas paseando en bicicleta, como las que a menudo aparecen en **En la ciudad de Sylvia** y que tienen un origen proustiano en aquellas jóvenes que el protagonista de **A la sombra de las muchachas en flor** (**En busca del tiempo perdido**, 1919-1927) viera fugazmente pasar ante sus ojos en Belbec.

Reflexión, otra vez, sobre los orígenes del cine, sobre su relación con la fotografía y con la pintura, en tanto tuvieran todas ellas una función inicial retratística. Imágenes secuenciadas de mujeres que se van, que desaparecen. Instantes captados: una joven de cabellos despeinados, otra joven que acaba de pasar en su bicicleta. Tiempo pasado que ya no vuelve.

Y, como pieza final de la exposición, una larga proyección de gente (mujeres, hombres, chicas con moños) observando las pinturas de diversos museos del mundo: Florencia, Madrid. Y Barcelona; y aquí, concretamente, personas que visitan la exposición **Hammershoi-Dreyer** del mismo CCCB un año antes. Una última vuelta de tuerca sobre las relaciones cine-pintura en forma de imágenes seriadas que sugieren movimiento aunque no sean aquí, como sí lo eran en otras de las obras de la exposición, series de imágenes de la misma persona para aparentar movimiento, sino imágenes de diferentes espectadores que miran cuadros en museos de varias ciudades europeas. La música que acompaña la proyección (música barroca, como buena parte de los

cuadros que miran las personas que vemos), externa a las imágenes, invita a concentrarse en lo que parece una última reflexión del cineasta: seguimos acercándonos a los museos, seguimos mirando con atención unas imágenes pintadas años o siglos atrás, siguen atrayéndonos esos retratos de gentes desconocidas. Y, aquí, vemos a gentes que miran cuadros, que ya hemos visto como espectadores de un museo.

(Insertar aquí Imagen 8)

A pesar de su inicial rechazo a la entrada del cine en el museo, es evidente que Guerin ha intentado aportar elementos nuevos. “La dispersión en el espacio museístico obliga al cineasta a utilizar mecanismos más exclamativos, para llamar la atención. Cada cineasta piensa el museo de formas distintas; a mí me ha dado cosas muy expectantes. El espacio te permite jugar con la arquitectura. Las imágenes del cine crean pausas, cadencias, secuencias, en su disposición espacial, que pueden dotar de un valor semántico a la escala de proyección, a la altura...” (entrevista personal).

Se podrían fácilmente retomar las palabras de Royoux y aplicarlas al trabajo museístico de Guerin: volver a la quietud de las imágenes para que el espectador reconstruya el movimiento, tras haber sido quizás dolorosamente expulsados de las salas.

En definitiva, tal como explica muy bien Àngel Quintana (Quintana, 2008:97-98):

“Los documentales fotográficos han generado un deseo de aproximación a lo real que ha acabado desplazándose hacia la rehabilitación de los documentales cinematográficos, los cuales han dejado de ser únicamente discursos sobre la propia realidad fílmica para transformarse en laboratorios de investigación en torno a las posibilidades de escritura ensayística de la propia imagen fílmica. Este fenómeno ha coincidido con el surgimiento de un debate entre el modelo establecido por el documental periodístico y el establecido por el documental de autor. Los centros artísticos han visto que la conversión del documental en el espacio más inquieto para la creación de formas audiovisuales

podía convertirlo fácilmente en materia de exposición y romper con el valor coyuntural que adquieren los documentales de carácter periodístico.”

En una ciudad que apuesta por conceder “valor político” a la cultura, como decía Rius, apoyar la entrada del cine en el museo y, sobre todo, del cine de lo real, es una forma no sólo de estar a la vanguardia de las formas contemporáneas de la cultura , sino, sobre todo, de generar referentes, de generar valor cultural, algo que casa muy bien con la existencia, además, en la propia ciudad , de un importante movimiento de cine de lo real, que está, también, junto con otros, a la vanguardia del cine español en estos momentos. Cuando los cineastas aceptan presentarse en el museo, con piezas creadas para tal efecto, o con refacturas de otras anteriores, o como sea, están decidiendo, y los comisarios y agentes culturales con ellos, que el cine – también el de lo real – ya puede ser considerado un objeto cultural que debe ser conservado. Por otro lado, esos mismos agentes culturales, y los de Barcelona son un exponente muy importante, saben que están creando unas nuevas formas culturales para un público también nuevo. La propuesta museística es siempre más libre, más abierta, pero también, a menudo, más autoexigente, pues el público ya no será seguramente el mismo que va a un cineplex un domingo por la tarde.

En su tesis doctoral: Joaquim Rius, **Un nou paradigma de la política cultural. Estudi del cas barceloní**, codirigida por Arturo Rodríguez Morató (UB) y Pierre-Michel Menger (EHESS). (Barcelona, **Universitat de Barcelona**, 2006) resumida en: Rius, Joaquim “El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural”, (**Digithum**, nº8, mayo de 2006), pp. 10-17 (<http://www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf>)

Para la realización de la tesis doctoral, dentro de la cual se incluye este estudio, la autora entrevistó a muchos de las personas vinculadas a este máster (alumnos, profesores, coordinadoras, director, profesores, productores).

En sendas entrevistas personales, a lo largo de los años 2007, 2008 y 2009.

La descripción es literalmente la que me brindó su realizador, en un completo dossier sobre sus instalaciones.

Curaduría de procesos en el ciberespacio

Los **objets trouvés** son los datos, y la
Web es un depósito infinito.

Ron Goldin, 2002

Introducción

El surgimiento de nuevos modelos de comisariado para el llamado arte de los nuevos medios, en este caso el arte de Internet, reaviva debates antiguos sobre cuestiones como la legitimación en la industria de la cultura, la forma de exhibición y archivo de obras artísticas, o la producción y distribución del patrimonio artístico y cultural.

El comisariado y musealización de este tipo de piezas es un tema no exento de polémica. Sus detractores lo acusan de caer en las tramas tradicionales de comercialización y explotación de la cultura; sus defensores alegan que es una forma de documentar, actualizar, agrupar y hacer más accesibles obras de net art en el inmenso entorno de la red. Desde el período heroico del net art, con la llegada de los primeros navegadores a mediados de los años 90, artistas y comisarios han señalado la necesidad de dar visibilidad, fomentar y preservar este tipo de prácticas artísticas, todavía hoy en gran medida desconocidas para el gran público. Todo esto ha sido causa de diversos conflictos de intereses puesto que Internet es un medio que facilita la producción, publicación, distribución, promoción, diálogo, consumo y crítica de arte, pero “también significa la desintegración y mutación de las figuras de artista, **curator**, escritor, audiencia, galería, teórico, coleccionista de arte y del museo” (Riaño, 2007: 12).

A pesar de la falta de consenso sobre la posición más adecuada a adoptar con respecto al net.art, se afirma ya que éste ha obtenido reconocimiento y aceptación mucho más rápidamente que otras expresiones artísticas como el vídeo e incluso la fotografía, y cada día vemos cómo va estrechando los lazos con los diferentes agentes del sistema del arte y el mundo empresarial. Prueba de esto, de acuerdo a Bosco y Caldana (2003), es por ejemplo el hecho de que una pieza de software art ganara la Transmediale del año 2001, un festival alemán de arte y cultura digital (el ganador fue Adrian Ward con la pieza **Auto-Illustrator**, que se ha convertido en un programa comercial) ; o la financiación de muchos otros proyectos artísticos relacionados con arte y tecnología, como fue **Tap** de James Buckhouse, [<http://www.diacenter.org/buckhouse/>], 2002, un proyecto para PDAs (agendas digitales personales), producido por el Dia Center de Nueva York.

Muchas plataformas de debate especializado sobre este tipo de arte se están llevando a cabo online además de en congresos y foros internacionales presenciales, una vez que el net art ya se está exponiendo, coleccionando, comprando y vendiendo. Así lo demuestra la exposición **Holy Fire**, [<http://www.imal.org/HolyFire/>] que se llevó a cabo en el 2008 en el Centro iMAL para la Cultura Digital y la Tecnología, una experiencia que estaba constituida por obras a la venta o que ya estaban en posesión de coleccionistas y galeristas, y que dio pie a una interesante y acalorada discusión en las listas de correo de Rhizome.

Este ensayo tratará de aunar y actualizar las actitudes que se están proponiendo en torno al qué, quién, cómo y dónde del comisariado, exhibición, archivo y conservación del arte de Internet.

QUÉ

El material elegido por cada artista en cada momento histórico revela información valiosa sobre

su forma de entender y producir el mundo, y también sobre su forma de relacionarse con los espectadores. La categoría “net art” tiene unos límites difusos en los que se sitúan muchas subcategorías como el arte de software, web art, e-commerce, activismo anti-corporativo, game art, browser art o de buscadores, de bases de datos, de correo electrónico, de código, y otras manifestaciones artísticas creadas para Internet y relacionadas con la robótica u otras ciencias.

Se asume que el material del net artista es un ente inmaterial, difuso, flexible e inestable nacido para existir en la WWW, la “Red de Amplitud Mundial”. Es heredero de problemáticas documentales y expositivas que caracterizaban a cierto arte de vanguardia, iniciadas propiamente con el Dadá o el mail art, y acentuadas años más tarde con el conceptual y el procesual, que Lippard y Chandler habían teorizado en **Seis años: La desmaterialización del objeto artístico**. Desde entonces, hemos pasado de la desmaterialización a la inmaterialidad¹ del objeto artístico.

La desmaterialización de la que hablaban Lippard y Chandler, ligada al arte de acción y al arte de concepto, no sólo tenía que ver con un abandono de la fisicidad del material artístico. Suponía también un abandono de la obra como mercancía en una actitud política de crítica institucional y mercantil (Lillemose, 2006), y estaba relacionada con un interés por los sistemas de comunicación y de procesamiento de la información (Shanken, 2002), actitudes que veremos más tarde en el net art.

A este respecto, argumenta Lillemose² en **Conceptualizing materiality**:

El ‘de’ en desmaterialización se refiere a un acercamiento conceptual... a la materialidad... El arte conceptual expone aspectos sociales, económicos y culturales a continuas reconceptualizaciones, guiadas por principios y valores de heterogeneidad, desestabilización, irracionalidad, apertura, y crítica, como opuestos a principios de control, poder, y explotación capitalista (Lillemose, 2005).

Continuando con esta línea, los artistas pioneros del net.art investigaron sobre las posibilidades que el medio les ofrecía, como la autogestión, y sobre la condición inmaterial del arte en ese medio, cuestionando la autoridad de las instituciones, y poniendo en crisis las categorías de artista y obra de arte. Trabajaron sobre la indistinción entre original y reproducción en la red, que ha supuesto un reto para su documentación, y abogaron por una producción independiente y pública.

Respecto a la cualidad inmaterial del net art, Jacob Lillemose opina que ésta se refiere a un tipo distinto de material que el de la obra tradicional porque está basado en relaciones comunicativas - prima la comunicación antes que la representación- y en la gestión de la información en lugar de en propiedades físicas. Mientras que la desmaterialización apunta hacia un acercamiento conceptual a la materialidad, la inmaterialidad significa una nueva condición material: la digital. Sin embargo, entender la inmaterialidad de las redes de forma “materialista” supone concebirla como un material real, políticamente cargado y predispuesto a una continua reproducción: social, cultural y económica. De hecho, en el terreno digital nos referimos a “objetos” neomediales para designar conjuntos de datos con formas específicas. La peculiaridad de estos conjuntos de datos, ya sea código, imagen, sonido, texto, es que no tienen una identidad estable o fija: son esencialmente mutables.

Así, el net art es consustancialmente efímero y procesual, y por tanto su comisariado y musealización también deben flexibles y en proceso. Esto hace que artistas y comisarios se replanteen tanto cuestiones funcionales a la hora llevar a cabo un proyecto expositivo, como cuestiones éticas que tienen que ver con la manera de formalizar la presentación de las obras o la forma de archivarlas y preservarlas. Contra ellas juega la rápida obsolescencia del medio -hardware y software- que les da soporte. Estos se van quedando obsoletos y son modificados o reemplazados por otros más modernos con el paso del tiempo. ¿Es necesario conservarlos, o actualizar las obras con renovados lenguajes y soportes corriendo el riesgo de desvirtuarlas?

Los problemas de archivo que supone la obra de net art pueden también colegirse de otras características de los objetos neomediales, como su “volatilidad” o “variabilidad”, de la que hablan Mary Laure Ryan y Lev Manovich respectivamente. Un objeto neomedial no es algo definitivo sino que puede existir en diferentes versiones, potencialmente infinitas, al ser transcodificado -traducido- a otros formatos o lenguajes: de un número limitado de elementos, el ordenador permite crear un gran número de versiones. Esto pone en cuestión la unicidad de la obra y el par polar original-copia, y como consecuencia, el poder acumulador del museo tradicional.

La discutida interactividad de la obra de net art tiene que ver con otros calificativos que se suelen utilizar con respecto a los nuevos medios, como “mutables,” “inestables” o “líquidos” -piénsese, por ejemplo, en una obra de software art en open source, cuyo diseño puede ser modificado por cada uno de sus usuarios. El texto actualizado (refreshed, rewritten), y sus posibilidades interactivas nos llevan de nuevo al estatus efímero de muchas de las obras de Internet y al problema de su archivo y documentación. ¿Cómo deben conservarse las obras colaborativas o modificables por el usuario, o las que consisten en blogs?

Algunas piezas se han perdido ya para siempre por la carestía de su mantenimiento, la obsolescencia de su hardware o software, o simplemente por la falta de medios. ¿Cómo representarlas -reconstrucción, simulación, reinterpretación, y/o documentación de material secundario- para recrear el contexto original de la pieza? Julian Stallabrass aporta el caso de una obra que remite a la obsolescencia de sites (fenómeno conocido como “link rot”) que se han movido, se han borrado, o han desaparecido de la web: **Pet Pages**, 1998, <http://www.thomson-craighead.net/>, de Jon Thomson & Alison Craighead. Al entrar en la pieza, la pantalla se llena de multitud de imágenes de buscadores, muchos de los cuales ya no existen, en un testimonio de la degradación y desintegración gradual de la propia obra.

En el otro extremo, una organización pública, la Internet Archive Project, www.archive.org, está llevando a cabo un trabajo de preservación de la Internet en su totalidad, (y con ella, también las obras de arte), en el que almacenan 120 millones de páginas cada semana. Este archivo comenzó a existir en el año 1996 aunque hasta el año 2000 sólo guardaba texto. Su archivo ofrece una visión sincrónica de la red en cada momento preciso. Según Julian Stallabrass, en el año 2003 sus archivos ascendían a cuatro terabytes de datos, cuatro billones de páginas web.

QUIÉN

Cada proyecto curatorial revela cierta ideología y criterio estético, y cuando se sitúa en el espacio ¿público? de las redes resurgen con fuerza aquellos planteamientos utópicos que apuntaban hacia una democratización del acceso a la información y la difusión cultural. El público que accede a la red es más heterogéneo que el que accede a un museo o galería de cualquier ciudad, en la que una exposición dura sólo un tiempo limitado. Al mismo tiempo, a partir del 68 se viene insistiendo en dotar al usuario de una presencia interactiva real en el desarrollo de la pieza, y desde los estudios culturales (feminismo, multiculturalismo, etc.) se trabaja para evidenciar el sistema jerárquico que estructura las instituciones.

Desde el nacimiento de la disciplina que nos ocupa, con el motto del “DIY” -do it yourself-, son cada vez más los net artistas quienes organizan sus propias exposiciones en línea y desarrollan labores de comisariado de obras propias o ajenas. Esta opción les confiere autonomía al permitirles diseñar sus propias condiciones de exhibición y mantenimiento de las piezas. En el entorno en red, el rol más aceptado del curador es el de un “proveedor de contextos culturales”, un “configurador de filtros”, “un consumidor proactivo” o incluso un “meta-artista” (Hochrieser, Kargl, y Thalmair, 2007: 6). La tarea del comisario ya no es simplemente la de seleccionar materiales, sino diseñar experiencias, ser capaz de establecer relaciones y trabajar en equipo para crear contextos adecuados en los que los artistas desarrollen y actualicen sus proyectos, y ser tan flexible como la propia obra en el medio. Su misión es, apunta Joasia Krysa en su ensayo **Curating Immateriality**: “seleccionar y filtrar constantemente, describir, clasificar, crear contextos y recontextualizar en el medio en línea.” (Krysa, 2006: 17) El comisario debe ser un guía y orientador, pero en un entorno como el informático para muchos poco conocido, ¿hasta dónde marcar pautas al usuario?

Por todo lo expuesto, el comisario -o artista- en línea debe tener cierta capacidad multidisciplinar puesto que necesitará conocimientos técnicos en diferentes campos. Además debe tener capacidad de trabajo en grupo para colaborar con otros artistas, programadores, científicos, diseñadores, público, y otros.

Con la llegada de la Web 2.0 en el 2004, aparecieron nuevas plataformas orientadas hacia el usuario, como Myspace, Youtube o Flickr, y nuevos servicios como la posibilidad de etiquetar (tags) objetos digitales. Estos permiten a los usuarios no sólo consumir sino también aportar contenidos, participar en actividades comunitarias, colaborar y compartir archivos, fotografías, videos. Puede decirse que la Web 2.0 es una red para usuarios y generada por usuarios. La misma Joasia Krysa habla de la WWW como una plataforma “distribuida” (2006: 22), término que aplica igualmente a las obras que ahí se producen por su asentamiento en sistemas dinámicos y en red, y a su curaduría, puesto que se produce a través de múltiples agentes entre los que incluye comisarios de museos y galerías tradicionales, artistas, público, programadores, bloggers, hackers, etc.

De acuerdo a Juan Martín Prada, estos servicios y plataformas facilitan enormemente ser productor y distribuidor de material audiovisual e introducen una creciente amateurización, lo que contrasta con la profesionalidad que caracterizaba al arte del siglo XX. En este sentido, Shane

Brennan³, por ejemplo, aboga por el blog como plataforma compartida para dar soporte a un comisariado, ya que permite cierta interactividad y redistribución de paquetes de información por un individuo particular o un colectivo. Brennan aporta como ejemplo de weblog curatorial el **Blog Art**, <http://blog-art.blogspot.com/>, 2005, comisariado por Marisa Olson y Abe Linkoln. Esta pieza adopta un punto de vista metarreferencial pues utiliza un blog para exhibir obras que utilizan el blog como medio. Los weblogs representan uno de los paradigmas en constante evolución para el comisariado en línea como espacios distribuidos y abiertos a la opinión y participación pública en general.

Como soporte para prácticas curatoriales online, además de los mencionados blog y “Do it yourself”, Brennan menciona también la reciente proliferación de FLOSS (free/libre open source software) que permiten a cualquier individuo con conocimientos básicos desarrollar proyectos artísticos en línea, y producir y presentar sus propias exposiciones virtuales. Así proceden, por ejemplo, los miembros del colectivo GOTO10, [<http://goto10.org/>], un grupo internacional de artistas y programadores que trabajan en la intersección entre el software y el arte, y fomentan la experimentación con FLOSS para creación, exhibición y archivo de arte y música digital.

En el polo opuesto, algunos incluso han dudado de la necesidad de seguir manteniendo la figura del comisario en el espacio virtual, bien por confiar en que éste es un espacio libre y sin censuras donde todos tienen derecho a aportar su parecer, o porque proponen un enfoque mecanicista en el que la máquina es el comisario. Joasia Krysa, Grzesiek Sedek, AdrianWard y Geoff Cox desarrollaron la primera versión del software gratuito **Kurator** en el 2005, y la segunda en el 2008 [<http://software.kurator.org/v1/>]. Esta aplicación selecciona y exhibe código fuente automáticamente, auto-eligiendo obras de entre una base de datos que pueden ser modificadas por los usuarios. Esta base de datos es abierta y se organiza por medio de tags o etiquetas.

CÓMO

La condición efímera de las obras en la red contrasta con las posibilidades del medio para archivar y gestionar datos. Los problemas que supone la volatilidad de la información en Internet son múltiples. Muchas piezas se han perdido porque su software o hardware se han vuelto obsoletos, pero aun diseñando nuevas tecnologías que las recuperen, queda la duda de si en el proceso de actualizado se alterará la integridad original de la obra. Cabe plantearse, por ejemplo, si es importante o no mantener la versión “original” (ya entendamos por original su código, el disco duro en el que se almacenó por primera vez, el ordenador físico en el que se creó, o todo a la vez), si es necesario preservar la obra en todos sus estadios, intacta, si la velocidad de acceso a la red modificará su percepción, o incluso qué servicios ha de cubrir la subvención al creador.

La conservación del patrimonio digital necesita una gran inversión para mantenerse actualizada al ritmo que evolucionan las infraestructuras digitales. En 1994 aparece el caso paradigmático de Muntadas y su **The File Room**, [<http://www.thefileroom.org/>]. Esta obra que examina la historia de la censura desde el siglo V antes de Cristo hasta la actualidad gracias a un archivo de casos clasificados por localización geográfica, fecha, motivo de censura, o medio en que fueron realizados. Su archivo de datos está formado por una gran cantidad de links que necesitan

mantenimiento constante y actualizado en todo momento. Esto requiere dinero y trabajo diario, por lo que la pieza ha sufrido altibajos con el paso de los años hasta llegar a desaparecer en 1998, cuando se le retiraron los fondos económicos para mantener sus servidores y software en activo. Un poco más tarde resurgió de nuevo en otro servidor, y hoy continúa en la red. En la propia web de la obra, en [<http://www.thefileroom.org/documents/CategoryHomePage.html>], puede leerse su planteamiento:

ESTE PROYECTO NO PRESUPONE EL ROL DE UNA BIBLIOTECA, ENCICLOPEDIA NI SIQUIERA DE UN EDITOR EN SENTIDO TRADICIONAL. The File Room no reclama autoridad académica, editorial o científica, sino que propone métodos alternativos de recopilación de información, procesamiento y distribución, para estimular el diálogo y el debate sobre temas de censura y archivística.

Dos de las características que contraponen los procesos curatoriales del net art a los tradicionales son la apertura a la colaboración continuada entre artistas y curadores, y la cesión al artista de poder de decisión sobre la obra creada.

Distintos acercamientos a la manera más idónea para realizar tareas de comisariado y musealización en la red acompañan al net art desde su nacimiento. Hagamos un repaso sobre tres casos que ejemplifican actitudes tempranas, hasta la llegada de la web 2.0, al respecto de lo museable en la red, y sobre la línea difusa que separa en este entorno al curador del usuario:

En 1995, Alexei Shulgin propuso su obra heroica **WWW Art Medal**, 1995-97, [<http://www.easylife.org/award>], un conjunto de páginas encontradas que el artista seleccionó por sus cualidades “artísticas”, y a las que otorgó medallas por su “correcto uso del rosa” o “por su inocencia”. Es una pieza que cuestiona el estatus del arte al proponer como tal un proyecto curatorial online en la que prima la selección y apropiación de material pre-existente organizado de una manera singular. Según Stallabrass (2003:27), en esta pieza “Shulgin hace un guiño a Duchamp cuando afirmaba que los readymades debían reflejar una total ausencia de buen o mal gusto.”

En 1999, en los albores del cambio de siglo, los italianos hermanos Mattes, conocidos como 0100101110101101.org, clonaron obras de net art propiedad de la galería virtual Hell.com, de acceso privado, liberando para disfrute de todos los usuarios las obras que ésta reservaba a sus afiliados: [<http://www.0100101110101101.org/home/copies/hell.com/index.html>].

Carente de la ironía de las dos obras anteriores es **Idealine**, [<http://whitney.org/arport/commissions/idealine.shtml>], del año 2001, un serio proyecto curatorial que Martin Wattenberg realizó en respuesta a una petición del Whitney Museum of American Art de Nueva York. El artista pidió a diferentes usuarios de listas de e-mail relacionadas con arte de Internet que contribuyeran al compendio de obras interesantes. El resultado es un archivo de más de doscientas obras realizadas para la web entre 1995 y el 2002. El artista diseñó una forma de etiquetar las piezas por categorías, utilizando un abanico de hilos luminosos que corresponden a

títulos, temas y tecnologías de las piezas.

Las diferencias de actitud entre estas tres obras son más que evidentes. Mientras la primera destaca por su descreimiento hacia el estatus de la obra de arte, del artista, del comisario, y del museo, la segunda incluye además una preocupación por la democratización del acceso a la información, y la tercera se enmarca ya de lleno en la institución: el museo encarga un comisariado a un artista para crear en su seno un segundo museo virtual.

El recorrido por estas piezas deja ver una vez más la tendencia de las instituciones culturales a absorber con el tiempo todo tipo de artefacto artístico, aun aquél que nació para desafiarlas o eludirlas, como ya había pasado con el videoarte. También evidencia algunos de los problemas que surgieron desde el primer momento en torno a la presencia, el acceso y la distribución del arte en Internet, y que actualmente siguen siendo motivo de debate constante en simposios, foros y listas de correo por parte de artistas y comisarios. Hoy muchos net artistas no reniegan del apoyo institucional, otros siguen huyendo de sus estructuras, otros admiten que la institución es una manera más de dotar a estas manifestaciones artísticas de orden, presencia, dignidad, y subvenciones. También hay propuestas de soluciones alternativas para evitar la objetualización del arte en Internet y obtener más independencia, como la del uso de programas P2P -Peer to Peer, como el Napster- para intercambio y descarga de archivos e información sin pasar por intermediarios, ya que comunica diferentes ordenadores personales en lugar de un ordenador con un servidor.

Jeremy Levine (2008), coleccionista, en un mail enviado a la lista de correo de Rhizome, propone tres principios para el archivo y musealización de “no-objetos” u objetos inmateriales. En lugar de buscar su re-materialización, en el sentido de almacenar un artefacto objetual del que reclamar su propiedad, propone lo siguiente:

- 1- **“Poseer” arte de Internet implica la responsabilidad de darle alojamiento (o “hosting”). Poseerlo se convierte en un acto de mecenazgo.**
- 2- **La colección debería existir bajo el principio “diseminar o morir”: el coleccionista participa en el proceso de confección de lo inmaterial.**
- 3- **Poseer arte de Internet (media art) implica la responsabilidad de preservarlo, emularlo y documentarlo.**

Estas afirmaciones implican un cambio radical en la actitud de los comisarios, y presuponen que la institución debe asumir cambios hacia la creación de espacios dinámicos y procesuales de exhibición. Un ejemplo temprano lo aporta Patrick Lichty (2002) con el caso de “Merging Identity”, una exposición-instalación del año 2000 que comisarió Bonnie Mitchel. Se trataba de un evento colaborativo organizado en torno a la WWW y la identidad. El comisariado del evento se abrió a los aportes de los diferentes artistas participantes, y los cambios graduales que surgieron en esta exposición “auto-organizada” se fueron archivando y documentando en cada momento.

De este tipo de precedentes surgieron otras aproximaciones como, según Levine, el **Variable**

Media Network, [<http://www.variablemedia.net/>], desarrollado desde 2003 por el Guggenheim Museum de Nueva York, que trabaja con obras según sus características “conductuales”, es decir, independientemente de medio en que se producen, actualizándolas una vez que sus softwares se vuelven obsoletos.

Aunque no hay hasta el momento directrices consensuadas ni sólidas al respecto, en general se está potenciando la experimentación y la investigación a este respecto, y se tiende a ceder la palabra a los artistas a la hora de fijar las condiciones idóneas respecto a la forma más adecuada de conservar y exponer sus propios trabajos.

DÓNDE

Un debate más se centra en la idoneidad de presentar el arte virtual exclusivamente en el espacio “sin muros” y/o también en el espacio físico.

La tarea del comisario es instalar, orientar y aunar un conjunto de obras en un determinado espacio, pero el net art ha sido creado para existir en Internet, que es, como dice David Bell (2007:77) citando a Manuel Castells (1996), un espacio sin espacio que da lugar a un tiempo sin tiempo, y se caracteriza por la segmentación, la diversificación, y la interactividad. Apocalípticos e integrados se posicionan respectivamente: unos a favor de exhibir el net art en su lugar de confección y mantener la práctica curatorial en formato exclusivamente hipertextual, comisariando el arte de nuevos medios “con” nuevos medios; y otros que insisten en exhibir el net art en el espacio físico. Los que siguen acercándose a esta actividad desde esta óptica del comisariado tradicional, se inclinan por hacer encajar al llamado arte de los “nuevos” medios bien en el espacio del “cubo blanco”, bien en otros espacios experimentales que permitan nuevos tipos de interacciones con los usuarios. Una de las primeras exposiciones de este tipo fue **Net Condition**, que tuvo lugar en Alemania, en 1999. Tiempo después, Charlie Geere (2006), en su ensayo **Network Art and the Network society**, afirma categóricamente que hasta ese momento todos los intentos de exhibir net art en galerías han sido un rotundo fracaso, y ejemplifica su afirmación con los intentos realizados desde el año 2000 por los museos Whitney o el Walker en los Estados Unidos, o por festivales como el de Venecia o las Documentas. Los artistas debían firmar un contrato de préstamo o cesión, de la misma manera que otros artistas, para exhibir sus obras en estos lugares. Estas primeras experiencias han sido pioneras en afrontar retos como el de hacer accesible a un público general una práctica que hasta hace poco se sustentaba sólo gracias a grupos marginales muy especializados, al de igualar las prestaciones de una página web a las de una galería o museo, y a otras cuestiones estructurales como minimizar la presencia de los equipos informáticos en favor de la creación de situaciones colaborativas o de inmersión. En algunas ocasiones, se complementa una obra creada en la red con elementos físicos como teléfonos móviles, iPods o GPSs, que dotaban de cierto sentido al componente presencial de la exposición.

El Museo Guggenheim y la Fundación canadiense Daniel Langlois crearon en el año 2002 una asociación llamada “Variable Media Networks”. Se trata de un consorcio de museos internacionales

dedicados a idear y compartir nuevos enfoques, nuevas estrategias y herramientas para preservar trabajos basados en “Time-based Media” en la colección del museo a través del análisis de la documentación inadecuada o la caída en desuso de la tecnología utilizada.

De intentos como el mencionado ha florecido un número creciente de centros experimentales, dotados de infraestructuras más especializadas, que continúan planteándose la forma más idónea de dar cobijo a un arte tan fluido y volátil como su soporte. Un ejemplo de estos nuevos centros es el Museo Nacional de las Artes del siglo XXI, que abrirá sus puertas en Roma a partir del 2010.

Comisariar exclusivamente en el espacio virtual suele ser la opción de los más activistas. Esta modalidad parece más idónea y naturalizada al ofrecer consustancialmente otro tipo de ventajas:

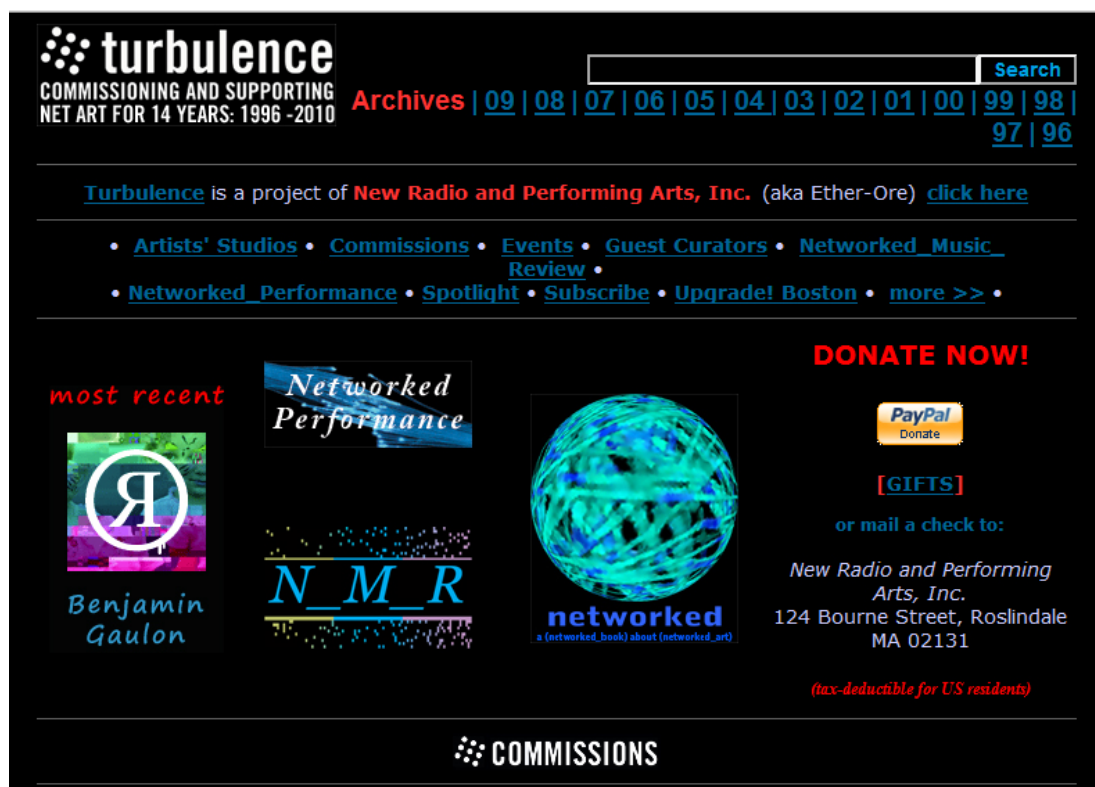
- la exposición se desarrolla en su propio contexto,
- se dirige potencialmente a una audiencia mayor,
- es ubicua en tiempo y espacio ya que no tiene que existir físicamente,
- ofrece nuevas posibilidades de re-contextualización y distribución del patrimonio cultural,
- permite una constante actualización tanto del contenido como del equipo coordinador, que cambian con el paso del tiempo,
- suele ir acompañada de foros de debate que aportan feedback a la experiencia.

Pero esta postura también ha sido objeto de críticas cuando incorpora la figura del museo y del curador clásicos en un espacio para el que se reclama democracia y libre acceso a la información. Un ejemplo temprano de este rechazo es el de los ya mencionados integrantes de 0100101110101101.ORG, que descargaron en su propia web obras anteriormente bajo acceso restringido, haciéndolas no sólo accesibles, sino también modificables, para todos los usuarios de la red.

Jon Ippolito, comisario, rechaza la idea de comisariar net art en espacios físicos. También Christiane Paul va más allá, y es una de las partidarias de comisariar no sólo exclusivamente en línea, sino también independientemente de espacios institucionales. En esta línea, Allison Williams aporta el caso revelador de RTMark [<http://rtmark.com/>], incluido en el sitio de la Bienal del Whitney del año 2000, cuando redireccionó a los visitantes de esta web que querían ver su trabajo a otros sitios web de la red.

El sitio web de Turbulence [<http://www.turbulence.org/>] encarga, promociona y da visibilidad a nuevas formas híbridas de arte en red, y Rhizome [<http://rhizome.org/>] es una plataforma independiente que archiva exclusivamente en línea obras de net art. La página de Rhizome ArtBase ofrece un modelo alternativo de prácticas curatoriales colaborativas y aloja todo tipo de obras de net

art con un mínimo de tutorización por parte de sus gestores. Una de ellos, Allena Williams (2002) contrapone su trabajo a los procesos de comisariado tradicionales alegando que los criterios que establece Rhizome para incluir a los artistas en sus bases de datos están claramente establecidos, son de acceso público, se utilizan sólo como excusa para ordenar los fondos del archivo, y los artistas participan activamente en todo el proceso de catalogación, desde su candidatura hasta su mantenimiento. “Esencialmente, nuestro archivo representa un esfuerzo por repensar cómo los grupos de objetos artísticos se acumulan, se organizan por categorías, y se preservan” (Williams, 2002). En definitiva, los métodos de archivo de esta plataforma en línea pretenden ser un poco más democráticos.



Cada vez con más frecuencia, encontramos colectivos especializados, museos u otras organizaciones que están desarrollando nuevas herramientas técnicas y metodológicas para organizar y preservar en arte de los nuevos medios en general. En España, el Instituto Cervantes, por ejemplo, ya aloja y subvenciona este tipo de prácticas y net art, y se han llevado a cabo encuentros que reflejan la preocupación por la convergencia entre arte, ciencia y tecnología, como el del la FECYT (Fundación para el Arte, la Ciencia y la Tecnología) coordinado por José Luis Brea, con la intención de favorecer e impulsar la interrelación transversal entre estas tres disciplinas (con referencia explícita al arte digital), y a desarrollar su producción y divulgación. Estas actitudes ya están en marcha en muchos países mediante la realización de encuentros y simposios frecuentes y gracias a la promoción de una creciente red de investigadores que lleven a cabo estudios experimentales de innovadores proyectos expositivos.

Conclusión

La discusión en torno al comisariado de obras de net art, -cómo y dónde se exhibe la obra, quién la posee, y por lo tanto también sobre las condiciones de subsistencia del net-artista- comenzó con el nacimiento de éste hace ya 10 años, y todavía continúa inconclusa. A pesar de que este tipo de obras se han desecho aparentemente de su fisicidad, el net art y el mercado del arte se están acercando cada vez más. Esto significa que el net art gana reconocimiento y se acerca al estatus de arte de pleno derecho, obteniendo cada vez más visibilidad, subvenciones y mecenazgo, pero también se aleja al mismo tiempo de los ideales utópicos con los que había nacido. En este proceso acalorado se abren con toda seguridad nuevos caminos hacia otras formas de producir, coleccionar y exhibir arte que sin duda tendrán repercusiones en el concepto de museo para hacerlo evolucionar, ya sea en el entorno virtual o en el físico.

1 **Les Immatériaux** fue el nombre de una exposición que tuvo lugar en 1985 en el centro Pompidou de París. El propósito era discutir el asunto de la inmaterialidad tal como la teorizaba uno de sus comisarios, el filósofo francés Jean-Francois Lyotard. Este autor quería mostrar algo que algo que parecía imposible de presentar en un espacio tradicional. A esta exposición se la llamó “No Exposición”, debido a que gran parte del lo que allí se mostraba era muy poco visible o invisible, y pretendía iluminar sobre las repercusiones en la cultura de las nuevas tecnologías de la información.

2 Lillemose es comisario y director de Artnode, un Centro para la Investigación Independiente de Cultura y Arte Digital. En 2005 presentó el simposio Curating New Media Art con **Conceptualizing materiality – art from the dematerialization of the object to the condition of immateriality**, accesible en la revista electrónica **BAM: Flemish Institute for Visual, Audiovisual and Media Art**, disponible en [<http://www.bamart.be/pages/detail/en/2312/>].

3 En su weblog trata sobre la web 2.0 como portadora de nuevas herramientas curatoriales, y discute el caso de **New Climates**, una exposición en línea en formato blog que tuvo lugar de Febrero a Mayo de 2007.

Cuatro dimensiones: Los Duerto en la fotografía

En muy pocas ocasiones es factible contemplar la obra de cuatro fotógrafos pertenecientes a dos generaciones, de modo que se visiona la panorámica individual mediante cambiantes criterios artísticos. Todo es como una auténtica saga familiar, con un padre que, sin querer, impregnó vía entusiasmo a los tres hijos, en una especie de transmisión

natural sin forzar la vocación de nadie. Estamos, por tanto, ante las fotografías de Ángel Duerto Oteo, que en 2009 cumplió 50 años como fotógrafo, y sus hijos Nacho, Ángel y Ricardo Duerto Riva. La exposición se inauguró en la Sala de Exposiciones del Centro Cultural del Matadero, en Huesca, el 16 de noviembre de 2009. Su título, **Ángel Duerto, Ángel, Ricardo, Nacho 4D**, alude a las cuatro dimensiones, una por fotógrafo, y a la inicial de Duerto. Los puntos en común, además de la muy depurada técnica, son la fotografía en color y el paisaje en el padre y sus dos hijos Nacho y Ángel, mientras que Ricardo aborda temas muy diferentes.

Veamos las fotografías expuestas. **Ángel Duerto Oteo**, Zaragoza, 1932, es uno de los fotógrafos más premiados de España, entre los que cabe recordar el Premio Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal, en 1987, y el Premio Nacional, en 1996. Los 18 paisajes expuestos pertenecen a la colección del artista de la última década y son representativos de su fascinante mirada fotográfica. A destacar el sentido de la composición, su exacto equilibrio, de manera que un árbol, por ejemplo, está paralelo al costado del soporte fotográfico, mientras que en otras ocasiones consiste en dos planos, tierra y cielo, que centran el conjunto de lo fotografiado. Punto y aparte es la fotografía “irreal abstracta”, cuyo eje se basa en la precisa articulación de los diferentes planos irregulares que trazan el conjunto de la obra.

Rasgo primordial es la variada acotación temática, cuya máxima inclinación consiste en primeros planos o en visiones alargadas para obtener máxima profundidad, con lo cual todo adquiere un excepcional matiz intenso desde la muy generalizada quietud, salvo la citada fotografía basada en una “irreal abstracción” móvil muy propia de un inquietante ámbito gestándose hacia destinos impredecibles. El uso de la luz es otro factor trascendente, pues la emplea con entero capricho, de modo que el paisaje, diurno o nocturno, suele tener una zona con el color más contrastado, incluyendo el formal, para alejarse de la realidad y crear un mundo propio sin pérdida de verosimilitud. Se trastoca y altera lo captado en pleno campo. Basta ver, al respecto, la poderosa

presencia de la luna sobre fondo oscuro y su iluminación medio sesgada en diferentes planos o emergiendo de cualquier bosque en plena noche, ni digamos sus espectaculares ¿incendios?, auténticas abstracciones borrachas de fuerza y luz, o la niebla con misteriosas formas medio redondas emergiendo volátiles hacia donde sea. Como variante es necesario aludir a alguna fotografía realista, según acontece en el primer plano y el contraste entre flores silvestres amarillas, símbolo de vida, y ramas de un árbol seco, símbolo de muerte.

Estamos ante un transmisor de múltiples misterios y sensaciones con el paisaje como punto de partida, pues a partir de aquí todo lo inventa, quizá porque en el campo capta, vía alteración técnica, cierta dosis humana cual permanente simbiosis. La intensa belleza es ondulante y cimbreaba, con magia, por el espacio acotado.

Nacho Duerto Riva, Zaragoza, 1968, presenta ocho obras sobre paisajes volcánicos de las Palmas (Canarias). Aunque en dos obras deja ver el azul del cielo como contraste, la norma es una fotografía realista mediante primeros planos o mayores distancias alejándose de forma paulatina para ofrecer un cuerpo difuminado como una especie de irrealidad. Dichos primeros planos, en ocasiones de izquierda a derecha para mostrar la dura montaña, escudriñan la roca, que se muestra, en su color volcánico y con infinito juego formal, muy apoyado por el versátil juego de luces y sombras para evidenciar un abarcador entramado. Todo con el aliciente de ese variado énfasis en planos geométricos que delimitan los alteradores espacios. La realidad máxima, aquí, se transforma en una especie de cuadros que palpitan con infinita quietud y soledad, como si la vida se hubiera escapado desde siempre.

Los paisajes de **Ángel Duerto Riva**, Zaragoza, 1961, corresponden a seis obras de una colección sin acabar titulada **Waldszenen (Escenas boscosas)**, que alude a una de las obras maestras para piano de Robert Schumann. Estamos ante una visión personal del Pirineo oscense, pero aquí enfocado para posar las cuatro estaciones en su esplendor,

sin olvidar el aliciente de una serie que comienza con el verano como rasgo muy significativo. Un verano, inundado de energía vital, que languidece de manera paulatina para mostrar débiles signos de vida y los colores estallantes del otoño, siempre con hojas cayendo entre pausadas ondulaciones hasta colorear un suelo transformado en cambiantes y suaves alfombras. Llega el invierno y su dureza con esa impresión agónica mediante soledades y el viento ronco por presencia, siempre alimentado por ramas tronchadas. Todo puede evocar la realidad humana en su periplo individual. La música de Robert Schumann como fondo.

Queda, de los tres hermanos, **Ricardo Duerto Riva**, Zaragoza, 1962, que participa con nueve fotografías pertenecientes a paisajes urbanos e interiores de los Países Bajos, Francia, Santiago de Compostela y a paisajes del campo en Cariñena (Zaragoza) y Lanaja (Huesca). Su obra, vista en conjunto, se aleja de lo fotografiado por sus hermanos, aunque se emparenta con su padre por imaginación pero enfocada hacia otros temas.

Tres obras se unifican por corresponder a interiores. Si en **Taller de panderetas** capta el taller con una figura masculina vista de espaldas que lee inmersa en el aparente caos, en **Abuela** registra la beatífica actitud de una figura femenina inmersa en su actividad cotidiana. Impecable el énfasis geométrico de la propia vivienda, tan paralelo al soporte para evitar su desequilibrio. **Estudio de ordenadores**, con una figura borrosa por estar detrás de una puerta con cristal, se centra en la habitación con el típico ordenador como eje. Una planta ¿trepadora? cae vertical con suavidad y rompe el espacio general, aquí vista como matiz sorprendente que repite en otras dos fotos mediante una araña o un sombrero. **Araña y red** es una sugerente fotografía centrada en el primer plano de una araña caminando por una valla metálica que ejerce como falsa telaraña. Este recurso se repite en la excelente obra **Sombrero**, mediante el sombrero en primer plano que por su posición señala cómo su hipotético propietario está contemplando un paisaje desde la carretera de tierra que, en teoría, se aleja poco a poco. Además de **Semáforo y luna**, con

el primer plano de un semáforo, y **Flecha**, con una flecha gigante que señala la dirección para el tráfico y cierto énfasis de soledad, es imprescindible citar la obra basada en el negro dominante de un interior con pared, que tiene dos rectángulos en la pared rota para captar un bello paisaje. La fotografía más rotunda, junto con **Sombrero**, se titula **Dunas**. Dos obras, y las restantes, que certifican la cambiante imaginación de su autor. Estamos ante unas hipotéticas dunas en palpitante blanco y negro, puro juego de hermosas luces y sombras, que atrapan la mirada, que la absorben, cual anómalo bosque capaz de engullir. Al fondo, como remate, arena y hiervas, mientras que en el centro aquella agua se desliza quieta, dando vida, eterna.

Hermosa exposición colectiva de una familia singular, que con la fotografía muestra temas afines pero dispares. También sugiere un muy merecido y entrañable homenaje de tres hermanos al padre, tan capaz de transgredir su vida, la nuestra, mediante una fotografía liberada de ataduras.

Exposiciones de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón

Veamos tres exposiciones organizadas por la Asociación durante el primer trimestre del año 2010, que señalan el buen criterio mantenido por la presidente Mariela García Vives y su Junta Directiva, de modo que siguen con diversas actividades en y fuera de la Asociación, con lo cual diversifican y amplían su muy amplio bagaje expositivo, sin olvidar el nuevo enfoque mediante la participación de jóvenes artistas.

El 12 de enero de 2010, en el Centro Cultural Ibercaja Actur, se inauguró la exposición **Colectiva de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón**, que celebraba el 30 aniversario de su fundación. Mariela García Vives, en su prólogo, ya comenta sobre aquellos difíciles comienzos, que se fueron superando con el empeño de un alto número de artistas y de los diversos presidentes durante dicho tiempo. Como para esta ocasión ni de lejos se trata de ofrecer una crítica, dejamos constancia de la exposición con la

presencia de 36 artistas de diversas disciplinas, que ofrecieron un alto nivel como ejemplo de continuidad creativa. Lo importante, ahora, es que la Asociación mantenga su ritmo, pues cumple un excelente enfoque relacionado con las artes plásticas.

Las dos restantes exposiciones se inauguraron en la sede de la Asociación. **aleación pintura escultura** se inauguró el 8 de enero, con la participación del pintor Miguel Ángel Ruiz Cortés y el grupo escultórico integrado por Esperanza Velásquez Salvador y Arturo Gómez Sánchez.

Miguel Ángel Ruiz Cortés plantea unas abstracciones con fondos más o menos monocromos, pues incorpora algún plano, que sirven como sólida base para generar espacios y ubicar expresivos cuerpos atemperados, en ocasiones, por planos que, con lentitud, se desplazan, se desgajan, hacia otras áreas. Expresividad diversa e impactante, cuya otra clave reside en los variados colores que amplían o amainan el énfasis expresionista. Apela al campo irracional, tan caótico y azaroso, impulsado por lo expresivo, que combina con lo racional vía formas geométricas mediante dichos planos, de modo que habitan en una suerte de ámbito empeñados en destruir y construir, como si la vida, en su complejidad, se nutriera de ambas singularidades sin aparente final. En alguna obra, por otra parte, gusta por paisajes mediante dos planos paralelos a la base para sugerir la tierra y el cielo. Paisajes duros, por color y ausencia de vegetación, que se enriquecen con planos informales móviles que respiran juntos para crear cambiantes micro espacios.

Si **Arturo Gómez**, desde siempre, ha sido un excepcional escultor mediante ideas artísticas muy concretas, cuando forma grupo con **Esperanza Velásquez** se produce una especie de cambio muy sutil complejo de definir, como si un aire con más aportación formal empujara el conjunto de lo realizado pero mediante características similares, pues la abstracción se mantiene como signo ineludible. Lo importante, sin más, es que estamos ante unas esculturas extraordinarias con el metal como eje, que manejan con perfección total al servicio

de específicas ideas formales. Al impecable acoplamiento de la curva y la contracurva con exacta simbiosis de dinámicos planos contrapuestos, el par móvil que definiera el escultor Jorge de Oteiza, se suma la fusión de férreos e impactantes planos curvos verticales a la base y unidos por estrechas bandas que rompen el conjunto dominante, con lo cual se establece un diálogo entre poder formal y sutileza flotante. En sus últimas obras detectamos un considerable cambio establecido a través de lo formal.

La última doble exhibición en la Asociación, inaugurada el 17 de marzo, la componen Reiner Izquierdo, pintor cubano afincado en Zaragoza, y la unión entre Susana Ballesteros y Jano Montañés, dos jóvenes escultores que fundan en Zaragoza, en 2007, el Opn Studio, como Estudio y Taller Artístico. Veamos, muy en síntesis, ambas exhibiciones.

Cuando en Zaragoza se escuchan comentarios, por ejemplo, sobre la pintura realizada en Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, la norma es que aludan a playas sol, vegetación y otros tópicos infumables con colores afines a dichos temas, cuando la realidad de los auténticos artistas obedece a cambiantes visiones. El cubano **Reiner Izquierdo**, sin más, pinta cuadros con predominio radical de blancos grises y negros, de modo que se limita voluntariamente para que todo adquiriera un tipo específico de fuerza y profundidad, justo como si estuviéramos ante aquellos cuadros tenebristas abstractos en plena dictadura española. Colores al servicio de formas con predominio de la línea y los planos, que se suceden con majeza artística por la superficie pintada. Latentes, inmóviles, los campos formales se suceden enlazados para enfatizar en cierta racionalidad afín con un dominante equilibrio, de ahí que cada cuadro se titule **Arquitectura I, II**, etcétera. Obras que anuncian una evolución todavía sin especificar.

En el exacto prólogo para la exposición del OPN Studio, se supone que escrito por **Susana Ballesteros y Jano Montañés**, señala que en sus esculturas se busca **fusionar el arte y el diseño, al servicio de un mobiliario escultórico**. Aparte de collares y pulseras, sin duda muy equilibrados y bellos, las

esculturas evocan a muebles, razón de unas largas patas que consideramos demasiado altas, pues tienden a desequilibrar el conjunto de cada obra que permanece muy flotante. El resto de la escultura, lo que es como tal, vive a través del énfasis geométrico, el acero inoxidable y la impecable combinación formal, todo con intachable refinamiento. La limpieza escultórica se altera, para bien, con la incorporación de alguna cruz, bandas y dispares formas, siempre ubicadas en el lugar exacto. En estas esculturas es imprescindible que sean como tales, mientras que si ambos artistas buscan que lo escultórico vibre unido a matices propios del diseño, resulta imprescindible encontrar un equilibrio que impida la alteración de las leyes compositivas propias del sagrado y preciso volumen escultórico.

Cuadros de José Luis Lomillos en La Topera, Zaragoza

Exposición de José Luis Lomillos, inaugurada el 25 de marzo, en el zaragozano Mesón La Topera, que como tal cuelga en sus paredes excelentes obras de su colección. La obra de Lomillos se basa en abstracciones geométricas con predominio total de cuadrados y rectángulos, con lo cual asistimos a una expansión generalizada de la racionalidad, sobre todo cuando existe un predominio del ángulo recto siguiendo lo que se entiende como psicología de la forma. Racionalidad pasiva rota por la incorporación de óvalos que sugieren ese flotar en el tenue espacio de cada fondo. Fondos como otra clave, pues vibran mediante un casi imperceptible espacio como consecuencia de la técnica, que confiere un matiz enigmático de indiscutible atractivo, nunca vinculado con un elemento místico pero muy cercano por sensaciones. Estamos ante un gran colorista, con absoluto dominio de la composición, capaz de combinar colores potentes que suele atemperar a través de algunos rectángulos y cuadrados en negro, justo en el sitio exacto para que predomine el derroche cromático en el resto del campo geométrico y de cada fondo.

Lo indicado se rompe en los cuadros **Composición I** y **El Lenguaje de las plantas III**, que tienen las mismas características que las restantes obras y el mismo defecto en las citadas. En **Composición I**, cuadro presentado al último Premio de Pintura en Utebo (Zaragoza), añade varios billetes de banco con Mao, visto en otras exposiciones, y en el centro de la composición incorpora una silueta femenina inundada de flores, de manera que se visiona como eje total del cuadro al estar en el centro de la obra, pero con el segundo fallo de ofrecer el foco principal con flores que opacan y estorban el conjunto de lo pintado. Lo aconsejable era dejar las dos pequeñas siluetas femeninas a derecha e izquierda y el centro vacío, con lo cual se creaba un campo de intriga mezclado con la abstracción geometría dominante y el enigma de ambas siluetas. Además, estamos ante el cuadro que como abstracción geométrica es el más complejo de la exposición, pues basta el ver el refinamiento de las esferas unidas por líneas, zona superior, y el bello juego geométrico móvil en la parte inferior. Lo mismo ocurre, pero con absoluta exactitud, en **El lenguaje de las plantas III**, pero aquí con aquella silueta femenina inundada de flores sustituida por un árbol seco en el centro de la composición, de modo que la mirada se va a este foco principal de significado básico.

Hace tiempo que seguimos la obra de José Luis Lomillos, al que definimos como un excelente artista, ni digamos por el uso del color, con una obra muy compleja cuando aborda la abstracción pura, lo mismo cuando la combina con figuras femeninas sin recargar su implícita y trascendente condición en la vida.

Gemma Rupérez y María Ortega en la Galería Pepe Rebollo

Dos muy interesantes exposiciones de las pintoras Gema Rupérez y María Ortega en la galería Pepe Rebollo, que se inauguraron el tres de marzo con un perfecto acoplamiento de obras dispares pero afines mediante la idónea distribución del espacio. Puntos en común: variado enfoque del mundo animal en Gema Rupérez y aves en María Ortega, en ambas

pintoras mediante trasfondo relacionado con el hombre. También que las obras son del año 2010.

Gema Rupérez exhibe cuadros con títulos muy sugestivos, como **Abrigo de bisonte, Verde lechuza, La siesta del guepardo, Cola de ballena, El hombre Nautilus y Pies quietos**, mientras que en dos busca aclarar demasiado el título, con lo cual impide que la imaginación transcurra libre, como sucede con **El ave con botas y Al cocherito leré** mediante dos ciervos que juegan a la comba. Aquí concluyen los inexistentes problemas.

Punto muy relevante, insustituible, es el enfoque de los variados fondos con el objetivo de crear cambiantes espacios. Una idea sobre su complejidad es al ver que se pintan fondos neutros casi monocromos, un sutil cuadrado sobre fondo neutro que puede dividir en dos planos, proliferación de pinceladas con impronta gestual y de líneas verticales a la base para mostrar cambiantes movimientos y el cuadrado sobre el cuadrado por formato. Añádase la variedad de color, nunca estridente salvo impecable notas exclamativas, al servicio de cada tema dominante, que como tal consigue el justo protagonismo sin succionar el ámbito circundante. Todo en su sitio. Rupérez mezcla el mundo animal con puntualizaciones propias del hombre, del ser humano como dicen algunos de manera errónea pues significa lo mismo: hombre y mujer. En esta sabia combinación, tan atractiva, vibra la clave para que lo anómalo parezca natural, en una especie de simbiosis para deslizar la imaginación hacia otros territorios, como si unos y otros, es decir, lo racional y lo irracional, estuvieran abocados a respirar otras vidas comunes en un viaje compartido.

Para finalizar, sentimos una auténtica tentación por citar cuatro obras por su completa creatividad, sin menoscabo de las restantes pues todo permanece en un criterio personal. Aludimos a **De patitas en la calle o la hija pródiga, El ave con botas, Verde lechuza y Cola de ballena**.

Los cuadros de **María Ortega** reflejan una completa unidad formal y cromática al servicio de la idea dominante. Lo natural, lo más lógico, es que abordemos las singularidades

de su obra mediante un sencillo y eficaz recorrido, pues está claro que existe una precisa unidad en cualquier rasgo pensable. Según estaba montada su exposición, todo comienza mediante unos misterios papeles blancos verticales enrollados y protegidos por unas cajas de metracrilato. Aquí comenzamos a captar que sobre el papel se han pintado las siluetas sobre cables de numerosos estorninos negros, los hay pintos, en cambiantes posturas, casi como si dialogaran entre ellos y escondieran sutiles amenazas. Cajas que posibilitan chispazos enigmáticos de marcada hondura y delicadeza. Las cajas, al instante, se abren y las paredes se inundan de cuadros apaisados. Cuadros pintados mediante nubosidades, con entonados colores nunca llamativos, que permiten los cambiantes espacios para que destaque el tema primordial. Estamos, de nuevo, con los cables colgando y numerosas aves blancas y otras negras, algunas incluso volando, que producen una sensación omnipresente sin alternativa de otras vidas. Ortega, con tema tan sencillo, ha realizado obras impactantes, hermosas, impregnadas de soledad mediante sutiles connotaciones, como si cada ave fuera solidaria entre sí pero ajena a otros mundos individuales vivos, quizá para mostrar alguna realidad humana desde cualquier ángulo negativo.

Fotografías de Alejandro Cortés

En la Sala CAI Barbasán, el 11 de febrero, se expusieron fotografías digitales de Alejandro Cortés, que nacido en Zaragoza, el año 1983, reside en Buenos Aires desde hace varios años. El título de la exposición, **Creo recordar**, orienta el aroma general de las obras, en el sentido de que estamos ante una idea casi como si hubiera nacido del pasado real o de un sueño empapado de imaginación. Fotografías apaisadas que son paisajes inventados mediante dos planos, en general irregulares, que trazan atmósferas intrigantes, ambiguas, mediante el predominio de los tonos oscuros, con lo cual se contribuye a crear el adecuado espacio. La luz es primordial en cada fotografía, que con uno o más focos

dominantes se desparrama hacia su entorno para provocar un cambiante panorama de luces y sombras según la correspondiente intensidad. Será en dicho entorno donde ubica el tema primordial, que basado en raíces emergiendo de la tierra parecen fogonazos de vida retorciéndose en dispares direcciones como si fueran formas irreales. Vida y, quizá, muerte, pero siempre con envolvente aliento etéreo, como si una suerte de poéticos fantasmas se expandieran sin final. Antón Castro, en su bello prólogo, ya sugiere: **La propuesta tiene una atmósfera de cuento de hadas y a la vez de naturaleza pintada o de paisaje esculpido con el soplo de un dios oculto.**