Retratos de lo vivido

Anna María Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Siruela, Madrid 2009

Un personaje de la novela de ciencia ficción Neuromante, de William Gibson, llamado Dixie Flatline está configurado como un especie de conjunto de archivos del yo, no está vivo ni muerto y tampoco es una inteligencia artificial, es, en definitiva, una memoria de sólo lectura. Semeja más el anticipo de la disipación del sujeto en distintas direcciones que su supresión definitiva; algo parecido ocurre dentro del arte contemporáneo. Así pues, en esta ocasión Anna María Guasch ha delineado para la colección "Mínimos" de la editorial Siruela un breve pero muy interesante discurso basado en las autobiografías en la producción artística de las últimas décadas. No en vano, uno de los pilares del arte, sobre todo en su práctica pictórica, ha sido la percepción y posterior proyección del personaje del artista en tanto que materia susceptible de ser plasmada y reconvertida en obra definitiva. De Durero a Bacon o David Nebreda, la historia del arte, pues, está jalonada de miles de autorretratos que han servido, en multitud de ocasiones, como dispositivo eyector de las obsesiones ocultas de los pintores: al no ser encargos sino obras libres per se, el artista se podía permitir el lujo de jugar —en el sentido literal del término- con el género autorrepresentativo.

La premisa sobre la que se sustenta el trabajo de Anna

Guasch es la necesidad de exponer dos cuestiones: por un lado, la superación, en tanto que método historiográfico, del protocolo vasariano que procedía a convertir al artista en héroe; por otro, de cómo se está atendiendo a la cuestión autobiográfica en el arte contemporáneo de los últimos treinta años, es decir, cómo transforma el artista la biografía (lo vivido) en una materia prima que se manipula en el amplio abanico de posibilidades plásticas. La primera parte traza la línea que une la biografía, en tanto que género literario, con la autobiografía entendida como género visual. De este modo, el libro está articulado en cuatro fragmentos bien definidos: el del estado de la cuestión, y otros tres donde se analizan distintas ramificaciones de la autobiografía usando en cada una de ellas figuras artísticas que funcionan como paradigma de esa disposición particular. Así, los tres capítulos que Guasch desarrolla con cada uno de los aspectos relacionados con la construcción artística del sujeto son los siguientes: "Autobiografía, archivo y conceptualismo", "Entre la autobiografía y el autorretrato. La autobiografía 'sin autos'" y "Autobiografía y fotografía".

El hallazgo principal del trabajo lo constituye, indudablemente, la relectura del arte conceptual bajo el prisma de la autobiografía, lo que trae consigo una transformación radical del significado de una expresión artística —como ya le había ocurrido a la supuesta fría objetividad del arte minimal— a la que se había juzgado muy poco (o nada) subjetiva y con indiferencia ante las emociones. Anna Guasch ha tomado como estudios de caso artistas conceptuales cuyos ejemplos serían los de On Kawara, Mary Kelly y Hanna Darboven; pero también, algo muy importante, ha expandido el análisis de la autobiografía a la esfera del cine, como el realizador Jean-Luc Godard, y a otros artistas que, en un primer momento, no se podrían catalogar exclusivamente de conceptuales, tal es el caso de Sol LeWitt (más conocido por su obra escultórica minimalista) o los trabajos fotográficos de Cindy Sherman. En palabras de la autora, estos artistas "desafían algunas de las constantes tradicionales de la autobiografía", es decir, quiebran la culminación romántica de lo que se ha entendido como el "sujeto único y trascendente".

Si ya la biografía relatada a un interlocutor corre el riesgo de convertirse en una deformación de la vivencia, autobiografía se presta a ser, indudablemente, un género de ficción más. Dicho género es el efecto final de una reconstrucción de los acontecimientos personales del individuo autobiografiado, es decir, toma la materia vivida por sí como punto de partida para la definición de un discurso, ya sea visual o escrito (y, en el caso del arte conceptual, según Guasch, como una hibridación de ambos soportes). Ello viene a significar que, evidentemente, en toda (auto)biografía se producen distorsiones cronológicas, espaciales y emotivas o, incluso, nuevos paisajes personales. Asimismo, la identidad semeja ser una enteleguia tan débil que necesita del apoyo de la memoria no sólo para poder generarse sino también para mantenerse —como queda demostrada la fragilidad del los enfermos d e y 0 e n Alzheimer-. Las partes dedicadas a On Kawara y Sol LeWitt son las más sugestivas y, sin duda, las mejor articuladas del libro, siendo algo más descriptivos el resto de los capítulos. Anna Guasch atraviesa el grueso de la obra más "autobiográfica" del artista japonés, cuyas realizaciones se encuentran en un borroso límite tanto de la narración como del acontecimiento, una forma de relato donde *casi* no pasa nada. Podríamos afirmar, por tanto, que se incurre en una despersonalización controlada por parte de Kawara para distanciarse no tanto del yo como de la idea del mismo. Kawara disuelve ese yo, el sujeto, mediante mecanismos que le otorgan alejamiento absoluto de la subjetividad como son el uso de los estampadores de goma, la ausencia de caligrafía manual y todo aquello que pueda eliminar lo emotivo de la expresión gráfica. También, el lúcido análisis de Autobiography de Sol LeWitt es un acierto al interconectar la estructura reticular de la obra "física" —por decirlo de algún modo— con la obra "virtual", dispuesta en cuadrícula, de las fotografías del norteamericano; fotos, en algunos casos, de fotografías, lo que trae consigo un distanciamiento aún mayor de la realidad cotidiana del artista.

La reflexión con respecto al film de Jean-Luc Godard JLG/JLG, supone sin embargo un esfuerzo por parte del lector, puesto que en algunos momentos, no termina de dilucidarse cuál es la voz que habla sobre él, si Anna Guasch o el propio cineasta quien, en un tono manifiestamente críptico, comenta su trabajo. La filmografía del director francés ha sido fuente de innumerables escritos que polemizan entre sí; por esta razón no es casual la dificultad inherente al capítulo y que sea, al final, un conjunto ordenado de glosas descriptivas.

Por otra parte, los capítulos más densos de teoría y más documentados —para noventa y cinco páginas de texto hay más de ciento cincuenta notas- son, quizá, los menos ágiles para leer: la autora expande su estudio y acude a vínculos situados en la órbita al postestructuralismo y al psicoanálisis, con las referencias a Derrida, De Man o Barthes; respecto de este último, habría que matizar que algunas de las premisas de *La cámara lúcida* (1980) han quedado invalidadas desde la aparición y expansión (cuando no hegemonía) de las imágenes infográficas, puesto que para Barthes, la fotografía suponía el testigo de haber estado allí, mientras que la fotografía digital, su base, es la manipulación binaria: cualquier imagen se puede construir con verosimilitud tal que se rompe la suspensión de incredulidad de manera irremediable. A pesar de estar de acuerdo con todo el pertrecho teórico, no habría estado de más que la autora hubiera traído a colación las ideas de memoria y duración de uno de los primeros filósofos interdisciplinares, como fue el caso de Henri Bergson.

En definitiva, se sospecha el esfuerzo que ha supuesto ordenar, organizar y catalogar la masa crítica de documentación que supone un trabajo de síntesis como este y, también, hay que felicitar a Anna Guasch por el libro y al director de la colección, Juan Antonio Ramírez, quien, una vez más, ha hecho gala de su entrenada intuición para detectar asuntos poco estudiados y que, al no tener cabida en el mainstream, suelen situarse en la periferia de los grandes temas de la historiografía.

Los objetos posibles

Demasiadas palabras, y demasiada distancia entre éstas y el sentido primero del que disfrutaron. El recelo que despiertan las palabras puede conducir a un refugio en la combinatoria de las formas. Los volúmenes poseen una desnudez que nos desarma, su sinceridad puede mirarse y admirarse por cualquiera de sus lados. Seres previos y semillas del sentido, hostiles a él como la propia naturaleza, que se resiste oscura a las palabras. Las cosas pueden parecer mentira, pero sólo pueden ser verdad si resulta ser que son. Y sus propiedades, sus medidas, las convierten en seres de razón más allá del lenguaje. Se suele decir que nos rodean demasiadas imágenes, y tal vez sean demasiadas palabras las que rodean a las formas. La selva de los signos puede requerir de una terapia tridimensional y una invitación al orden muy distinta de la que se proclamó en su día, en el periodo de entreguerras. Creo que es su recelo de la verbalidad, y de la palabrería que la caricaturiza, lo que ha conducido a Gonzalo Bullón a la escultura. Hasta ahora, había sido conocido como fotógrafo, y no exageraré si digo que se le considera entre los mejores de este gremio en Aragón. Pero la fotografía, que era el medio donde acostumbraba a desenvolverse, como productora de imágenes y signos, puede acercarse demasiado al discurso narrativo.

La escultura de Gonzalo Bullón parece haber surgido del reencuentro con la madera. Tiene que ver con un retorno a la naturaleza y a las formas directas de comunicación con ella. Una conversación con lo tangible que resucita la sabiduría del niño, de quien derriba las piezas de su arquitectura para darse el gusto de renovar el orden, un orden cada vez distinto. Este reencuentro se produce en Noguera, el pueblo de la sierra de Albarracín donde están sus raíces y donde tiene casa. Los primeras esculturas que realiza son muy simples. Pequeños tacos de madera, puestos uno junto a otro, teñidos unos de color, otros, en bruto. Algunos de los fragmentos

delatan su origen: proceden de esas casitas para pájaros que cuelgan los forestales en los pinos. Son estructuras mínimas pero intrigantes, que se disponen sobre la pared. ¿Son ellas mismas una construcción o se trata, más bien, de un mero almacenamiento de elementos a la espera? La respuesta podría ser que da lo mismo: la necesidad del orden surge antes que el capricho del sentido, y puede darse por satisfecha sin necesidad de atribuirse significados específicos. Más bien, la singularidad proviene de una perturbación o fractura del orden. Cuando los pequeños tacos cuadrados se organizan en torno a un cuadrado más grande, lo hacen para reparar el daño causado por un significado que debe borrarse por higiene. Ese taco se hace unidad de medida o canon. Un cuadrado de seis por seis unidades, dibujado por veintiocho cuadrados de uno por uno, de diversos colores. Cierta arbitrariedad hace imaginar variaciones en la secuencia circular, cambios de posición entre una y otra pieza, y eso hace que se produzca un movimiento que es sólo mental, pero que no deja por ello de ser auténtico. Existe cierta anomalía, eso sí, pero que no alcanza a resultar significante, y es la presencia de tres piezas de uno por dos entre las piezas cuadradas, del número impar, lo que al movimiento implícito de los cuadrados le añade un cierto malestar, la incomodidad constructiva de la imperfección. Las piezas mínimas admitirían una posición arbitraria en este marco, pero las dobles han de orientarse en la dirección precisa, porque se trata de un pie forzado. Este pie forzado implica ya unas reglas y hace que comience el juego. Pensemos en las experiencias de cada cual, cuando niño, con las alternativas y problemas que nos planteaban las piezas de nuestras construcciones de madera o plástico, las ventajas y desventajas de los elementos sencillos y los dobles, la versatilidad de las unas, que ocupaban cualquier hueco, frente a la firmeza de las otras, que le daban su consistencia a los muros.

Del mismo modo que sus imperfecciones permiten que se escale una pared rocosa, la introducción de anomalías permite el crecimiento, la génesis de las formas. La voluntad de orden

disfruta con las asimetrías, corrigiéndolas de un modo bastante peregrino: no reprimiéndolas, sino compensándolas. Es un mecanismo lúdico y fértil. Incluso los relatos lo utilizan y, en la medida que satisfacen a los niños, son máquinas de producción de simetrías, alimentadas por el combustible de los accidentes. Huyendo como huye de lo narrativo, la escultura de Gonzalo Bullón se encuentra emparentada con el cuento de hadas. Las primeras y más simples de sus obras recordaban a Carl Andre, en su condición híbrida entre construcción y almacenamiento. Recordemos que el norteamericano, clausuradas sus exposiciones, devolvía al almacén los ladrillos prestados con que hacía sus esculturas. En el caso de Gonzalo Bullón, no obstante, cada elemento conserva su personalidad y no parece intercambiable: ha sido coleccionado. Lo coleccionado parecerá trivial, pero es importante como objeto autónomo, lo mismo que sucede con las canicas. El suyo será un minimalismo polícromo. La madera teñida -más que pintada- es una de sus señas de identidad. En esto se asemeja, por ejemplo, a Tom Carr y lo aproxima, en general, a las alianzas posmodernas entre el pop y el constructivismo.

Los procesos de seriación no tardan en incorporarse a la escultura de Gonzalo Bullón. Cuando esto sucede, los elementos que utiliza dejan de ser objetos encontrados y abandonan cualquier reminiscencia a su pasado. Se construyen en DM y se pintan o tiñen uniformemente. Se desea que nada nos distraiga de lo esencial. Los mismos principios a los que antes se aludía siguen funcionando aquí, pero de otro modo. Se sigue jugando con la alteración y el orden, y con los pies forzados. La escultura titulada *La puerta* resulta paradigmática. La construyen cuatro elementos idénticos que se cierran en torno a un ortógono. Un hueco, esta vez, tridimensional. La visión espacial resulta privilegiada como un útil del conocimiento, previo y alternativo a la palabra. El DM resulta fácil de manejar, y Gonzalo Bullón lo utiliza como un aséptico instrumento de dibujo. Parece que lo importante sea ese vacío alrededor del cual se acoplan las formas sólidas, sellándolo y abriéndolo al mismo tiempo. Los elementos básicos, o ladrillos

de esta construcción, son parecidos a las de algunos rompecabezas de madera. Semejan un número dos o una letra zeta, pero los dos ángulos son rectos. Es un elemento que podemos obtener de un cuadrado, recortando en dos esquinas dos rectángulos idénticos. Esto quiere decir que cada elemento está formado, a su vez, por tres paralelepípedos, dos paralelos y otro perpendicular, donde los dos paralelos son iguales. Se ha buscado, muy a propósito, que éstos sean ligeramente más largos que dos cubos contiguos. Lo son en una proporción de seis por trece. Ese pequeño alargamiento o anomalía hace crecer el espacio, abrirse una puerta.

Como en otras de sus esculturas, los aspectos numéricos son importantes. Como sucede con Sol Lewitt, el papel milimetrado nos ayudará a entender. La pieza básica de La puerta, esa pieza en forma de dos o zeta, nos recuerda el sentido original de las cifras arábigas, que representan, cada una, el mismo número que si contásemos los ángulos que las dibujan. Al final en estas obras cúbicas de Gonzalo Bullón, el número final, la suma de los ángulos, vértices o lados, pese a multiplicarse, termina cerrándose. Pero hay otras creaciones suyas donde este número queda abierto: son esculturas que podemos comparar con escaleras. Mirando el cielo es un ejemplo. El número de peldaños parece en ellas algo arbitrario. Estas obras se ofrecen de dos modos, como esculturas propiamente dichas y palpables, o como objeto de fotografías. En esta segunda presentación, la voluntad de infinito de estas criaturas plásticas resulta descarada, sobre todo cuando las vemos desaparecer por uno de los lados que, necesariamente, delimitan el rectángulo de la fotografía.

Si hablamos de cifras arábigas, podemos pensar en su alternativa: los números romanos. Aquí las cuentas se hacían por concatenación, poniendo un signo detrás o delante del otro. No deja de ser curioso que Gonzalo Bullón emplee también este tipo de esquema. Lo hizo en algunas de sus primeras esculturas, con tacos de madera, y lo hace en otras más recientes, donde reúne fragmentos heterogéneos, uno al lado de otro, en secuencias que tienen más de abanico o acordeón, que

de serie con pretensiones de infinito. Esto las diferencia de las "escaleras" a las que aludía un poco antes. El origen variopinto de los materiales que aquí emplea —que son, en su mayoría, objetos encontrados, como tablas de lavar, o kitsch, como esas molduras de resina que utilizan los bricoleurs, y que han sido sacrificados a filo del serrucho— nos trasladan al mundo de Dadá, nos ponen en la vecindad de Kurt Schwitters y sus relieves en madera (merzbild).

Estos relieves de pared, dispuestos en secuencia, tiene una variante: ensamblajes con estructura cerrada o circular, ordenados en cuatro sectores por unos ejes cartesianos. En ellos se produce un juego de equilibrios. Lo llamaría poesía de la necesidad. Desconocemos, a priori, cuál de los cuatro elementos —todos peregrinos y estrafalarios— llegó el primero. Pese a lo extraño de cada cual, cada uno parece estar allí respondiendo a una rara exigencia de orden. Las curiosas alianzas de los objetos, los atípicos matrimonios de los materiales, vienen determinados por la intransigencia de la composición. El artista se manifiesta aquí como maniático. El coleccionismo, la debilidad por los objetos es una especie de manía. Otra, contrapuesta, es la del orden. Aquí actúa un mecanismo maravilloso como el de las ostras, cuando se defienden del elemento intruso fabricando una perla. Estos caprichos de la necesidad son los que también, curiosamente, trabajan poéticamente en la arquitectura rural de lugares como Noguera, el pueblo de Gonzalo Bullón.

Nota: Este texto apareció en el catálogo editado por el Ayuntamiento de Zaragoza con motivo de la exposición Gonzalo Bullón. Fragmentos.

Entrevista al artista Francesc Ruiz con motivo de su exposición en La Panera

El proyecto BANG BANG presentado por Francesc Ruiz del 6 de mayo al 30 de agosto de 2009 en la Panera se articula a partir de cuatro instalaciones que como ya es habitual en su trabajo, utilizan todas ellas la gramática del cómic para construir narrativas que, partiendo de una realidad, acaban derivando en mundos paralelos de gran complexidad. Estas narrativas presentan a menudo un fuerte arraigo en el contexto social donde se muestran, gracias a la tarea de rastreador urbano que el artista siempre practica en su trabajo.

Sus instalaciones se despliegan en el espacio creando lo que se ha llamado *cómics expandidos*, en ocasiones por las dimensiones de sus dibujos, o por el carácter escultórico en la manera de organizar las publicaciones, e incluso, en otros momentos, por la dispersión de la presentación en lugares diferentes de la ciudad.

Esta entrevista ha sido realizada en el Centre d'art la Panera durante el montaje de la exposición Bang Bang de Francesc Ruiz.

Antoni Jové: En los últimos años el dibujo ha abandonado la marginalidad para ocupar un lugar destacado en las artes visuales contemporáneas. Aunque se pueda hablar de cierta moda, tú ya hace años —si no me equivoco, desde los noventa— que trabajas en este medio. ¿Por qué escoges el dibujo y no otra técnica?

Francesc Ruiz: Repasando mi trayectoria, preferiría decir que, más que en el dibujo, me he centrado en los vínculos existentes entre el cómic, las personas y las ciudades. Y todo esto lo he hecho siempre con la voluntad de comentar el contexto donde se mostraba la obra para evidenciar diferentes capas de realidad.

Escojo el cómic de una manera natural. Aunque había hecho

muchos cómics de adolescente, al terminar la formación en Bellas Artes a mediados de los años noventa empiezo a hacer estructuras escultóricas que acaban convirtiéndose en maquetas de edificios que con el tiempo acaban convirtiéndose en cómics con forma de edificio. A partir de este momento, empiezo a desarrollar de una manera muy consciente los vínculos entre cómic, ciudad, personas y realidad, y desarrollo mecanismos de visión y formatos que me permiten mostrar, según el contexto, un tipo u otro de técnica.

- A.J: Con motivo de la 5º Bienal de Arte Leandre Cristòfol (2006) presentaste una instalación que llevaba por título "Big Ben". Con ella, buscabas una relación entre el espacio expositivo y el territorio, ya que hacía mención y se basaba en la conocida discoteca del Pla d'Urgell. Ahora, en este proyecto individual, ¿todavía resuena esta pieza?
- F.R: Ahora retorno con una pieza que da título a la exposición. "Big Boom" es una pieza que toma la forma de un flyer como los que se podrían encontrar en diferentes bares musicales de Lleida. Estos flyers nos muestran un mapa de la ciudad sobre el que se ha aplicado una tipografía de la Big Ben y donde se indica la presencia de un local nuevo de ocio nocturno situado en la propia Panera.

Para mí los pósters de la Big Ben que podemos encontrar semanalmente en Lleida son una parte muy importante del paisaje de la ciudad, con los rostros de los disc-jockeys y los cantantes de moda.

Con esta pieza hago una reinterpretación de la ciudad en clave Big Ben. Es como si los atributos formales de esta discoteca se hubieran extendido por toda la ciudad, llenándola de sonoridades nuevas, casi onomatopéyicas, mostrando itinerarios nocturnos por zonas de ocio y comentarios de gente.

A.J: A lo largo de tu trayectoria has trabajado muy estrechamente con el contexto que acogía y recibía tus obras. Podríamos decir que muchos de tus proyectos son site-specifics (Kiosk Downtown) que remitían a las Ramblas, o la exposición y libro de artista, la visita guiada... ¿En qué medida y qué obras has trabajado en el contexto en el caso del proyecto de la Panera?

- F.R: Aparte de la pieza que os he explicado anteriormente, he realizado otra obra de la que me gusta decir que es una magueta doblada de la ciudad de Lleida. La instalación toma por título "Les portes", y muestra un conjunto de 6.000 publicaciones en las que las imágenes de las portadas muestran diferentes portales de edificios de Lleida. Las cabeceras de publicación las forman letreros y logotipos instituciones, entidades financieras, inmobiliarias, tiendas, grafitis..., que conforman un paisaje de las calles de la ciudad. El contenido de estas revistas se basa en interiores de apartamentos y viviendas de Lleida; imágenes todas ellas extraídas de lo que llamo herramientas cibergeográficas tangenciales, como las webs de venta y alquiler de casas donde podemos acceder a los interiores de los pisos. El espectador puede acercarse a la pieza y hacer su particular deriva por la ciudad eligiendo cuál es la puerta que quiere abrir y cuál es el interior que quiere visitar.
- A.J: La exposición de la Panera podríamos decir que incorpora al visitante en una experiencia sensorial y conceptual que tiene un ritmo ascendente: desde los flyers derramados a nivel de suelo que se encontrará sólo con entrar a la exposición hasta el espacio más delirante de la instalación, "La revolución de los cómics". ¿Cómo planteas, integras y entiendes los diferentes trabajos que presentas en la Panera, cuya mayoría se han producido especialmente para esta exposición?
- F.R: Al tratarse de mi primera individual de estas características, quería construir un corpus de obra que repasara ciertas vías de trabajo con las cuales recientemente había experimentado.

Por un lado, buscaba la integración de dos prácticas situacionistas como la deriva y el détournement, formalizadas mediante el uso de la estructura del cómic, pero aplicadas o bien a la trama de la ciudad, ya sea mediante el plano de ésta—como en el caso de los flyers—, o bien convirtiendo los edificios en publicaciones que son como comic books, en el caso de la instalación "Les portes". Bajo esta óptica también podríamos incluir el détournement que supone la última pieza, "La Revolución", que acaba configurando ella misma, por

acumulación, la maqueta de una ciudad que se puede recorrer visualmente.

Por otra parte, quería insistir en la potencialidad del cómic como generador de arquitectura, espacios y situaciones, que es una cosa muy presente en todas las piezas y muy particularmente en "Els miralls", que pienso que es la que mejor refleja esta práctica.

Mirando el conjunto, detecto diferentes hilos conductores en torno a la idea de enmascaramiento y a la idea de espejo deformante o espejo roto. Esto toma forma de diferentes modos, e incorpora referentes a la reproductibilidad, a la distribución anómala de significantes y a la mutabilidad de los significantes.

El lenguaje también se utiliza desde un punto totalmente diferente. Las palabras son logotipos que son onomatopeyas que forman un lenguaje nuevo; las cabeceras de las revistas se sustituyen por letreros, logos y grafitis incomprensibles. Las palabras se cambian y se deforman, las palabras se mal interpretan... El lenguaje es utilizado con total libertad y genera una especie de magma lingüístico con un gran potencial transgresor.

Exposición Francesc Ruiz: Big Ben. Centre d'Art la Panera, 2009. Fotógrafo Jordi V. Pou

A.J: ¿Por qué has escogido el cómic de Scott McCloud's *La revolución de los cómics* a la hora de concebir la última instalación de la exposición?

F.R: "La Revolución" es una instalación construida a partir de un détournement de uno de los libros principales para acercarse al rol que desarrolla el cómic actualmente, La revolución de los cómics, que es como la biblia del cómic contemporáneo norteamericano. En esencia, se trata de un libro teórico realizado en formato cómic en el que se analizan los puntos débiles y los puntos fuertes de este medio.

La instalación "La Revolución" se construye a partir de 2.000 copias de una edición manipulada *La revolución de los cómics* que lleva por título *Cómics de la revolución* y en la que el

texto ha sido modificado sustancialmente para ofrecernos una especie de delirio, en muchos casos bastante incoherente, en el que se invita a todo el mundo a iniciar una revolución que supuestamente tiene que cambiar la manera de comunicarnos y la manera de percibir el arte, a la vez que nos explica la manera de derribar el sistema, entre otras cosas. Este delirio reproduce, durante toda su extensión, innumerables proclamas revolucionarias que vinculan el cómic a la vida y refuerzan la idea de un cambio necesario.

Todo el libro tiene la apariencia forzada de una fotocopia del cómic original, virada, en rojo y en la que los rostros de los personajes principales han sido sustituidos por una especie de máscara de mi cara, lo que refuerza la idea de que nos encontramos ante una copia y una manipulación. La instalación, a partir de las 2.000 copias, muestra en un diorama de grandes dimensiones una batalla que tiene lugar en un espacio urbano y en la que los diferentes bandos luchan por la "Revolución".

- A.J: En muchas ocasiones has defendido que quieres ir más allá del cómic y te refieres a tu trabajo como metacómic o cómic expandido. Asimismo, a la hora de editar algunos dibujos, te sirves del vídeo. ¿Cómo explicas este método de trabajo y cómo se traduce en tus instalaciones?
- F.R: Cada vez que me enfrento a una nueva producción replanteo todo el proceso creativo. Creo que no es bueno poner etiquetas a las cosas, porque al final éstas no definen una producción, sólo la encasillan y la delimitan. Lo más importante para mí es establecer relaciones con la realidad y hacer comentarios. A partir de ahí, aplico todos mis recursos para llegar a una formalización concreta, que a veces toma la forma de un cómic, pero que otras veces no es una cosa tan obvia y se acerca a la prensa gráfica o a la publicidad.
- A.J: ¿Qué estrategia adoptas a la hora de introducir un producto de masas como el cómic en los espacios, supuestamente más elitistas, de las instituciones artísticas? ¿Cómo valoras este hecho? Creo que el cómic, de alguna forma, es un intruso dentro del mundo del arte, a pesar de la apertura del mundo del arte.

F.R: Cómic, cine, música, teatro, fotografía, tienen todos su faceta comercial, como medio de masas, y su faceta experimental o artística. Yo me muevo dentro de este último espacio.

Un monumento a los iberos en Zaragoza

Desde siempre he captado, y sentido, las cuevas de Altamira como el inicio de la cultura española y fiel precedente de nuestra muy posterior pintura clásica, mientras que las pinturas rupestres levantinas encajan con nuestros pintores expresionistas desde las pinturas negras y numerosos grabados de Francisco de Goya hasta el presente con un alto número de artistas.

Sin olvidar el intrigante Reino Tartésico, según los especialistas el primer Estado de Europa, los iberos comienzan hace dos mil setecientos años y desarrollan una excepcional cultura en todos los órdenes, ni digamos en diseño, cerámica y escultura, con múltiples variantes y complejas intensidades según el ámbito geográfico. En Aragón, por limitarnos a nuestra comunidad, acaba de publicarse Iberos en el Bajo Aragón, editado por el Consorcio

Patrimonio Ibérico de Aragón, que ofrece una precisa idea sobre su trascendencia en un área específica. Todo parece como si cuando llega Roma a Zaragoza el antiguo poblado de Salduie no existiera, hasta el punto que calles, un monumento y restos arqueológicos romanos se miman con lógica responsabilidad, mientras que un mínimo eco de los iberos en alguna plaza vive su natural ausencia. Natural porque a ningún Alcalde de Zaragoza se le ha ocurrido erigir un monumento, por ejemplo, con una familia ibera o un guerrero ibero. Sobre todo si consideramos que los iberos son nuestros antepasados directos.

Además de arqueólogos, dicho vínculo directo, íntimo, vital, de España con Iberia como inicio de nuestra cultura, sin olvidar el neolítico, lo vieron muy bien diferentes artistas. Veamos algunos ejemplos. Pablo Picasso reconoció estar influenciado en una época por las maravillosas estatuillas iberas. El escultor Mateo Hernández, nacido en Béjar (Salamanca), en 1884, vivió gran parte de su vida en París y como norma comentaba: "Estoy siempre en España. La veo, la siento a toda hora. Mi obra no es más que España. Y mi arte y mi manera no tienen más antecedentes que los ibéricos" (Marín Medina, 1978: 116). El escultor Luis Marco Pérez, nacido en Fuentelespino de Moya, en 1898, titula a una de sus mejores obras Idilio ibérico. El escultor Honorio García Condoy, nacido en Zaragoza, en 1900, tras su influencia de Julio Antonio, tiene una etapa básica para su primer gran período artístico. Período desarrollado con obras influenciadas por las estatuillas iberas, pues basta citar obras como Moza del cántaro, de 1929, y, sobre todo, dos desnudos

femeninos, de 1929 y 1930, y Mujer enlutada, de 1931 (Pérez-Lizano, 2000: 78, 126, 136). El escultor Francisco Rallo, nacido en Alcañiz (Teruel), en 1924, realiza unas cinco obras de pequeño formato en diferentes materiales inspiradas, se deduce, en la escultura zoomorfa ibérica, que en su caso son cinco toros. Basta citar *Toro*, de 1985, en alabastro, Atento, de 1988, en piedra caliza pulida de la Puebla de Albortón, *Embestida*, de 2001, en bronce, Eral, de 2002, en alabastro, y Toro Maltés, de 2005, en piedra arenisca de Malta. Queda el pintor y escultor Manolo Valdes, nacido en Valencia, en 1942, que fue, como es sabido, miembro fundador del excepcional Equipo Crónica. Suya es la quieta pero vibrante, enigmática y hermosa escultura La Dama, de 2004, que es una reinterpretación de la Dama de Elche.

Va siendo hora de que se erija un monumento a los iberos en Zaragoza. Como se capta el escaso interés por el tema, nunca debido al Alcalde que sea, pues en este caso pueden coincidir cambiantes motivos, siempre es ineludible lanzar una idea por si se lleva a la práctica. Puestos a pedir proponemos que la cabeza y el rostro del hipotético guerrero ibero sea la de uno de nuestros notables amigos, el pintor Pedro J. Sanz, que es el prototipo de guerrero con cabellera indomable, barbado y mirada noble pero dura, incluso tierna. Su cabeza, ojo, sobre mi cuerpo: la perfección ibera.

Algunos Community Art Centers en Nueva York y su entorno.

En un reciente viaje a New York visité varias instituciones de arte contemporáneo muy enfocadas hacia su respectiva comunidad en el Bronx, Harlem y Brooklyn, así como en el vecino estado de Pennsylvania, donde también pude conocer contenedores culturales, de diversas instituciones y con diferentes misiones. La experiencia fue muy vital, productiva e ilustradora. Me hizo ver como trabajan en todos los departamentos de cada centro, y aunque existan diferencias notables en cuanto a leyes de patrimonio -mecenazgo, donaciones, patrocinios- y estilo de vida y mentalidad, creo rotundamente que se pueden extrapolar los ejemplos citados adaptándonos a nuestro contexto. El modelo americano en este aspecto creo que es más eficiente y práctico que el que tenemos implementado en España. A la larga, que todos se impliquen —empresas, entidades públicas y privadas, individuos- hace que todos se beneficien y se potencie el patrocinio del arte y la cultura. Además, estos centros habían sido claves para transformar la realidad de todas las personas que vivían en el área (alta delincuencia y criminalidad, pobreza), siendo el arte la herramienta para integrar, educar y generar ciudadanos críticos. He aquí algunos de los más representativos que visité:

GoggleWorks —Center for the Arts-. Reading, Pennsylvania.

Antigua fábrica de vidrio, especializada en lentes y gafas de protección y seguridad laboral, gafas para pilotos de aviación y máscaras de oxígeno, y gafas de protección solar, natación y diseño en su última etapa. Fundada ya en el 1871, cerró en 2002.

Reading era un área muy industrial, deprimida y con muchos

edificios abandonados, por iniciativa de la comunidad y el gobierno, se regenera y revitaliza la zona. En el 2005 se inaugura el más grande Centro para las Artes del país, con más de 130.000 square feet (43.000 m2), creando muchos puestos de trabajo, nuevas empresas alrededor y donde toda la comunidad se ha involucrado, reduciendo al máximo una de las tasas más altas de criminalidad del país. Cuya misión es "Criar las artes, fomentar la creatividad, promover la educación y enriquecer la comunidad".

En sus 6 edificios, todos de una planta excepto el central que contiene cinco, existen 4 galerías, clases, estudios de danza y teatro, darkroom, espacio para hacer vidrio con hornos, estudios de madera, cerámica y gemología, teatro-cine de 131 asientos, café, tienda, acceso a internet, sala de reuniones para la comunidad, 34 estudios de artistas y 26 locales para asociaciones culturales de la zona. Con parking.

Cada segundo domingo de cada mes se hace un Opening House, donde miles de personas ven a los artistas crear en sus estudios, hablan con ellos y degustan un café; participan en talleres, observan y disfrutan de las coreografías de ballet y danza, y ven exposiciones y obras de teatro. Además, tiene un programa para niños después del colegio, para más de 300 niños de la zona —que se les recoge con un bus público y se les lleva a las instalaciones, dándoles clases de música y danza. También con actividades para toda la familia y un colegio de Verano (Summer Camp).

Principalmente se sufraga con empresas que patrocinan los proyectos, individuos particulares que donan material o dinero, y el carnet de socio (membership). Con este carne tienen muchos beneficios en descuentos, información privilegiada y actos exclusivos. El acceso es gratuito pero para realizar las actividades se paga la cuota trimestral, muy económica. Alquilan estudios, salas de reuniones para bodas y eventos corporativos.

Además, el voluntariado, que en el mundo anglosajón está intrínsecamente establecido, ayuda a poder realizar todas las actividades —desde hacer de guías, montar exposiciones, recepcionistas, asistentes en talleres y clases, mantenimiento, grandes eventos…-, y los propios artistas, con estudios en el centro, imparten clases para financiarse el pago de su espacio.

Con una publicación trimestral de toda la programación y actividades realizadas en el centro.

Presupuesto anual: 1.6 million dollars

Banana Factory — Cultural Arts and Education Center-. Bethlehem, Pennsylvania.

ArtsQuest es una organización sin ánimo de lucro dedicada a realizar acciones de arte y cultura en todo Lehigh Valley. Esta organización tiene el Festival de música, el mercado caritativo y el Banana Factory. Lo componen multitud de empresas, instituciones y particulares.

Con una misión muy clara "Celebrar el arte y la cultura; enriqueciendo la comunidad a través de un programa creativo", es uno de los espacios más vitales de la zona, con uno de los festivales de música con más espectadores de EE.UU (1.2 millones) —Musikfest-, con más de 20.000 estudiantes y niños que acuden a los talleres y clases, y más de 60.000 personas que han participado en los eventos y actividades de la comunidad —como el mercado de caridad en navidades-.

El Banana Factory empezó su trayectoria en 1998 google braindumps, después de ser unos almacenes de banana, dentro de un centro industrial del acero de 13 millas (donde ahora se va a realizar una ampliación, con un auditorio y centro de arte contemporáneo).

Con unos 6000 m2 (muy similar a la Harinera), en su interior hay 28 estudios para artistas residentes, tres galerías —una con una obra de cada artista residente, otra para artistas locales y la última para artistas consagrados e internacionales-.

Tienen 28 personas trabajando a tiempo completo, teniendo convenios para insertar laboralmente a adolescentes (haciendo murales en la zona, aprendiendo oficios tradicionales relativos al arte...).

Con quince exposiciones anuales y unos 300 cursos-talleres anuales es uno de los contenedores culturales y educacionales más activo de la zona.

Todos los primeros viernes del mes tienen Opening House —donde los visitantes pueden visitar a los artistas en sus estudios-, hay tienda, cafetería y la Universidad da becas a estudiantes para tener un estudio en sus instalaciones.

Lo que más se demanda son cursos de fotografía —analógica y digital-, donde Olympus (empresa de fotografía) patrocina las clases, y talleres de creación con vidrio. Se alquila la sala más amplia del edificio para bodas, reuniones y actos corporativos (con catering incluido, sale a unos 2.000 \$).

Es totalmente gratuito para los niños, que se les traslada en bus hasta el centro. Se ha implicado toda la sociedad y comunidad, donde se les da mucha importancia a los artistas outsiders —marginados de la sociedad-, que decoran los jardines y salas con sus obras.

Presupuesto anual del Banana Factory: 800.000 \$

Presupuesto anual de ArtsQuest: 6.3 million \$

MUSEO DEL BARRIO. Manhattan, New York.

Fue una iniciativa comunitaria presentada por el artista y

educador Raphael Montañez Ortiz en 1969, donde pretendía preservar, apoyar y poner en valor a la comunidad artística, cultural y social de inmigrantes puertorriqueños y latinos residentes en New York, y en especial a los ubicados en East Harlem. Actualmente, apoyado por diversas fundaciones, corporaciones, empresas e instituciones.

Su misión es crear un espacio donde el intercambio cultural genere un diálogo a través de su colección, exposiciones, publicaciones, actividades educativas, festivales, eventos especiales y toda la programación bilingüe, para integrarlos y para Google Braindumps establecer unos parámetros adecuados de tolerancia, igualdad, convivencia y conocimiento de otras culturas dentro de una sociedad multicultural y cosmopolita.

Sabiendo que en la mezcla está la riqueza y que el patrimonio cultural de cada país es fundamental preservarlo, será el espacio idóneo para descubrir nuestras raíces e influencias y vislumbrar otros estilos y formas de expresarse provenientes de otros sitios. El arte es un idioma universal, con el que nos podemos comunicar.

El conocer las tradiciones y cultura, a través del arte, de los nuevos ciudadanos, hace comprender mejor sus estilos de vida, y viceversa, ellos conocerán las raíces de donde se asientan, para alcanzar al final un entendimiento mútuo y, además, generar nuevas formas de expresarse y comunicarse.

Talleres de todo tipo, sobre todo por la tarde para horas extraescolares después del colegio, yendo más allá de un mero taller de arte, siempre acercándonos a cualquier tema con la mente muy abierta, sin prejuicios, eliminando cualquier connotación negativa o cliché de cada cultura, estilo o disciplina artística que vayamos a descubrir.

Eventos especiales para familias (hijos-padres-abuelos) para unir difere…

¿Un centro de arte en La Harinera de San José?

La Asociación de Vecinos del barrio de San José, auspició un acto público en su sede el sábado 30 de mayo, donde Artix Espacio Creativo presentó su propuesta para que La Harinera sea un **Centro de cultura y de creación contemporánea**. Acudió un gran número de personas a las ponencias, pero la asistencia de público se multiplicó en la performance que cerró el acto en el Parque de la Memoria, al lado del edificio de la Harinera.

Las ponencias versaron sobre:

- -El Proyecto Arquitectónico de Rehabilitación del Edificio, por Teófilo Martín, arquitecto con una gran experiencia y múltiples proyectos realizados. Presentó la rehabilitación que el mismo llevó a cabo en la antigua fábrica de harina de la cuesta Morón en San José, que está ubicada en un entorno excepcional, con el Parque de La Memoria y el canal, enmarcando este edificio singular. Explicó cómo este edificio privado pasó a manos municipales por iniciativa del anterior Teniente de Alcalde de Urbanismo, Antonio Gaspar, que llegó a un acuerdo con la empresa inmobiliaria propietaria para efectuar un canje por terrenos en Valdespartera, siendo parte del trato que se realizaría una rehabilitación de hasta un millón y medio de euros por cuenta de la empresa, que contrató para este fin a Teófilo Martín. El dinero dio para mucho, aunque falta colocar cristales, fontanería y electricidad. En esta situación está el edificio desde hace dos años pendiente de que se le de un uso por parte del Ayuntamiento.
- Funciones y misiones la proyectada fundación de arte contemporáneo, por **Javier de Luca**, licenciado en Historia del Arte, adjunto a dirección de la Fundación Sunyol de Barcelona y habitual en encuentros de artistas o festivales internacionales en Francia y Túnez. Nos ilustró con muchos ejemplos que podrían servir de modelo al aquí proyectado, por tratarse de fundaciones de arte contemporáneo activas en antiguas naves industriales, centrándose sobre todo en tres casos de Barcelona que podrían considerarse en muchos sentidos como casos paradigmáticos: la Fundació Suñol, Hangar y Nav Ivanov.
- Banana Factory, ejemplo para La Harinera por Heather Sincavage, licenciada y Master en Bellas Artes, profesora en The Baums School y Lehigh University (EE.UU.). Aportó otro modelo a escala internacional: la fabrica de bananas transformada en centro de creación para la comunidad, en un vecindario de Bethlehem (Pensilvania). Allí no solo hay talleres y exposiciones de artistas punteros de reconocido prestigio (como ella) sino también actividades de community arts, pues hacen talleres de introducción al arte y la artesanía (sobre todo son muy exitosos los de vidrio soplado) para amplios espectros de población, incluyendo sobre todo niños o gente con problemas mentales, etc.

Proyecto de gestión de La Harinera, por **Sergio Muro y Juan Secos**, Gestores culturales de Artix Espacio Creativo. Presentaron el proyecto de gestión, el

análisis de la realidad del edificio y sus contenidos y el gran potencial que tiene si se lleva a cabo. Su proyecto no es un espacio más para el arte contemporáneo en todos sus ámbitos y disciplinas (artes plásticas, videocreación, net.art, danza, teatro, música, cine, poesía, happenings), combinando talleres y salas de exposición, sino que se singulariza por tratar de dar respuesta a las demandas socioculturales del vecindario, propiciando el progreso social, económico y cultural del Barrio de San José. Incluso en su gestión proponen una estimulación creativa y democrática, generando un espacio abierto para el disfrute de todos los ciudadanos. Su respuesta al espacio tan flexible que ofrece la Harinera es un perfil igualmente flexible e interdisciplinar: impartir talleres y cursos, ceder espacios (estudios, salas de conferencias y reuniones, fiestas corporativas...), permitir actuaciones (performances, recitales, conciertos) -con un open stage-, realizar exposiciones temporales, ofrecer becas y residencia de artistas, abrir su espacio a todas las personas y grupos -sea cual sea su condición y edad-.

Es lástima que no hubiera entre los ponentes algún portavoz del Ayuntamiento de Zaragoza o de la Universidad de Zaragoza, para informar sobre la idea que se ha filtrado a la prensa de llevar a la Harinera un nuevo Museo de la Ciencia.

El acto se cerró con una performance a cargo del Grupo Artix & The Bucardos en el Parque de La Memoria, siendo el maestro de ceremonias Paco Serón -poeta y artista multidisciplinar-, que dirigió la acción mientras alrededor suyo intervenían artistas de diferentes disciplinas como Esther de la Varga, Raquel García, Sergio Muro, Juan Escós, Ana Morellón, Heather Sincavage, Olga Remón y Fernando Clemente. Su propósito era alusivo a la idea de que la Harinera puede ser una fábrica del arte, nuestro nuevo alimento, nuestro pan, donde las culturas se mezclarán y seremos un poco más libres.

Actas de las Asambleas Ordinaria y Extraordinaria del 2 de diciembre de 2009

El 2 de diciembre de 2009, en el salón de reuniones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tuvo lugar de 18.30 a 19.30h la Asamblea General Ordinaria de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, con el siguiente orden del día:

- -Aprobación de las actas de la sesión anterior. Se aprobaron.
- -Fallo de los premios AACA 2009. Tras deliberar los presentes se acordó por unanimidad lo siguiente:
- -Premio al mejor trabajo de difusión del arte aragonés contemporáneo al suplemento "Artes y Letras" del diario Heraldo de Aragón, por Antón Castro por la labor de comentario sobre arte en sus páginas de crítica y los encargos que realiza para sus portadas..
- -Premio al mejor espacio de exhibición, por la calidad de las muestras presentadas en él, a la Galaría Pepe Rebollo de Zaragoza.
- -Gran Premio AACA al autor del mejor trabajo de arte o mejor conjunto presentado al público en el periodo indicado en las bases, al videoartista Javier Codesal, por su exposición "Dentro y fuera de nosotros" en el Palau de la Virreina de Barcelona en mayo de 2009.
- -Ruegos y preguntas. Jaime Esaín propuso que la AACA haga constar al Gobierno de Aragón su malestar por la trayectoria de los premios Aragón-Goya, que desde hace bastantes convocatorias no han recaído en ningún artista aragonés o residente en Aragón. Tras deliberar, se acordó por unanimidad proponer al Gobierno de Aragón como candidato de AACA al Premio Aragón-Goya 2010 al pintor José Orús.

Y no habiendo más que tratar se levantó la sesión.

Jesús Pedro Lorente

Vocal de la Junta Directiva de AACA, en sustitución de la secretaria

- El 2 de diciembre de 2009, en el salón de reuniones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, tuvo lugar de 19.30 a 20.15h la Asamblea General Extraordinaria de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, con el siguiente orden del día:
- -Modificación de los Estatutos de la AACA para su adecuación a la ley 17/2002 de 2 de marzo. Se aprobó el borrador propuesto

por el Presidente, con las siguientes modificaciones:

-En la sección 3.2, artículo 21° , el segundo párrafo debe decir: "El resto de los componentes de la junta directiva serán corroborados por la asamblea general extraordinaria…" mientras que el artículo 30° debe especificar que los estatutos y las comunicaciones de cambios en la AACA deberán ser cursados al Gobierno de Aragón (en lugar del Gobierno Civil).

-Convocatoria de elecciones. El Presidente informó de que se abre el plazo hasta el 22 de diciembre para presentar candidaturas a la Presidencia de AACA, que se someterán a votación el 13 de enero de 2010.

Y no habiendo más que tratar se levantó la sesión.

Jesús Pedro Lorente

Vocal de la Junta Directiva de AACA, en sustitución de la secretaria

Luminosa oscuridad

Un título que puede parecer en un principio una contradicción, pero define con claridad las 35 obras que conforman la exposición de la Casa de los Morlanes, del Ayuntamiento de Zaragoza. Es como decía la hija del artista, Encarnación, la vuelta a casa de este zaragozano nacido en 1916 y muerto en San Lorenzo del Escorial en 1987. La muestra se centra en la década de los 60, su mejor periodo, poco después de integrarse en el Grupo El Paso, donde estaban también los aragoneses, Antonio Saura y Pablo Serrano. Viola era más mayor que los integrantes del grupo El paso, y entró a formar parte un año después de su constitución, por aclamación de los miembros.

La exposición se abre con dos cuadros de 1959 "espejo ciego" y

"en los huecos de las noche", donde está presente el estilo personal de Manuel Viola, de pincelada violenta y pasional, que le acompañará durante la década posterior. Su mayor contribución fue precisamente la visceralidad de su pintura, los fogonazos de color, sobre una superficie mayoritariamente negra, que dio lugar a composiciones abstractas de gran fuerza visual. El trabajo del comisario Fernando Fernán Gómez, ha posibilitado mostrar piezas inéditas, pertenecientes a coleccionistas privados, así como una gran pieza titulada "Moncayo", fechada en 1962, que tiene referencias formales a este monte, y que aporta una vis distinta del conjunto expositivo.

Manuel Viola, fue un artista vital como demuestra su forma de trabajar. Se metía en el estudio cuando le apetecía, no era un hombre disciplinado. Podía estar sin salir durante muchas horas, pintado a golpe de tripas, incluso cuando iba algún artista a su estudio, les invitaba a participar del proceso creativo. Su pintura muy de gesto, también ha conllevado que a partir de los años 70 sea muy desigual. Es más su última etapa, en la década de los 80, es la menos considerada ya que hay dudas acerca de la autoría de sus obras.

El arte en el séptimo arte

La ficción cinematográfica refuerza el componente mítico del artista desde la tarea de un creador que produce símbolos y significados complejos; lo elige como protagonista (héroe o antihéroe, tanto da) y atribuye al acto de la creación unas características que lo diferencian del resto de los mortales.

Desde siempre la figura del artista plástico ha sido motivo de representación por parte de otras disciplinas artísticas. Con el nacimiento del cine, en el siglo XIX, muchos han sido los artistas que han ocupado lugares destacados en producciones cinematográficas. Este artículo trata de reflexionar sobre cómo la representación que el cine ha realizado del artista está vertebrada por una serie de estereotipos que han influido notablemente en la configuración del rol social del mismo. Un rol que ha ido evolucionando, ligado a épocas y contextos concretos, que pone de manifiesto la íntima relación que existe entre construcción social y las relaciones de poder que le dan forma.



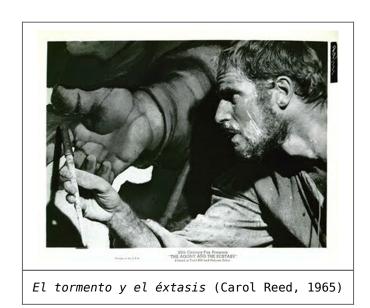
La diferencia de "edad" entre el cine y otras disciplinas artísticas hace que a la hora de buscar referencias en los

procesos de creación se encuentren con facilidad en los autores/artistas que la historia del arte ha ido destacando. No hay que olvidar que el cine es también un medio en el que un autor pone en marcha un proceso que desemboca en una obra final que, aún con las diferencias impuestas por la técnica, tiene puntos en común con los procesos asociados a otras artes. No en vano son muchos los artistas que, desde principios del siglo XX, transitan indistintamente entre la imagen fija y en movimiento, entre la imagen y el sonido, entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Hasta qué punto esa imagen creada y configurada desde el medio corresponde a la realidad queda en entredicho a la hora de examinar los biopic más destacados sobre el tema. El estudio del mito del artista al que hace mención el título pone de manifiesto que, en la mayoría de las ocasiones, se articula más desde la ficción que desde la realidad o, por lo menos, forma un entresijo de ambas. Partiendo de la predilección del cine por "los grandes relatos" se puede comprender cómo la imagen del artista suele estar construida más desde la exposición de su "pretendida" vida y personalidad que desde el análisis de su propia obra. De esta forma, se busca la esencia de ese "don" creativo, que convierte al artista en una persona especial, en una vida interior que es capaz de distinguirle del resto o en una serie de circunstancias personales que ponen a prueba un tipo de vida que está fuera de las convenciones sociales. Es por esto por lo que se establecen una serie de estereotipos que parecen componer un mapa "tipo" de las características personales que debe poseer aquel que se dedique a la actividad artística y que, así mismo, forman parte de "la imagen de artista" que está fuertemente construida en el imaginario colectivo.

Una de las características que más comúnmente se potencian desde el cine es la idea de artista como genio. Este vínculo queda demostrado a través de películas como *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965) en la que se muestra la vida de

Miguel Ángel y sus relaciones con el Papa Julio II, o también en uno de los iconos por excelencia en este sentido, Picasso, cuya vida y obra ha sido llevada al cine en multitud de ocasiones. Destaca el documental *El misterio de Picasso* (1956) realizado por Henri-George Clouzot en colaboración con Picasso que obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes. Según Ramón Almela "la validez de la idea del genio ha sido puesta en entredicho en los últimos años. El genio es siempre explicado acorde a las mitologías de una época dada. Juzgado poco más o menos como un producto de buen marketing o buena política, ha sido visto una forma de "imperialismo intelectual" y como un fenómeno de relativa importancia comprado con las políticas culturales" (Almela, 2009). No hay que olvidar, así mismo, como la idea de trascendencia suele vincularse a la creación, desde unos posicionamientos artísticos convencionales que valoran el arte en base a los objetos que éste es capaz de producir.



Esta idea de genio está muy asociada a la de inspiración, por la cuál la obra del artista es fruto de una serie de mecanismos intuitivos e irracionales que surgen de repente y se formalizan de forma casi automática. A menudo el cine ha vinculado esta inspiración a las relaciones personales más

íntimas que establece el artista con su entorno. Así, la inspiración toma forma de musa, generalmente mujer, que permite aflorar el genio contenido del creador, generalmente hombre, imponiendo de esta manera supuestos erróneos. Frente a esta idea la realidad se impone, la obra del artista es, sin duda, el resultado de disciplina, experimentación constante y capacidad de investigación. Por otro lado, presupone que la inspiración se provoca a través de la belleza, cuando el punto de partida de una obra no siempre se realiza a partir de lo bello y, al mismo tiempo, viene a reafirmar el papel totalmente secundario que ha tenido la mujer dentro de la historia del arte, en la cuál, su relación con la creación artística suele limitarse a este rol accesorio. La joven de la perla (Peter Webber, 2003) expone esta idea en la adaptación de la novela de Tracy Chevalier a través de un relato de que narra la relación ficcionada de la retratada con el pintor Johannes Vermeer.

Son muy pocos los biopic de mujeres artistas, aunque hay que mencionar que, de un tiempo a esta parte, aparecen con algo más de frecuencia en las carteleras. Frida Khalo ha sido la protagonista de varias producciones como Frida, naturaleza viva (Paul Leduc, 1984) o Frida (Julie Taymor, 2002). Es cierto que la vida de Frida se presta a una narración en la que se unen vida, obra y dolor capaz de potenciar la carga dramática de su biografía y que, por otra parte, su arte es inseparable de su relación con Diego Rivera. Podrían mencionarse otras aportaciones como La Pasión de Camille Claudel (Bruno Nuytten, 1987) en la que se presenta la vida y obra de Camille Claudel aunque, en este caso, también vinculada de nuevo a lo masculino hegemónico, otro de los grandes de la historia del arte, su pareja Auguste Rodin. Citar el caso de Diane Arbus en Retratos de una obsesión (Steven Shainberg, 2006) en la que se da otro de los convencionalismos del género, el paso de la vida social aceptada a los límites marcados por la relación del artista con lo excéntrico o la más actual Séraphine (Martin Provost,



Séraphine (Martin Provost, 2008).

Como explica Javier Tudela "el relato cinematográfico recrea los prejuicios que alimentan la leyenda del artista y ayuda a mantener un status social diferenciado. La construcción de la imagen del artista está basada casi exclusivamente en su modelo de negociación narcisista con el éxito y el fracaso" (Tudela, 2007: 165). Este vínculo es también exportable a la construcción de muchos otros personajes cinematográficos que transmiten esa oposición binaria tan propia de las construcciones sociales contemporáneas. Conceptos que se ligan indivisiblemente al de poder. Ascensos y descensos se observan en *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936), en *Goya en Burdeos*

(Carlos Saura, 1999) o en *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986) o subidas fulgurantes con finales precoces y dramáticos en *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996).



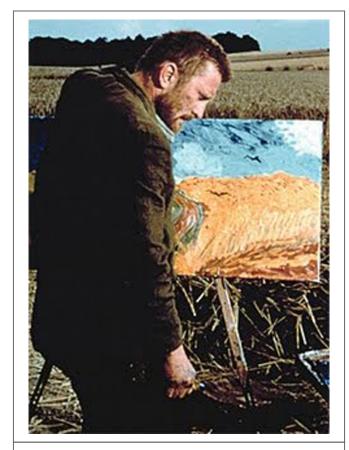
Rembrandt (Alexander Korda, 1936)

Otro de los arquetipos asociados al artista es una vida caótica y desordenada que acaba siendo utilizada como metáfora para desentrañar los mecanismos de la mente que potencian el acto creativo, "el genio" antes citado. Así mismo, se trata de una existencia que traspasa los márgenes de los convencionalismos, el artista se encuentra fuera de lo socialmente aceptado y sólo entra en ellos, de forma más o menos esporádica, a través del mercado o del éxito póstumo de su obra, Los amantes de Montparnasse (Jaques Becker, 1958) o Moulin Rouge (John Huston, 1952) presentan a sus protagonistas de esta manera. Mencionar, como ejemplo contestatario, Andreï Rublev (Andrei Tarkovski, 1966), biopic del pintor ruso que reflexiona sobre la creación artística y la labor social del artista frente al poder.

Dado que el mito del artista lleva asociado unos rasgos de personalidad concretos, podría decirse que uno de los más característicos es un carácter complejo e impulsivo que se pone de manifiesto en películas como *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965), *Soberbia* (Albert Lewin, 1943) adaptación de una novela de William Somerset Maughan, basada en la vida

del pintor Paul Gaugin o los acercamientos a Picasso como Sobrevivir a Picasso (James Ivory, 1996). También manifiesta esta relación el acercamiento de John Maybury a la figura de Bacon El amor es el demonio. Estudio para un retrato sobre Francis Bacon (1998) o en el debut como director de Ed Harris en Pollock (2000). En este sentido llama la atención el hecho de que la industria cinematográfica con más influencia, la norteamericana, que suele recrearse de forma muchas veces propagandística en sus éxitos históricos haya realizado tan pocas aportaciones cinematográficas sobre los representantes del expresionismo abstracto, artistas que lograron desplazar la capitalidad cultural por primera vez de Europa a Estados Unidos.

Así mismo, otro de los vínculos por excelencia es el de locura y arte. "¿Hasta qué punto la locura influye en las capacidades creativas del individuo? ¿Cómo afecta al artista? La locura se ha vinculado directamente con la actitud artística creativa, pero las explosiones neuróticas de Van Gogh no fueron las que proporcionaron sus aportaciones. Al contrario, impedían su labor pictórica" (Almela, 2009). Este arquetipo ha sido el motor de las múltiples recreaciones de la vida del pintor entre las que se pueden citar *El loco del pelo rojo* (Vicente Minelli,1956), *The life and death of Vicent Van Gogh* (Paul Cox 1988) que constituye la adaptación cinematográfica del conocido libro *Cartas a Theo*, *Vicent y Theo* (Robert Altman, 1990) o *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991).



El loco del pelo rojo (Vicente Minelli, 1956)

La representación del artista y los estereotipos asociados a éste ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. El personaje de artista humanista que representa Miguel Ángel en *El* tormento y el éxtasis (Carol Reed, 1965) es diferente al ideal romántico que vincula al hombre con la naturaleza y lo sublime. Así como el personaje de *El Greco* (Yannis Smaragdis, 2007) no tiene nada que ver con el artista bohemio de principios de siglo XX perfectamente ejemplarizado en las películas Los amantes de Montparnasse (Jaques Becker, 1958) o Moulin Rouge (John Huston, 1952). La historia del cine también nos ha permitido asistir a través de sus películas a las diferentes épocas, movimientos y corrientes artísticas y cómo cada una de ellas ha estado asociada a un personaje con unas características específicas. El artista mediático, vinculado a los mass media, representado por Andy Warhol en la película Yo disparé a Andy Warhol (Mary Harron, 1996) evolucionó en los años 80 al "artista maldito" que encarna a la perfección el personaje de Nick Nolte en *Historias de Nueva York*. Episodio: "Apuntes del natural" (Martin Scorsese, 1989) o *Basquiat* (1996) dirigido por otro "artista maldito", Julian Schnabel, que tuvo gran éxito pictórico en los ochenta y que, hoy día, es capaz de ejercicios cinematográficos como *La escafandra y la mariposa* (2007).

Cabría decir que los artistas que han recibido la atención del cine han sido aquellos que ya habían destacado en áreas de conocimiento especializadas como la historia del arte y, en concreto, aquellos de cuya existencia puede extraerse un carácter novelable capaz de ser reducida a los estereotipos que hemos venido citando. No hay que olvidar que todas estas características subyacen en las estructuras sociales y morales de la cultura. Por desgracia, han sido muy pocas las aportaciones que se han llevado a la gran pantalla de artistas cuyas contribuciones artísticas han sido más alternativas o cuya obra, más inclasificable, se hibrida con otros lenguajes menos conocidos y quizá por ello menos apreciados por el "gran público".

La reivindicación del cine como arte

El Cine ha tenido que recorrer un largo camino hasta ser reconocido como Arte. Asociado en su nacimiento al mundo del entretenimiento y del espectáculo, más que al de las Bellas Artes, no es extraño que, quienes reclamaban este cambio de consideración, vieran con buenos ojos las incursiones de artistas en el nuevo medio. A su vez, algunos de los artistas más inquietos, encontraron en el Cine la oportunidad de trasladar a la gran pantalla, algunas de las ideas que las limitaciones del lenguaje plástico les impedía desarrollar.

En 1929, Luis Buñuel y Salvador Dalí, emprenden una colaboración cinematográfica que acabará en una película histórica. Buñuel le describe a Dalí un recurrente sueño de hormigas recorriendo su mano y éste le corresponde con otra de

sus fantasías oníricas: la imagen de un ojo seccionado por una navaja de afeitar.

Partiendo de estas dos visiones, realizan *Un perro andaluz*. Un cortometraje de 17' sin banda sonora, con un argumento deliberadamente incoherente salpicado de destellos de imágenes inconexas. Dalí y Buñuel trasladan al cine los principios de la "escritura automática", práctica surrealista que da rienda suelta al subconsciente, generando imágenes sin control previo. Algunas de ellas han sido utilizadas posteriormente en otras películas, como la mariposa calavera, que aparecería en *El silencio de los corderos* (1991), o los cuadros de Vermeer, en *La muchacha de la perla* (2004).



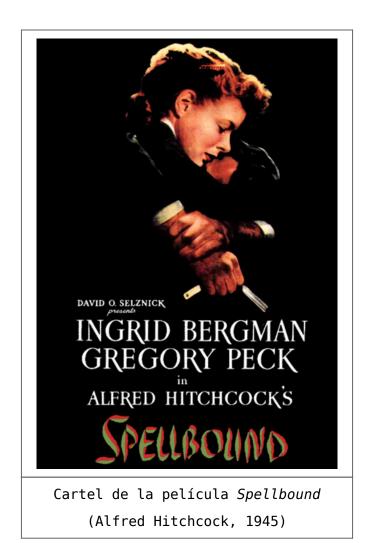
Un perro andaluz (Luis Buñuel y Salvador Dalí, 1929)

Su estreno en París, en 1929, es acogido con admiración por el círculo de artistas del surrealismo que se aglutina en torno a André Bretón. Este espaldarazo va a suponer para los dos artistas su reconocimiento a nivel mundial y su admisión en el influyente grupo surrealista, en el que se alineaban personalidades como Max Ernst, Man Ray, René Magritte, Louis Aragon, Paul Éluard o Tristan Tzara.

Buñuel emprende al año siguiente la realización de una nueva película: La edad de oro (1930). En esta ocasión, Dalí tendrá una participación menos relevante en la confección del guión, después de que la relación personal entre los dos artistas se deteriora irreversiblemente. En esta segunda cinta, Buñuel despliega toda su capacidad narrativa bajo la misma pauta surrealista que aplicara en su anterior trabajo. Provocadora para muchos, escandalosa para algunos, con imágenes de un fuerte impacto visual, la película consagró definitivamente a su director, quedando como una pieza maestra de la historia del cine.

Dalí, por su parte, aprovecharía más el reconocimiento artístico del círculo surrealista, que la propia experiencia cinematográfica, desplegando en su pintura el inagotable universo onírico que la caracterizará desde entonces. Su siguiente incursión en el cine vendrá de la mano de Alfred Hitchcock, en 1945, con la película Spellbound (Recuerda). La escenografía y la concepción espacial de los pasajes más memorables de la película salen de algunos de los cuadros más delirantes de Dalí. El más célebre es Persistencia de la memoria, pintado por Dalí en 1931, compuesto por varios relojes blandos. Uno de ellos es un reloj de bolsillo cubierto de hormigas. Un guiño a la película Un perro andaluz, en la que las hormigas representaban para Dalí y Buñuel el símbolo de la podredumbre y la descomposición.

Una iconografía que encaja con la atmósfera que Hitchcock imprime a su película, en la que los recuerdos, el tiempo y la memoria, junto con la teoría del psicoanálisis de Freud, están presentes a lo largo de toda la trama.



La siguiente invitación vendría desde los estudios Disney, en 1946, para trabajar en un corto de animación, *Destino*, que no se llegaría a terminar. La Tate Modern Gallery de Londres dedicó en 2007 una exposición a la relación de Dalí con el cine, bajo el título de *Dalí & Film*, una recopilación de textos, bocetos, decorados y pinturas, junto con la proyección de las películas en las que participó el pintor. Sobre esta exposición puede consultarse el ensayo de Elliot H. King (King, 2007).

El proyecto pretendía dar continuidad a la película *Fantasía* (1940), uno de los grandes éxitos de la factoría Disney que adaptó al lenguaje de animación una selección de las obras más célebres de la música clásica.

Arte dentro del Arte. La propuesta de Peter Greenaway

Un caso singular en esta relación entre Arte y Cine lo constituye el trabajo de Peter Greenaway. El veterano director galés recurre a distintas disciplinas artísticas como soporte del desarrollo de su trama narrativa. El dibujo, la arquitectura, la caligrafía o la pintura, son abordados como eje central de sus películas en *El contrato del dibujante, El vientre de un arquitecto, The Pillow Book y La ronda de noche,* respectivamente.

Greenaway, con una formación inicial de pintor, reclama la misma independencia para el cine que la que ya consiguiera la pintura, rechazando la tradicional fórmula del 'cine que ilustra libros': "El cine parece una sucursal de una librería: Harry Potter, El señor de los anillos... No han visto cine, han visto años de textos ilustrados. Creo que desde hace 140 años que el cinematógrafo comenzó a proyectar imágenes ha adoptado la idea de contarnos cuentos, pero el cine no es naturalmente narrativo, el cine está relacionado con ambiente, estilo y otros elementos más cercanos a la pintura que a los cuentos. No queremos ser ilustradores, queremos ser creadores. Necesitamos un cine de compositores." (Toca, 2009).



The Pillow Book, (Greenaway, 1996)

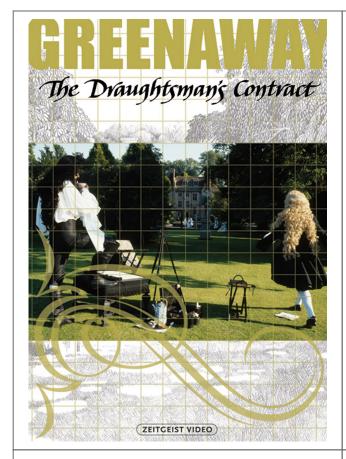


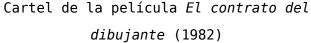
Cinco mujeres alrededor de Utamaro, (Mizoguchi, 1946)

Tal vez sea en The Pillow Book (1996), donde desarrolla más

explícitamente este alegato. Partiendo de la tradición japonesa del "libro de almohada", Greenaway convierte el cuerpo de la joven protagonista en libro, y la pintura en escritura, mediante la caligrafía oriental. Al contrario de las películas que ponen imágenes a la literatura, aquí son las imágenes las que construyen los libros, desde el lenguaje visual del cine y la pintura, utilizando el cuerpo como soporte. Hay en este planteamiento una referencia explícita a la obra de Utamaro, el pintor japonés que fuera llevado a la pantalla en Cinco mujeres alrededor de Utamaro (Kenji Mizoguchi, 1946) Cine, pintura y escritura se diluyen en una embriagadora atmósfera visual, acentuada por la música de Brian Eno. Hay una metáfora de ese cambio de función del cine que Greenaway reivindica, en la figura de la protagonista, que pasa de ser soporte de la escritura a escritora (una pintora que escribe o una escritora que pinta) y, finalmente, a modelo, donde su cuerpo (la imagen) centrará ya todo el protagonismo.

El contrato del dibujante (1982) está ambientada en el ambiente barroco de la Inglaterra del s. XVII. Al igual que la pintura lo hiciera tantas veces, Greenaway recurre a la mitología clásica para construir un complejo entramado simbólico. Para su película elige el mito de Perséfone, encarnado en una aristócrata confinada por su marido en un cuidado jardín, y el de Hércules, trasladado a un pretencioso dibujante que acepta el encargo de realizar doce dibujos, como las doce pruebas del héroe griego. La densa carga simbólica de la película es el soporte de su hilo argumental. Una alegoría de la creatividad artística y de la decadencia del concepto racionalista y cartesiano del arte del siglo XVII, que empieza a dar paso al Romanticismo. El director no sitúa al artista como conductor de la trama narrativa, sino a su obra, sus dibujos en este caso. Podría decirse que se trata de un 'guión dibujado', como si el story board de cada escena se convirtiera en la escena misma.







Cartel de la película *Ronda de noche* (2007).

El vientre de un arquitecto (1987) y

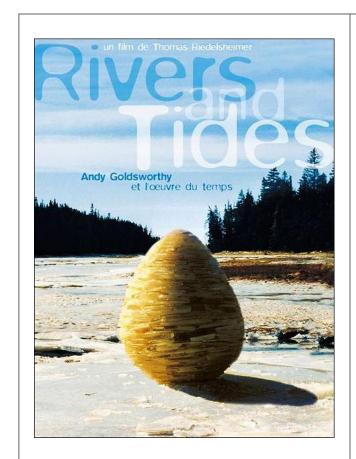
El vientre de un arquitecto (1987), es una metáfora sobre la renovación continua del arte y la vida. Por un lado, contraponiendo la arquitectura clásica de Roma, ciudad en la que se desarrolla la acción, al geometrismo visionario de la arquitectura de Etienne Boullée, de cuya obra, el protagonista, un veterano arquitecto norteamericano, prepara una exposición en la ciudad eterna. Por otro, la infidelidad de su mujer con uno de los jóvenes mecenas de la exposición. Greenaway sitúa el derrumbamiento personal y profesional del protagonista, y su desenlace final, en los suburbios de Roma, asociando su fatal destino al lado oscuro del urbanismo y la arquitectura.

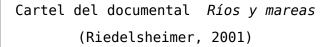
La ronda de noche (2007), está minuciosamente concebida como una pintura. La intriga que construye alrededor del célebre

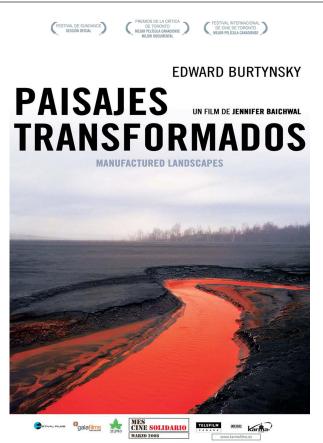
cuadro de Rembrandt, es una excusa para introducir en el cine los recursos propios del lenguaje pictórico. Los claroscuros, los encuadres, el movimiento de los personajes y la disposición de los objetos de cada escena, son fruto de un erudito análisis de la obra del pintor holandés, de quien Greenaway recibió una gran influencia en su etapa de formación artística. La película así construida se convierte prácticamente en una "pintura animada", un paseo pictórico por la Holanda del siglo XVII.

El cine documental sobre la obra de artistas

La producción cinematográfica de documentales sobre artistas es menor que la de los biopic debido, en parte, a que el destinatario de este producto se reduce a un público muy especializado. La mayor parte de la realización de obras de este género sale tradicionalmente de las productoras de televisión, mientras que los largometrajes destinados a la gran pantalla son más escasos. Si el biopic enfatiza los aspectos más controvertidos de la biografía del artista, el documental se centra en su obra, con una mirada desapasionada y analítica.







Cartel del documental *Paisajes* transformados (Baichwal, 2006).

El documental Ríos y mareas (2001), de Thomas Riedelsheimer, es un buen ejemplo de este género. Nos acerca a la obra del artista escocés Andy Goldsworthy, que desarrolla su trabajo en plena naturaleza, utilizando elementos que encuentra en el lugar donde interviene. Sus obras son efímeras. Se desvanecen con el tiempo o la acción de la naturaleza. Tan sólo queda el registro fotográfico. El documental nos sitúa junto al artista, mientras realiza la construcción de cada una de sus invitándonos a compartir su paciencia, satisfacción, sus errores y sus reflexiones. El artista subraya la importancia de la comunión con el lugar que elige para trabajar, una elección que adopta en función de los flujos de energía que percibe en determinados enclaves. El documental nos traslada la dimensión procesual de su trabajo, algo que la fotografía de las obras de un catálogo no puede transmitirnos.

Paisajes transformados (2006) es un documental de Jennifer Baichwal sobre la obra del fotógrafo Edward Burtynsky. En este caso, la mirada de la cámara de cine establece una fructífera complicidad con la cámara fotográfica del artista, registrando los efectos de la actividad industrial en su recorrido por China. La minería, las fábricas kilométricas, la construcción de la presa de "Las Tres Gargantas", o el crecimiento urbano de Shangai, desfilan por la pantalla invitándonos a una ineludible reflexión sobre el impacto de la acción antrópica en el planeta.

La posibilidad de la escultura: Un recorrido por el arte público en Teruel

A lo largo del mes de noviembre se ha desarrollado en el Servicio Cultural de la CAI, en su sede de Teruel, el ciclo de conferencias "La posibilidad de la escultura".

La actividad, organizada por la Obra Social de la CAI, con la colaboración de la Universidad de Zaragoza, es una iniciativa de Holga Méndez y Diego Arribas, profesores del Área de Escultura de la Titulación de Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas del Campus de Teruel.

El ciclo se ha estructurado en dos bloques. El primero de ellos, impartido por el profesor Diego Arribas, ha mostrado un recorrido por la escultura instalada en el espacio público de la provincia, distribuida en cuatro conferencias:

La primera de ellas, celebrada el martes 10 de noviembre,

abordó la escultura pública de la capital turolense, desde la tipología del monumento tradicional, presente en las plazas más emblemáticas de su trazado urbano, hasta las últimas esculturas instaladas en las rotondas del vial periférico de la ciudad. Escultores como Pablo Serrano, Mariano Benlliure, Victorio Macho, Octavio Vicent o el turolense José Gonzalvo, son los autores más significativos del inventario escultórico de Teruel.

La segunda conferencia, impartida el 17 de noviembre, trazó un largo recorrido por las distintas localidades de la provincia, recogiendo sus obras más relevantes. Una larga nómina de esculturas de factura muy desigual, con una temática heterogénea que incluye desde personajes históricos, próceres o benefactores locales, hasta los oficios populares y tradiciones más ancestrales que hablan de la identidad de cada pueblo y comarca.

El 24 de noviembre se desarrolló la tercera sesión, que estuvo dividida en dos partes. La primera abordó un género particular: la escultura de autovía, mostrando las obras dispuestas a lo largo del trazado turolense de la Autovía Mudéjar. En la segunda se dio a conocer el conjunto de obras del Parque Escultórico de Hinojosa de Jarque. Un proyecto desarrollado a finales de los años 90, en el que los escultores realizaban sus obras in situ, con la colaboración de los vecinos de la localidad, en la estela de dos iniciativas que le precedieron: la del parque de esculturas del valle oscense de Hecho o el taller de escultura de Calatorao (Zaragoza).

El primer bloque de este ciclo se cerró el 30 de noviembre con la exposición de dos experiencias singulares. La primera de ellas, "Teruel espacio abierto", se desarrolló en 2006, una iniciativa del campus universitario de Teruel para promocionar la implantación de la titulación de Bellas Artes en el curso 2006-2007. Un concurso de intervenciones de arte público, que seleccionó a siete artistas para desplegar otras tantas obras

en distintos enclaves del trazado urbano de la capital turolense. La segunda experiencia mostró el desarrollo del proyecto "Arte, industria y territorio" desplegado en las minas de Ojos Negros desde el año 2000, con el objetivo de transformar este singular enclave minero en un espacio para la creación contemporánea. Obras de land-art, acciones, instalaciones, arte sonoro y otras manifestaciones artísticas, tuvieron como soporte y testigo el paisaje minero de Sierra Menera, así como sus naves, talleres y construcciones.

El interés por esta disciplina artística quedó patente en el número de asistentes, que llenó el aforo de la sala en las cuatro sesiones. Alumnos y profesores de distintos niveles educativos, amantes del arte contemporáneo, así como vecinos interesados en conocer mejor la escultura pública de su ciudad y las nuevas tendencias de Arte Público, constituyeron la fiel audiencia que espera ahora impaciente el comienzo de la segunda mitad de este ciclo.

Un bloque de otras cuatro conferencias que comenzará a impartir la profesora Holga Méndez, en el mismo salón de actos del Servicio Cultural de la CAI en Teruel, el 12 de enero del próximo año, a las ocho de la tarde. En ellas se emprenderá un recorrido desde la mirada de lo más cercano, ya analizado, hacia una lejanía como distancia y deriva, no solo espacial o temporal, sino conceptual y formal del campo escultórico. Donde la interdisciplinariedad será el resorte que articule las nuevas conferencias, y la escultura el vínculo para hablar de paisaje, literatura o cine, música o arquitectura. Un segundo bloque abierto a la experimentación y reflexión en torno a las dinámicas productivas expansivas y en deriva del campo escultórico.

Holga Méndez y Diego Arribas