

Acta del Asamblea General Ordinaria celebrada el 11 de diciembre de 2012

-Aprobación de las actas de la anterior asamblea anual ordinaria, celebrada en diciembre de 2011. Se aprueban.

-Informe del Tesorero y del resto de la Junta Directiva. Se informa que a fecha 11 de diciembre hay 4.281,70 euros de saldo en nuestro banco. Se comunica la dimisión de la actual Junta Directiva, que cumple ya el final de su mandato, abriéndose a continuación un plazo de 30 días para la presentación de candidaturas a la Presidencia. La votación entre las candidaturas presentadas se celebrará en Asamblea General Extraordinaria a mediados de enero.

-Decisiones a tomar sobre los homenajes a nuestro presidente-fundador, Ángel Azpeitia, en el cincuentenario de su actividad como crítico. Se aprueba que AACa participe con 300 euros en la publicación de la biografía que le ha escrito Manuel Pérez-Lizano, a cambio de los ejemplares correspondientes (que serán repartidos entre los asociados asistentes a futuras reuniones de AACa, como estímulo para su participación). También se colgará como edición on line en nuestra web cuando dentro de un año nos pasen el pdf desde editorial Aladrada. Se aprueba también participar con 1.000 euros en la antología de sus artículos de Heraldo de Aragón cuya edición prepara Prensas Universitarias de Zaragoza, igualmente a cambio de los ejemplares correspondientes, que también serán repartidos entre los socios que asistan a reuniones.

-Votación de los premios AACa 2012. Tras deliberar entre los asistentes, se aprueba por unanimidad otorgar los siguientes premios:

Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35

años que haya destacado por su proyección artística, a Gema Rupérez Alonso por su exposición en la Casa de la Mujer en Zaragoza.

Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés, al catálogo "Aransay, maneras de pintar", publicado por el Ayuntamiento de Zaragoza con motivo de la exposición homónima en la Lonja.

Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo, al certamen y feria CERCO de Cerámica Contemporánea, organizados en 2012 por gran diversidad de espacios de Zaragoza, Muel y Teruel.

Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo, a la galería de arte La Carbonería de Huesca.

Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición, a Pilar Moré, por su exposición retrospectiva en el Museo Ibercaja Camón Aznar.

La entrega de los premios, y presentación del libro en homenaje a Ángel Azpeitia, tendrán lugar el jueves 27 de diciembre de 2012 a las 12 del mediodía en un acto público que se celebrará en el salón de actos del IAACC Museo Pablo Serrano.

Tres miradas sobre una exposición de Fernando Alvira

Tres miradas sobre la exposición del pintor oscense Fernando Alvira

INSTANTES DETENIDOS

Cuaderno de viaje. Fernando Alvira. Lugar: sala de exposiciones del Centro Cultural de Ibercaja Duquesa Villahermosa de Huesca. Del 6 de noviembre hasta 10 de diciembre.

Durante estos días la sala de exposiciones del Centro Cultural de Ibercaja Duquesa Villahermosa, acoge una exposición de acuarelas, de mediano y pequeño formato, del artista Fernando Alvira. Un 50% de los beneficios obtenidos en las ventas de esta exhibición irán al Banco de Alimentos de la capital oscense. La muestra, de cuidado montaje, presentada bajo el título “Cuaderno de viaje”, reúne 72 acuarelas de las más de doscientas que ha realizado este autor en estos dos últimos años. Las aguadas tomadas del natural, son en su mayoría de diferentes espacios de la provincia de Huesca, una temática básica en la obra de este autor. Fernando Alvira es un pintor amante de los espacios abiertos y de la naturaleza, que la interpreta de una manera atrayente dejando espacio y lugar a una subjetividad creativa. El autor gusta trabajar con papeles artesanos, aplicando reservas que se alternan con pinceladas rasgadas y amplias, dejando que la mancha se convierta en la protagonista de sus paisajes. Aunque su obra sea de índole figurativa, deja espacio y lugar para la inserción de sentimientos y percepciones emocionales. Y eso lo lleva a cabo mediante el filtro del estado o disposición del ánimo. El paso de las estaciones, la cambiante inestabilidad de la atmósfera en Los Monegros y la Litera, los movimientos de las nubes, los paisajes antropizados de los Somontanos de Huesca y de Barbastro, las olas y rocas en las playas de Tenerife y Castelldefels. Son algunas de las visiones que plasma en sus sobrias acuarelas de tonos y calidades, a la que ayuda una composición cuidadosa y sensible. Las gestaciones de este largo poemario, que nace de un estadio vivido, ofrecen una

invitación al viaje y provoca en el espectador una diferente percepción ante las realidades de la propia naturaleza.

Virginia Baig



Fernando Alvira Banzo muestra sus acuarelas en el Centro Cultural Ibercaja

La línea del horizonte

Como señala el propio Fernando Alvira, “nuestra provincia es riquísima en imágenes diferentes”. Algo que se puede apreciar claramente en su nueva exposición, “Cuadernos de viaje”, que ahora se puede visitar en el Centro Cultural Ibercaja. En la estela de los ya casi míticos paisajistas que ejercitan la pintura al natural, Alvira Banzo es un artista intuitivo, que rápidamente capta la esencia del paisaje y la plasma a través de una pequeña sinfonía de manchas de color y líneas desdibujadas que refleja perfectamente el alma de nuestro paisaje altoaragonés. Una nueva colección de acuarelas en las que, una vez más, la línea del horizonte marca el eje central de su trabajo. Comarcas como La Hoya de Huesca (maravillosos Gratal y Coronas de Mondó), el Somontano con sus viñedos, La Litera y su querido San Esteban (cerca de cuyo núcleo ha sabido pintar un campo de ababoles pletórico de color), el

Cinca Medio o los Monegros, con esos reflejos de esa espectacular La Gabarda que nos hacen pensar en un Monument Valley monegrino. Son paisajes tan nuestros que no resulta difícil reconocerse en ellos. Frente al realismo minucioso, Alvira Banzo opone la pureza de la mancha, la esencia más depurada y tenue. La sutileza como bandera. Completa la exposición una colección de acuarelas de Tenerife, que nos hacen añorar su eterna primavera. Hasta el día 10, en el Centro Cultural Ibercaja.

Luis Lles



ACUARELAS: CUADERNOS DE VIAJE DE FERNANDO ALVIRA

El Centro Ibercaja Palacio de Villahermosa muestra una abundante serie de acuarelas del artista oscense Fernando Alvira, fruto de sus continuos viajes por nuestra provincia en los que su retina redescubre una realidad que parece invitarle a ser interpretada. De ahí que nos ofrece una especie de síntesis del paisaje, unos detalles suficientes, unas justas referencias para ubicarnos en el lugar y sitio elegidos. El resto es color, es gesto, la sutil penetración en las esencias del lugar.

Acuarelas que ha convertido en su cuaderno de viaje, en su diario, en su forma de entender el fin de su pintura. Allá quedan algo lejanos -que no olvidados- sus Paisaje Viajados en los que la visión era mas fugaz. Ahora podríamos hablar de paisajes encontrados. Esos que no se esperan o que habiéndolos ya visto no habían elegido todavía al artista para que los pintase.

Alvira demuestra, de nuevo, sus dotes de gran observador, su capacidad de respuesta plástica con una mano hábil y precisa. Nos narra con el vocabulario del color que los lugares que muestra son tan cercanos y bellos como los siente. Sus excelentes dotes de dibujante son utilizados casi exclusivamente para abocetar el cuadro, pues tan firme es la mano, tan seguro el dibujo que el pintor se ve obligado a descomponerlo para obtener el leve desvanecimiento de las formas, pulsando las líneas maestras de las arquitecturas que tiemblan como la cuerdas de una guitarra al transmitirnos la tensión de su intérprete.

Pinturas que se caracterizan por la suavidad y armonía de las formas y colores dentro de un cuidadoso estudio de la composición. Obras, necesariamente narrativas, que son toda una fusión de recursos técnicos y complejos sentimientos, con detalles y anécdotas plasmados con la espontaneidad suficiente como para identificar los lugares vistos desde la inquietud, la curiosidad y la emoción.

Para el artista el paisaje deja de ser una visión turística para convertirse en pintura, en hermosa realidad. Lugares escogidos con pureza de intención y de estilo, invitándonos a acercarnos a ellos. La delicadeza y mino con que trata colores y pinceladas hablan no solo de su dominio de la técnica sino de su exquisita sensibilidad plástica.

Cada árbol, cada surco, camino o rastrojo, quedan en estas pinturas reducidos a escueta definición gramatical-pictórica. De tan sencillos, concretos, se diría que son incluso

escriturales, que poseen hecha pintura la magia de la palabra que se torna en color, en gesto que lo nombra. El artista ha llevado su pintura al dominio de lo por siempre valedero, fiado solamente a su modo natural de ver y sentir. El yo pictórico es a su vez valedor de su yo individual.

Lugares interpretados con el deseo de descubrir esa estructura íntima que esconde la apariencia de lo sensorial. Elude así la rigidez compositiva y logra la simplificación dentro de la complejidad de ritmos que el paisaje le ofrece. Pinceladas que saben de alternancias en el fluir aparentemente despreocupado cono en el insistir preciso y firme del trazo. La paleta se hace persuasiva y expresiva logrando pulsar gamas distintas que hacen de la elocuencia la mayor virtud de estos cuadernos de viaje.

Significar también el gesto del artista que dedicará la mitad de lo recaudado en esta exposición al Banco de Alimentos de la ciudad. Algo que ennoblecen todavía más al arte y a quien lo procura. Puede visitarse hasta el día 10 de diciembre.

J.L. Ara Oliván



Explorando el espacio público en un entorno virtual. Intervenciones efímeras.

Introducción: espacio virtual – espacio público

Las nuevas tecnologías nos despliegan una concatenación de imágenes, y nos abren un conjunto de ventanas espacio-temporales que transforman nuestra realidad más inmediata; una reconfiguración del mundo en múltiples pantallas conectadas que se integran en la realidad. Lo inmaterial ya tiene su propia escenografía, mientras autónomamente transita entre lo real facilitándonos una nueva herramienta de intermediación entre el mundo y los demás (Lipovetsky y Serroy, 2009). De esta manera, en tiempo real, el ciberespacio nos ofrece un entorno de diálogo entre lo habitable real y lo inmaterial; una expansión del territorio movido por las experiencias que surgen de la negociación entre imágenes e individuo. El espacio toma una nueva lógica que se diferencia de la idea tradicional espacio-lugar, un entramado de flujos que como nos señala Manuel Castells (1999: 445) se ve caracterizado por "...secuencias de intercambio e interacción determinadas, repetitivas y programables entre las posiciones que mantienen los actores sociales en las estructuras económicas, políticas y simbólicas de la sociedad". En este contexto, lo accesible y el uso social colectivo (Borja, 1998), nos define lo público como un espacio de intercambio comunicacional y global; un lugar de reunión sin límites territoriales en el que la participación e interacción social nos dibujan un nuevo mapa de relaciones y actividad cultural. La variedad de "flujos y

lugares”, distinción que puede ponerse en duda (Moores, 2007), se manifiesta tecnológicamente desde los medios locativos (etiquetación virtual de geoposición o rastreamiento real geoposicionado) hasta la propia vivencia de las comunidades virtuales en los mundos virtuales. Cabe señalar, en referencia a éstos últimos, que la noción de espacio para sus habitantes virtuales se construye a través de un “lugar común”, de forma que comunidad y lugar forman un único bloque (Fernback y Thompson, 1995). En este sentido, nos centraremos en explorar algunos de estos “espacios comunes” que se alojan en el mundo virtual de Second Life, intentando identificar los flujos de participación en relación a la pantalla pública-espacio virtual. Tal recorrido tendrá como eje el diseño de algunos singulares lugares (el simulador) que constituyen la base interactiva de la experiencia del sujeto, estableciendo una descripción crítica que nos acerque a captar un perfil general de su actividad. En definitiva, una primera inmersión etnográfica en el plano virtual que pueda delimitarnos qué hay de público, y cómo se nos muestra mediante la acción creativa de sus usuarios.

De la réplica 3D al mundo virtual

La convergencia de medios (Jenkins, 2008) supone un cambio cultural, no por una cuestión de solapamiento, sino en su capacidad por formar parte de lo cotidiano. En esta idea, de sociedad mediática, “...el vínculo espacial y el lazo social se rompen. Luego se reconstituyen como enlaces de redes no lineales y discontinuas” (Lash, 2005: 49), tejiendo un conjunto de relaciones transversales en el que el espacio virtual deviene una construcción social. No obstante, en este fluir comunicacional, podemos entender el propio espacio como un proceso en el que intervendrán diferentes formas de circulación de sus contenidos y representaciones. Nuevos relatos que de forma colectiva, y real, construirán narraciones de significación sujetas a la identidad de la

comunidad cuya función es propagar espacio "...como espacios de integración y como espacios en que la integración permite crear una sinergia social" (Castells, 1998). Por esta razón, en el plano virtual tenemos que contemplar cuál es el grado de interacción vinculado a las acciones de sus usuarios, y cómo éstas moldearán la propia estructura del "lugar virtual". Estas premisas nos llevan a preguntarnos el sentido de la representación en la interfaz en su modo simbólico, funcional y en especial como enlace con la realidad.

Cristo Redentor (Christ the Redeemer) Statue - Rio de Janeiro, Brazil (Large Version)

L\$100 \$0.73 USD

★★★★★ Reviews (0)

Add To Cart

Add To Cart As Gift

JP Ivercourt
Visit The Store

Permissions:
Copy Modify ✓Transfer
Prim count: 4

Add To Favorites

Like 0

Share this item |

Flag this item

Zoom/View Images (8)

Fig.1. Captura interfaz del portal *marketplace.secondlife.com* en el que podemos adquirir cualquier objeto virtual, con dinero real. Talmante como una tienda de objetos simbólicos que nos retratan un tráfico de identidades y mimesis de las praxis artísticas.

Los mundos virtuales, aquellos universos paralelos que trasladan al usuario en un entorno 3D en tiempo real, son una de las realidades que alberga la red. Este despliegue de tecnología en línea, favorecido por la misma industria de los videojuegos, se manifiesta bajo diferentes plataformas especializadas de acceso público; propuestas con finalidades lúdicas, empresariales o experimentales, todas ellas vertebradas por ampliar la experiencia del sujeto inmersa en un nuevo espacio y cuerpo. Actualmente podemos citar algunos mundos virtuales como OsGrid, Onverse, Moove, Gojiyo, Free

Realms, etc. Así como otros metaversos que por distintas razones no han sobrevivido al cambiante ritmo de las sinergias de la red, como es el caso de Virtual Lower East Side (2007-2008), Google Lively (2008-2009), o Virtual MTV (2004-2009). En todo caso, más allá de sus características específicas, estamos delante un desdoblamiento de la realidad que nos ofrece una alternativa de relacionarnos con el espacio de carácter mediático. La noción asociada de espacio público, vendrá condicionada por la libertad de sus actores sociales, y en los mecanismos que permitan dar transparencia y opinión crítica de sus ciberciudadanos; discursos y prácticas que se comparten desde la intersubjetividad (Habermas, 1989), y que para nuestro interés nos ofrecen una gran diversidad manifestaciones formales y expresiones plásticas desde la luz-píxel.

Sin entrar en una evaluación de su potencial artístico mediante una cartografía del medio, la reflexión se conducirá a través de la exploración del medio en primera persona. Situarnos dentro de un museo virtual, como las paredes que encierran la obra, no parece ser la directriz a seguir; lo virtual se pronuncia en su persistencia y complementación de aquello real, en la capacidad contributiva de sus interactuantes, y su condición hipertextual. Tenemos que distinguir los mundos virtuales de otros servicios en línea como VAS (Virtual Art Space), Google Street View o Gigapan, ya que siendo una muestra para explicar una radiografía o visión mimética de la realidad, simplemente estamos cambiando la interfaz plana por otra 3D, encapsulada, con una subjetividad virtual limitada a la no-interacción con otros usuarios. La participación ciudadana, es pues otro factor clave en la ampliación de esta realidad virtual que no puede separar espacio de individuo. En paralelo, no deja de ser sintomático de una nostalgia de lo real (Moxey, 2003), el hecho que la simulación se reproduzca en la mayoría de los mundos

virtuales, como un modo hiperreal en que la experiencia se ve alterada por en canal de comunicación; solamente cabe nombrar las imitaciones virtuales de grandes ciudades como Nueva York, Ámsterdam, Río de Janeiro o Berlín que se levantan en el singular proyecto de Philip Rosedale, Second Life (2003), o propuestas tangentes como la versión Beta del portal Geosimphilly (2007), un replicador de la ciudad de Philadelphia en donde se combina *e-commerce*, interacción entre usuarios, *e-shopping* y búsquedas locales.

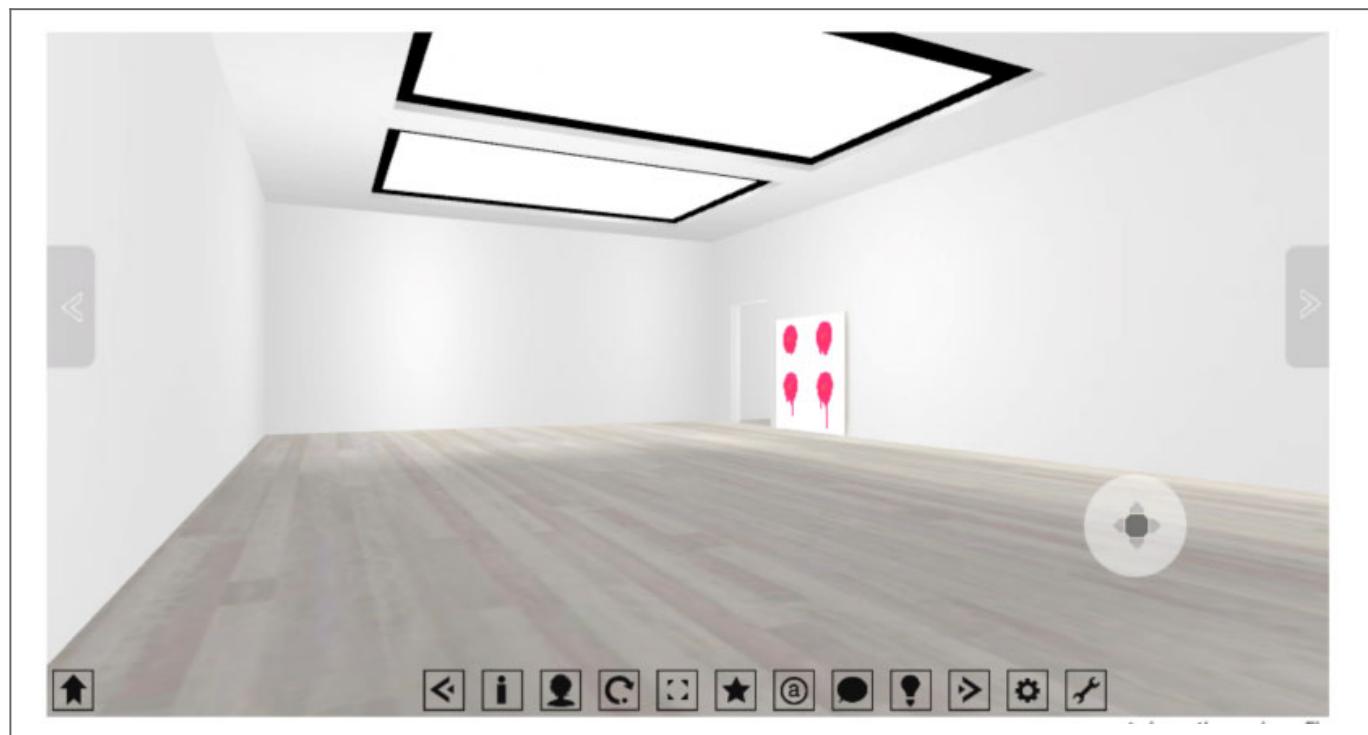


Fig. 2. Captura de pantalla de la interfaz del servicio Virtual Art Space.

Uno de los principales rasgos que definen los mundos virtuales es el cuerpo. Un nuevo cuerpo, y objeto del medio, que nos introduce en el espacio mientras lo ocupa y lo habita. De esta manera la realidad virtual utilizará el cuerpo virtual como pilar intersubjetivo que mediará significaciones, ya sea en la experimentación artística y/o en su comunicación social. En relación al poder del cuerpo, Marcos Novak (2001: 259) nos sugería que los espacios digitales se constituyan como arquitecturas líquidas y nuevas narrativas de transformación social, acercándonos a la idea de un entorno no desvinculado del propio sujeto y capaz de intervenir en el marco

sociocultural. Otra pieza clave para delimitar esta compenetración individuo-espacio, o mejor dicho cuerpo-interfaz, es la obra *Osmose* (1995) del artista Char Davies, quién nos señala: “The medium of 'immersive virtual space' or virtual reality ... has intriguing potential as an arena for constructing metaphors about our existential being-in-the-world and for exploring consciousness as it is experienced subjectively, as it is felt” (2001: 295).

De esta forma, abordar el espacio virtual significa comprender el radio de acción de los avatares que lo transitan, lo sufren y/o lo utilizan para construir su identidad. Así, en este contexto, no es en vano que muchas instituciones, organizaciones e universidades han intensificado sus esfuerzos para mantener su presencia en los metaversos, intentando profundizar en las nuevas complicidades entre lo físico y lo inmaterial, o entre lo que representan y lo que presentan (Serra, 2012). Sin embargo, en esta supuesta comunión no siempre podemos hablar de un buen aprovechamiento de los recursos virtuales; a veces sólo será un “plagio-espejo” de lo que pudiera estar en una web, restando información, proyección e conocimiento en su traducción “virtual”. Precisamente, refiriéndome ha esta aparente involución de cómo utilizar el entorno virtual, enumeraré tres factores que denotan cierta predisposición a una “mortificación” de lo real: la copia arquitectónica según leyes gravitatorias, la indexación de los contenidos y la no-contemplación del usuario en el diseño objetual. Es decir, limitarse a construir sobre un espacio sin escapar de los condicionantes del mundo real, rebajar la experiencia exploratoria a un listado de categorías textuales y menospreciar la experiencia del usuario. Estas son las principales características de un mundo virtual vacío, en el que sus aportaciones no son otras que remitirnos a un estadio empobrecido y nostálgico en una lectura postmoderna. Por esta razón, mientras consumimos espacio-tiempo digital, nos es

apropiada una lectura contributiva de este fenómeno en tanto espacio público que nos pertenece, al menos en nuestra navegación errática. Si observamos la etiquetas de las regiones en Second Life que incorporan la palabra clave “art”, comprobamos como se reúnen un conjunto de “pseudogalerías” que no traspasan la representación fantasmal de un cuadro (no importa el autor) mapeado sobre un polígono; incluso en su versión más excitante, nos recrean un parque temático basado en el estudio de un artista o antiguas ruinas de una civilización ya conocida. No hay más. No hay más si no es que apelemos a un sentido semiótico del signo y del lenguaje que dejaremos para otra ocasión. Second Life plantea nuevos retos creativos a sus usuarios, pero la naturaleza efímera de sus creaciones conducen al olvido de un mundo que avanza más rápido que su aprendizaje, en el que lo que persiste tiene un coste, real.

	
<p>Figura 3. Captura de la entrada de la galería virtual “Digital Humanities Center for Japanese Arts and Cultures” en Second Life. Destinación slurl: http://slurl.com/secondlife/rits%20gcoe%20jdh/167/189/22</p>	<p>Fig. 4. Captura de avatar rezando en la recreación de la ermita del artista Patrick Moya[1], en la región Moya Land. Slurl: http://maps.secondlife.com/secondlife/Moya%20Land/204/230/73 Recuperado en abril de 2011.</p>

Espacio público en Second Life: el *sandbox*

Pronto se cumplirán 10 años de su nacimiento, situándose como uno de los metaversos activos con más historia hasta ahora conocidos. Lejos de querernos adentrar en su compleja política de bienes y su economía, simplemente reflejaremos su estado actual desde el prisma de un *newbie* (neófito del medio). Esta plataforma se ha visto alterada por el interés comercial de sus productos virtuales, cuyos consumidores mayoritariamente buscan a través del portal externo *marketplace*. Aún siendo Linden Lab una de las empresas que ha duplicada sus ganancias en el último año, podemos señalar una cierta degradación del

entorno, entre otros motivos por la evasión de pequeños contribuyentes culturales y lenta reconversión hacia un “supermercado” virtual. No es que Second Life no ofrezca un océano de posibilidades, es que ser un *owner* de terreno virtual en el que depositar los objetos cuesta dinero. Si la persistencia define a los mundos virtuales, aquí podemos decir que persistir es sinónimo de pagar, con lo que cualquier iniciativa sin fines de explotación comercial parece condenada a extinguirse. Este es el caso de regiones como Culdesac Island[\[i\]](#) (2010-2011) del artista Kenneth Russo o el centro NASA Colab[\[ii\]](#) que dejó de tener financiamiento en febrero del 2012. Mantener un simulador tiene unos costes elevados que acaban jerarquizando sus contenidos, pero si una isla entera desaparece también se eliminan sus objetos, dejando de ser visibles para sus residentes; únicamente quedarán depositados en el inventario de su creador y en la memoria de los avatares. Quizás este panorama nos induzca a creer que la desertización avanza poco a poco, aunque por el contrario también tenemos muestras incentivadoras del espectro creativo y educativo bajo simuladores como: Harvard Law School's Austin Hall, Ohio University Second Life Campus, Democracy Island, Virtual University of Edinburgh, etc. Una buena voluntad que frecuentemente, desde la propia exploración, resulta incómoda por su escasez de visitantes. En esencia, estas iniciativas suelen tener en común un arenal de trabajo, el *sandbox*: unos metros cuadrados destinados a la construcción y probatura de *scripts* sobre los objetos creados, sin preocuparse por las divisas, abierto y libre, pero con restricciones temporales.

La noción *sandbox* (arenal) aún teniendo muchas connotaciones en el ámbito informático, generalmente nos define un espacio virtual en el que el usuario dispone de total libertad para ejecutar sus creaciones y/o experimentaciones mediante la manipulación del código. En el contexto específico de los videojuegos, siguiendo la metáfora de un niño jugando en un

arenal, se desprende la idea de la experimentación creativa sin limitaciones; por un lado existen los videojuegos del género *sandbox*, no-lineales, y en un sentido más amplio se trata de designar parcelas de un videojuego donde el jugador podrá modificar algunos de sus contenidos (*modding*), como es el caso del juego *Counter-Strike* (1999). En definitiva la narrativa tradicional se ve transformada en una narrativa dinámica, la arena representa el código y el videojuego un laboratorio exploratorio del espacio. Los *sandboxes* representan que el propio usuario construya su itinerario desde el juego, pero sobretodo nos muestran una alternativa en la que los usuarios utilizaran sus experiencias socioculturales como recurso de sus interacciones.

En *Second Life* no hay objetivo, no hay muerte, no hay tragedia familiar en formato de *The Sims*; el metaverso es espacio, sujetos y objetos con los que interactuar. Todo este mundo virtual puede interpretarse como un puzzle de *sandbox* que recrea narrativas aún no escritas. La política empresarial de Linden Labs se basa promover la creación y proteger de los derechos de autor de cada usuario. Bajo licencias Creative Commons, cada avatar distribuye sus contenidos que a la vez son creados mediante código abierto. Esta estrategia abre un ciclo de transacciones simbólicas y económicas que mantienen en vida el propio ecosistema, aunque cabe remarcar que sólo los propietarios que hayan comprado terreno, con divisas reales, podrán dejar sobre el suelo virtual sus creaciones de forma persistente. A modo de excepción, el *sandbox* es un espacio de persistencia temporal, abierto, y muy frecuentado por las acciones subversivas de los *griefers*[\[iii\]](#). En definitiva, un espacio público sin presencia corporativa que limite la creación/comunicación/participación. Esta nueva concepción de *sandbox* posibilita el acceso abierto a las entrañas del objeto virtual, y transporta al usuario ante el vacío de su imaginación. A diferencia de otros entornos donde

la subjetividad virtual se construye mediante la recombinación signos previamente diseñados, en *Second Life* el capital se mezcla con el signo, y el signo, como base de producción cultural se constituye en la individualidad del usuario. Una arquitectura participativa, de información y significados; quizás un espejismo de una futura Web 3.0, más semántica que 3D.

	
<p>Fig. 5. Avatar creando objeto animado en el arenal de New Berlin SL. Fuente: autor. Véase: http://www.berlinin3d.com/en/search/slurl/any/newest/50/0/page-1.html Recuperado el marzo de 2011.</p>	<p>Fig. 6. Espacio público transitable, Muro de Berlín (2008). La superficie de hormigón real puede compararse funcionalmente con el espacio <i>sandbox</i>. (Foto del autor)</p>

Conclusiones

Los mundos virtuales nos abren nuevos caminos para acercarnos a la ilusión de la democracia virtual, en base a un espacio compartido, accesible, de poderes simétricos y con libertad creativa. Pese a este anhelo de reterritorialización semántico, aún quedan muchos obstáculos que superar si se pretende dar la voz y la acción a los avatares que lo pueblan, pero que estrictamente no lo gobiernan. Por un lado la tecnología permite construir nuevos lugares en red, nuevos canales de movimiento cotidiano, pero siempre bajo un control que suele responder a cuestiones políticas, éticas, o corporativas. Realizando una visión transversal, desde la interfaz 3D hasta la singular plataforma *Second Life*, hemos comprobado como es posible articular espacios públicos de creación, nos referimos en particular a la noción *sandbox*. Sin embargo, también se ha puesto de relieve la imposibilidad de convertir un espacio virtual en espacio público solamente desde la contemplación. La exploración 3D, el atravesar el espacio, no es suficiente para establecer la noción de lo

público. En otra dirección sí que podemos debatir que el cruce entre cuerpos-objetos de este mapa relacional 3D puede situarnos en un estadio público generado por el “lugar”, un espacio que sólo sirve de soporte para la comunicación de un cuerpo performativo entre sujetos. En todo caso, el proceso intersubjetivo no puede restringirse a unas coordenadas virtuales, sino que tiene que valerse de más libertad de actuación en el propio espacio si no queremos derivar fantasmagóricamente entre vacíos en tiempo real. Por lo tanto, hay que diferenciar entre soporte y herramienta, entre espacio y coordenadas, entre interacción y participación; imaginándonos un futuro en el que el espacio virtual se incline del lado de los *sandboxes*, esta vez de forma persistente. Quizás en esta reconciliación, de lo público real y lo público virtual, esté la clave para fortalecer la trama cultural de un único mundo.

[01]

Véase:http://archives-lepost.huffingtonpost.fr/article/2009/02/03/1410109_zoom-sur-patrick-moya.html

[i1]

Véase:

<https://www.documentauniversitaria.cat/botiga.php?a=llibre&id=552> Recuperado 12 de junio de 2012.

[ii1] Véase:

<http://www.sluniverse.com/php/vb/1487071-post1418.html>
Recuperado el 11 de junio de 2012.

[iiii] *Griefer* es un término asociado al argot de los videojuegos multijugadores en línea, y se usa generalmente para designar aquel jugador que deliberadamente acosa,

intimida o irrita otros jugadores. Asemejándose a las acciones de *cyber-bullying*, el *griefer* se relaciona con acciones vandálicas, pero también se identifica con acciones de protesta social.

Juan Gyenes. Retratista de cuarenta años de historia de España.

La obra del fotógrafo Juan Gyenes (VV.AA, 1991, y Gyenes, 1983) (1912-1995) que, desde mediados del mes de septiembre, viene exponiendo la Biblioteca Nacional de Madrid es un buen muestrario de la fotografía bien entendida. Centrada esencialmente en el retrato de estudio, en el que Gyenes se convirtió en un auténtico maestro, recorre cuatro décadas de la historia de nuestro país, de manera que, a través de las personalidades que aparecen en un momento u otro, podemos inferir las constantes en las esferas social, política y cultural de España. Así, en efecto, políticos, pintores, escritores, actores y cantantes pasaron y posaron ante el objetivo del fotógrafo de origen húngaro, afincado en Madrid desde los años cuarenta. Gyenes es heredero de una tradición retratística que ahonda sus raíces en los propios comienzos de la manifestación, a mediados del siglo XIX, con nombres tan significativos como Eugène Disdéri, Étienne Carjat o Nadar, autores de célebres retratos de la realeza y de algunos de los artistas más significativos de su época. Con una diferencia substancial: muchos de los trabajos de Gyenes adquieren una resonancia notoria gracias a su difusión a través de los

medios de comunicación de masas, en los reportajes publicados en revistas y periódicos, de acuerdo a la nueva condición profesional que asume el fotógrafo, desvinculado de las deudas pictoricistas de las que tanto dependían todavía los fotógrafos decimonónicos. No obstante, sí que seguimos hablando de una parecida consideración a la hora de pensar en las intenciones que movían a los retratados a buscar que fueran fotografiados por Gyenes o por la firma Amer-Ventosa (cuyos fondos fotográficos se custodian en la Biblioteca Nacional), también establecida en Madrid, y con la que presenta puntos en común: una recíproca y compartida idea de prestigio entre retratista y retratado. Personalidades de diferentes ámbitos que se convierten en verdaderos iconos de la sociedad, que pasan a formar parte de la vida de las gentes anónimas a través de los citados cauces de difusión masivos, y que, según los casos, llegan a transformarse en pura imagen cosificada, como bien ejemplifican los trabajos de Andy Warhol o el británico Brian Duffy, expuesto actualmente en el Centro de Historias de Zaragoza.

Pero lo que más nos interesa sobre las obras aquí presentadas es resaltar la idea de que todos y cada uno de los elementos de los que se compone la toma (pose, iluminación, fondo y decorados) aparecen bajo el control estricto del fotógrafo. Un control que va a afianzar la noción de autoría, de firma, de estilo, y que seguirán llevando a cabo los principales autores –muchos de ellos especializados en la fotografía de modas– coetáneos al nombre que nos ocupa (como Irving Penn o Richard Avedon, entre otros muchos), aun dentro de la diversidad de estilos, propuestas e intereses. Todos ellos comparten una misma intención: ofrecer composiciones elegantes, para lo cual la iluminación selectiva desempeña un papel primordial, huyendo de los contrastes muy marcados, de manera que el rostro surge de fondos neutros, desornamentados y austeros. A pesar de estas notas generales, no todos los retratados se ajustan a las mismas pautas, de tal modo que podemos hablar de un tratamiento personalizado y diferenciado.

Otro de los rasgos que podemos observar en la obra de Gyenes es su asimilación y puesta en práctica de las tendencias más actuales en retrato fotográfico, no quedándose en un estilo determinado: así, aplica tendencias asociadas a la estética *pin-up*, en un atrevido y sugerente retrato de una jovencísima Sara Montiel (1945), o el característico estilo *glamour*, de procedencia cinematográfica, como encontramos en el de la actriz Zsa-Zsa Gabor, u otros más cercanos al reportaje periodístico (del que fue también un consumado cultivador), como demuestran sus imágenes del cineasta Orson Welles, en las que la ausencia aparente de pose, iluminación selectiva, etc., marcan la pauta, en favor de un mayor sentido de espontaneidad y naturalidad.

Dentro de esta vertiente del reportaje, Gyenes también abordó en numerosas ocasiones series dedicadas al mundo del teatro y de la música (en contextos tan diferentes como la ópera o las "variedades"), aplicando recursos formales que enseguida se van a generalizar entre la fotografía de la renovación, el grano, el desenfoque, etc.

En otras ocasiones, Gyenes recurre a ambientaciones exteriores, en la línea de numerosos fotógrafos de modas que van a sacar a sus modelos a este medio, dejando atrás los aparatosos escenarios.

La influencia de Juan Gyenes va a ser muy notable en otros retratistas de estudio como el fotógrafo de origen navarro pero afincado en Zaragoza, "Jalón Ángel", un prestigioso profesional que, en su haber, tiene algunos retratos que, tempranamente, ya en los años treinta, evidencian una tendencia paulatina a dejar los recursos de procedencia pictorialista (efecto *flou*; decorados ampulosos, etc.) para aproximarse a un estilo muy cercano al *glamour*, influenciado por el mundo de la publicidad, de las revistas de moda, y de los retratos realizados a los actores de Hollywood (Tartón y Romero, 1985).

Pautas que serían aplicadas al retrato de estudio por los más solicitados fotógrafos especializados, siendo Juan Gyenes uno de sus introductores en nuestro panorama fotográfico.

Ricardo Calero, analogía o contraste

0. INTRODUCCIÓN

Cabe la posibilidad de pensar, que ciertos lugares, por no haber sido alterados por artificios humanos, son simples entornos. Pero, por el mero hecho de ser contemplados, de haber sido descritos, observados y nombrados, se han cargado de significado, y han pasado a convertirse en lugares. Lugares, que marcan relaciones de pertenencia con las personas que los viven y cuyo carácter revierte recíprocamente en sus acciones y en sus parajes con una impronta física, ambiental y emocional. Así que al final, todos los lugares son culturales.

La necesidad de provocar todas esas sensaciones en el arte actual, ha llevado a pretender, por parte de los artistas, una recepción de la obra de arte que va mucho más allá de la mera contemplación, generando una preocupación por “presentar” más que por “representar” y provocando a su vez, un deslizamiento de la estética de la creación hacia la estética de la recepción, en la búsqueda del sentimiento provocado por la obra artística.

Por otra parte, la ciudad moderna ha abolido los espacios significativos de que gozaba la ciudad ilustrada. Los

escenarios neutros e impersonales de la urbe moderna niegan la posibilidad de erigir estatuas y monumentos en memoria de hombres públicos, modelos de comportamiento y admiración para educar la conciencia ciudadana. La tolerancia y la libertad son valores que perviven en los monumentos públicos, pero ha cambiado el lenguaje. Javier Maderuelo habla de la dificultad del arte contemporáneo para ser vehículo de educación en ocasiones, pues sus formas abstractas resultan aún más crípticas y elitistas que algunos refinamientos rebuscados del arte burgués decimonónico (Maderuelo, 1994). Las obras artísticas deben encontrarse en el tiempo de los ciudadanos que las contemplan, perdiendo su pedestal para englobarse en la conciencia cívica del sentir de nuestro tiempo.

Marc Augé recoge varias citas sobre la esencia de la modernidad para concluir en la presencia del pasado en el presente, conciliación que suele desbordarlo y reivindicarlo: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2005: 83)

El reto es el siguiente: siendo la ciudad moderna productora de no lugares, hagamos de ellos, “lugares de memoria”, espacios representativos y simbólicos a través de las obras de arte. Para ello, los escultores, deben ser capaces de captar esencias en los núcleos urbanos que aún preservan su carácter o recuperar dichas esencias de aquellos lugares que las han perdido.

1. DE LA CONDICIÓN DE ESCULTOR DE RICARDO CALERO

Si, escultor. ¡Ricardo Calero escultor! En una conversación con Maderuelo, en 2001, afirma: “Yo soy un escultor”, y no es algo que diga a la ligera, pues lo es por formación, por intención, por su manera de concebir el espacio, de tratar los

materiales y de enfrentarse a sus obras. Que en la postmodernidad se hayan disuelto las fronteras entre los géneros artísticos y que desde la perspectiva más formalista de la historia del arte tengamos la deformación de encasillar, no nos puede llevar a dudar (Ara Fernández, 2009: 195-203) de la condición de escultor de Calero.

Y quizás porque la lógica de lo que consideramos escultórico empieza a fallar, como sugiere Krauss, premonitoriamente en 1978, donde afirmaba la dificultad de calificar como “escultura” algunas obras y cómo la elasticidad del término, la estaba convirtiendo por aquel entonces, en algo infinitamente maleable (Krauss, 1979). Y quizás también por exclusión, o por tratarse de “aquello que no era”. De la misma manera, Calvo Serraller se preguntaba qué hacer con todos los artistas que despreciaban los límites disciplinares, bien por su concepción proyectual, o bien porque les ha interesado la imagen, el objeto, al margen de la bi o tridimensionalidad de su representación (Calvo Serraller, 1992: 48). Ricardo Calero ya empezaba a manifestarse como uno de esos artistas que quedaba aislado por lo significativo, por lo sorprendentemente excluyente, sin pasar por el tamiz del panorama actual.

Así que, a partir de esta subversión de los géneros artísticos y el desbordamiento de sus límites, y ante la imposibilidad de encontrar definiciones ajustadas a la nueva condición de la escultura, comienza el camino de Ricardo Calero hacia la desmaterialización de la obra artística. Alejandro Ratiadice de él que los cambios son muy lentos en su obra, y que son anunciados por las palabras que deja caer en sus series (Ratia, 2003). Alicia Murría, que estas series se prolongarán en el tiempo “con múltiples fugas y vasos comunicantes que enlazan unas secuencias con otras” (Murría, 1998). Nosotros hablaremos de lo que le hace ser trascendente frente a la frialdad del concepto, de lo poético y lo sensorial, y de cómo su escala natural nos hace estar inmersos en su obra y ser en ella, para quedarnos solos con nuestro silencio.

2. DEL CONCEPTO

Del estudio y la investigación y de sus primeros trabajos en madera, como tallista, quedan los restos de la organicidad de sus formas. Abandona pronto las gubias, pues en sus palabras “la técnica se apoderaba de la idea”. Chus Tudelilla recoge una primera etapa en la trayectoria artística de Calero, hasta 1986, (Tudelilla, 1994: 83) en la que refleja, en palabras de Maderuelo, las preocupaciones estéticas de su época (Maderuelo, 2001: 11). Así lo reflejan los títulos de sus muestras por aquellos años: *conceptos* (1983), *espacios* (1989), *ausencias* (1990), *vacío* (1992). También Eva Lootz, en *Jamás podría la memoria contar y evocar el pasado*, 1989.

En una segunda etapa de su trayectoria, abandona el contenido expresionista para reflejar lo empírico y demostrarlo, evocando lo sensorial. Es una etapa basada en la experimentación y análisis profundo de los materiales. Por estos años mostrará la necesidad de atrapar la esencia de las cosas, sin rastros figurativos, jugando con las ideas de ausencia, vacío y silencio, evocando retazos de la memoria, permitiendo rastrear la fugacidad de las cosas y tratando de apresar sus reflejos. Los sonidos, sutiles y etéreos, el agua, la vegetación... acompañarán sus piezas escultóricas en una suerte de “presentación”.

En *Viaje ritual*, (1988) en la serie *Del sentir retenido*, muestra una serie de esculturas-instalaciones, con madera, hierro y piedras, que muestran los obstáculos en la búsqueda de la memoria, intentando apresar el espacio, necesario para avanzar imponiéndose los límites que le permitan hacerlo:

En *Camino parcelado*, encontramos vestigios de los pavimentos de Carl André, hacia el minimal. Ya, en los sesenta, el suelo se reflejaba como soporte, como escultura. Estas esculturas-instalaciones de Calero, contienen la idea de *environment*, y

translucen “la escultura como forma, como estructura, como lugar”.

3. DE LA IDEA AL PROCESO

Sus reflexiones, ahondarán cada vez más en la memoria, en diálogos establecidos con el recuerdo y con el deseo de perpetuarlo. Los rastros de objetos y sus huellas o marcas se harán visibles a través de manchas residuales de óxido, desgarros, incisiones o depresiones en el soporte. Testimonio y fuente del proceso serán las instantáneas fotográficas que acompañarán a las esculturas de estos años y recordarán el espacio de su ausencia y su huella. Murriáse refiere a este hecho como metáfora de una herida, como marca de los acontecimientos que inexorablemente nos señalan... (Murria, 1992).

Lo reflexivo se manifestará en la desmaterialización del volumen, hacia la desaparición de la presencia física y de su masa, en obras cada vez más planas o resueltas en un plano, eliminando la tercera dimensión. El conceptualismo se hará presente también a través de palabras escritas, bordadas o adheridas que incluyen la escritura como elemento plástico, carga necesaria de significación.

Escribe Joseph Kosuth en *Arte y Filosofía, I y II*, (1969) cómo la crítica formalista al apoyarse en la morfología nos lleva tendenciosamente hacia la morfología del arte tradicional: “La crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen en un contexto morfológico. Pero esto no añade ningún conocimiento (ni hechos) a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte. Y tampoco sirve para comentar si los objetos analizados son o no obras de arte, pues los críticos formalistas siempre se saltan a la torera el elemento conceptual de las obras de arte. La razón precisa por la cual no comentan ese elemento

conceptual es, precisamente porque el arte formalista sólo es arte en virtud de su parecido a anteriores obras de arte. Es un arte in-sensato" (Battcock, 1977: 65).

Que se reincida en el tema de la (in)materialidad de la obra de Calero, no puede llevarnos a pensar que "el artista apenas interviene" (Ara Fernández, 2009: 201) sino que el artista interviene con la idea, "impurificando" al arte, poniendo a prueba sus propios dogmas (Calvo Serraller, 1992:28). De manera que, "la idea se convierte en una máquina que produce arte", -en palabras de Sol Le Witt- o en las de Dan Flavin, que afirma que sus proyectos con lámparas fluorescentes son calificados erróneamente de esculturas por gente que, en teoría "debería tener más idea" (Marzona, 2004). En cualquier caso, entre el minimal y el conceptual y en la compactación de sus significados procedentes de un mismo discurso racionalista se activa un poder corrosivo, cuya opacidad y transparencia resultan complementarias para investigar los cimientos del concepto "arte" y sus relecturas.

Las esculturas son experimentadas por el espectador hasta permanecer dentro de ellas o reflejarse en ellas, en lugar de moviéndose a su alrededor. Ambos espacios se unen hasta hacerse uno sólo, configurado por palabras grabadas y afectado por ellas.

Materiales, a primera vista, antagónicos, como el cristal y la piedra o el metal y la resina evocarán la ausencia, una vez más, hacia la descarga matérica, hacia "la nada es".

4. DE LA DESMATERIALIZACIÓN, CONFIANDO EN LA RIQUEZA POÉTICA DEL ENCUENTRO...

En *Vacíos de ausencia* (1992), muestra una obra ya muy compacta, trabajando de una forma muy depurada la existencia a través del hueco, a través de blancos llenos de vacío. La solidez del clavo de Aura y su cotidianidad se ven

transformados por la sublimación, evocando los poemas visuales de Joan Brossa y la “verja holocaustica” de *Memorias del olvido* en las esculturas de M. Paz.

Estas auras, serán parte de sus huellas, restos indiciales y marcas de los objetos en la intento de ser capaz de hacer perdurable su verdadera esencia. El lirismo y las tautologías del vacío, la soledad y el silencio están presentes en sus títulos: *Tiempo de ausencias*, *Tiempo de presencias*, *Espacios del olvido*, *Espacios de la memoria*, *Espacios ausentes*, *Ausencias de nada*, *Vacíos de nada*. Kosuth escribe “es casi imposible discutir de arte en general sin expresarse por medio de tautologías...” y advierte que “(...) lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que también es una tautología; es decir, la “idea artística” (u “obra”) y el arte son lo mismo...” (Battcock, 1977: 60).

Recoge Maderuelo por duplicado (Maderuelo, 1990: 68; Maderuelo, 2008: 103) que la idea de significar el espacio vacío aparece por primera vez en el poema de Stéphane Mallarmé *Un coup de dés*, concediéndole gran importancia a los espacios en blanco, a los silencios, como más difíciles de componer que los propios versos. Por lo mismo, el “silencio” se vuelve significativo en la música de John Cage para escuchar los sonidos de la propia vida y valorar, como en escultura, el vacío a través de lo construido.

5. HACIA LA NADA

García Guatas recogía cómo Calero por estas fechas expone en Andorra *Carencias del Vacío* (1992) en un ejercicio austero y riguroso del metal y del vidrio, lejos de cualquier emoción sensorial hacia lo conceptual y lo minimal. Y prosigue sobre cómo, estas instalaciones seriadas, incitarán al espectador a un ejercicio de memoria de sensaciones perdidas como expresión de la ausencia (García Guatas, 1992).

Son esculturas concebidas en la misma serie con cristal, un recipiente, agua y tela, piedras... y en las mismas dimensiones (180x28x14). Por medio de una resistencia eléctrica se provocaban procesos de evaporación para aludir a los movimientos temporales, y a los suaves relieves que deja sobre la materia el paso del tiempo. Rehundimiento fruto de su paso que anuncia en la repetición la necesidad de reincidir, para evocar un mayor volumen y cerrar la experiencia:

A pesar de ello, la paradoja de hablar de la nada no redunda en el espacio "no ocupado" por las esculturas en estas instalaciones, pues tal y como recoge Maderuelo, "*A Calero no le interesa resaltar el vacío sino llenarlo de significados*". El vacío añade el componente lírico que cierra el significado. Se provoca una reacción buscada por Calero: "*El observador extrae de la obra aquello que necesita*", pues el centro de la obra se desplaza en la búsqueda de la estética en la recepción con la que opera. Quizás el componente lírico sea lo que yo extraigo y necesito, de la obra de Ricardo Calero.

Estos elementos seriados y repetidos provocan un sentido musical y rítmico que confirma la importancia de John Cage en el desarrollo de la escultura y la deuda del minimal con experiencias de carácter escénico, y una vez más, en esta conquista del espacio, con el hecho de borrar los límites de los hechos artísticos. Happenings, instalaciones, environments, o performances, para muchos, netamente escultóricas pero conformadas y desarrolladas en el tiempo y en el espacio.

6. DEL MINIMAL

En muchas de sus obras está presente el esquematismo geométrico que redunda en la búsqueda de la esencialización y del reducto de las formas más elementales del objeto. En el camino de generar la universalidad en su falta de particularidad, encontramos planteamientos similares a los *Modular Cube Series* (1969-1976) de Sol Lewitt, que ya en 1966, en "Paragraphs on conceptual Art" recogía que la idea no debía ser lógica, ni compleja para tener éxito como punto de partida del proceso creativo. Sus estructuras, autosuficientes, con abierto rechazo a toda manifestación de expresividad, no concedían ninguna importancia al aspecto final de la obra (Marzona, 2004). Sin embargo, Calero demuestra una gran preocupación por la estética resultando, sus transformaciones, bellas.

Los *Espacios del olvido* de Calero trascienden al objeto estético y al conocimiento del mundo sensible. Aunque sus formas cuadrangulares puedan evocar a Donald Judd, y a su dualidad armónica de contrastes, Calero no pretende eliminar todo elemento expresivo, sino establecer una relación directa con el espectador, poniendo a la altura de sus ojos su mundo más personal.

De la misma manera usa espejos, y más adelante, ventanas, como visiones interiorizadas que nos revelen su intimidad y nuestra propia intimidad como observadores del hecho artístico. De los espejos de Schlosser tras seccionar los objetos, nos descubrirá al mismo tiempo, el interior y el exterior, otra de las preocupaciones de Calero. Con láminas de cristal formará bloques compactos que reciben luz, su reflexión, del exterior, y el espectador reconoce su imagen como refracción, como interna parte de la naturaleza, de la vida y de la emoción.

En *Del natural. Exterior* y *Del natural. Interior*, se perciben las huellas que la naturaleza deja a su paso, desde la fijación más inmaterial de los objetos, como el polvo atrapado, sus sombras, los rastros del agua y la intemperie

grabadas en la epidermis del cristal.

Sus intentos de hacer la luz matérica comienzan a esgrimirse en *Más allá de la pared...* (1993), tras *Siete inviernos* (1991-1997). Los nombres de sus series así lo revelan: *Más allá*, *Natural luz*, *Pulsiones*, *Eterna claridad*. En ellas, intenta reflejar, en sus palabras: “*La luz más allá de la mirada...*” Necesita traspasarse y ser traspasado, por el tiempo interior y por el tiempo exterior, entrelazados. Y por la luz, para liberarse de sí mismo, para que su acción acabe aunque vuelva al concepto, sin saber el resultado final, sabiendo que la hendidura de la erosión le permitirá ir más allá:

En *Hojas de luz* (1994-1996) apila una serie de folios en blanco, aún por escribir, y sobre ellos, un cristal, que provocará un efecto de la luz superficial, de reflexión sobre y para el receptor. La luz se configura como un elemento plástico fundamental que después de reflejarse, penetra en el observador, refractándose y provocando el vacío, el espacio en blanco, calando en su interior. El escultor, después de trabajar sobre la nada, se pregunta: *¿después de la nada, qué hay?*

7. “TRAS LA NADA SE ABRE LA LUZ”

Esta ventana-paisaje muestra una concepción de arte público que no se impone sobre un lugar, un diálogo con el entorno acorde en escala y dimensiones con el emplazamiento o “site-specificity” de Richard Serra. Ante la imposibilidad de retener el momento, busca “*la intensidad de sentir el tiempo concentrado en un instante*”. Se desvela en esta infinita llanura cómo las obras de Calero comienzan a “hacerse” en continuo proceso de evolución y no acaban, con un resultado incierto, e incluso, en ocasiones, secundario, producto de la suerte del devenir.

Y en las intervenciones de *Velando sueños*, a través del

cristal, y de su transparencia y ligereza, y a través de su luz, permitirá que nos encontremos con nuestro reflejo, simbología hermética que hace de nosotros *Pensamiento y luz* o *luz en penumbra*, en nuestro propio paisaje.

En Blickachsen volverá a lo figurativo en *Espacios para el deseo* (2002-2003). La intervención presenta algo de escenografía teatral sobre una sólida base ética, sin tratarse de denuncia pero sí de reflexión, presentando por las mismas fechas varias dicotomías de “latidos”, en escenarios sociales marcados por la injusticia. En este caso, dos sillas de diferentes dimensiones una frente a la otra, y una coja, pero calzada con siete libros de diferentes materiales, las diferentes culturas. Aunque iguales, -en 2003, en la Galería madrileña de Raquel Ponce las presentará distintas- una es mucho mayor que la otra, aunque sus asientos se disponen a la misma altura, lo que les permitirá llegar a entenderse. Son la intuición de dos cuerpos humanos, de sus posiciones y su relación entre ellos, en un intento de no congelar el “diálogo”, testigo desde la luz. En la búsqueda de la identidad, Calero ha pasado del silencio, al diálogo.



Espacios para el deseo(2002-2003).
Blickachsen, Alemania.
Fotografía cortesía de Ricardo
Calero.

Espacios para el deseo(2002-2003).
Blickachsen, Alemania.
Fotografía cortesía de Ricardo
Calero.

8. DEL ELOGIO DEL JARDÍN

Es uno de los últimos escenarios del arte público, donde se hace evidente la relación entre arte y naturaleza. El jardín para Maderuelo, es una construcción física pero también intelectual unida al anhelo del hombre de habitar un mundo mejor. Así, no puede ser entendido sólo como un objeto construido o como un espacio concreto, sino también como idea. Armajani resalta, que el jardín no trata del mito del artista, sino de su sentido cívico (Armajani, 1999).

Del jardín de los pensamientos:

El día que cogí el autobús número 29 para ir al hospital Royo Villanova a ver uno de los últimos trabajos de Ricardo Calero

instada por mi amigo y profesor de Crítica Literaria, Túa Blesa, no pensaba encontrar a escala natural la palabra ENCUENTROS delimitando el perímetro del espacio y acotando, una vez más, la intimidad del entorno. Túa y yo, habíamos estado charlando de las relaciones entre arte y literatura y de la incorporación de escritura o de no-escritura a los discursos artísticos en obras que deben ser “leídas” como parte irrenunciable de su contemplación, que completan su significado como huella de la memoria del artista, o como memoria inscrita (Blesa, 2009: 151-176).



El jardín de los pensamientos el 21-10-2009 con las tres farolas de luz que los iluminan.
Foto cortesía de Ricardo Calero.

Puesto que era un buen día nublado, eché mi cámara al bolso para hacer unas fotos a *La Mesa de los pensamientos*, y sabiendo que habían inaugurado el espacio escultórico, estuve buscando la chapa, la firma o la huella del evento sin

encontrarla. Unos meses después, el profesor García Guatas trajo a Ricardo Calero a los Cursos de Doctorado y le pregunté sobre la dichosa inscripción. El escultor me explicó que en ese momento, la escultura debía hacerse a sí misma, pues la Naturaleza debía intervenir sobre ella: "Si la Naturaleza es generosa, en un año estará terminada", me dijo, y entonces "podremos explicar la intervención y poner la inscripción".

Así que, como construcción física, se había aprovechado un lugar abandonado de tala de antiguos pinos, recuperando un espacio natural como escultura-jardín. Y como idea, en palabras del escultor, se confeccionaba un espacio compuesto de "intensidades de vida", que permitía la interrelación de las personas que lo visitan o lo contemplan con los elementos vegetales que lo construyen: "una escultura que propicia un espacio de encuentro, descanso y reflexión".

Además, la escultura presenta la necesidad de "ser vivida", pues el paso del tiempo y cierto mantenimiento debían completarla: una poética obra "abierta" que permite infinitos disfrutes estéticos, pues la Naturaleza y el Tiempo son coautores de la obra, pues además de dotar del volumen a las letras, modificando la obra de arte interviniendo sobre ella, en su discurso, con el paso del tiempo.

También me explicó, cómo en *La mesa del jardín de los pensamientos*, se inscriben cincuenta y dos palabras (una por año que tiene el hospital) que el personal sanitario había ido aportando en espera de que "germinen".



Detalle de la mesa de los pensamientos. Bienal de Blickachsen, (2001)
Fotografías, cortesía de Ricardo Calero

Detalles de la mesa de los pensamientos. Bienal de Blickachsen, (2001)
Fotografías, cortesía de Ricardo Calero

En una intervención anterior (Blickachsen, 2001) ya dispuso algo semejante. Las hiedras se inscribían en la escritura, en la estructura metálica que la trazaba, para ocultar su legibilidad enredándose en la propia escultura hasta ocultarse o mimetizarse con el entorno.

9. DEL LAND ART

A lo largo de las distintas etapas de su viaje, Calero siempre ha guardado en su interior la experiencia de la contemplación: las huellas de los materiales y su poder evocador, y su resultado como experiencia que mostrar. Sus últimos trabajos muestran una forma muy personal de trabajar. Es lo que el propio escultor llama *Natural interior* y *Natural exterior*, en el deslizamiento de sus temas. El *Natural interior*, explora cuestiones íntimas del ser humano como ser natural y como pulsión que bombea desde el sentimiento hasta los fluidos corporales. El *Natural exterior*, se ocupa más de conceptos expandidos en el territorio en el que se realizan, como su idea del “grabado” en la que muestra su especial relación con la naturaleza recurriendo al lenguaje a lo Kosuth, como fondo teórico y como medio para comprender el arte.

Otra forma de recoger la memoria de la naturaleza, la acción desarrollada en el Monte Taunus de Alemania (2001), de la que recogemos un grabado. En *Memoria de Fuendetodos*, los agentes de la obra son el tiempo, la luz-naturaleza, la fotografía, el collage y el gofrado sobre papel. Después de “prensar” sus huellas, pues fueron escogidas las más antiguas piedras, las de mayor carga de líquenes coetáneas al genio, se volvieron a dejar donde se encontraron.

Aunque sin llegar a ser Earth Works, en *Bautismal* (2008) arrojará –controladamente- un lienzo a lo David Nash, en *Wooden Boulder* (1978-2003).

	
<i>Bautismal</i> (2008). Fotografía cortesía de Ricardo Calero.	<i>Bautismal</i> (2008). Fotografía cortesía de Ricardo Calero.

En distintos tramos del río Guadalaviar, en Teruel, “El agua, el transcurrir del tiempo, la luz, el barro y los sedimentos naturales que transporta el río trabajaron la obra”. Algo parecido llevará a cabo en Sueños en el mar (2001-2008), donde desde el Parque Natural del Cabo de Gata inundará el mar de pasaportes para después hacer un seguimiento del “viaje”.

Con el paso del tiempo, su obra escultórica no ha cesado de su componente conceptual, ni tampoco de su fuerte carga poética, presente en muchas de sus intervenciones espaciales en “dejar hacer al tiempo”. Sus materiales, son recolectados de la naturaleza para disponerlos luego en galerías y museos, después de haberlos transformado por medio de sus

intervenciones o performances, dotándolos de una “pátina de arte”.

En estas últimas intervenciones se ha mostrado como un accionista-conceptualista, y menciona Azpeitia que no le importa el medio que utilice Calero pues en cualquier caso programa estímulos y genera categorías emocionales (Azpeitia, 2005). Aglutina un discurso teórico con componentes de la filosofía y de la estética, y a través de esos conceptos realiza una creación o testimonio plástico, o “acción gráfica” -tal y como lo denomina Castro Flórez (Castro Flórez, 2010)-, documentadas con fotografías simples y directas, bellas, y sin grandes angulares ni efectos, para no distraer el mensaje, en torno a la reflexión.

10. DE LA ANALOGÍA AL CONTRASTE, EN ALGO MÁS DE SIETE INVIERNOS...

“El pensamiento es radicalmente metafórico. El ensamblamiento por analogía es su ley o principio constitutivo, su nexo casual, (...) la analogía, el paralelo, la garra, terreno, tenaza, o atracción metafórica mediante la cual, y sólo gracias a ella, la mente se apodera de algo. Pero no puede apoderarse de nada si no tiene nada de lo que partir, pues su pensar es ese partir de algo, esa atracción de semejantes”,

I.A.Richards.

Los *Disparates* son un homenaje a la obra del genio de Fuendetodos. Gervasio Sánchez relata cómo hace unos años que Calero le explicó que quería reinterpretar a Goya a balazo limpio (Sánchez, 2010: 85), “disparate” como homenaje, como juego lingüístico, mediante un “disparo”, en realidad, veintidós, ya imaginamos el porqué...

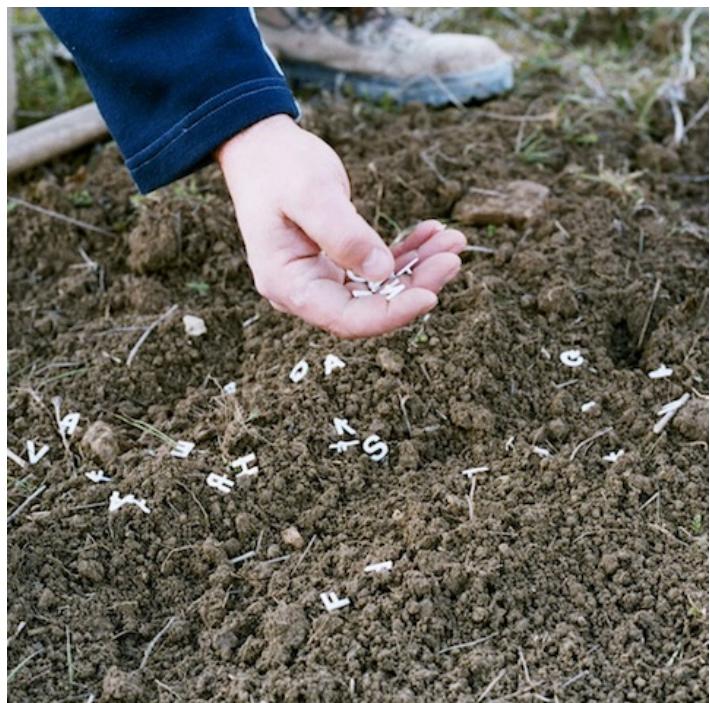
Son obras realizadas con aguafuerte, punta seca, gofrado y a quemarropa “contra” el papel y con la munición más bélica del

siglo XX, como otra forma de acercarse al vacío...Todo ello, recrea al Goya herido por lo que ven sus ojos dos siglos después. Actúa por analogía con el genio, recreando con el fondo del mensaje la historia, en una personal forma de enfrentarse a la memoria, buscando la sincronía entre lo existente, y su particular visión de la obra de arte.

Sus materiales, el recuerdo, el homenaje y la pólvora, se acomodan a conceptos y mecanismos del arte contemporáneo, pero actúan por contraste en la forma. En los grabados-performance se unen como coautores de la obra, la luz de la naturaleza y el tiempo.

También actúa por analogía en las técnicas de grabado y en el tamaño del soporte, el mismo que Goya utilizó. Su concepto expandido del grabado, pasa finalmente por el tórculo del taller de Fuendetodos. El *Siempre aprendo* de Calero es un eco del *Aún aprendo*, ensu incesable búsqueda de ir más allá, y de *Más, más luz*.

Además de metáfora, la luz es un elemento plástico fundamental en la obra de Calero, pues suele prescindir del color, atenuador. El mensaje, hacia la *Eterna claridad*, se trabaja mediante el reflejo y la sombra de los materiales, que consiguen destacar su profundidad y su modelado. En el segundo de los *Disparates*, tras la casa natal y antigua escuela, -en el campo que vió crecer al niño Goya- se excavó en la tierra para “plantar” los grabados y se sembraron letras de palabras goyescas:



Natural. Exterior. Natural de Fuendetodos (2005). Fotografía cortesía de Ricardo Calero.

Pensamientos de Fuendetodos (2005). Fotografía cortesía de Ricardo Calero.

Otro homenaje, en *Los Pasos...* (2010), más sutil, caminará como construcción cultural, como expresión artística a lo Richard Long. Las huellas se hacen tangibles en el caminar de la experiencia colectiva. La intervención consistió en hacer un grabado de 114 metros o 264 pasos, uno por año del aniversario del nacimiento de Goya, de su casa natal -por la memoria de su camino- al Museo del Grabado. Calero reproduce los pasos de Goya “escuchando a la tierra”. La austeridad de sus productos finales aunque de delicada presencia física, oculta todo el proceso de complejidad de sus procedimientos, “andando la obra artística”.

Julia Dorado: Premio Aragón Goya 2012

La artista Julia Dorado regresa a Zaragoza tras más de dos décadas de vida fuera de la ciudad. Empezar una nueva etapa siempre es algo difícil a la vez que ilusionante, y la pintora ha encontrado un gran apoyo en este regreso, ya que ha recibido el Premio Aragón Goya a toda una trayectoria artística y por la coherencia de su trabajo, algo que supone un impulso para afrontar con mayor ilusión, si cabe, esa nueva etapa a la que nos referimos.

Julia Dorado se había acercado al arte ya en la década de los años sesenta, en la que destacó en Zaragoza dentro de la vanguardia artística del momento gracias a su trabajo en colectivos como el Grupo Zaragoza, dentro del cual además desempeñó una importante labor en la experiencia del Taller Libre de Grabado. Al final de los años sesenta, tras una estancia en París, la artista se instaló en Barcelona, ciudad en la que pudo formarse como grabadora con gran dedicación y experimentar así con múltiples técnicas como la litografía y la calcografía. Tras esos años, ya en la década de los setenta, de nuevo en Zaragoza continuó desarrollando su actividad artística, que diversificó con otras tareas como la de la docencia. Finalmente, al acabar la década de los ochenta y tras permanecer unos años en Italia, viajó a Bruselas, donde residiría desde entonces. En el año 2012 ha regresado a su Zaragoza natal, ciudad que la recibe con los brazos abiertos y con el reconocimiento a toda una vida dedicada al arte, acogida que se refleja a través de este galardón al que nos referimos, el Premio Aragón Goya, uno de los títulos artísticos más importantes concedidos en tierra aragonesa.

En primer lugar quiero felicitarte por tu premio, ¿cómo te

sientes?

Realmente me siento sorprendida, sobre todo porque ha sido para mí un premio totalmente inesperado, pero sin duda recibirlo ha supuesto una sorpresa muy grata. Ahora estoy profundamente agradecida, especialmente por los apoyos que he experimentado a través de este premio, un galardón que además tiene una gran proyección por lo que significa el nombre de Goya en el panorama artístico y cultural.

Después de un largo periodo de tiempo en Bruselas, regresas a Zaragoza para quedarte. ¿Qué te gustaría encontrar o reencontrar en esta ciudad?

Han sido veinticuatro años en Bruselas y cuatro más en Italia, lo que hace un total de veintiocho años fuera de Zaragoza, sin contar los años de formación en Barcelona y el tiempo en París. Es mucho tiempo fuera de la ciudad. Mi vinculación con Zaragoza ha sido intermitente todos estos años y he procurado esforzarme por no perder el contacto. Ahora, en este regreso, estoy descubriendo de nuevo la ciudad, mirando y remirando desde el recuerdo, y junto a Pablo, cómo se ha transformado todo: veo muchas cosas positivas en el cambio, sin duda Zaragoza es hoy otra ciudad, diferente a la que yo recordaba. Algo que quiero comentar es que estoy viviendo con gran intensidad la situación que atraviesa el país en estos años. Hasta ahora era consciente de esta realidad pero la veía desde fuera, la vivía de otra manera. Desde dentro se percibe la verdadera gravedad del momento social, político y económico.

Por otro lado, desde el punto de vista social, el instalarme de nuevo en Zaragoza no ha supuesto un cambio tan grande para mí, ya que los amigos con los que contaba siguen ahí. Es cierto que he podido retomar relaciones que, debido a esos contactos intermitentes que comentaba, se habían dejado un poco a un lado, por lo que estoy viviendo un momento interesante de reencuentros muy relacionado con el proyecto afectivo y social que Pablo y yo queremos reconstruir con

nuestro regreso.

¿Y qué esperas de la ciudad y de su entorno para poder continuar desarrollando tu tarea como artista?

Creo que la ciudad en sí no va a ser determinante en mi futuro como artista. Siempre he trabajado buscando el estímulo en mi interior. Mi fuente de inspiración no está en la naturaleza ni en mi entorno físico. Busco la inspiración en el arte en sí, en su historia y en su experiencia. Por lo tanto, no creo que Zaragoza y Aragón puedan alterar mi trabajo en este sentido, así que la ciudad no va a significar un cambio en mi obra más allá del cambio personal que me propongo; una revisión artística que va a ser un reto de supervivencia personal más allá de cualquier influencia externa.

Sin embargo, sí que puedo decir que siento miedo por saber cómo se va a recibir el trabajo de mi nueva etapa. Soy consciente de que las catástrofes suceden, y el error puede llegar, es posible que no encuentre un buen camino para solucionar mis pretensiones artísticas en este momento. La verdad es que llevo mucho tiempo sin terminar ningún trabajo pictórico y me temo que puede ser por ese miedo y respeto que siento, y por la incertidumbre de lo que puede significar el nuevo camino que quiero emprender.

Te habrán preguntado muchas veces cómo llegó el arte a tu vida, ahora cuéntanos cuándo sentiste que llegabas tú al arte.

Sí, es cierto. Como siempre cuento, desde el principio supe que quería hacer algo creativo que me ayudara a expresarme. Primero me acerqué a la danza y después quise hacerlo a la música, pero no encontré las vías adecuadas para ello, así que en tercer lugar llegó a mi vida la pintura de forma casi accidental; mi familia estaba preocupada por mi interés hacia estas materias, sobre todo mi padre, que no sabía qué hacer conmigo, hasta que un vecino que era decorador se interesó y le preguntó a mi padre si yo sabía dibujar. Le dio algo para

que yo copiara y lo hice. En ese momento descubrí que era una tarea que se me daba bien y él, al ver el resultado, aconsejó a mi familia que me permitieran formarme, así que al curso siguiente estaba matriculada en la Escuela de Artes zaragozana.

Sin embargo no me sentí artista hasta mucho más tarde. Estuve muchos años en la Escuela aprendiendo dibujo y claroscuro. El primer contacto con el color lo tuve como alumna de las clases de Historia del Arte del profesor Federico Torralba, que puso ante mis ojos la pintura. En ese momento comencé a sentir el verdadero estímulo por crear y abordé mis primeras pinturas en soledad y así, de repente, descubrí el color y el dibujo quedó desbancado. En ese momento sentí que me apasionaba el arte, pero aún no me creí artista. En realidad me gusta definirme como una trabajadora del arte, y en este trabajo he pasado momentos de mayor y menor interés, o de pasión más o menos profunda. Lo difícil ha resultado siempre sobrevivir al afán de superación personal y a la autocrítica, tarea en la que creo que soy hasta despiadada.

El Premio Aragón Goya se concede a toda una trayectoria, que en tu caso ha viajado por la pintura y por la gráfica. ¿Qué papel han jugado en tu carrera ambas facetas, la de pintora y la de grabadora?

En mi opinión siempre he creído que los pintores han sido, a lo largo de la historia, los que realmente han revolucionado el arte del grabado, abriéndolo a nuevos conceptos.

Mi experiencia me ha enseñado que es muy difícil, de hecho prácticamente imposible para mí, pintar y grabar a la vez. Lo he intentado en alguna ocasión y han salido perjudicadas ambas facetas, así que he procurado dedicarme de manera separada a cada una de ellas. Sí es cierto que la lucha interna que suponen puede significar una aportación de una técnica a otra, ya que de todo se aprende. En mi carrera pintura y grabado han sido un camino de ida y vuelta, creo que ambas vías se

complementan. Yo me considero una pintora que graba y, por mucho que me guste y me apasione el grabado, he de decir que pienso en pintura. Creo que la pintura permite mayor espontaneidad, factor que me gusta en la creación artística. Del grabado me atrae la posibilidad de experimentación.

En una primera etapa en Zaragoza participaste en el pionero taller Libre de Grabado que nació del Grupo Zaragoza y funcionó entre 1965 y 1966. ¿Cuáles eran vuestros objetivos y qué aportaste tú a aquella experiencia?

A mí, entonces, ya me interesaba el grabado y en ese momento Maite Ubide me proporcionaba el aprendizaje y el conocimiento necesarios. Gracias a que la infraestructura para desarrollar el trabajo de un taller la facilitó también, en alguna medida, Ricardo L. Santamaría a través de su local, pudimos llevar a cabo un proyecto que principalmente pretendía ser abierto a la creación y a la investigación. Ese era el objetivo más importante.

Mi trabajo en el Grupo estuvo muy vinculado a Maite Ubide y creo que las dos fuimos los puntales de la experiencia en relación con el grabado. Ella estimulaba mi trabajo, y creo que yo pude ser también de interés para el suyo en ese momento. Aunque breve, opino que el taller fue una gran experiencia. Fue una tremenda decepción que se terminara.

Y Barcelona, ¿qué significó para tu trabajo como grabadora?

En Barcelona fue realmente donde aprendí el grabado de forma académica y muy clásica, sin demasiada libertad. A mí me interesaban los monotipos, que ya había experimentado en linóleo en mi anterior experiencia en el Taller Libre de Grabado, pero en Barcelona la enseñanza era mucho más cerrada. El primer año lo dediqué a la litografía y no fue una experiencia del todo satisfactoria, sí que lo fueron los años dedicados allí a la calcografía. De Barcelona salí con muchas ganas de investigar nuevos sistemas de estampación, pero al

regresar a Zaragoza mi vida profesional me llevó por otros caminos y tuve que postergar esos intereses de seguir creciendo en la experiencia artística de la gráfica. En esos años de Zaragoza, tras la experiencia de Barcelona, me dediqué al dibujo y a la docencia, aunque no renuncié a ciertos acercamientos al arte el grabado en los años setenta, de nuevo junto a Maite Ubide.

Se habla mucho de las posibilidades de democratización del arte del grabado, ¿qué opinas tú al respecto?

Teóricamente esas posibilidades son ciertas y ahí quedan experiencias como las de Estampa Popular. Sin embargo creo que ha habido algunos artistas que han desvirtuado en parte esta popularización y la han frenado, impidiendo la verdadera vocación del grabado que es la de llegar a un mayor número de gente. El público se diferencia entre los que valoran el grabado en sí y que entienden sus posibilidades artísticas y además valoran su mayor economía (un tipo de precios más competitivo), y otros que entienden o buscan el valor de la obra única, la exclusividad, y no valoran tanto el grabado como técnica. Creo que el monotipo supone un punto intermedio.

En tu carrera dedicada al arte del grabado has investigado con diversas técnicas y en los últimos años te has especializado como serígrafo y has evolucionado con gran interés hacia el monotipo, ¿cómo valoras cada una de las técnicas que has trabajado y esas posibilidades que te ofrecen la serigrafía y el monotipo?

Creo que aporté bastante a la serigrafía y la serigrafía me ha aportado mucho a mí y a mi pintura, sobre todo a través de la fusión de técnicas con el collage. No tengo intención de continuar haciendo monotipos ahora, aunque nunca se sabe, y la verdad es que me han interesado mucho sus posibilidades. De momento con la pintura me doy por satisfecha. La verdad es que estoy abierta artísticamente a casi todo, si bien, no creo que practique nunca la escultura, a pesar de que sí me interesa el

volumen, por ejemplo el de la cerámica. Ya veremos.

Por otro lado, si hago memoria del resto de técnicas de grabado que he practicado, la litografía fue la experiencia que peor recuerdo y creo que no pude exprimir todas sus posibilidades. El resto de técnicas han sido muy importantes en mi carrera. Ahora estoy volcada como digo en la pintura, pero no me cierro a nada.

¿Qué cara le pones al futuro más próximo? ¿Cuáles son tus proyectos?

Me encuentro expectante. Tengo curiosidad por saber lo que viene, cuál va a ser el recorrido que me queda por hacer. No soy pesimista con mi futuro, pero procuro ser realista por la edad que tengo; me encantaría alcanzar una pasión madura y adolescente a la vez, lograr reunir el ímpetu del principio de mi carrera y el esplendor de la madurez. Creo que la inspiración viene del trabajo y de la soledad, así que procuraré trabajarme esa inspiración y esa pasión de la que hablo, para seguir andando mi camino lleno de proyectos abiertos que abordar.

Entropía: José Ramón Magallón Sicilia / Sylvia Pennings

Preguntado sobre la entropía por Alison Sky en una entrevista realizada en 1973 para la revista *On site*[\[1\]](#), el artista norteamericano Robert Smithson respondió que se trataba de un estado irreversible, un estado que se mueve hacia un equilibrio gradual y que se sugiere de diferentes maneras. Smithson puso varios ejemplos para ilustrar su idea, entre ellos el intento que Marcel Duchamp hizo por recomponer su

Gran Vidrio, resquebrajado accidentalmente. Si en 1923 Duchamp decidió dejar la obra, dijo, definitivamente inacabada, en 1936, tras su intento de reunir todas las piezas aseguró que con las grietas en diagonal le gustaba más que antes. En la entropía, el planteamiento y el azar para Smithson parecen ser la misma cosa.

La entropía, segundo principio de la termodinámica, es la medida del desorden de un sistema. Dicen los expertos que la energía del universo tiende a distribuirse por todo el espacio en busca del máximo equilibrio, de la mayor estabilidad, de la mayor dispersión y probabilidad posibles, lo que provoca el gran desorden, el caos, la entropía misma. Señales de esta acción son las catástrofes naturales que interrumpen el aparente reposo del cosmos ante nuestra mirada fascinada por la destrucción.

La quietud de los paisajes sin narración de Sylvia Pennings arraigan en superficies fluviales donde se reflejan o hunden sus raíces, distorsionando la imagen para abrirla a la ensoñación. El azar parece dominar el proceso de creación de José Ramón Magallón Sicilia, cuando es la interpretación visual de los efectos provocados por el azar el motivo de su pintura. Claro que no conviene olvidar que en la entropía el planteamiento y el azar bien pueden ser la misma cosa. Una reflexión que es válida para las obras que Sylvia Pennings y José Ramón Magallón Sicilia presentan en la Galería A del Arte bajo el título de *Entropía*, entre otras razones porque los asuntos que les interesan son el azar, el orden, el caos, la imaginación, la incertidumbre, el deseo, la ensoñación, el destino, la distorsión, la impaciencia, el equilibrio, el desastre, y el vacío que de un modo u otro atiende la entropía.

En el deseo de atisbar un grado de estabilidad, ambos artistas disponen el montaje de sus obras según un orden que arranca con la serie de paisajes por Sylvia Pennings. Seguirán las pinturas y papeles de José Ramón Magallón Sicilia. En el punto

intermedio, sus obras provocan el encuentro con el ánimo de activar en el espectador una extraña continuidad que se debate entre el equilibrio y la interrupción de cualquier indicio de estabilidad. Al espectador corresponde en última instancia organizar visualmente la cartografía de un espacio decididamente abierto a lo imprevisto.

Sabido es que a fines del siglo XVI empezó a concretarse en los Países Bajos la idea del paisaje como un género autónomo de la pintura en Europa^[21]; muchos fueron los motivos y entre los no menos importantes está sin duda el enorme esfuerzo de sus habitantes por ganar terreno al mar. Sylvia Pennings regresa a su tierra natal en la serie de pinturas que presenta en esta exposición. No precisa mirar un paisaje que está en su memoria y en su imaginación. En sus cuadros no hay historias, ya lo hemos dicho, como tampoco las había en los primeros paisajes holandeses, atentos en exclusiva al trazado minucioso del fragmento elegido del territorio, a las formas y a los colores, a la luz y a la disposición de la línea del horizonte que da testimonio de una topografía plana. Ni hay historias ni pasa nada, de tal modo que, como ha estudiado Javier Maderuelo, el territorio y sus discretos accidentes son los acontecimientos de la pintura de paisaje holandesa. Sylvia Pennings fija su atención en los árboles y en sus reflejos enmarañados en las superficies fluviales, o en los árboles y en las extensiones de sus raíces que erosionan en profundidad el suelo inconsistente. Parajes de inundación y también de vacío, que Sylvia Pennings pinta convirtiéndolos en paisajes sombríos pese a la esbeltez caprichosa de algunos de los árboles teñidos de rojo. No hay historia, ni pasa nada, pero algo va a ocurrir a la hora del crepúsculo.

El drama contenido en los paisajes de Sylvia Pennings se precipita en las pinturas de José Ramón Magallón Sicilia, porque en sus obras todo se precipita; hasta tal punto esto es así que la función de sus cuadros es la de ser depósitos de formas elementales combinadas de manera fortuita, según un

orden que determina la espontaneidad de su presencia en el espacio de la pintura. José Ramón Magallón Sicilia interroga al azar desde la más rigurosa racionalidad quizás porque, como Duchamp, intuye que el azar descarta el deseo del artista de componer su obra, de prepararla paso a paso; pero el azar acaba entrometiéndose en su pintura, y lo hace en cómo los óvalos negros se agolpan en el primer término de la composición como si los hubiera dejado caer para atender a los resultados; entre ellos: el gran vacío que la caída provoca. El blanco y negro de estas composiciones se tiñe en otros cuadros de colores imposibles y a la fuga que provocan el extrañamiento e invalidan cualquier posibilidad de agrupación de los fragmentos que parecen flotar sobre el espacio pictórico. Cada elemento convocado, de formas también diferentes que los identifican y confirman en su naturaleza plástica, es portador de energía que anuncia en su tendencia a desplazarse y redistribuirse por toda la superficie del cuadro la medida del grado de desorden del sistema; la entropía.

Todo apunta a que como pensaba Robert Smithson, las cosas simplemente cambian de una situación a la siguiente; lo que significa que en realidad "no hay vuelta atrás".

Las flechas del amor

*Soon, the lonely nights will be ended,
soon, two hearts as one will be blended.*

IG: Ira Gershwin

Rondan y revolotean estos signos en las figuras del arte y en las del que ve visiones. Muchas de ellas fantasmas de algo,

ser o suceso, percibido realmente en la vida cotidiana, percibidas realmente, mas no verdaderamente. Y su imagen visionaria persigue así como la verdad inadvertida, como la razón dejada en los aires.

MZ: María Zambrano

Es el corazón el blanco de las flechas. RC (Ricardo Calero) imaginó una *puesta de sol sobre el cerebro*. Cuando esto sucede es cuando se encienden los ojos del corazón. Uno u otros; nunca al mismo tiempo. El corazón traspasado disfruta de ojos adicionales.

Cuando una canción es pegadiza, como *Las flechas del amor*, dices se te mete en la cabeza. A mí se me ha metido en la cabeza *Soon*, de Gershwin. PB (Pedro Bericat) no lo dice, sino que lo hace. Hacer lo que se dice es como comerse las palabras. Los discos se los mete literariamente en la cabeza. La cabeza es el eje sobre el que gira el disco. Hay tantas canciones de amor y tan poco amor en danza que la cosa obliga ya a tomar medidas.

Los discos de PB trasladan a su goma la información del vinilo. Queda la huella y con ello es suficiente. La elasticidad mantiene intacta la información, se limita a realizar transformaciones lúdicas. Transformaciones afines. Poseen la propiedad de la marcha atrás. Propiedad o posibilidad, posibilidad remota pero propia, siempre que se abra un claro en el aburrimiento.

La forma óptima de sobrevivir es la del fósil. El objeto mejor amado. Amado por el tiempo. Sólo es lo que es para siempre y es siempre y siempre es. Fantasmas en cuanto agentes productivos; reales en cuanto a funcionarios de lo eterno inútil. Fantasmas en cuanto a materia; realidad en cuanto forma. Y transforma.

*In time the Rockies may crumble, Gibraltar may tumble
They're only made of clay*

IG

Al modo de la semilla se esconde la palabra. Como una raíz cuando germina que, todo lo más alza la tierra levemente, mas revelándola como corteza. La raíz escondida, y aun la semilla perdida, hacen sentir lo que las cubre como una corteza que ha de ser atravesada.

MZ

Al modo de la semilla se esconde el hombre. Apenas alza la tierra, pero revela con ello que tal superficie es corteza y soporte para la escritura (o el grabado). Pero la pared quiere la historia que sea el suelo vertical de los artistas. Un pequeño agujero da comienzo al cambio, y da a luz al conocer. Traspasados por la flecha de la justicia, aflora el amor. La existencia del aquí y del allí no se sabe bien si empieza o si termina cuando la comunicación se abre entre dos ámbitos.

La huella se ha transformado en túnel. La palabra envuelve a la crisálida. El centro, al ir despertando a la imagen, se convierte en uña, extremidad extrema y útil de escritura o de excavación.

Lo que puede suceder en cualquier momento parece que nunca suceda. Algo parecido a existir siempre. Huellas de unos pasos que perduran como escritura del tiempo. Caminar los pasos del otro, volver a leer su huella. RC sobre los pasos de Goya en Fuendetodos, sobre los pasos de quienes siguieron sus pasos.

Aún aprendo, y los pasos que doy son siempre los primeros.

The way you haunt my dreams –

No, no! They can't take that away from me!

IG

Algún animal sin fábula mira desde esta lejanía- Algún jirón se desprende de una blancura no vista, algo, algo que no es signo. Nada es signo, como si se vislumbrase un reino donde lo que significa y lo significado fuera uno y lo mismo, donde el amor no tiene que ser sostenido ni la naturaleza ande como oveja perdida o sorprendida que se aparece y se esconde.

MZ

No me lo podrán quitar (herencia). Era antes de que yo (fuese). No existí, sino que me leyeron. La revelación no es ajena a la huella. Es estigma, letra o figura grabada en la piel, en el pergamo que soy.

Dueño de mi propio mundo.

Luis Marco hijo copia los dibujos y dibuja las palabras de LM padre.

Estos dibujos vienen de otra dimensión, llegan al dictado de alguien más sabio, como llegaron a oídos de los miniaturistas que pintaron las visiones de Santa Hildegarda de Bingen. Simetrías orgánicas, rotas sólo por los accidentes del amor. De nuevo, la música. Una piedra en el cauce, el río alrededor, como una hermosa cabellera.

Volvemos a encontrarnos con un proceso de fosilización morosa y amorosa. Sólo perdura lo que escribe el tiempo. El dibujo es la escritura del tiempo. La práctica del copista. Trasladando al papel la visión. Trasladando al papel, de forma sumisa, la traducción de la visión ajena. Apropiándose de ella. Contemplándola en un espejo.

Es la figura del pintor como quien no estuvo. Pero atestigua. No da fe por él mismo, sino que hereda.

Quien prefiere no comparecer. Y dejarse ver en el dictado. Trabajosamente. La esperanza es cuestión de fe. La fe y el amor son cuestión de creérselos. Eros en Piccadilly Circus lanza un dardo fatigado.

LAS FLECHAS DEL AMOR

En *Imágenes Simbólicas*, Gombrich arranca con el análisis de la escultura más popular de Londres, el *Eros* de Piccadilly Circus, creado por Albert Gilbert a finales del XIX. La conclusión del iconólogo es que los monumentos tienen, como función, poner en duda las inscripciones que los acompañan y discrepar de los discursos de quienes los inauguraron. Este *Eros* no pretendía, al parecer, ser un símbolo del amor erótico sino de la filantropía, haciendo honor al esforzado Lord Shaftesbury. Algunos piensan que ilustra un juego de palabras:

buried shaft, dardo enterrado, pues la flecha que acaba de salir del arco del dios lleva camino de hundirse en el barro. Esta versión cínica, que el autor de la escultura descartaba como broma, hablaría de un fracaso de la caridad ciega, y haría juego con la desazón de Paco Rabal en *Viridiana*, al ver otro perro arrastrado por otro carro.

La exposición de Bericat, Calero y Marco se inaugura el día de San Valentín. El Amor no es el asunto del que trata, pero sirve como símbolo de las cosas que aquí suceden o sucederán. Y lo que simboliza el Amor, en primer término, es el pegamento de complicidad que ha reunido a los tres artistas. Esta reunión propiciada por A del Arte es digna de ser celebrada. No me cabe duda, a mí en particular, de que estos tres son los tres personajes más interesantes de la escena artística zaragozana.

Resulta fácil resumir a Pedro Bericat. Diré que es inapresable. No obstante, se le debe incluir en algunas listas: pionero del mail-art, artista sonoro, performer, escritor experimental... Bericat conversa mística y cabalísticamente con Ibn Arabí y Abulafia. Hace de la etimología un ejercicio subversivo. A su actividad literaria la podríamos llamar arte verbal y tipográfico. Una de las cosas que se producirán en A del Arte es la presentación de una publicación recopilatoria que suma inéditos a sus inefables textos de los ochenta y noventa: *Respiración (Condena a la felicidad)*, editada por el S.T.I. (Sindicato de Trabajadores Imaginarios). En la galería se verá un tipo de trabajo en el que ha insistido a lo largo de su carrera, y que relaciona arte sonoro y objetual. Los viejos soportes de la información sonora se fosilizan, con su intervención, traspasando sus códigos (microsurcos) a un material alternativo y elástico. Las portadas de los discos se ven crucificadas en la pared (y en el tiempo).

Ricardo Calero fue, junto a Bericat, pionero del arte de acción en la Zaragoza de los ochenta. Su trabajo no ha hecho

sino crecer desde entonces, manteniéndose fiel a sí mismo pese a la variedad de registros, procedimientos y ámbitos. Su primer ‘horadado’, por ejemplo, se presentó en 1988, en el contexto de una colectiva, pero se puede trazar un recorrido de esta práctica desde entonces hasta hoy mismo. Lo que en su momento fue una exploración del tiempo y del espacio, hurgando en las paredes de ese modo apenas perceptible, ha terminado por incorporar una idea de búsqueda, del logro de una luz que fuera conocimiento y solidaridad.

Del recuento de estas acciones se va a hablar en A del Arte, pero también del concepto extendido de grabado, idea directriz de muchos de los trabajos de Calero, argumento de su memorable exposición de 2010 en el Paraninfo zaragozano. Como ejemplo de tales prácticas, se tendrá un testimonio de su reciente proyecto para Fuendetodos, un grabado que siguió los pasos de Goya y de cuantos han peregrinado a su casa natal, donde la matriz fue la propia calle y el acto de grabar fue hacer material una memoria.

Si Ricardo Calero ha sido uno de los escultores más fieles a su disciplina pese su aparente heterodoxia, Luis Marco es un pintor excepcional. Y también lo es por ser algo más que un pintor. Incluso cuando lo ha sido de una forma más obvia, haciendo uso del bastidor como soporte, su técnica no ha sido nada obvia. Sus medios no corresponden a los de un pintor al uso, pues siempre ha establecido una distancia. Sus estarcidos, que trasladaban sobre la pared una trama de puntos, rehabilitaron un uso habitual de los pintores de frescos, pero, sobre todo, plantearon un diferimiento entre el diseño (o ideación) y la confección misma, que hacía de la imagen un fantasma, una idea o sombra. Durante los últimos años, el enigma de los otros ha fascinado a Luis Marco. En un inicio, fue el misterio de alguien muy próximo, que, al enfermar, le desconcertó con dibujos tan raros como bellos. Esta es la base del proyecto *Yo soy*, que ha tenido diversos avatares desde que se presentara en la Escuela de Artes de

Zaragoza. Este tiempo ha estado marcado, para el artista, por esta idea, la de meterse en piel o memoria ajena, que propició también el proyecto videográfico *Memoria Compartida*, donde unos personajes heredaban las palabras de otros.

Luis Marco, Ricardo Calero y Pedro Bericat han compartido la creación de un objeto, producido para el evento por A del Arte. Sus nombres se distribuyen alrededor de la carátula de un viejo single: *Las flechas del Amor* de Richard Anthony. Volvemos con ello al principio, al carcaj de Eros. Un asunto que los une a los tres es el haber sido atravesados. Este camino de la flecha hiriente es un camino de silencio y una huella. De algún modo, los tres artistas son de la congregación de San Bruno y han hecho voto de un silencio paradójico. Marca ‘registrada’ de Pedro Bericat y de Luis Marco es ‘mutesound’, sin ir más lejos. La huella o la fosilización es algo que comparten muy especialmente en los contenidos de esta colectiva. Registro y traducción material del sonido en Bericat; concepto extendido del grabado y búsqueda de la memoria física en Calero; herencia y copia, apropiación vivida en tanto en cuanto transcrita trabajosamente en Luis Marco.

Esta exposición, por otro lado, se entiende como algo vivo, y tendrán cabida en ella acciones que desarrollarán los tres artistas. Como diría Gombrich, los tres se encargarán de desdecir adecuadamente lo que se ha podido escribir en esta nota.

Dos opiniones sobre una exposición de Enrique Radigales

En su conocido cuento *El Aleph*, Jorge Luis Borges insiste en uno de sus temas más queridos: el infinito. En el sótano de una vieja casa está el aleph, una esfera tornasolada de dos o tres centímetros de diámetro, que es el *lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos*.

Esta conciencia de la inmensidad también motiva el último proyecto artístico realizado por Enrique Radigales (Zaragoza, 1972) en el Espacio para el Arte Caja Madrid de Zaragoza.

En “12 metros de landscape” revisa el concepto tradicional de paisaje mediante recursos digitales. Para ello se capturan multitud de imágenes de una resolución aceptable encontradas en la Red mediante la búsqueda en Google bajo el epígrafe “landscape”.

La obra se adapta a la configuración de la sala de exposición en dos niveles. En la planta de acceso encontramos una pieza única impresa en un rollo de 12m de longitud y 1,10 de ancho de papel Hahnemühle William Turner. La impresión, de excepcional calidad, se ha realizado mediante inyección de tinta con el sistema Digigraphie®, que acota los parámetros bajo los cuales una copia digital se puede considerar obra de arte.

Las imágenes descargadas de la red se componen digitalmente en un archivo único que se imprime con un plotter de tintas pigmentadas. Radigales completa el lienzo continuo de papel impreso aplicando directamente sobre él pinturas acrílicas.

La pieza se extiende sobre una escalera y varios caballetes

de madera adoptando el perfil ondulado impuesto por su propio peso. Esta disposición va más allá de la simple alegoría visual de una cordillera para proponer la negación del plano euclíadiano, que se deforma en una superficie curva continua, multiplicando los puntos de vista posibles.

El abandono de la bidimensionalidad es tanto más intenso por la sugerente superposición de capas impresas y pintadas: cuadros holandeses del siglo XVII, vistas y pinturas renacentistas, cartografías y topografías, retales en forma de píxel, arquitecturas contemporáneas o mapas atmosféricos, se entrelazan en los doce metros de paisaje artificial.

Se incorporan procedimientos compositivos propios de los programas de diseño digital, donde la información se distribuye en capas o layers, que pueden ser mezcladas, superpuestas u ordenadas con distintos grados de opacidad. Las imágenes impresas y los trazos de pintura acrílica discurren en estratos a distintos niveles de profundidad, alternando la prevalencia de unos y otros con la fusión en el plano superior.

En el sótano, Radigales sitúa su particular *aleph*: un recinto solamente iluminado por el resplandor de la pantalla donde se proyecta la versión digital HTML del proyecto. Mediante sistemas de programación Javascript, PHP y MySQL se componen digitalmente 150 gráficos e imágenes con una resolución mínima de 1024×800 dpi, extraídas de internet. Para la selección se acude a un programa de búsqueda en el que se introducen conceptos en español e inglés agrupados en tres conjuntos: nombres, adjetivos y prefijos, relacionados con la geografía, la topografía y el tiempo.

Así, el documento digital puede ser contemplado en la propia sala de exposiciones o en cualquier otro lugar mediante el acceso a la web www.enriqueradigales.com donde se encuentra alojado.

Las imágenes se alinean por su borde izquierdo y se suceden aleatoriamente según un “scrolling” o deslizamiento vertical continuo. La velocidad es variable pues depende tanto del ancho de banda del usuario que accede al archivo digital como de su propia acción sobre el cursor.

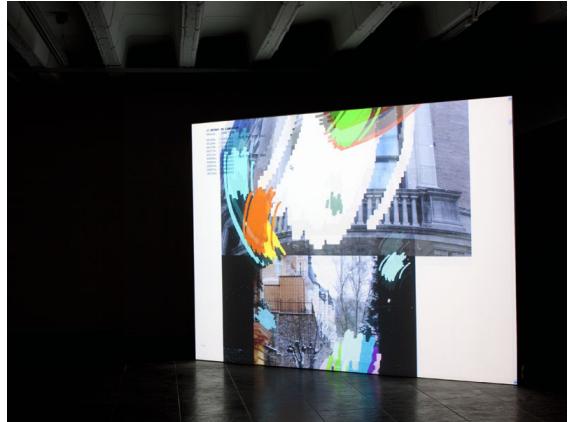
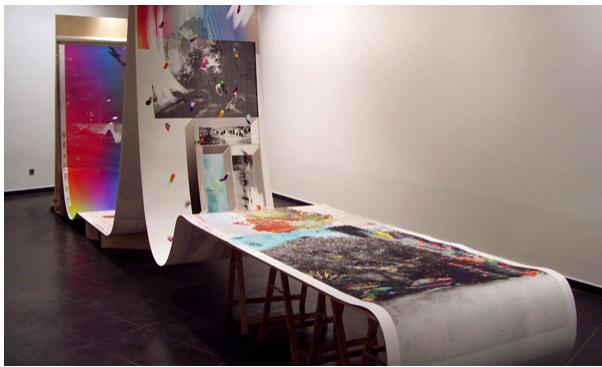
Las acciones son cronometradas en el propio documento por un segundero que refleja el tiempo que el usuario tarda en cargar la serie de imágenes. También su incluye un listado de las cinco descargas más rápidas y de las cinco más lentas. La renovación de estas marcas es constante en función del acceso a la web.

Como en el soporte físico sobre papel, los paisajes y retratos se suceden sin patrones específicos, pautadas por la aparición aleatoria de pinceladas acrílicas o píxeles perdidos que introducen inquietantes vacíos en blanco.

La hibridación de géneros artísticos, la incorporación de sistemas digitales, que introducen el azar en la propia acción física de elaboración del artefacto, la preocupación topológica, excelentemente expresada en la propia disposición de la instalación, o las ambiguas relaciones entre lo representado y la obra de arte que deviene en paisaje artificial, son cuestiones medulares del arte contemporáneo tratadas por Radigales en su obra.

En suma, la incorporación del Tercer Entorno, es decir de la infinitud del paisaje digital, localizado en todas partes y en ninguna, se hace particularmente visible en esta instalación, donde el espectador presente en la exposición es uno más entre la multitud de usuarios de la Red.

José Antonio ALFARO LERA



Landscape en distancia y tiempo

Un extenso plano de doce metros de largo, con un conjunto de imágenes a manera de collage, así como una videoproyección basada en una gran cantidad de vocablos; es la última exposición que Enrique Radigales realizó en el Espacio para el Arte de la Obra Social Caja Madrid, del 24 de enero del 2012 al 18 de marzo del 2012, en la ciudad de Zaragoza.

Si existe una cosa que mueve al mundo actualmente es la tecnología. Internet, como parte de esta, es el medio por excelencia que no solo permite comunicarnos, sino que a través de él podemos aprender un nuevo lenguaje. La tecnología ha podido generar nuevos programas, los cuales son utilizados para que artistas y emprendedores introduzcan nuevas ideas. Es el caso de la exposición titulada “12 metros de paisaje”, donde la mirada personal de Enrique Radigales es plasmada en dos piezas generadas a partir de la excusa de Internet. Si pudiéramos medir el paisaje probablemente lo haríamos como Radigales en distancia y tiempo, mostrándonos dos vías contrarias pero complementarias: una mediante el papel como conductor de ideas, y otra por medio de una videoproyección, como expresión del lenguaje programado en ordenador.

En la primera pieza conjuga un viaje de términos encontrados en esa gran red virtual, imágenes resultado de la búsqueda de la palabra “paisaje” o “landscape” (término anglosajón) en

Google. Radigales manipula y fusiona éstas mediante programas informáticos, arrojando a modo de collage un plano que tiene por medida doce metros de largo, impreso en papel Hahnemühle. Posteriormente interviene con motivos acrílicos, retoca e iguala algunos tonos de color proponiendo nuevas manchas en retícula como si fueran coordenadas, y en otras zonas crea composiciones con nuevas formas. Esta pieza sin duda demuestra una perfecta conjunción entre el arte digital y la pintura. La mirada reconstruye ese nuevo concepto de paisaje que no queda del todo claro, pero que la percepción acomoda para reelaborarlo como una única expresión.

No es la primera vez que vemos un trabajo de este tipo en la obra de Radigales; en 2009 se puede apreciar un primer paisaje titulado “Contener la pintura” donde en una hoja de formato Din A4, con el mismo tipo de papel, realiza un collage intervenido tanto digital como manualmente con una serie de pinceladas acrílicas, y al igual que esta encontramos manchas situadas como coordenadas de distintos colores. También en 2011, con un acercamiento similar, realiza una obra titulada “Arcade”, con alusión nostálgica a los juegos Arcade de principios de los años ochenta, que es parecida a la actual en cuanto a las imágenes relacionadas con el territorio o la arquitectura, y que recompone el paisaje mediante el mismo tratamiento nuevo de formas. Es así como vemos en “12 metros de landscape” la culminación de una indagación a través de las distintas técnicas aplicadas a sus anteriores obras; sin embargo en esta ocasión y visto con la perspectiva que nos proporcionan sus obras anteriores, encontramos que la intervención se extiende tanto en papel como en profundidad, con la búsqueda del color.

Dicen que una imagen vale más que mil palabras; pero en el caso de la segunda pieza de la exposición se puede decir que mil imágenes valen para una sola palabra; el paisaje. Esta pieza consta de una videoproyección, en la que el artista realiza una programación HTML (HyperText Markup Language o un

lenguaje para estructuras de páginas Web mediante texto) programando una secuencia de imágenes “Googleleadas”; es decir, extraídas del buscador virtual Google. La programación combina aleatoriamente 150 términos o “tags”, vocablo utilizado en informática, que se traduce en imágenes con un tamaño de 1024 x 800 píxeles cada una. Las secuencias se realizan en base a tres tipos de criterios: nombres, adjetivos y prefijos temporales, todos relacionados directamente con el concepto de paisaje. Es así como términos como: ‘montaña’ o ‘colina’, o tal vez características como “rocoso” y “nublado” o “40’s” y “50’s” están incluidos. Como si de una enciclopedia se tratara, Radigales consigue acostumbrar la vista a este nuevo paisaje que recrea la memoria, pero que, asociado a nuevas manchas de píxeles en color e incorporando un determinado tiempo de exposición, produce al espectador un nuevo relato.

El paisaje como un conjunto de imágenes tanto impresas como en proyección, es una nueva práctica que enriquece su significado en la actualidad, por lo que las piezas expuestas son el resultado de una búsqueda por parte del autor, que muestran preocupación por la creación de arte en base a una fusión de técnicas nuevas y tradicionales. Así, uno de los principales aciertos es estampar en su obra una fuerza vertiginosa resultado de la experimentación, y también del esfuerzo de acercar al público una expresión comprometida con su tiempo.

Laura DOMÍNGUEZ RUIZ

El espacio público como marco de expresión artística.

En estos tiempos inciertos de crisis económica mundial en los que nuestro futuro depende de la evaluación de las empresas

que representan “el mercado” el debate sobre lo público o privado está más vigente que nunca.

En los últimos años se ha evolucionado hacia la devaluación de lo público asociado con la burocracia inmóvil y la ley oculta del mínimo esfuerzo atribuida a las instituciones y los funcionarios y como consecuencia se ha tendido a la exaltación de lo privado como única vía creativa de dinamizar la economía a través de la libertad de mercado.

En la sociedad capitalista en la que estamos inmersos lo público es sinónimo de baja calidad, a excepción de los países europeos con una larga tradición de fuerte inversión en los bienes y servicios estatales como son los países nórdicos o los países bajos.

El pensamiento que asocia lo público a lo vulgar está fuertemente enraizado en gran parte de la sociedad actual, en muchos casos está fundamentado por la mala gestión del gasto público y los innumerables casos de corrupción del cuerpo político. En consecuencia la valoración de lo propio como aquello a proteger de los ataques del exterior resulta una actitud generalizada en los ciudadanos del primer mundo.

Pero, sin embargo, la incertidumbre y el desasosiego generados a raíz de las fuertes crisis financieras que desestabilizan cíclicamente la economía mundial han desencadenado un enorme descontento y desconcierto en gran parte de la sociedad que invita a reflexionar sobre la pertinencia de la dependencia de nuestros países de la ley de la oferta y la demanda.

Estamos asistiendo, por tanto, a una segunda lectura en la que en la discusión actual se debate sobre si la ley de mercado es la que debe gobernarnos en última instancia o si el control de los estados puede estabilizar de algún modo el devenir de la economía mundial.

La vuelta a la reflexión de nuevo sobre la difícil coexistencia de lo público y lo privado en nuestras vidas

tiene consecuencias directas sobre lo que ocurre en las ciudades no solamente en sus sistemas organizativos sino también en cómo se traslada este problema al espacio físico de las ciudades.

Para ello la consideración de lo público como concepto que existe en nuestra memoria colectiva y la traslación del mismo a la historia de nuestras ciudades hasta nuestros días tiene un enorme interés.

La falta de apego por lo público y como consecuencia por el espacio público de nuestras ciudades tiene sus raíces en la pérdida de memoria colectiva progresiva que se ha ido produciendo a lo largo de los siglos XX y XXI en paralelo a la evolución física de las grandes ciudades. El continuo flujo migratorio en todas direcciones provoca el desapego de los ciudadanos que vienen de otros mundos y a los que los problemas de adaptación les alejan de la búsqueda de una nueva identidad o un nuevo papel que desempeñar en la sociedad en la que se insertan. Del mismo modo la “amenaza” de los que vienen impulsa a muchos ciudadanos a refugiarse en sus espacios privados evitando propiciar ningún intercambio con todo aquello que venga de fuera.

Pero las causas de la pérdida de identidad tienen orígenes más profundos. Tal y como señala Christine Boyer en su libro “The city of collective memory” (Boyer, 1996) en un recorrido a través de la literatura contemporánea Walter Benjamin achaca a la vida moderna de amnesia y, por tanto, de pérdida de valores. La recuperación de la memoria colectiva sólo es posible para Walter Benjamin a través de una relación normal entre pasado y presente con técnicas para recuperar memorias olvidadas y trazas escondidas. Sigmund Freud propone acudir al mundo de los sueños para restaurar la continuidad en la realidad a partir de sus significados fragmentarios. Henry Bergson considera que a través de la representación (proceso de recolección más percepción) se encuentra el modo de la expresión de estados internos. Para Maurice Halbwachs las

raíces de la memoria colectiva están en las experiencias sociales y asociadas con marcos espacio-temporales. Gilles Deleuze afirma que pensar quiere decir estar embebido en el estrato del tiempo actual.

Christine Boyer, en definitiva recoge estas reflexiones para concluir que la memoria colectiva es la que une el espacio físico con las personas para transmitir valores y tradiciones.

En este sentido el soporte físico de la ciudad, la forma de sus calles, sus plazas o sus jardines y el modo en el que están engarzadas formando una única parcela pública es determinante para acoger la expresión concreta en soportes reales del arte espontáneo o programado que refleja el sentir de una sociedad. Los valores y tradiciones a los que se refiere Christine Boyer tienen una concreción en las reflexiones artísticas más o menos elaboradas, más o menos académicas.

La posibilitación de la integración del espacio público y el arte favorece la reaparición de una estructura sólida capaz de generar una memoria colectiva que cree vínculos entre ciudadano y ciudad.

De este modo estableceremos nuevos mapas de nuestras ciudades en los que, al modo de los situacionistas (Sadler, 1998), seamos capaces de subvertir los mensajes de la sociedad de consumo.

Los espacios deben aparecer ante nosotros como escenas trágicas, cómicas y satíricas de nuestro ordinario y extraordinario vivir cotidiano (en palabras de Christine Boyer).

La reflexión sobre el término espacio público nos lleva a profundizar hacia terrenos más filosóficos.

El espacio fenomenológico de Heidegger o el espacio antropológico de Norberg-Schulz son conceptos diferentes pero

tienen en común la relación del lugar físico con aquellos que lo habitan. La consideración del espacio público también como espacio arquitectónico nos lleva a hacer un análisis más empírico de los elementos constitutivos de los lugares en cuanto a su propia materialidad.

La complementariedad de un análisis físico y filosófico del espacio público tiene como objetivo alcanzar una visión más completa de los soportes de los lugares cívicos de las ciudades para comprender también su función como elemento esencial de la vida de los ciudadanos.

La necesidad de considerar el arte de la era moderna y su origen visto a través de los filósofos modernos resulta imperativa para justificar la idea de la importancia de la catarsis entre el arte y la ciudad a través del espacio público y sus habitantes.

En el contexto actual en el que se habla del fin del arte como manifestación de los principios clásicos del mismo parece necesaria la refundación de unos principios nuevos que permitan evaluar el arte en sí mismo y su aportación a la sociedad actual.

Según Jean Marie Schaeffer en su libro *"Art in the Modern Age"* (Schaeffer, 2000) el arte no tiene sentido sin una justificación filosófica. Pero las distintas tendencias de arte actual nos llevan a preguntarnos: ¿que es arte?

Según Jean Marie Schaeffer en el arte minimalista el arte es la reducción de un trabajo a un núcleo presuntamente irreductible o el arte conceptual es la evocación de una teoría subyacente. Pero el arte puede interpretarse tanto como una sabiduría estética como una experiencia trascendental o como la representación de lo irrepresentable.

Es a finales del siglo XVIII cuando nace una teoría especulativa del arte a causa de la crisis espiritual. Kant afirma que el discurso filosófico no tiene acceso a "lo

“absoluto” por tanto el arte remplazará el decadente discurso filosófico. La sacralización del Arte lo dota de una función compensatoria para el equilibrio de la sociedad.

Tanto los filósofos románticos como otros posteriores como Schopenhauer, Nietzsche o Heidegger se oponen a un discurso científico de la vida moderna y se propone el arte como contrapeso de una polémica interpretación de la vida común.

La palabra clave de los románticos es Unidad: el alma de un universo orgánico donde todo está conectado. Consideran que El Arte logrará la presentación del contenido de la filosofía. El arte, por tanto revela “el ser”.

La sacralización del arte no es un invento romántico, ya se hizo desde los tiempos de los griegos y romanos (Demócrito, Platón) o en la Edad Media con la ejecución de las catedrales como la obra más sublime posible.

Schopenhauer, Nietzsche o Heidegger ven el arte como una experiencia vital y, por tanto, como una investigación en la cuestión del Ser.

Heidegger afirma que la esencia de la obra de arte es una categoría existencial y por tanto parte del arte como materia para la reflexión filosófica para terminar en la tesis romántica de un desarrollo paralelo entre arte y filosofía. Los fenómenos metafísicos determinan todos los períodos de la historia, entonces también determinan el Arte. También afirma que hay una conexión muy cercana entre la fundación artística y los principios metafísicos.

Pero el arte no puede analizarse de forma separada del concepto de placer estético, la noción de placer que es central en Kant está ausente en las distintas versiones de la teoría especulativa del arte.

El placer (estético) es la condición en la que una obra llena una función como objeto estético. Una experiencia estética es

una experiencia de placer que no presupone el arte como cumplimiento de las funciones sociales, religiosas, políticas o existenciales.

El placer estético se asemeja al placer físico en que se busca por sí mismo y reside en un estado de bienestar en el que nos tratamos de mantener el máximo tiempo posible.

Para Jean Marie Schaeffer conectar experiencia estética y el juicio de una representación no implica su intelectualización y la pérdida de las emociones. El placer dado en el juicio estético es una emoción, la obra de arte nos cautiva, nos fascina o nos interesa.

La sabiduría que encuentra sus fuentes en el arte no es diferente de aquella a la que llegamos a través de otras rutas cognitivas, en materia de experiencia diaria, filosófica o sabiduría científica: por eso es importante para nosotros y puede enriquecer nuestras vidas

El hecho del arte como necesario para compensar una sociedad exageradamente científica y consumista parece una afirmación apoyada por los pensadores clásicos.

El arte como parte intrínseca de la vida puede tener su expresión más participativa o reivindicativa en el lugar que es común para todos: el espacio público.

El diálogo entre este arte necesario y la ciudad y sus ciudadanos transforma la imagen de la ciudad y la memoria que tenemos de ella.

La contemplación de una nueva realidad transformada por la inserción de intervenciones consigue una interacción entre el hombre y el espacio.

Esta interacción se expresa de diversas formas.

Desde un acercamiento institucional con el objetivo de mejorar el uso de los lugares públicos de las ciudades o a partir de

las acciones espontáneas, muchas veces relacionadas con fines más reivindicativos o sociales.

Dentro de la enumeración de intervenciones artísticas en el espacio urbano podríamos establecer una clasificación según el efecto que producen en cada caso:

a) Elementos que producen una activación o acción dinámica dentro del espacio.

Ejemplo 1. Yard. Allan Kaprow. 1961. Patio vecinal (Martha Jackson Gallery) Nueva York. Se trata de un happening en el que el artista y el público tienen el mismo grado de participación. Kaprow acumuló una gran cantidad de neumáticos en un patio donde los asistentes podían jugar un papel activo o permanecer como meros espectadores.

Allan Kaprow ocupó un lugar esencial en la historia del arte del siglo XX al estar en el origen y desarrollo de la forma de arte que denominamos *happening*, del que se le considera unánimemente su fundador (Combalia, 2010). Su obra *18 happenings in 6 parts* que tuvo lugar en la Reuben Gallery de Nueva York en otoño de 1959, bautizó con este nombre, *happening*, una compleja serie de actividades de artistas norteamericanos y europeos que consideraban que el arte no podía desligarse de la vida y en el que el espectador entraba a formar parte de la obra de arte.

Kaprow, fue discípulo de John Cage e investigó el concepto de la experiencia vivida, propugnando la irrupción de la realidad en el arte. Combinaba medios de expresión y manifestaciones simultáneas de modo que nadie ocupara una posición que le permitiera abarcar íntegramente el evento.(Ruhrberg-Schneckenburger, 2001)



Ejemplo 1. Yard. Allan Kaprow. 1961. Patio vecinal (Martha Jackson Gallery) Nueva York

Ejemplo 2. Alu-Lichtung. Céline Bocquillon y Marc Pouzo. 1997. Temporaere Gaerten. Berlín

b) elementos naturales o artificiales que ocupan el espacio.

Ejemplo 2. Alu-Lichtung. Céline Bocquillon y Marc Pouzo. 1997. Temporaere Gaerten. Berlín. Un “sembrado” de pequeñas láminas de aluminio cualifica espacios de borde del río a su paso por la ciudad.

Escenificaciones, instalaciones e interacciones artísticas y creativas ofrecen durante cuatro días en verano una forma original de ver una serie de lugares a los que normalmente no les prestamos atención. A menudo estos lugares forman parte de polémicas discusiones políticas y están cargados de una imagen negativa entre la población.

Los Jardines Temporales (“Temporäre Gärten Berlin”) fueron creados en 1997 con la intención de descubrir y hacer visibles los potenciales del espacio urbano en Berlín. Los Jardines Temporales utilizan el espacio público como medio que permite

comunicar la posición actual de los arquitectos del paisaje a un público amplio no especializado. El objetivo es promover el interés general en el desarrollo de espacios libres en la ciudad y de participar de manera creativa en el debate de transformación y desarrollo del espacio urbano en la capital alemana.^[1] Los Jardines Temporales dan una nueva interpretación a estas situaciones existentes. No sólo quieren ocupar estos lugares sino que tratan de revelarnos sus particularidades. Cada uno de los jardines temporales es un mensaje e invita a vivir nuevas experiencias.^[1]

Ejemplo 3. Wunderwelt feld. Ute Hertling y Wolfgang Friz .1999. Temporaere Gaerten. Berlín. Se genera un campo de trigo urbano mediante la plantación en macetas. “Temporäre Gärten Berlin”

[\[1\]](http://www.temporaeregaerten.de/)<http://www.temporaeregaerten.de/>



<p><i>Ejemplo 3. Wunderwelt feld. Ute Hertling y Wolfgang Friz .1999.</i> <i>Temporaere Gaerten. Berlín.</i> Se genera un campo de trigo urbano mediante la plantación en macetas. “Temporäre Gärten Berlin”</p>	<p><i>Ejemplo 4. Adaptive Actions.</i> <i>Instalación en la estación de Atocha. Madrid. Intervención enmarcada dentro del proyecto Madrid Abierto 2009-2010</i></p>
---	--

c) inserción de elementos urbanos que generan entornos íntimos dentro del espacio público.

Ejemplo 4. Adaptive Actions. Instalación en la estación de Atocha. Madrid. Intervención enmarcada dentro del proyecto Madrid Abierto 2009-2010. En la estación de Atocha de Madrid de Madrid, un Campo de producción para la acción en vivo fue sede del proyecto Adaptive Actions durante casi un mes. Experiencias y materiales (pertenecientes a esta producción o a producciones pasadas o futuras) fueron presentados en el Campo y en la subsiguiente publicación. Los visitantes tuvieron la posibilidad de modificarlos o enviar sus propias propuestas. El personal de apoyo ayudó a los participantes y debatió posibles añadidos, acciones y consiguientes asuntos con ellos.[\[3\]](#)

El laboratorio de Adaptive Action (AA), iniciado en Londres en 2007, presta voz a causas marginales, estilos urbanos de vida alternativos, contra-conductuales y a la creación artística de la ciudadanía por la cual la imaginación y la creatividad personal influyen en la vida diaria. AA realiza un inventario y revela estas singularidades y acciones ya existentes, y tiene como objetivo animar a otras personas a que participen en nuevas actividades creativas para adaptar la estructura urbana. AA se nutre de contribuciones e iniciativas individuales y colectivas, y avanza gracias a un llamamiento a la colaboración (en varios lugares simultáneamente). A través de la página web o en el Campo, la gente puede registrarse

como agentes activos enviando acciones, ya sean originales o ya existentes, ya sean creadas por uno mismo o por otros. También pueden comentar o discutir contribuciones futura.

c) elementos urbanos intervenidos.

Ejemplo 5 (foto portada). Neko. Intervención en paneles luminosos publicitarios. 15 de Mayo. Madrid 2012. La intervención en el soporte físico de las ciudades, tanto en sus elementos inmuebles como de mobiliario urbano se ha convertido en los últimos años en un canal de comunicación de artistas y ciudadanos.

En situaciones coyunturales con efectos sociales, políticos y económicos en la ciudadanía la expresión a través de intervenciones físicas urbanas resulta especialmente representativa.

Es el caso de la ciudad de Madrid, con una importante actividad artística urbana relacionada de forma directa o indirecta con los movimientos sociales más espontáneos.

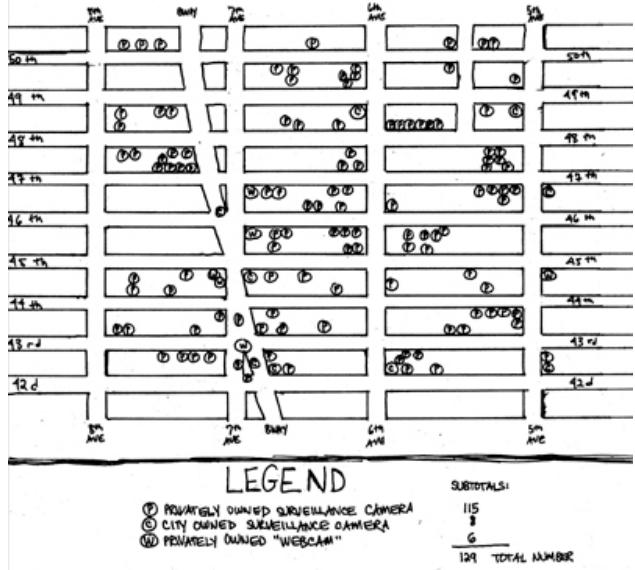
Artistas como Neko, Daniel Decalle o Nuria Mora trasladan reflexiones personales que, muchas veces, son reflejo del pensamiento colectivo.[\[4\]](#)

e) alteración del espacio a través de imagen, sonido y nuevos medios.



"Map of Surveillance Cameras in Times Square"

*A Public Service Announcement by
The Surveillance Camera Players
<http://www.notbored.org/the-scp.html>*



Ejemplo 6. Surveillance camera player. Desde 1995. Nueva York y otras ciudades americanas.

Ejemplo 6. Surveillance camera player. Desde 1995. Nueva York y otras ciudades americanas.

Para evidenciar la presencia de cámaras de videovigilancia en los espacios públicos, estos grupos escenifican representaciones teatrales frente a los lugares donde estas cámaras se encuentran. [51] De este modo a la vez que hacen patente su presencia, las invalidan como método de observación, ya que cuando ellos actúan lo que los monitores de vigilancia retransmiten es la representación que los artistas hacen.

Se trata de una intervención sin apenas presencia material en el espacio público. Tan solo los mapas con la situación de las cámaras y las fotos de las representaciones quedan como registros físicos de las actividades realizadas.

Pretenden desactivar el poder de control social que estas cámaras tienen cuando se colocan en espacios públicos.

f) tratamiento de elementos residuales como intersticios y medianeras.

Ejemplo 7. Medianera en la ronda General Mitre. Yago Cond. 1991. Ronda General Mitre, Barcelona. Mediante el color y la superposición de materiales se intenta dotar de presencia urbana una medianera que antes presentaba un aspecto descarnado.

La intervención intenta salir del espacio de la medianera y de alguna manera contagiar también el alzado adyacente.

A menudo las medianeras son consideradas y tratadas como espacios singulares del paisaje urbano. Instituciones y particulares se plantean la intervención en ellas con el objeto de mejorar su entorno.

A través de concursos de ideas o encargos privados se han dado distintas soluciones a estos lugares con resultados muy desiguales.

El interés que suscitan estos lugares se ha recogido en algunas publicaciones que ilustran ejemplos diversos.(Gausa, 2001)



Ejemplo 7. Medianera en la ronda General Mitre. Yago Cond. 1991. Ronda General Mitre, Barcelona.

Ejemplo 8. Ein-Blicke, Durch-Blicke. Steffen Brodt, Hans-Peter Flechner y Sylvia Martín. 1998. Berlín.

g) puntos de vista

Ejemplo 8. Ein-Blicke, Durch-Blicke. Steffen Brodt, Hans-Peter Flechner y Sylvia Martín. 1998. Berlín. Una serie de telescopios enfocan elementos icónicos de la ciudad. Se trata de generar un nuevo paisaje añadiendo elementos de observación en determinados puntos estratégicos de la ciudad. Los telescopios acercan lugares singulares hacia otros que carecen, en principio, de interés.

A veces la intervención artística no genera interferencias físicas con el espacio pre-existente. La propuesta aporta nuevos puntos de vista, una nueva forma de mirar o, simplemente, repara en observaciones sutiles que pasarían desapercibidas sino son, de alguna forma, señaladas. [\[6\]](#)

h) acciones artísticas de reivindicación.

Ejemplo 9. Neun-nein-dé-collagen. Wolf Vostell. 14 de Septiembre de 1963. Se trata de un happening a gran escala organizado en nueve localizaciones de la ciudad de Wuppertal.

Organizado por la Galerie Parnass, el happening incluía desde la proyección de películas manipuladas por Vostell, que la gente veía tumbada en el suelo, hasta la colisión de una locomotora a 130 Km/h con un Mercedes estacionado en la vía. (Ruhrberg-Schneckenburger, 2001)

La intervención sigue el concepto de “dé-collage”, el artista pretende que el público, al aislar hechos cotidianos de su contexto, cuestione lo que tienen de razonable o absurdo, lo que induce a nuevas pautas de comportamiento que ofrezcan al público un motivo de reacción y reflexión (y de commoción ante los efectos que notarán después).

Una importante representación de los happenings, surgidos en los años 50 del siglo XX se nutre de situaciones urbanas para analizarlas o destacarlas, de esta forma se transforman y reinterpretan derivando hacia hechos artísticos relevantes.



Ejemplo 9. Neun-nein-dé-collagen.
Wolf Vostell. 14 de Septiembre de
1963

Ejemplo 10. Darius &Downey. Falsa señal de tráfico. Del libro. "Arte en el espacio público"(Abarca, en Fernández y Lorente, 2009).

i) arte urbano

Ejemplo 10. Darius &Downey. Falsa señal de tráfico. Del libro. "Arte en el espacio público"(Abarca, en Fernández y Lorente, 2009). El concepto de "Arte Urbano" ha evolucionado desde sus comienzos en los años 60 del siglo XX hasta nuestros días. Desde las primeras acciones de reinterpretación del paisaje, hasta las intervenciones urbanas, partiendo de instalaciones escultóricas permanentes a las manifestaciones más expresivas de la cultura "underground " o el post-graffiti (Abarca, 2009) de los últimos años, el arte urbano ha englobado numerosas expresiones de la relación de los artistas con las ciudades.

Por lo tanto es difícil tratar de enmarcar las intervenciones

citadas dentro de un solo modelo de relación entre arte y ciudad.

Los ejemplos anteriormente mostrados, en definitiva, tratan de mostrar un acercamiento menos académico de la ciudad al arte en el que el espacio público es el soporte básico para un diálogo entre las partes.

La participación de los ciudadanos, tanto en el uso del espacio con sus nuevas intervenciones como en la elaboración de otras más espontáneas es básica para la transformación de la ciudad en un lugar más habitable.

La ciudad en la que los espacios públicos recuperan su condición de escaparate del pensamiento colectivo es un lugar más atractivo y que transmite de alguna forma el sentir popular.

Según el tipo de intervención las consecuencias que se producen son diferentes. Desde una reconstrucción del tejido social en lugares carentes de espacios públicos representativos, donde la participación ciudadana acaba por transformar espacios anodinos en lugares de encuentro hasta los casos más puramente estéticos, en los que la voluntad del artista es básicamente la contemplación o utilización de su obra.

En un recorrido desde las acciones más reivindicativas hasta las posturas más contemplativas el denominador común es este espacio público más o menos configurado, más o menos definido pero en el que su sustrato es inherente para la generación de lugares de intercambio.

La reivindicación del espacio público como lugar de encuentro está vigente, por tanto, en nuestros días, más aún si consideramos su versatilidad y capacidad de acogida del pensamiento contemporáneo, en su expresión más o menos culta.

La historia de las ciudades nos ha ido transmitiendo con su

evolución la importancia de los lugares comunes asociados a los procesos sociales de cada momento. La consideración de la red pública como soporte del sentir popular parece intrínseca al ciudadano contemporáneo.

El arte en todas sus expresiones posibles es una forma de diálogo legítima y representativa de la catarsis arte y ciudad. Por este motivo el diálogo arte y ciudad resulta enriquecedor tanto para los espacios urbanos como para aquellos que los transitan.

[1]<http://www.temporaeregaerten.de/>

[2]<http://www.temporaeregaerten.de/>

[3]<http://www.adaptiveactions.net/>

[4]<http://www.escritoenlapared.com/>

[5]<http://www.notbored.org/the-scp.html>

[6]<http://www.temporaeregaerten.de/>