

Intervenciones Artísticas

Expo 2008: 610 ranillas, de Miguel Ángel Arrudi y Fernando Bayo

No aprendemos nada con aquel que nos dice 'haz como yo'. Nuestros únicos maestros son aquellos que nos dicen 'haz junto conmigo', y que en lugar de proponernos gestos que debemos reproducir, supieron emitir signos susceptibles de desarrollarse en lo heterogéneo

Gilles Deleuze, *Diferencia y Repetición*

El conocido escultor zaragozano de origen pirenaico junto con el arquitecto Bayo han creado una escultura múltiple de pequeñas ranas, 610 elementos idénticos, que se ha instalado entre el puente de la Almozara y la nueva pasarela de Manterola. Es una obra integrada en el programa de arte contemporáneo, que se implementa en espacios públicos de las riberas del Ebro con motivo de la Exposición Internacional de Zaragoza 2008, que tiene como lema el *agua y el desarrollo sostenible*

La cantidad de elementos, responde al deseo de los artistas de establecer una serie de sucesiones de carácter áureo, la serie de Fibonacci, en la que desde la unidad sumando la cantidad anterior nos da la siguiente 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610. Dicha serie es la traducción matemática aproximada (más exacta cuanto más tiende a infinito) de la proporción áurea, que han sido utilizadas desde la antigüedad porque responden a las proporciones del cuerpo humano y a las morfologías y relaciones proporcionales de los distintos elementos de la naturaleza. Se llevaron a la práctica, por ejemplo, en la arquitectura de las grandes construcciones de la antigüedad, como los templos griegos. Es

una relación que subyace como una estructura profunda en el mundo natural, en la reproducción del mundo vegetal y animal. Sucesiones o proporciones que siguen utilizándose hoy en día en objetos y usos de la vida cotidiana, en composiciones musicales y en distintas disciplinas.

Ranillas sugiere un orden universal y natural que tiene que ser recreado, porque ha desaparecido, una reconstrucción de los ecosistemas naturales, a través del arte.

La serialización de elementos entronca con los postulados de Walter Benjamín cuando hablaba de las reproducciones fotográficas. La democratización de la obra de arte a través de la copia, la extensión de lo único a lo colectivo, de lo privado a lo público. Resonancias también de la obra de Allan McCollum, producciones industriales de objetos idénticos con variaciones de color o tamaño nunca repetidos, cada vez desarrollados en estructuras diferentes. La obra, también formalmente, remite al Pop, en concreto a la serie *Endangered species* de Warhol, en la que uno de los animales en vías de extinción es una especie de rana, similar a la que nos ocupa: una suerte de figura de cómic expresionista repetida, rememorada, que resultarán más reales en un futuro próximo, en la ciudad hoy mismo, que las propias de carne y hueso.

Aunque sean sólo referencias formales, pues la semántica e intencionalidad de Ranillas posee otros ingredientes distintos más contemporáneos, actuales, locales y universales, como es la preocupación por los factores medioambientales y por ende las implicaciones sociales y políticas que ello conlleva. Es una invitación a la reflexión sobre cómo estamos actuando los humanos en el planeta, sobre qué modelo de desarrollo estamos impulsando, sobre qué modelo de futuro deseamos para una ciudad media como Zaragoza. Es un estímulo para el diálogo y el ensayo de otros modelos alternativos, que, al fin y al cabo, eso es algo también inherente al arte, el presentar otros modelos posibles relacionales y de realidad. Lo que nos remite de nuevo a Deleuze para quien la tarea de la filosofía actual es la de pensar las condiciones que hacen posible la

aparición de las nociones mismas de ser y de sujeto que están en la base de la filosofía moderna. En este caso los intereses de la filosofía y el arte coinciden, pero no es extraño, pues ambas disciplinas hablan o se preocupan en esencia de lo mismo, de todo lo relativo al ser humano y la vida. (En *Diferencia y Repetición* el filósofo habla de la diferencia entre elementos que pueden definirse de la misma forma, pero que son distintos por el espacio diferente que ocupan. Es una diferencia no conceptual ideada como repetición de lo idéntico, pero no puede haber una repetición no conceptual, de manera que la repetición no es nunca una repetición de un modelo original. De esta manera, se pone en cuestión las teorizaciones del principio de identidad y de la noción clásica de sujeto que, para Deleuze, es siempre necesariamente heterogéneo) En la disposición espacial de *610 Ranillas*, Miguel A. Arrudi y Fernando Bayo han orquestado un ejercicio de libertad colocando los elementos de una forma arbitraria, singularizándolos, heterogeneizándolos y estableciendo una sintonía contingente con el devenir natural.

El nombre de la obra es tomado del que antiguamente tenía ese descampado a las afueras de la ciudad, que señalaba claramente un territorio de batracios, Ranillas, un ejercicio apropiacionista que confiere a la obra un aroma potsmoderno al hacer suyo un nombre que pertenece al imaginario colectivo público que, transformado, devuelven al ámbito social en forma de escultura.

También, de alguna forma, *Ranillas* sugiere otro paraíso perdido o desubicado, un intento de armonización medioambiental, una recreación nostálgica del pasado, allí donde pervivían los ecosistemas antiguos con más vida, más ricos, más heterogéneos,...para rescatar del olvido un animal que ya no existe en nuestras riberas.

Méliès, el mago del accidente, el 'alquimista de la luz'

Tanto Guillaume Apollinaire como Charlie Chaplin "Charlot", utilizaban el apelativo "alquimista de la luz" para rodear de un aura de distinción la resplandeciente personalidad de Georges Méliès (París, 1861-1938). El encanto alquímico fue recíproco, pues la poesía y el cine, prefigurados poco después por ambos artífices, fueron las dos cargas esenciales que imantaron la vida y la obra de Méliès ¹... el mago del accidente, el amante leal, el ingenioso cineasta, el empresario escacharrado, el inventor de trucos, el soñador, el padre... el que siguió con fervor instintivo la senda que trazaba cada una de sus pasiones.

La existencia de Georges Méliès fue un homenaje a la autarquía desde la "Star Films", su empresa, creada en 1897 para pergeñar sus producciones. Pero esa autonomía se extinguió con la irrupción de la dictadura industrial, comercial y masiva más salvaje, verdadera apisonadora cuyo avance inexorable extendía su sombra morbosa por doquier: canto al progreso, larga agonía. La innovación del lenguaje fílmico a ambos lados del océano, las guerras de patentes, la producción "en serie" de miles de películas, los plagios y copias sin protección, la confrontación fantasía versus realidad... Méliès creía poder resistir, impertérrito, pero la técnica, desprovista en él del descaro de la búsqueda del beneficio a ultranza, acabó por darle la espalda; en el fondo, nunca deseó adaptarse.

Al hilo de esto, el propio autor confesaba: "Son las máquinas lo que me interesa... la mecánica... Pero no me veo poniendo por las nubes a una cliente"².

Esta declaración de intenciones fue algo que recalcó en su

entorno para argumentar su negativa a participar en la floreciente empresa familiar de fabricación de calzado en pro de su atracción por las artes³. En efecto, rechazaba una visión utilitaria y meramente productiva de las máquinas, pero adoraba todo el aura de magia, potencia creativa y peculiaridad que se desprendía de cada mecanismo en su mismidad. No fabricó cualquier zapato de entre miles, pero no vaciló a la hora de construir, en su estudio de Montreuil, un maniquí articulado de más de cinco metros de altura y movido por varios operarios, para dar su golpe de efecto en el filme *La Conquête du Pôle* (La Conquista del Polo, 1912).

Una interesante maqueta del estudio de Montreuil está incluida en esta muestra localizada en la sede de la Cinémathèque Française, lugar especialmente apropiado, ya que su cofundador, Henri Langlois, fue una de las personas más interesadas en la persona y la obra de este rutilante artista. La maqueta a escala y varios dibujos preparatorios y otros testimonios, dan cuenta del que fue el primer estudio de cine realizado para rodajes, de ahí que fuera enteramente realizado en vidrio, en 1897. La reconstrucción a escala incluye el comentado "Gigante de las nieves", especie de apoteosis colosal de su pasión por los autómatas, los muñecos articulados, los trucajes, los mecanismos de hacer magia, los instrumentos que alimentan la fantasía. Este caldo de cultivo constituye el germen más directo de su propia concepción del cine como "...un oficio que consiste en realizarlo todo, mismo lo que parece imposible, y en dar la apariencia de ser reales a los sueños más quiméricos, a las invenciones más inverosímiles"⁴. Rechazaba la reducción de la función del cine a un mero intento de reproducción de la "realidad", que siempre quedaría empobrecido respecto a ella.

Su espíritu curioso era insaciable, así aprendió trucos de prestidigitación, los secretos de la fotografía y del tratamiento y creación de la imagen en sus estadios iniciales —en especial la cronofotografía de Étienne-Jules Marey— y, en

otro orden de cosas, se involucró activamente en asuntos de la vida política⁵.

El enérgico artífice, adquiere el Teatro Robert-Houdin en 1888, incluidos los autómatas, vestuario, decorados y demás ingredientes que ese “mago-relojero” utilizaba para sus números de ilusionismo. Algunas de estas valiosísimas piezas, han llegado hasta nosotros en buen estado, fruto de la protección y el mimo que Méliès les prodigó hasta que hubo de cederlas: restauraba los mecanismos y cuidaba todos los elementos del teatro, y así, en la Cinemateca, se lucen hoy en todo su esplendor varios accesorios para trucajes, trajes de las puestas en escena, y alguno de los autómatas, a los que se añaden algunas piezas concebidas por el mismo Georges Méliès, notablemente “El decapitado recalcitrante” (Le décapité récalcitrant), de tamaño natural, “La Fuente encantada” (La Source enchantée), o “El Hombre de cabeza de caucho” (L’Homme à la tête en caoutchouc), presentes en distintos soportes, dibujos, fotografías, incluso en tres dimensiones.

***Film: “L’HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC” (“El hombre con cabeza de caucho”, 1902; 2’40”)**

<http://es.youtube.com/watch?v=FJbc7Sq1-gY>

El cine, entendido como fábrica de ilusiones, como prolongación del reino de la ensoñación, y como sustituto y coadyuvante de las sesiones mágicas de su teatro, era un terreno que -casi por la ilógica más lógica- había de ser explorado por Méliès. No tardaría en acercarse a los cada vez menos rudimentarios mecanismos de producir imágenes. En este sentido hay que recalcar que, bien que apasionado por sus variadas e intensas dedicaciones, el polifacético artista estaba totalmente conectado con la contemporaneidad, pese a que algunos de sus posicionamientos hagan pensar, en ocasiones, todo lo contrario.

Obviamente se acercó al aparato de los Lumière -el cinematógrafo-, y asistió estupefacto, como el *tout Paris* a la

proyección de la que se considera la primera película de la historia, *La Sortie des Usines Lumière* (La Salida de las Fábricas Lumière) en marzo de 1895. La máquina, el instrumento, ya era una realidad, pero faltaba por inventar el Cine mismo, el arte, el espectáculo, el medio de expresión, el generador de sorpresas y maravillas; ése era el cometido reservado a Georges Méliès. Al respecto, uno de los portaestandartes de la teoría realista del cine, Sigfried Kracauer, recalca en relación al pionero que "su principal aportación al cine fue sustituir la realidad no escenificada [cine ejemplificado por Lumière] por la ilusión escenificada, y los incidentes cotidianos [característicos del cine Lumière] por las tramas inventadas"⁷.

Ya en 1896, empieza su producción de filmes, comenzando por primitivos ensayos con el bioscopio de Robert William Paul, similar al cinematógrafo que Lumière se negó a vender a terceros. Fueron esenciales estos tanteos hacia el perfeccionamiento para transformar lo que era una curiosidad de la ciencia en un arte con entidad propia, experimentos productivos que irán llenando las páginas de todos los manuales sobre cómo hacer cine que se han escrito hasta hoy: todo estaba por hacer, había que crear el Cine mismo, y también todos sus instrumentos técnicos y conceptuales.

Y todo era poco para Méliès, que abarcó en su sola e infatigable persona la globalidad del proceso cinematográfico: desde la concepción de cada obra hasta su financiación, desde el rodaje hasta la actuación –Méliès aparece en casi todas sus piezas y dirige a todo el reparto⁸–, desde el revelado y distribución de la película, hasta los recursos fílmicos y su lenguaje y, con todo esto, consiguió ampliar *ad infinitum* el campo de la ficción, derribando muchas de las fronteras espaciales, temporales y de concepto impuestas por el teatro y las llamadas bellas artes, a la vez que integraba en el cine recursos propios de esas otras manifestaciones artísticas, logrando interesantes realizaciones interdisciplinarias. De ahí

que cada una de sus películas tome la apariencia de un ensamblaje construido mediante yuxtaposiciones o sustracciones en paulatina progresión-regresión, sobre un plano fijo y, asimismo, que cada uno de los “cuadros” en que se dividen sus filmes, se asemeje a un collage de elementos heteróclitos en perfecto funcionamiento.

***Film: “LE MÉLOMANE” (“El Melómano”, 1903; 1’52”)**

<http://es.youtube.com/watch?v=sWQpRf7cy0w>

Su intención era construir un arte total, universal y comprensible por todos (recordemos que el cine hasta finales de la década de 1920⁹, era mudo, a lo sumo contaba con una acompañamiento musical efectuado con un gramófono), donde el gesto y la expresión corporal, aderezado por los decorados –que él mismo pintaba- fueran suficientes para contar en un golpe de vista con toda la información necesaria para prolongar nuestra capacidad de imaginar a través de la pantalla.

***Film: “LE ROI DU MAQUILLAGE” (“El Rey del maquillaje”, 1904; 2’18”)**

<http://es.youtube.com/watch?v=F-vQw4xe8RQ>

Las tramas, muy apreciadas en la época, hoy con cierto regusto cómico, estaban constituidas por sus trucos (apariciones y desapariciones, multiplicaciones, explosiones, humaradas o fantasmagorías, cambios de dimensión y orientación, color, escamoteado, o sus alucinantes “escenas de transformación”), trucos que serán el germen de los futuros recursos cinematográficos más trascendentes: el paso de manivela, que permitirá rodar imagen por imagen, las sobreimpresiones, disoluciones, fundidos, dobles exposiciones, followshots.

En 1908 y 1909, el artista presidió un Congreso internacional de cine, que resultará trascendental para el devenir de la industria, pues de ahí derivaron importantes convenios hacia una mayor normalización de sus elementos (unificación de los

pasos de perforación del celuloide, largura estándar de la película en 35 mm, alquileres en vez de venta, etc). Pero ese mismo acuerdo global hacia una mayor codificación del cine fue para Méliès como abrir la caja de Pandora de las desgracias, pues suponía un ataque frontal contra su propia manera de ver, hacer, y gestionar el cine.

Nunca se adaptó a las demandas de la creciente industria, se ancló en un género y en un modo de trabajarlo que, a pesar de todas las virtudes desplegadas ampliamente a lo largo de sus casi quinientos filmes, había quedado obsoleto. Sus intentos de acercarse al largometraje no se ajustaban al ritmo, ignoraba la potencia del montaje y la cámara permanecía inmóvil. Ni siquiera ese género particular de las “actualidades reconstruidas”, sus particulares guiños a la actualidad histórica coetánea¹⁰, fructificaron en forma de salvavidas al que poder asirse.

Nada impedirá que Méliès acabe arruinado, sucumbiendo incluso al matrimonio con una antigua amante y actriz, Jehanne d'Alcy, ya muerta su esposa, para consolidar su futuro y el de su familia, aquellos que no le habían dejado en la estacada. Paradójicamente, Natan, alias de un estafador casi anónimo, enviaba periódicamente un cheque al cineasta para asegurar su subsistencia desde 1929. Por lo demás, Georges y Jehanne regentaban una tienda de juguetes y caramelos en la estación de Montparnasse de la capital gala, donde fue “redescubierto”, y automáticamente activados los mecanismos del homenaje y el aplauso a posteriori por parte de individuos e instituciones.

Pero antes de cerrar un capítulo que bien pudiera haber terminado de otro modo, las luces de la Cinémathèque se apagan para rendir su homenaje a la alquimia de la luz; el recorrido en la oscuridad, salpicado por una selección iluminada de elementos queridos en el universo de este artífice, desemboca en un recorrido circular por la ambientación de su obra más onírica... o quizá menos.

El viaje que Méliès hizo al satélite habitado por los

selenitas se alimentó de los delirios más geniales de su paisano, Julio Verne¹¹, ambos conectados por un espíritu que rebosaba de un patrimonio tan exclusivo como excepcional: la imaginación creativa. En ambos, la proeza de su idea casi roza la literatura de anticipación, por avanzar un hecho que tendrá lugar mucho tiempo después: Méliès filma su particular versión de la llegada del hombre a la luna sesenta y siete años antes de que tuviera lugar el alunizaje de Armstrong en el Mar de la Tranquilidad (1969), pero el cineasta nunca llegó a saberlo. El Viaje constituye un inventario de todos los recursos explotados por el artista, incluida una “visión submarina” filmada a través de un acuario. Todo ello con una atractiva ingenuidad que nunca ha dejado indiferente.

***Film: “LE VOYAGE DANS LA LUNE” (“El Viaje a la luna”, 1902; 8’05”)**

<http://es.youtube.com/watch?v=UiDWmXHR3RQ>

Sólo queda esperar que suceda lo mismo con Voyage à travers l’Impossible (“Viaje a través de lo Imposible”, 1904), donde la expedición imaginada por Méliès alcanza el astro Sol. En el filme es posible; nosotros, por el momento, sólo conseguiríamos abrasarnos.

Notas:

1 Con esto no queremos decir que Méliès tuviera predilección por Chaplin o por Apollinaire en concreto, de hecho, no le gustaba el aspecto triste de Charlot y de su humor. Sin embargo, adoraba la poesía simbolista, en especial la obra de Paul Verlaine. Más tarde se sentirá halagado por los surrealistas, quienes reconocieron sus geniales aportes dentro de la historia de la cultura en su dominio más imaginativo.

2 (Traducción de la autora) Cita en MALTHÈTE-MÉLIÈS, Madeleine, *Méliès l’enchanteur*, Éd. Hachette, Paris, 1973 (p. 62): Ce sont surtout les machines qui m’intéressent... la

mécanique... Mais je me vois mal faisant l'article à une cliente.

3 Al respecto, hemos de señalar aquí que Georges Méliès poseía desde niño una buena predisposición para el dibujo y las artes plásticas en general, todo ello como parte de su destacable habilidad manual. A pesar de la negativa paterna –siempre a causa de una insistente carencia de utilidad– recibió clases de escultura de la mano de Joseph Grapinet, y de pintura, de la mano de Gustave Moreau, adalid del Simbolismo.

4 (Traducción de la autora) Cita en MALTHÈTE-MÉLIÈS, Madeleine, *op.cit.* (p. 186): ...un métier qui consiste à réaliser tout, même ce qui semble impossible, et à donner l'apparence de la réalité aux rêves les plus chimériques, aux inventions les plus invraisemblables de l'imagination.

5 Crea, junto con Alphonse Méliès, el periódico satírico de sesgo pro-republicano *La Griffe*, cuyo primer número se publica en 1889. Contribuye con excelentes caricaturas, bajo el anagrama “Geo Smile”. Algunos números contarán con colaboradores de la talla de Paul Verlaine o K. J. Huysmans.

No hay que confundir su sentido ético y moral con una orientación política precisa, pues no obraba por dictado. Así pues, en su “fabrica de sueños”, los trabajadores tenían bajas pagadas, vacaciones estipuladas, y una consideración totalmente “humana”, lo que llevaba a Méliès a trabajar codo con codo con ellos y formarlos en distintas especialidades. En esta línea creará, en 1891, la “Academia de prestidigitación”, para proteger, apoyar y dar crédito a los magos itinerantes e incipientes.

6 ...Hay que señalar, no obstante, que el trucaje es, para Méliès, un fin en sí mismo y no un medio, como lo es en la actualidad. Y es que nos hallamos, no hay que olvidarlo, ante un prestidigitador profesional que ha visto en el cine un “artefacto mágico” parangonable a la caja de doble fondo o a la baraja trucada. No obstante, será la necesidad la que espoleará su imaginación incitándole hacia nuevos perfeccionamientos técnicos. Esta cita resume justamente la

evolución que experimentó la idea del cine en Méliès. En GUBERN, Román, *Historia del cine*, Ed. Lumen, Col. Palabra en el tiempo, nº 179, Barcelona, 1997. (4ª ed.) p. 37.

7 En KRACAUER, Sigfried, *Teoría del cine*, Ed. Paidós, Col. Paidós Comunicación. Cine, nº 81, Barcelona, 1996. (pp. 55-56). Las partes entre corchetes son añadidos de la autora.

8 Es interesante observar que los actores de las películas eran, por aquel entonces, personas del ámbito del music hall y las variedades, acróbatas y otros talentos, ya que los actores de teatro miraban al cine por encima del hombro y, en consecuencia, se negaban a participar en él. La paradoja estaba servida, y no habrá que esperar mucho para percibir cómo cambiaban las cosas a tenor de los pingües beneficios que el cine comienza pronto a reportar a sus actores.

9 Hubo bastantes intentonas de distinto signo hacia la inclusión de efectos sonoros en los filmes a lo largo de la década de 1920. Sin embargo, hemos de recalcar que fue *The Jazz Singer* (El cantante de jazz, 1927), de Alan Crosland, el primer largometraje sonoro de la historia.

10 Georges Méliès, profundamente conmovido, filmó *L'affaire Dreyfus* ("El proceso Dreyfus", 1899), intentando sacudir a la opinión pública. Tanto fue así, que nos encontramos ante el primer ejemplo de la potencialidad del cine como arma para movilizar conciencias y alterar la realidad y nuestra concepción de la misma. La respuesta a ello será igualmente "pionera", pues con ese filme se abre el primer caso de la historia de censura cinematográfica, derivado del alcance que logró en la gente.

Otro de sus filmes históricos tratarán la explosión del acorazado Maine en 1898 (*Le cuirassé Maine*), o la coronación de Eduardo VII (*Le sacre de d'Edouard VII à Westminster*, 1902), que le reportarán ingentes beneficios.

11 Nos referimos a la obra *De la Terre à la Lune*, y su continuación, *Autour de la Lune*, que Verne publica en 1865 y 1870, respectivamente, alrededor de un siglo antes del hecho histórico.

La vida privada de Goya en Italia

La vida de Goya ha sido contada de mil y una maneras, quizás el periodo menos conocido del genial artista de Fuendetodos, pueda ser su estancia en Italia. ¿Con qué artistas se relacionó, que obras le marcarón?, ¿De qué manera su formación en la "Meca del arte", que era entonces Roma, determinó esas nuevas formulas sorprendentes de genialidad?. Es posible que todas estas incógnitas puedan tener respuesta en el magnífico proyecto expositivo titulado "Goya e Italia". El objetivo de la exposición ha sido en palabras de su comisario, el Catedrático de Historia del Arte Joan Sureda, "cartografiar el universo creativo de la Roma en la que vivió Goya. Una Roma dominada tanto por la cultura visual del Barrochento romano-apolitano y del rococó francés, como por emergente gusto por el clasicismo arqueológico y por el mundo de los sueños y de las visiones fantásticas, y el analizar su influencia en la trayectoria del pintor aragonés hasta finales del siglo XVIII".

Analizando los capítulos en los que se divide la exposición, que van desde el viaje de Zaragoza a Roma, su estancia y aprendizaje, el cuaderno italiano, pieza importante dentro de la expo, más incluso que algunos de los mucho cuadros que en ella se pueden ver, aunque todos de gran calidad. El "Ritorno in patria" a Zaragoza, los murales del Aula Dei, el viaje a Madrid, arcadia, las naturalezas adversas. Luego la exposición empieza a girar entorno a temas concretos que a lo largo de la vida del artista se verán reflejados en sus obras, las naturalezas adversas, el retrato, lo clásico y lo religioso, sueños y monstruos, y termina el último capítulo, el del sueño poético de la muerte, con una frase: "la muerte es el fin de

una oscura prisión”.



Más de 350 piezas procedentes instituciones, museos y colecciones particulares de todo el mundo, han intervenido en este montaje especial. Del artista aragonés se podrán ver ochenta y nueve obras entre obra pictórica, dibujos y grabados, De todos ellos destacar los dos bocetos y el original de “Aníbal vencedor, que por primera vez miró Italia desde los Alpes” , o el gran retrato de “La familia del Infante Don Luís de Bórbón”, procedente de la Fundación Magnani Rocca de Parma, de cuya obra podemos ver el boceto acabado en la exposición *Encrucijadas*, en la Lonja. A mi juicio con estas dos obras, sería representación más que reconocible para mostrar al gran maestro que fue Goya, pero además de todo esto, el visitante encontrará obras de otros grandes artistas que de una manera u otra tuvieron relación con nuestro artista, obras de Mengs, Heinrich Füssli, Battista Pranesi, Kauffmann, Kuntz, Luca Giordano, Giaquinto, Francisco Bayeu, José Luzán, Jacques-Louis David, Pompeo Batoni, Gaspare

Traversa, completan una más que recomendable exposición, a lo que debemos aportar algo sin duda alguna, y no me cansaré de repetirlo, importante tanto para el crítico de arte como para el periodista que cubre este tipo de noticias, el catálogo, realizado para esta ocasión por la Editorial Turner, bajo la dirección del comisario, en la que cuenta con estudios y análisis de prestigiosos investigadores tanto españoles como José Milicua, Manuel M. Mena, o Gonzalo Borrás, en la parte extranjera exponen sus investigaciones entre otros M^a Elisa Tittoni, del Museo di Roma, Lucía Fornari (Galleria Nazionale di Parma) o Steffi Roetgen del Instituto Kunstgeschichte de la Universidad de Manche.

After Party, exposición de Álvaro Díaz-Palacios en el Torreón Fortea

Esta exposición de Álvaro Díaz-Palacios titulada *After Party* exhibida en el Torreón Fortea, sala del Ayuntamiento de Zaragoza, me ha sorprendido gratamente. Primero porque la calidad de su factura en todas las técnicas y materiales que utiliza y, segundo por la idea que articula toda la exposición, que es el cuestionamiento del mundillo del arte actual. Plasma en su itinerario y declaración de intenciones los perversos mecanismos del sistema artístico y de sus efectos secundarios en los propios creadores. La crítica del arte y de si mismo abre la puerta a ese arte alternativo. Acotando una de sus frases: "Mirarme es irritante porque soy un exagerado reflejo de todo lo que apesta de ti mismo". Nos muestra un escepticismo existencialista sobre el arte y el ser humano. Plantea la posibilidad de poder excluir cualquier

vínculo entre forma e imagen, para diferenciar significados, que las imágenes tengan su propia autonomía, para que los prejuicios no nos tapen lo que realmente estamos viendo.

En sus obras presenta un grito de piel plastificada, sobre todo en un tríptico de enormes dimensiones -realmente tres lienzos de una misma serie expuestos conjuntamente- llamados Serie Elephant. Este trío de obras destacan por su gran calidad, sus formas impactantes, siendo una simbiosis entre el expresionismo existencialista de Bacon -por esas caras deformadas por el plástico- y ese realismo carnoso de Lucian Freud. Estas obras se encuentran en la sala final del espacio que normalmente da un aire de santuario a todas las exposiciones porque parece una capilla -en este caso también se podría asemejar así este tríptico al de la crucifixión de Bacon-. He empezado la reseña de la exposición por el final porque realmente es donde el espectador puede quedarse extasiado y porque las primeras obras son fotografías, y el vislumbrar alguna de esas fotoimpresiones previas y después esa calidad de factura -siendo muy reales- impresiona doblemente.

La obra inicial es un óleo sin título de una nave vacía, justo al lado tiene tres niños escultóricos de fibra de vidrio, con claras reminiscencias a las que hicieron los Hermanos Chapman (fagocitos) que impresionaron en la Galeria Saachi, pero estas sin penes ni en posturas oscenas -están vestidos-. Siguiendo el itinerario podemos ver dos acrílicos sobre fotografía en aluminio -destaco estos elementos para que el lector perciba la gran variedad de técnicas que utiliza- que hacen un contraste interesante y que representan una pareja sin comunicación, en periodo de crisis acabando su relación (desamor). En la misma salita, coexisten un pequeño lienzo, *Scary Lapand*, posiblemente un autorretrato, una silla eléctrica pintada en monocromo azul sobre blanco -posiblemente recordando esa que Andy Warhol hizo famosa- y otro lienzo titulado *The boys from the school*, donde no se atisban esos chicos del colegio y sólo se ve un paisaje de una cancha de

baloncesto.

La siguiente sala empieza con una instalación pictórica sobre fotoimpresión en lienzo, titulada *Home Sweet home*, una de las calles zaragozanas en un lienzo que se alarga y se dobla -nunca había visto nada igual- y que siendo una foto real, el autor irrumpe en el escenario dibujando, transformándolo y agregando figuras y frases sueltas, como: "Yo paso del arte después de esto que le den". Ese hastío, esa negación del arte, de si mismo, de no creer en el mundo del arte, pero que al ser artista -cómo decía Nick Nolte en Historias de New York- tiene que seguir expresándose, da igual si te dicen que eres bueno o no, eso no importa, quién tiene el valor de poder elegir y desdeñar el valor de la creatividad; porque me pregunto yo ¿Cuánto vale un kilo de creatividad?

Enfrente, *End of Trasmision*, un óleo sobre tabla e impresión digital con un led con forma de flecha, donde se ve uno de los retratos con cara desfigurada por el plástico de cocina para envolver alimentos que se ha puesto el modelo en toda la cabeza, y un fondo de carta de ajuste de la T.V. y con unos subtítulos: "Party is over" y "NOY-0" (no yo).

En el otro lateral hay una serie de dibujos enmarcados en plástico azul, con alguna reminiscencia cinematográfica -*Los pájaros* de Hitchcock-, con un estilo del actual diseño gráfico. Al pasar hacia la última sala -la capilla laica- nos encontramos una pequeña pantalla, con un video monocanal titulado *Cuánto de ti hay en mi*, donde una chica se corta sus queridas rastas de forma lenta y cuidadosa. Justo al lado, otro documento gráfico, esta vez titulado *Mythosis*, que se estrenará en el 2009, muestra un ambicioso proyecto multidisciplinar de varios artistas, y que en este trailer una niña muy angelical pasa por una fiesta de gente muy cool and trendy -típicos snobs artistas- y al pasar ella todo se paraliza y después se va a otra dimensión -me recuerda a la película *Quiero ser John Malcovich*-.

Ya en la última sala, enfrente nos encontramos con el tríptico ya descrito que están subrayados por frases de led que van pasando en inglés con preguntas irónicas sobre el arte y el amor, a los lados tres cuadros, de buena factura e interés temático, pero que pierden fuerza al estar al lado de las obras maestras de Díaz-Palacios. Termina la exposición con otra video instalación titulada *Monster's pool*, donde se ven tres historias de forma de vida extremas, como vivir en Finlandia, en un barco o ser tripulante de un navio.

En definitiva, Álvaro Díaz-Palacios nos hace un compendio de todo el arte contemporáneo en una sola muestra, nos lleva a su mundo para arrastrarnos a su propósito. Y lo consigue.

Takashi Murakami en Zaragoza: Arte Kawaii y Neojaponismo

Ver arte japonés en Zaragoza

Aunque es cierto que, desde hace años, el arte japonés está presente en el panorama cultural zaragozano gracias a la Colección de Arte Oriental Federico Torralba que se exhibe en Museo de Zaragoza, lo cierto es que nos resultan más familiares las tradicionales lacas, porcelanas y estampas ukiyo-e que su arte más reciente. Con el fin de equilibrar este panorama –y como complemento de las actividades de difusión de la cultura japonesa que organizamos desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, con la activa profesora Elena Barlés a la cabeza– en los últimos años hemos tenido la ocasión de disfrutar de dos interesantes muestras de consagrados artistas japoneses.

La primera de ellas, en el seno de la VII Semana Cultural

Japonesa, fue organizada por el Centro Joaquín Roncal de la CAI con el título de *Grabado japonés contemporáneo*, del 10 de mayo al 2 de junio de 2007. En estas líneas sólo quisiera dos aspectos de dicha exposición. En primer lugar, la excelente relación de artistas seleccionados que reflejan la indiscutible calidad del grabado japonés en la segunda mitad del siglo XX. Por otra parte, nos parece oportuno alabar la acertada programación y el buen trabajo realizado desde el Centro Joaquín Roncal por la promoción de la difusión de la diversidad cultural, que para el caso japonés vuelve a manifestarse de nuevo con una próxima exposición *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos: la belleza de las cuatro estaciones en el arte japonés*, que se inaugura el día 11 de julio.

La segunda de las exposiciones sobre arte actual japonés se inauguró el 17 de abril en otro de los centros más activos en la programación cultural de nuestra ciudad en los últimos años: el Centro de Historia de Zaragoza. En este caso, en paralelo al IX Congreso Nacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España, gracias a la colaboración entre la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural y la empresa GACMA, tenemos en Zaragoza la oportunidad de ver la exposición *Superflat* de Takashi Murakami, hasta el 20 de julio de 2008. Esta exposición ha recorrido distintas capitales españolas, siendo la sede madrileña de Casa Asia el último lugar en exponerse. Quienes con esta exposición quieran ver más obras de Murakami, tendrán ocasión de ver, en febrero de 2009, una gran retrospectiva de este artista japonés de moda, el "Warhol japonés", en el Museo Guggenheim de Bilbao.

Superflat de Takashi Murakami

	
<p>Takashi Murakami</p>	<p>Diseño de Murakami para bolsos Vuitton</p>

A sus cuarenta y cinco años, el mediático y cotizado Takashi Murakami es ya uno de los iconos de la posmodernidad. Al menos, el icono nipón. La proyección de su obra en grandes museos de Estados Unidos y de Europa, así como sus diseños para una serie de exclusivos bolsos de Louis Vuitton, han elevado a Murakami al escaso panteón de artistas japoneses con fama fuera de su país. He de confesar que no siento un especial entusiasmo por la obra Murakami y que personalmente me interesan más las propuestas de otros artistas. No obstante, es obligado admitir que su impecable visión comercial y propagandística ha tenido un éxito extraordinario. Asimismo, sus exposiciones no dejan indiferente a nadie y son atractivas, divertidas y sugerentes por el discurso planteado. En efecto, Murakami en algunos aspectos es muy representativo de las propuestas artísticas que caracterizan nuestro tiempo. Es tremendamente interesante el discurso teórico creado en torno al concepto *superflat*, literalmente “superplano”, que se aplica a una característica de la gráfica popular japonesa que puede relacionarse con la misma pintura tradicional japonesa *nihonga*. No es que la tradición pictórica japonesa sea en su totalidad planista, pero sí una gran parte. Aunque el término *superflat* haga referencia al aspecto plano,

sin profundidad, propio de sus creaciones y diseños, la carga teórica de el actualizado Neo-pop de Murakami se centra en el discurso del posmoderno mestizaje entre la alta y la baja cultura, siendo japonés el sabor de la cultura popular que Murakami eleva a gran obra. Precisamente, el manga (comic japonés), el anime (dibujos animados japoneses) y los videojuegos son hoy una de las tendencias culturales más activas. Por eso hay también un Neo-pop a la japonesa que tiene extensa nómina de seguidores en todo el mundo.

Recibe el nombre de *otaku* aquella persona fascinada (obsesionada) con los personajes de las series de dibujos y los manga. En cierta medida, los *otaku* constituyen una subcultura (no si si añadir lo de juvenil) del mundo de la globalización. El discurso de Murakami, pronunciado con un agradable acento que mezcla el Pop con lo *otaku*, es ambivalente. Puede llevar una carga de crítica social y así, en ocasiones, sus muñecos se transforman en personajes monstruosos. Pero en definitiva, la crítica a la sociedad de consumo que plantea Murakami es superada, con mucho, con su gran talento para beneficiarse del consumismo y dirigir un emporio que abarca de los muñequitos de peluche a los bolsos de Vuitton, pasando por las galerías y museos de todo el mundo.

La estética *kawaii*

Aparte de la referencia formal al aspecto planista de *Superflat*, es necesario presentar al lector el concepto estético más potente e influyente del mundo japonés en la actualidad. Si con Tàpies y con los informalistas era necesario manejarse con algo de budismo Zen y de la estética del *sabi* y *wabi* (de lo austero, lo inacabado, lo natural, etc.), ahora la influencia japonesa llega a través de los productos comerciales, los dibujos animados, los manga y sus códigos de valores estéticos. Los aspectos agradables del mundo infantil, de lo mono, lo majo, lo enternecedor, lo cómodo, lo gustoso es recogida bajo la categoría de *kawaii*. Aunque es un término que

empleamos ya en el mundo del arte actual, su origen está en el adjetivo comodín para mostrar, sin comprometerse demasiado, de que algo nos agrada.

Un bebe que hace monerías es *kawaii*. Un cachorro es *kawaii*. Una chica mona y simpática es *kawaii*. La corbata divertida que se ha puesto hoy el jefe es *kawaii*. Un perrito con chaleco es *kawaii*. *Hello Kitty* (ya clásico) es *kawaii*. Y como *Hello Kitty*, todos los personajes *kawaii* tienen grandes ojos, aspecto abrazable y una sonrisa. Lo *kawaii* no molesta, es integrador y hace agradable la vida, al menos un rato. Muchos de estos productos van dirigidos a la población infantil y juvenil, pero también hay productos culturales dirigidos al gran público en general que participan de la estética *kawaii*. Las obras de Murakami son *kawaii*.

El colectivo “Puni-puni”

Gracias a la financiación de la Fundación Torralba-Fortún y a la labor de coordinación de la activa artista *Terelo*, *Superflat* de Takashi Murakami se exhibe con un interesante contrapunto que enriquece esta exposición. Junto a la exhibición de las obras de Murakami una muestra titulada *Puni-Puni: Miradas cruzadas* sobre la creación gráfica entre artistas japonesas y españolas, con las obras del colectivo “Puni-Puni”, un grupo de artistas y diseñadoras afincadas en nuestro país e influidas por el trabajo de Murakami y la estética *kawaii*.

“Puni-Puni” es la onomatopeya japonesa para referirse a algo blando y mullido que invita a ser abrazado, como un peluche. Artistas españolas, japonesas y de otras nacionalidades pero afincadas en nuestro país (vean su página web www.punipuniexpo.com) siguen los pasos de Takashi Murakami, aunque posiblemente nunca lleguen a ganar tanto dinero como él. Forman parte de “Puni-Puni” Aika & Shun, Asako, Casielena, Charuka, Julieta, Lcala, Lahe, Laura, La Princesita, Malota, Mishiko Sonobe, Mizuho Kobayashi, Saki Chikaraishi, Savage Girl y Terelo. Su trabajo es muy interesante y una muestra de la huella de esta tendencia artística y gráfica en nuestro

arte actual. Pero estas artistas son sólo una pequeña parte de la influencia kawaii en el diseño actual y completar una relación de artistas que exhiben permanentemente en la red trabajos dentro de esta tendencia es una tarea inabordable.

Neojaponismo

Como es sabido por todos los amantes de la pintura del XIX, la influencia de las estampas ukiyo-e de Utamaro, Hokusai, Hiroshige y otros fueron una influencia decisiva en la renovación artística de la segunda mitad del siglo. Manet, Monet, Van Gogh y muchos otros maestros coleccionaron y se dejaron seducir por el arte japonés en un fenómeno denominado Japonismo. Las formas y los temas de esa primera influencia pertenecían en cierto modo a la cultura popular de los ciudadanos (*chônin*) de las ciudades japonesas del periodo Edo (1615-1868). Los quince libros que componen el libro de dibujos de Hokusai llamado *Manga*, fue posiblemente la que un mayor influjo tuvo.

En la actualidad la gran mayoría de los artistas ni pintan al óleo mujeres en kimono, ni coleccionan grabados ukiyo-e. Pero muchos sigue atraídos por la cultura visual del País del Sol Naciente. Ahora esta influencia japonesa se aprecia especialmente en el mundo del diseño, el diseño gráfico y los medios de masas y nos llega, en la era de la globalización, por internet, la televisión, los videojuegos, los anime y los manga. A este nuevo Japonismo de nuestros tiempos, más allá de los kimonos y abanicos, muy próximo lo hemos llamado *Neojaponismo*.

Takashi Murakami: Superflat / Puni-Puni

Centro de Historia de Zaragoza

Del 17 de abril al 20 de julio de 2008

Doble exposición en el Pabellón de las Artes de la Expo Zaragoza 2008.

Telefónica, que es la empresa que patrocina y sufraga todo el contenido interior del Pabellón de las Artes, nos presenta durante todo el periodo de la Expo artistas contemporáneos de diferentes países, estilos y disciplinas. El total de exposiciones será de unas diez –todas ellas bajo el lema o temática del agua–, pero todavía no está muy concretada la programación a falta de desvelar alguna sorpresa o la inclusión de ciertos artistas de fama internacional.

El espacio, muy adecuado para la exhibición, por su tamaño y diafanidad, ha sido inaugurado con la exposición *H2O* de artistas rusos y, coexistiendo en la misma sala pero separados por módulos, las fotografías del artista catalán Jaume de Laiguana para la revista *Elle*.

El National Centre for Contemporary Arts bajo la dirección actual de Mikhail Mindlin y la comisaria Irina Gorlova nos presentan cinco proyectos de artistas rusos con cierto bagaje en el circuito internacional y de reconocido prestigio artístico.

El título que enmarca a estos proyectos (la fórmula del agua) hace referencia a acotaciones de Thales de Mileto como <<Todo nace agua y todo se vuelve agua. El agua es el principio y el final del Universo.>>

Ponen en valor la importancia y simbología del agua en todas las culturas, equiparándola a la vida misma. Y no sólo el rescate de ese pensamiento clásico hace que perviva este silogismo, los artistas actuales también lo perciben y tienen esa sensibilidad sobre el elemento más esencial para los humanos.

Por eso, representan movilidad, densidad, transparencia, disolución de sustancias, movimientos de cuerpos en el interior del agua. Además presentando el agua en sus tres estados y formas, sólida, líquida y gaseosa.

Todas estas características son descubiertas por experimentos, siendo los artistas auténticos demiurgos controlando los desastres de la Naturaleza.

De ahí que podamos ver, en esta interlocución y simbiosis de artistas, movimiento de arroyos en videos, el ruido del agua trayendo orden dentro del caos y metáforas sutiles de la importancia del agua en nuestras vidas.

La primera instalación se titula *The Lake* hecha por el grupo conceptual formado por cuatro miembros, The Bluesoup. Empezando con una imagen plana y totalmente blanca, poco a poco empezamos a vislumbrar el lago que el propio enunciado nos pone de preaviso. Esta grabación presenta desde la imposibilidad de percibir el espacio, empezando desde la nada, el vacío, hasta poder introducirnos y sumergirnos en el paisaje bucólico y gélido a la vez que aparece una trascurrido el día, como por arte de magia aparece la totalidad.

En la segunda instalación, los artistas Vladislav Yefimov y Sergey Denisov nos presentan *Properties of water*, cuatro cajas de luz con una fotografía de vasos llenos de alfileres o monedas y elementos acuáticos –alguno incluso irónico y jocoso como es un muñeco que se asemeja al cangrejo de la película de animación Buscando a Nemo- que están vinculados con las proyecciones que cada caja tiene enfrente, mostrando ese proceso lento de llenar esos vasos y ese movimiento de los objetos en el líquido.

Todo bajo la perspectiva de los antiguos filósofos griegos, estudiosos de las propiedades de los elementos esenciales de la vida (agua, fuego aire y tierra) y sus múltiples variaciones e infinitos misterios de la observación de estos fenómenos al experimentar con ellos.

La tercera, mi favorita, *A Russian Library Discovered in*

Zaragoza (una biblioteca rusa encontrada en Zaragoza). Como su propio nombre indica, la metáfora que ha creado Vadim Zakharov, representa a todos los escritores rusos relevantes, como Dostoyevsky, Rushkin, Chekhov o Tolstoi con volúmenes de sus libros hechos con agua del río Ebro y mantenidos en una biblioteca-nevera subida en un pedestal de tres escalones donde lo especifica y, donde el espectador que cogiese uno de esos libros sentiría la condición del ser humano al derretirse el mencionado ejemplar. Por un lado, el agua captura la memoria de la Humanidad y su sabiduría que se adquiere cuando ese libro se interioriza y, por otro, al representar su caducidad de la vida al pasar de estado sólido a líquido, que todo es efímero, volátil y temporal. La idea surgió y está asociada con el manuscrito encontrado en Zaragoza de Pototcky.

La cuarta, la menos comprendida por el público, pero la que más capta su atención, es la *Lanzadera de la pasión* (*The Passionate Shuttle*), del polifacético Alexander Poromarev, artista, ingeniero y científico. Nos encontramos con un auténtico artilugio de grandes dimensiones, con tubos que se accionan por sensores al acercarse el público y que frenéticamente el agua propulsa de arriba abajo el objeto contenido en el mismo. Representa, la costumbre del comercio ruso, que se pasaba de generación en generación, que transportaba productos embalados de un lugar a otro, ese vínculo entre los pueblos, ese movimiento migratorio pendular, ese devenir del ser humano y ese círculo que se cierra (de ida y vuelta). A su vez, intrínsecamente plasma esa energía –esa pasión– que genera los movimientos de la tierra y el cielo en el agua, además del ímpetu y los deseos del propio artista.

Por último, *The First River* de Vladimir Tarasov, una video-instalación en la que continuamente se ve el fluir eterno de las aguas de un arroyo-río, que ocupa una de las paredes más grandes del recinto expositivo. Cuando lo contemplas te sumerges en esas aguas y te dejas llevar (te transportas) por los estados del alma de la tranquilidad, o por el devenir de

la vida, sin saber dónde y cuándo llegarás. Aunque el leitmotiv (el principio y el final) no se intuye, lo importante es el camino, el proceso, la secuencia.

Paralelamente, la exposición fotográfica de Jaume de Laiguana para la revista *Elle* (que todas las fotografías expuestas serán parte del contenido del número de julio de la misma publicación) con modelos y actrices españolas en contextos acuáticos, escenografías, muy teatrales con claras influencias del fotógrafo iconoclasta americano David LaChapelle –que también utiliza a “famosos” en escenarios dramáticos, con tintes surrealistas y pinceladas barrocas-.

Realmente se puede ver esta exposición como diez fotos, como diez títulos o como diez modelos, y que mezclando los tres parámetros nos lanza una propuesta interesante para el público –un blockbuster para los visitantes de la Expo que les encanta percibir directamente sin conceptualismo la idea del artista- que cada vez empieza con mayor asiduidad a introducirse a este Pabellón del país de las artes.

El mundo onírico que quiere editar de Laiguana nos presenta una crítica al mal uso del agua y el nefasto apocalíptico final que se produciría si no realizamos acciones para paliar ese escaso desarrollo sostenible de una humanidad todavía no concienciada.

Los títulos son explícitos: Derroche, Aprovechamiento pluvial, Sed mundial, Sequía extrema, Escasez de reservas, Pesca incontrolada, Inundaciones, Vertidos tóxicos, Residuos en el mar y Contaminación.

El erotismo es implícito, desnudos con clase y elegantes, presentado Venus del siglo XXI, saliendo de espacios acuáticos, nada comparables con los de Botticelli, pero con ciertas reminiscencias por ser un referente tan conocido.

Para ello, ha contado con la colaboración de auténticas sirenas de la pasarela y la pantalla de los mares nacionales, como Elsa Pataky, Leonor Watling –la única que enseña sin

pudor los pechos-, Eugenia Silva, Laura Sánchez, Patricia Conde y la hermana de Penélope Cruz, entre otras.

Todas ellas sumergidas en agua –grandes cantidades que se utilizaron en más de 200 horas de producción y que después se reusaron para regar los jardines de Barcelona, para dar ejemplo-, contraponiendo y contrastando la belleza de las modelos con la exasperación del tema y la rugosidad y volúmenes de los objetos que decoran las escenas.

El 9 de julio se inaugurará la siguiente exposición de otros tres artistas internacionales –Antonio Berni (ARG.)+ Mehmet Güler (TUR.) + un escultor de Uruguay más una expo de arquitectura de Portugal y una representación de artistas de Arabia Saudí. Luego seguirán otras sobre Arte Africano, una monográfica de Víctor Mira, una exposición sobre arte de países del Golfo; pero hasta entonces deja que el Ebro te lleve surcando sus aguas hasta el Pabellón de las Artes, realmente merece la pena.

La mirada hacia el otro

El Centre d'Art la Panera entre el 29 de abril y el 22 de junio de 2008 ha acogido la 6ª Bienal d'Art Leandre Cristòfol. Un acontecimiento que desde 1997 y bajo la dirección de Gloria Picazo tiene dos firmes propósitos: analizar el panorama artístico español y crear una colección pública de arte catalán y español a partir de los noventa. Con los años, la Bienal y la colección que de ella se ha derivado han sido testimonio de los cambios que ha vivido el arte en nuestro país, podríamos decir que empezó en un período de resaca e *impasse*¹, posterior al boom de los años ochenta, una década, la

de los noventa, en la que la temperatura artística se enfrió, en la que el arte inició una época postaurática, en palabras de José Luis Brea. Una aura que, en gran medida, el arte actual no ha mostrado ningún interés en recuperar, sin embargo, sí que se han producido sutiles rupturas, abandonos, derivas, relecturas, apropiaciones y aperturas de nuevos y viejos caminos tal y como se ha podido ver en esta Bienal.

Uno de los aspectos que percibimos en parte de la creación presente es el abandono de la autorreferencialidad al propio medio artístico y al propio sujeto creador, y en el caso que la autorreferencialidad sea el marco de trabajo del artista, ésta es abordada sin dogmatismos ni trascendencia, introduciendo, en algunos casos la ironía e incluso aspectos lúdicos.

Hemos podido ver un conjunto de trabajos que sustituyen la mirada ensimismada por la mirada hacia el otro. Valeriano López con su fotografía Top Balsa (2007) y su vídeo Confabulación (2007) desde un posicionamiento muy crítico nos enfrenta a la cara más oscura de la inmigración: las muertes en el Estrecho y las repatriaciones de menores. En Top Balsa se apropia del lienzo de Théodore Gericault La Balsa de la Medusa y sustituye a los tripulantes franceses que naufragaron en 1816 por los hombres subsaharianos que se ahogan día tras día. En el vídeo retoma el cuento popular del Flautista de Hamelin, en este caso, el flautista interpreta la Oda a la alegría (desde 1986 himno de Europa) al tiempo que atrae a niños inmigrantes y que ven como sus sueños se desvanecen al ser encerrados en un furgón de la policía.

Por su parte, Curro Claret y el colectivo Basurama, el primero desde el diseño y los segundos desde la arquitectura ², han planteado temas relacionados con nuestro entorno más inmediato, como la reutilización, el reciclaje y la “basura” urbanística que ha agotado y destruido todo el paisaje peninsular. Curro Claret, defensor del ecodiseño nos ha enseñado como autoconstruirnos una estantería con cajas que todos tiramos o lámparas con el porexpan que protege infinidad

de aparatos electrónicos y audiovisuales. Basurama, a partir de un recorrido videográfico y fotográfico, nos ha acercado a basureros ilegales y operaciones urbanísticas surgidas de la nada, que consumen territorio y recursos naturales sin control alguno (Residencial Francisco Hernando, Mar Menor Golf Resort,...)

Karmelo Bermejo también lleva a término sus trabajos desde una postura crítica con el sistema capitalista. A partir de la performance y la acción directa ha realizado dos series: Aportaciones y Ostentaciones. La primera serie consiste en microactividades individuales que se desarrollan en el mismo contexto de la macroactividad, dando visibilidad a situaciones paradójicas como el hecho de aportar trabajo gratuito a grandes corporaciones financieras, o ruido al ruido. En la segunda serie provoca leves desajustes económicos con dinero público, con el propósito de demostrar que el gasto improductivo no existe, como pudo verse en Booked (Reservado). Todos los billetes del autobús de las 7.00 am de un día laborable con origen Bilbao y destino Madrid fueron comprados para que hiciese su recorrido vacío (2007).



Vista de la Bienal en La Panera: en primer plano obras de Ignacio Uriarte; a la izquierda de Manu Arregui, a la derecha de Basurama



Manu Arregui, *Querer sin recompensa*, 2005
Videoproyección por monocal, DVD, 5'19"
Cortesía Galería Espacio Mínimo, Madrid

Manu Arregui, por su parte, nos habla de las políticas del cuerpo, dos videos y dos edades se han ubicado en un mismo espacio, para hablarnos del poder de la voluntad, el amor y los deseos al margen de los dictados de las normas y cánones

establecidos. Por un lado, en *Querer sin recompensa* (2005) una mujer anciana, desnuda y creada digitalmente, desciende unas escaleras al tiempo que nos hace partícipes de una serie de reflexiones muy críticas con la vanidad y las apariencias, y defiende una vida basada en la sinceridad y la capacidad de dar sin esperar nada a cambio. Por otro lado, en *Un impulso lírico del alma* (2007), descubrimos el virtuosismo del joven Rubén Orihuela, el primer deportista profesional de gimnasia rítmica, una especialidad reservada a las mujeres. Lejos de plantear una mirada documental, el autor ha tomado al protagonista como intérprete y no como sujeto particular, convirtiéndolo, de esta manera, en arquetipo de una nueva masculinidad que incorpora la feminidad.

Un trabajo marcado por la autorreferencialidad es el de Daniel Chust Peters que ha reproducido con múltiples variantes la maqueta de su estudio, sin embargo, sus maquetas desmitifican la “morada” del artista, ya que todas ellas funcionan como auténticos juguetes con los que pueden interactuar todos los visitantes de todas las edades.

Quien también mira hacia su propia experiencia y hacia los recursos formales y conceptuales del arte, es Ignacio Uriarte, que con los elementos mínimos: papel, bolígrafos BIC, archivadores, consigue que gestos automáticos y aleatorios superen su intrascendencia originando trabajos densos y complejos, que tanto nos pueden remitir a entornos laborales administrativos, como a artistas de la talla de Mark Rothko, Sol Le Witt, Robert Ryman o Donald Judd.

La alta y baja cultura se han dado cita en los trabajos de Pauline Fondevila que en dos dibujos de carácter instalativo, *November Song* y *Viaje a Gijón* (ambos del 2006), ha puesto en juego todo un bagaje cultural que va desde la pinturas románicas de la Real Colegiata de San Isidoro de León a Maurizio Cattelan, pasando por Goya y On Kawara. Un viaje transhistórico que avanza al ritmo de Nacho Vegas, Tom Waits o los Planetas, ya que ambos trabajos parten o han sido concebidos como canciones en las que la artista vierte unos referentes que además de propios pueden ser universales.

Entre el dibujo y la pintura oscilan las obras de Regina de Miguel, en las que a través de múltiples capas se nos introduce en cartografías, arquitecturas y ciudades que evidencian una vez más nuestra desubicación y pérdida de la centralidad como sujetos.

Finalmente, la Bienal, desde el 2004, ha mostrado gran interés por las publicaciones especiales, libros de artista, revistas y soportes como los pósters. Este año se ha presentado la revista Lalata y una amplia selección de artistas que han escogido la postal como medio de expresión, retomando y reactualizando propuestas que ya inició el mail art.

En definitiva, la 6ª Bienal d'Art Leandre Cristòfol ha sido un acontecimiento rico en propuestas que han permitido tomar el pulso al arte español más reciente.



Notas:

1 Impasse es el título de la colección de libros de investigación que edita y publica el Centre d'Art la Panera. El título de la colección se debe a la publicación Impasse. Arte, poder y sociedad en el Estado español, que se editó con motivo de la 1ª Bienal d'Art Leandre Cristòfol, y en la cual distintos críticos y teóricos del arte analizaban la situación del arte español en plenos años noventa.

2 Desde la 4ª Bienal d'Art Leandre Critòfol, 2004, el certamen ha incorporado trabajos que se encuentran en un terreno híbrido entre las artes visuales, el diseño y la arquitectura, como demuestra la inclusión en anteriores ediciones de diseñadores, paradiseñadores o ex diseñadores, como Martí Guixé, Martín de Azúa y Gerard Moliné y arquitectos como Santiago Cirugeda.

Artistas representados: Manu Arregui / Basurama / Karmelo Bermejo / Daniel Chust Peters / Curro Claret / Pauline Fondevila / Valeriano López / Regina de Miguel / Ignacio Uriarte.

Revistas: Lalata

Postales:

Martí Abril / Albert Cano / Angel Corral / Belén Cueto / Ephemera Ediciones / Toni Ferron / Miquel Àngel Llonovoy / Javier Longobardo / Ignasi López – Carlos Albalá / La Más Bella / Oscar Mora / Miguel Trillo

El pasado en nuestra historia a través del arte.

Estudiar y divulgar la historia de un país, una región o un hecho histórico no es tarea fácil, y menos cuando eso se difunde a través de una exposición. Dos son las exposiciones que, en este año de la Expo Internacional se están mostrando estos días en nuestra ciudad. La primera de ellas, se titula **La Zaragoza de los Sitios** que se ubica en el hoy Centro de Historia de Zaragoza, lugar perfecto para esta muestra pues como bien es sabido el lugar que hoy es el museo, en el pasado fue el Convento de San Agustín, lugar donde se puso de manifiesto la heroica resistencia de los zaragozanos ante el asedio francés, representado perfectamente por el pintor César Álvarez Dumont en un cuadro de gran formato titulado *La defensa del pulpito de San Agustín*, conservado hoy en día en nuestro Museo de Zaragoza. La muestra que no es sino la punta del iceberg de los actos que a lo largo de este año y el que

viene prepara la Fundación 2008 para conmemorar el Bicentenario de los Sitios de Zaragoza, está comisariada por Wifredo Rincón, miembro de Academia de San Luís, e investigador científico del Instituto de Historia del CSIC.

La muestra se ha concebido en cuatro grandes bloques. "La ciudad confiada", que nos aproxima a la Zaragoza de 1808, una ciudad próspera, que conserva con orgullo el ser considera como la capital del Reino de Aragón, en este primer espacio veremos desde planos y vistas de la ciudad, además de una maqueta de cómo se encontraba urbanísticamente hablando la ciudad. Acaba este primer bloque con la serie completa de la Tauromaquia de Goya, pues lo religioso no se tiene porqué enfrentarse a lo social. El segundo bloque, titulado "La ciudad Sitiada" se muestran íntegramente los dos sitios a través de grabados y pinturas que representan los escenarios donde se desarrollaron los acontecimientos más importantes de los dos asedios. Dos grandes maquetas de los dos edificios emblemáticos del momento se asoman al visitante en este tramo, en primer lugar, la desaparecida Torre Nueva, por el otro, la puerta del Carmen, uno de los iconos, aún vivos, que con más fuerza, nos recuerda la gesta heroica, además también se expone en esta sala una curiosa colección de soldados de plomo con los uniformes militares de los defensores de la ciudad. El tercer bloque, más reducido, se titula "La obligada calma" en el que a través de grabados, mapas y cuadros de diversos autores, se nos muestra como quedó la ciudad tras la capitulación el 20 de febrero de 1809. Un epílogo, cuyo título es "Zaragoza, siempre", nos muestra una vista de la ciudad pero completamente distinta, con un intento de volver a lo de antes, pero siempre dejando patente el recuerdo de esta ciudad a sus héroes y heroínas, a través de bocetos como el de Agustín Querol para el monumento a los Sitios de 1908. Viendo los antiguos grabados que nos hablan de una ciudad, primero confiada, luego sitiada y finalmente expectante, podemos comprender mejor la lección moral que ha impregnado el alma de Zaragoza desde entonces, hoy, y siempre.

Esta exposición también tiene un núcleo de unión con otra, que también versa sobre la historia, en este caso de nuestra comunidad. Se titula: **Zaragoza y Aragón: Encrucijadas de Culturas**, una exposición que a través de 320 piezas históricas de gran relieve, procedentes de 97 instituciones o colecciones de todas las comunidades autónomas españolas y varias sedes internacionales, realiza un barrido por 20 siglos de la historia de España en su relación con Aragón y Zaragoza. La exposición se estructura en ocho periodos históricos. Cada uno de ellos rodea a distintas figuras aragonesas emblemáticas: Marcial en el mundo romano, el obispo hispano visigodo San Braulio; el musulmán Avempace, músico, médico, poeta, astrónomo..., los reyes Jaime I y Fernando el Católico, que cubren diferentes etapas hasta el Renacimiento, en el que aparecen Miguel Servet y Gabriel Zaporta. Y luego, en el siglo XVII, Gracián; y, en la Ilustración, el Conde de Aranda, Pignatelli y Goya. Palafox, Espartero y Cabrera cubren el XIX y con Ramón y Cajal se abre paso un siglo XX representado por material audiovisual. Sin duda alguna la exposición cuenta con piezas con suficiente "fuerza", como para ser visitadas. El *Vidal Mayor* la recopilación de los Fueros de Aragón en lengua romance, es un ejemplar único, que regresa por primera vez a esta comunidad, prestado por la Fundación Paul Getty; varias coronas de reyes visigodos donadas a las iglesias, pertenecientes al Tesoro de Guarrazar, salen por primera vez del Museo Arqueológico Nacional, para esta exposición, lo mismo que el Gran Mosaico de Baco; o el retablo de Juan de Levi, que nunca estuvo fuera de la catedral de Tarazona. Por otro lado la nómina de artistas que en la muestra se representan es aún más interesante, piezas de Goya, Velásquez, Murillo, Bayeu, Zuloaga, Sorrolla, o Gárate. Una exposición de depurada selección de piezas, donde "lo significativo prima sobre lo exhaustivo", tal y como lo explica su comisaria Carmen Iglesias. Ambas dos exposiciones tienen una simbiosis entre sí, pues si bien es cierto que ambas se entrelazan, ya que la primera, muestra exclusivamente una historia tan cercana como fueron los Sitios de Zaragoza, en la segunda

exposición este tema se entrelaza pues es un capítulo más de la muestra, aunque centrado dentro de los contextos relacionados entre Aragón y España, pero aún hay más. Estas dos exposiciones se entrelazan porque todas las piezas cuentan una historia con sus luces y sombras que es la de todos nosotros.

Tecnología autónoma. La técnica incontrolada como objeto de pensamiento político.

Winner, L. *Tecnología autónoma. La técnica incontrolada como objeto de pensamiento político*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1979, 383 páginas (1ª edición inglesa 1977).

¿Por qué una reseña bibliográfica de un libro rescatado de las estanterías del pasado? Precisamente porque las novedades nos abrumen; porque no existe tiempo material para leer todas las novedades y cuando por un libro pasa ¿un año? ¿unos meses? ya se aparca y se olvida. Este puede ser una buena oportunidad para traer lecturas que nunca han pasado de actualidad.

El título fija desde el principio el discurso del autor: la tecnología resulta capital en el pensamiento político. No sólo en la revolución industrial, sino en el ocio, en los desastres ecológicos o en la guerra. Las consecuencias se revelan profundas, para lo cual se necesita *planificación* y la planificación es en definitiva hacer política.

La tecnología se vivencia como una opresión, ya que se palpa la prioridad del sistema sobre el individuo. Sin embargo el autor la convierte en una oportunidad única para filosofar, para descubrir hacia dónde podemos o debemos encaminarnos. Como mínimo, hemos de orientarnos en la maraña del *hecho tecnológico*, si no nos queremos disociar de la realidad, que incluye un fabuloso catálogo de procesos desde los muy complejos hasta los cotidianos (aparatos, técnicas, organización social, redes de comunicación, etc.), con los que estamos abocados a convivir.

Autonomía o dominio.

La tecnología se vuelve autónoma, se autodirige y se torna omnívora y agresiva contra la vida. Entonces el ser humano desea restablecer su control y su voluntad sobre ella. La vieja aspiración consistente en que la máquina lo liberaría del trabajo no se ha cumplido. El error se fundamentó en tres aspectos: a) que el hombre sabe bien lo que hace. b) que las cosas están bajo su control. c) que la tecnología es neutral, un medio para un fin. Y todo esto, por desgracia, dista mucho de ser cierto.

Fue la sociedad, a partir de la Revolución Industrial, la que se adaptó a los cambios y no la máquina a aquélla. Ya entonces se pensaba que, si la aceleración era exponencial, ¿cómo no esperar una aniquilación termodinámica? Nefastos augurios del calentamiento global. Parece como si la industrialización fuese un sistema autógeno donde, además, el ser humano se interesase en acelerar este proceso, poniéndose a su servicio. Los optimistas teorizan sobre la integración hombre y máquina: el *cyborg*, hasta que, como dice Arthur Clarke, los componentes orgánicos del propio hombre sean un estorbo. ¿Es que estamos inventando nuestro sucesor? se pregunta. Sabemos de nuestra finitud y acariciamos la idea de crear algo duradero e inteligente. Tan es así, que llegamos a creer que la tecnología en sí es el verdadero motor de los cambios y las sociedades y sus instituciones las siguen de lejos. Eso es lo que se ha llamado *determinismo tecnológico*, donde no pocas veces se verifican cambios tecnológicos inesperados, y a veces para mal, irreversibles.

El origen del error.

Codicia y deseo de poder son inherentes al género humano y la tecnología puesta a su servicio posee resultados inciertos. Sin embargo, tal vez ésta pueda ensalzar también las virtudes más dignas del ser humano. Se logró en el Renacimiento y con la emancipación de la esclavitud. Los valores son fundamentales para el manejo tecnológico: razón, virtud, justicia... No fueron pocos los que protestaron contra los cambios proponiendo ciudades utópicas, desde el primitivista Rousseau hasta el optimismo futurista, que llega hoy en forma de casas adosadas.

Tecnocracia.

La tecnocracia se define como la dirección política a través del conocimiento científico. Esto en principio parece lo más racional. Bacon escribió así la *Nueva Atlántida*, una mezcla de la *Utopía* y de tecnocracia, donde todos serían elegidos por su competencia intelectual. No hay moral, sino eficacia. Y en esto se lleva lo mejor el ingeniero y lo peor la propia democracia. La tecnocracia es antagónica a la libertad: la programación se impone sobre la voluntad de las personas, la ideología uniforme frente a la contingencia de lo cambiante. La tecnocracia se basa en la supremacía del conocimiento sobre la propiedad privada. Y como hoy el hombre común (y también el político) *son ignorantes de los cambios científicos*, los tecnócratas se convierten en un verdadero grupo de poder, subvirtiendo la democracia en aristocracia. La tecnoestructura no sólo requiere grandes sumas de capital, sino inflexibles compromisos con los recursos. Pero lo peor es que termina desvinculándose del pulso real, de la lógica de prioridades y necesidades de la gente.

Artificio y orden.

La técnica aspira a liberar al hombre del trabajo, pero no asegura que éste conquiste su propia liberación como persona.

Lo que ocurre en realidad es que se libera para esclavizarse con otra cosa. Esto es la paradoja de volverse poderoso y pagar por ello una servidumbre. La esperanza de la humanidad por la técnica es en realidad el genuino deseo de volverse el señor y no el esclavo. Sin embargo, la sociedad se ha estructurado de tal forma al orden tecnológico, que todo lo que sea salirse de ahí es una invitación al caos. Igualmente, el individuo queda atrapado en un tejido de relaciones, que llegan a ser patológicas: impotencia y extrema dependencia.

La máquina no libera, sencillamente une al trabajador a la máquina. Lo lamentable para el autor es que, en aras del *progreso*, se selecciona sólo una parte del ser humano deseable a la producción y no al contrario. Es tiempo de aspirar a que la técnica potencie los sentimientos originales de quien participe en ella. Sólo entonces la técnica deja de deshumanizarnos.

El ser humano vive en un mundo de imperfecciones *creadas por él mismo*. Para Marcuse se ha creado un sistema social que no permite oposición, que extirpa lo que va contra él; por eso acuña el término *hombre unidimensional* de la sociedad tecnológica. La técnica se basa en una aspiración *no revisada* de la cultura burguesa: la racionalidad y el bienestar. Pero esto no nos lleva, como creemos, en línea recta a un fin preestablecido. En realidad ocurre lo que el autor nombra como *adaptación inversa* de los hombres a las posibilidades de las máquinas. Las demandas hacia la persona han aumentado, volviéndose intolerables para los que no tienen aptitudes técnicas. Así el autor trae una cita de Keniston: *La alegría, la fantasía, el esparcimiento, la creatividad, el sentimiento y la síntesis pasan a ocupar un lugar secundario respecto de la resolución de problemas, el control cognoscitivo, el trabajo, la medición, la racionalidad y el análisis*. Los fines se vuelven instrumentales: el deseo de comunicarse equivale a tener teléfono, el de desplazarse a tener coche, la seguridad no es algo propio del ser sino de una caja de caudales...

La política tecnológica.

La política tecnológica desea transformar objetos y coordinar energías en una estructura coherente. En la medida que el ser humano ha pasado a vivir de esta manera tecnificada, depende de dicha política. Como tal, se debe saber quién gobierna y qué gobierna. La tesis que se respira en el libro es que ahora el medio (la tecnología) se ha convertido en un fin. Por eso se necesita planificar: para mover las estructuras necesarias hacia lo que se desea. La racionalidad es tan aplastante que se vuelve perversa. El autor se pregunta por qué no se cae en la cuenta en que además de evolucionar (adelante, positivo) y retroceder (negativo, regresivo) existen muchas tendencias hacia dónde ir, no siempre ligadas a la idea de *progreso*.

Un libro, al fin, interesante y de actualidad, por el que no le pesan los 30 años desde su publicación.

El agua y la tierra originales. La sostenibilidad de la imagen

En la sala de exposiciones del Cuarto Espacio Cultural de la Diputación Provincial de Zaragoza, podemos visitar hasta el próximo 6 de abril una exposición multidisciplinar resultado del trabajo de tres artistas que, desarrollando un proyecto conjunto, han conseguido transmitir la unión de sus tres personalidades. El trabajo artístico de cada uno de ellos por separado merece valorarse por sí mismo, pero en la muestra que ahora presentan, el conjunto supera la suma de sus

presupuestos particulares. Los tres artistas tienen un universo personal muy definido y a la hora de llevar a cabo este proyecto han sabido dejar de lado las diferencias para dar lo mejor de sí mismos.

Esta exposición es el resultado de la beca de creación que anualmente otorga la Fundación Norte, y que en 2007 concedió a Ramón Casanova, Jorge Egea y Mapi Rivera por su proyecto "El agua y la tierra originales. La sostenibilidad de la imagen".

La muestra recoge el trabajo conjunto de estos tres creadores que desarrollan su poética personal en los ámbitos de la acción creativa, el modelado y la fotografía, y que confluyen en un proyecto único que reflexiona acerca de la generación de la forma y la imagen desde sus fundamentos. Para ello los artistas parten de elementos como el agua, la tierra y la luz, los cuales se transforman a partir de la acción central de la propuesta: una cámara oscura de barro de gran formato.

Los artistas han construido una réplica de la cámara de barro que hicieron para realizar las tomas interiores, de la acción exterior que se llevó a cabo en las canteras de Oliete, Teruel. Esta cámara de barro, funciona en si misma como una cámara oscura, dispone de un estenope y, al estar seccionada, puede ser abierta y cargada de papel sensible. La cámara original acogió en su interior el cuerpo desnudo de Mapi Rivera, sus poses se acomodaron en este interior uterino para realizar algunas de las fotografías que podemos contemplar en la exposición.

Otras acciones, como las impresiones del cuerpo sobre el barro, imágenes del cuerpo modelado, el uso del agua como receptáculo de la imagen, y fotografías y vídeo del proceso, completan una muestra que consigue lograr la interacción con el espectador, combinando formas de creación tradicionales y técnicas de creación contemporánea.

La exposición es sólo una muestra representativa de todos los elementos que contiene su obra. El visitante puede contemplar

proyecciones de imágenes, esculturas, negativos originales de gran tamaño o fotografías. Todas las piezas cuentan la historia de una figura femenina y, en este caso, el soporte es el propio cuerpo de Mapi Rivera.

Pero probablemente sea el catálogo lo que muestra realmente el rigor de su proceso creativo. La publicación comienza con una cita de "El Mito de la Caverna de Platón", y concluye con "El Secreto de la Flor de Oro", un texto alquímico taoista. Es un extenso trabajo que recoge, mediante fotografías y textos, la totalidad del proyecto. Al ojear el catálogo se tiene la sensación de que la exposición no es sino una pequeña parte de todo lo que en él se nos muestra, por lo que es más que recomendada su consulta para todo el que visite la exposición.

