

Al final la fusilan. Cine, arte y obsolescencia de los géneros

Al final la fusilan, exposición comisariada por la zaragozana Pilar Cruz en el Centre Cultural Can Felipa (Barcelona), se constituye como una propuesta arriesgada que pone sobre la mesa las conexiones entre el cine, más concretamente entre los géneros cinematográficos, y el arte contemporáneo. Pero más allá de la aplicación de los tópicos que se podrían deducir de los distintos géneros, la muestra parte de ellos para reflexionar y testear sus límites mediante las producciones, en muchos de los casos nuevas y específicas, de ocho artistas: Fito Conesa, Ana García-Pineda, Tjasa Kankler, Pablo Pérez Sanmartín, Enrique Radigales, Thomas Reydellet y el trabajo conjunto realizado por Luciana Lardiés y Sebastián Bandín.

Al final la fusilan tuvo su pistoletazo de salida el 14 de diciembre del 2008 en el Espai Niu (Barcelona) con un pase de cine en el que los artistas partían del género que se les había asignado para tomarles el pulso y crear “collages visuales” a partir de diversas películas. Una puesta a punto que dejaba ya entrever al público allí presente los mecanismos de construcción de significado que perviven en la industria cinematográfica.

La industria hollywoodiense consolidada, en la década de 1930, los géneros cinematográficos. Estas formas de articulación fílmica, propias del cine clásico, acogían una serie de patrones, narrativas y personajes fácilmente reconocibles por el público, que aseguraban a la industria una rentabilidad tanto económica -gracias al abaratamiento de la producción y al éxito popular que los géneros propiciaban- como ideológica. Dichos códigos estereotipados permitían al espectador una eficaz identificación en base a unas expectativas generadas previamente y, pese a la poca capacidad sorpresiva que cabía esperar de los films, eran acogidos con regocijo por parte del público. Desde los clichés cinematográficos a las figuras arquetípicas, todo estaba predeterminado previamente según los parámetros del MRI (modelo de representación institucional). El éxito estaba asegurado con fórmulas como el *boy meets girl* (chico conoce a chica, chico pierde a chica, chico recupera a chica) o el *happy end*, esquemas que todavía perviven en la actualidad. Tanto es así que Luis Buñuel, como él mismo cuenta en sus memorias (*Mi último suspiro*, 1982), se había inventado una especie de plantilla que según las combinaciones podría prever el final. En un preestreno la puso a prueba y, ante el sobresalto del productor, enseguida adivinó lo que era evidente: *al final la fusilan*.

Con la llegada de la modernidad cinematográfica, a finales de los años 50, se llevará a cabo una revisión de los géneros. Algo indicativo y sintomático de lo que en ese momento acaece en el ámbito de la cultura contemporánea y que afectaba al concepto de autor y de puesta en escena desde el Neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague. Pero es a mediados de los años 70, con la segunda modernidad cinematográfica, cuando tiene lugar la verdadera transformación: la combinación y mezcla de géneros se va convirtiendo en una tendencia en buena parte de los directores del momento. *Tiburón* (*Jaws*, 1975) supondría el ejemplo paradigmático de este tipo de producto intergénero y llevaría a su director, Steven Spielberg, a unos éxitos de recaudación hasta el momento inusitados. Este tipo de cine americano contaba con unos directores muy jóvenes -como De Palma, Scorsese, Lucas, Coppola o Scott-, orientados a un público joven que entendía y disfrutaba de la innovación e hibridación genérica en filmes como *Blade Runner* (1982), *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, 1977) o *Alien* (1979). Esta nueva generación de cineastas bebería de la televisión, de los cómics o de las distintas culturas juveniles y tomaría como punto de partida el cine clásico para convertirlo en un recurso inagotable de gestos, actitudes e imágenes que aprovechar y remezclar en sus propias películas.

Con la llamada postmodernidad cinematográfica, el exhibicionismo, el virtuosismo, la autorreferencialidad e incluso el manierismo de algunos autores -como podría ser el caso de la cinematografía *tarantiniana*, de la de David Lynch, del universo Aronofsky o del neobarroco esteta de Peter Greenaway-, llegaría a límites insospechados y podría ser definitorio de algunas de las derivas contemporáneas del cine a nivel global. La intergenericidad se convierte en un valor añadido de la obra, otorgándole singularidad, a la vez que es una clara estrategia de mercado destinada, al igual que ocurría en el cine clásico, a acaparar el mayor número de público posible. Por lo tanto, la propuesta que lleva a cabo el cine postmoderno pone en jaque la concepción clásica del género y permite la aparición de otros diferentes. Algunos de estos nuevos géneros, como el *high school anime*, el biopic musical, el cine de periodistas o la distopía, junto con otros de reminiscencias más convencionales como podrían ser el melodrama, la tragicomedia, o el cine de ciencia ficción, son los escogidos por la comisaría para ser reformulados desde los distintos trabajos artísticos. Al final la fusilan supone una respuesta analítica y evidenciadora de la momificación de los géneros clásicos, para ir un poco más allá y darles otra vuelta de tuerca. Así la reflexión de la que parte la comisaría aborda cuánto permanece hoy de aquellos géneros anquilosados, qué es aquello de lo que aún nos hablan en cuanto a nuestra sociedad y hasta qué punto el arte contemporáneo recoge su influencia para pervertirlos y repensarlos.

El trabajo de Fito Conesa parte de la estructura del biopic musical (es decir, de las biografías cinematográficas de personajes, en este caso de músicos) para repensar las estructuras de mitificación y análisis contextual subyacentes y aproximarse a su vez a su lugar natal,

Cartagena. Ya en su *statement* Fito Conesa habla de la carga emocional de sus obras y de su necesidad de “geografizarse”, de ubicarse y situarse en su entorno. El vídeo *Barcelona 92- Cartagena 23* (2009), es el reflejo del declive de la ciudad murciana en un momento en el que la capital catalana estaba viviendo un auge olímpico a todos los niveles. En 1992, Cartagena estaba viviendo una época difícil con el paro ocasionado por el cierre de la mina de Peñarroya o Bazán, las luchas laborales, o los desastres ambientales que se reflejarían sobretodo en los movimientos sociales que culminarían en la quema de la Asamblea. Un revulsivo que ponía de manifiesto la decadencia vivida a todos los niveles en la ciudad y que encuentra su himno generacional en las canciones del grupo *after-punk* Kante Pinrélico, sobre todo en la letra de *Soy de Cartagena*: “algo pasa / algo se menea/ la gente está nerviosa/ arde la Asamblea”. Cartagena, definida en el documental que realiza Conesa como un “cadáver”, se convierte en el símbolo de la crisis industrial e identitaria de ese momento. De este modo, tanto el vídeo como la instalación de Fito Conesa -que muestra el *skyline* de la ciudad murciana en 1992 acompañado de los sucesos acaecidos en esa época- se convierten en un interesante ejercicio que, a parte de acercarse a una banda *after-punk*, muestra aquellas historias mínimas al margen de la oficialidad de una España en supuesto auge económico.

El género tragicómico tiene mucha relación con el trabajo artístico en general de Ana García-Pineda, y en concreto con *Omnisciència* (2009), producida especialmente para la propuesta. Una serie de dibujos que reflejan hasta qué punto la tragedia y la comedia, con unos patrones tan determinados desde los orígenes del teatro griego y que se muestran como rasgos simplificadores y a la vez exemplificadores de la complejidad de la vida, pueden conjugarse a la perfección en una misma obra. Esta “ciencia del todo” que presenta Ana García-Pineda remite a la imposibilidad del conocimiento absoluto por la ciencia, como en la obra de Flaubert sobre la estupidez humana, personificada en Bouvard y Pécuchet, de creer que se puede dominar todas las ramas del saber.

Los dibujos de Ana García-Pineda muestran su particular visión del mundo. Como aforismos ilustrados o máximas mínimas con un punto de absurdidad, explican de forma humorística y aparentemente inocente las pequeñas tragedias cotidianas revelando la impiedad y la malicia que en verdad esconden. Estos disparates agridulces, de trazo sencillo, se combinan con textos cortos y directos que se dirigen inteligentemente hasta nuestro centro neurálgico para desestabilizar nuestras creencias o, al menos, ponerlas en duda. Uno de los arquetipos del que se vale la artista para la puesta en marcha de *Omnisciència*, es el personaje del tonto del pueblo. Aquel que, como el personaje de Luisma de la serie televisiva *Aída*, diciendo verdades como puños dentro de su propia lucidez ilógica nos lleva a pensar todo lo que de crueldad y dramatismo encierra lo irrisorio.

The soundtrack of our lies y la instalación *S/t* que presenta Pablo Pérez Sanmartín, pertenecientes a la serie *La juventud baila* (2008), tienden un

lazo al *high school anime*. Este género, propio de la cultura juvenil, remite al espectáculo y al puro divertimento como si se tratase de un *carpe diem* contemporáneo. Todo el conjunto es un *vanitas* de la cultura juvenil, de una fragilidad tal que ya advierte su pronta desaparición. La instalación *S/t* representa una fiesta, en la que se oyen unos compases repetitivos de *Smells like teen spirit* de Nirvana, como nostalgia de la fiesta a la que siempre llegamos tarde. En este espacio ritualístico penden todavía unos globos que nos permiten leer la frase “With the lights out is less dangerous”, animándonos a sumirnos en esa especie de vacío para el abandono en el que parece estar abocada la colectividad. Por otro lado, el vídeo está compuesto por todo un imaginario alegórico que habla de la construcción de identidad a partir de la figura del *teenager* y acerca de la mercantilización de la adolescencia como ideal de felicidad, ignorando conscientemente toda la complejidad de esta etapa vital. Una especie de celebración que advierte del peligro escondido, de que todo los pasos están marcados previamente -como la coreografía del videojuego “Dance, dance, revolution” presente en la animación-. Ese ideal de juventud que nos convierte en consumidores ávidos de subculturas como respuesta a las corrientes hegemónicas y al pasado más reciente. El adolescente rebelde, la necesidad de evasión por medio de la fiesta, los videojuegos, las *raves* y la música prometen salvarnos del destino prefijado de antemano para nosotros y nos convierten en eternos *peter pan*, inconscientes y desdichados, jóvenes y hermosos... O como diría Jeremy Jay: “Oh... oh... beautiful rebels!”. La estetización de la rebeldía nos recuerda, al igual que el título de la animación, que tal vez la banda sonora de nuestra vida no sea más que una sarta de mentiras.

Enrique Radigales ha presentado para la muestra la pieza *Frieze* (2009), que invita a la reflexión sobre la obsolescencia de la tecnología y sobre las visiones que tenemos del futuro. La ciencia ficción de un modo u otro plasma los temores de la sociedad, en conexión con la idea de transformaciones, cambios y de perdurabilidad de la especie y el mundo que nos rodea. En la mayoría de los casos, la idea del futuro que plasman los films es negativa y, desde el presente, desfasada. Los avances tecnológicos que muestran estas películas se han quedado atrasados y convertidos en poco más que reliquias. El trabajo del artista maño trata sobre el desencanto que producen estas ruinas tecnológicas, de su carácter efímero y de su caducidad. *Frieze* es uno de estos vestigios tecnológicos, la reproducción de un teclado del desaparecido ordenador Sinclair ZX Spectrum y por ello, tanto formal como expositivamente, se muestra como si se tratase de un friso clásico en el Louvre. Además, al estar realizado en mármol negro de Calatorao, simbolizaría la perdurabilidad de la pieza opuesta a lo que de efímero tiene la tecnología. La palabra que podemos leer, *Spectrum*, remite, a parte de al propio ordenador, al espectro en su doble acepción de fantasma o de representación de algo sobrenatural y del rastro o dispersión que dejan algunas señales electromagnéticas. Algo que resulta especialmente revelador en cuanto a las relaciones que se podrían establecer entre arte, tecnología y ciencia ficción.

La obra de Luciana Lardiés y Sebastián Bandín es una instalación sobre una de las dos fotonovelas que presentaron el día de la inauguración de la exposición. El género escogido es el melodrama pasional, un género que se caracteriza por buscar una fuerte sensación de realidad, de pasiones llevadas al extremo que buscan conmover al público hasta límites insospechados y donde la música es un personaje más de la propia obra. Por ello, la instalación que presentan en el Centre Cívic Can Felipa es el escenario de la fotonovela *Strong Touch* (2007), que narra la historia de un rechazo amoroso que acaba en suicidio. La otra fotonovela, *Liebe ist überall gleich* (*El amor es igual en todas partes*, 2008) nos ofrece una historia de amor, enfermedad y muerte. Son historias de amores extremos, performatizadas mediante un uso concientemente precario, anacrónico y musicado de lenguajes primitivos, en este caso las diapositivas, que ponen la nota paródica de la visión de la vida cotidiana. El kitch, el bizarrismo, lo paródico y lo grotesco, y la precariedad técnica son algunos de los recursos empleados en la puesta en escena por ambos artistas para hablar de la vulnerabilidad del hombre, en conexión con la idea barroca de la vida como teatro y de lo efímero de la existencia humana. Tanto la instalación como las fotonovelas, forman parte de un todo que intenta poner en cuestión el binomio realidad – ficción, en el que la experimentación y el azar juegan un papel importante.

www.p-a-r-a-d-i-g-m-a.net es un proyecto de investigación que la artista Tjasa Kancler lleva desarrollando desde 2007 y que sigue en activo. La idea pretende crear distancia crítica en cuanto a la perversión llevada a cabo por los medios en relación a diversos temas como son el régimen iraní, o los escudos antimisiles que la OTAN pretende situar en Europa del Este o, de incorporación reciente, abrir el debate sobre la crisis económica a nivel mundial. Este espacio de discusión se nutre de informaciones mediáticas controladas por las grandes empresas o de contrainformaciones provenientes de blogs o medios alternativos, para plantear un nuevo uso de la información y generar herramientas para una posible respuesta social. Conscientes de que la información es una forma de control, y de que quien tiene los *media* tiene el poder, la web propuesta por Tjasa Kancler y llevada a cabo con la ayuda de Pau Artigas y Joan Pons, pretende ayudar a escribir la Historia desde otro punto de vista. De hecho, se trata de un activismo mediático para crear un archivo de información plural, alternativo y participativo. Es por ello por lo que este tipo de propuesta guarda relación con el género de drama o acción de periodistas, un género en auge en el que se hace patente la ambivalencia entre el periodista-héroe que destapa corrupciones aún a riesgo de poner en peligro su vida y el periodista-desleal que vende su alma al mejor postor y se aprovecha de su situación de poder para manipular la realidad a su antojo. En la web aparecen las dos caras de la moneda, información y contrainformación, para trasvasar el poder al usuario que elige a su antojo qué noticias escoger y qué uso hacer de ellas. El trabajo de Tjasa Kancler es de gran utilidad para generar opinión crítica en un terreno en el que es fácil perderse.

Resilience (2009) de Thomas Reydellet, es una vídeo-instalación que pone en escena la distopía sectaria. La distopía es lo contrario de la utopía y se refiere a un estado futuro en el que la humanidad ha evolucionado negativamente. Pensemos sino en *La ciudad de los niños perdidos* (*La Cité des enfants perdus*, 1995) de Jean-Pierre Jeunet, en *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971) de Stanley Kubrick o *Brazil* (1985) de Terry Gilliam, como ejemplos de estos mundos de pesadilla. *Resilience* es una instalación opresiva que tiene algo de ritualística, en la que se entremezclan citas al escritor británico J. G. Ballard, vídeos en *loop* que muestran las bizarras relaciones de sexo y violencia entre amo y esclavo, y un siniestro juego del destino en el que probablemente saldrás herido. En el ambiente, oscuro y tenebroso, se respira violencia. La resiliencia, en psicología, alude a la capacidad del individuo de superar un trauma y fortalecerse a partir de él. Asimismo, citando a J. G. Ballard, el ser humano ha de atravesar el camino del horror y la perversión para pasar al otro lado.

Con todo ello, vemos que la muestra propone una interesante reflexión acerca de algunas de las innovaciones y derivas de los géneros del cine, en relación con creaciones artísticas de diverso calibre. Todo ello, acompañado de pases de películas, visitas guiadas y diversas actividades didácticas a la exposición que redondean el trabajo de la comisaria y hacen que la visita a la exposición sea una cita ineludible.

Entrevista a Rafael Navarro

Dentro del programa de Actividades Culturales de la Universidad de Zaragoza, en el Campus de Teruel, y bajo mi coordinación, desde la primavera de 2009, se ha creado un “Punto de Encuentro Cultural”, en el que tendrán cabida los distintos miembros del tejido cultural universitario y no universitario (artistas, fundaciones, empresas de entretenimiento, galerías, críticos, etc.). Para poner en marcha este proyecto, en el mes de mayo, he organizado tres

conferencias/coloquio: la primera, fue impartida el jueves 14, por el fotógrafo aragonés de reconocida trayectoria internacional Rafael Navarro (aprovechando este encuentro hemos conversado sobre su trabajo: este mes de junio ha expuesto una retrospectiva de su trabajo en México bajo el título "Cuerpo y luz",); la segunda, el jueves 21, por Ana Revilla, directora de la Fundación Norte de Zaragoza, que desarrolla un programa innovador en el ámbito cultural y social centrado en el fomento y proyección del arte contemporáneo de la educación y otros aspectos de la cultura, y que tiene como finalidad la realización de actividades encaminadas a la promoción y desarrollo del arte; y la tercera, el jueves 28, a cargo de Paco Paricio, director del grupo Titiriteros de Binefar, grupo interdisciplinario de teatro/títeres/músicos/etc. de reconocida trayectoria nacional e internacional, que trabajan con objetos encontrados, que transforman y los hacen, portadores de múltiples y profundos significados, haciendo que se muevan de forma intencionada y se hagan títeres, que se convierten en instrumentos de comunicación.

Perfil de Rafael Navarro

Rafael Navarro, es un caballero. Un hombre refinado, de exquisitos modales y gustos. Un hombre maduro, sencillo, culto. Un fotógrafo ("fotógrafo puro") sin trucos de laboratorio. Como dijo hace dos años Rosa Olivares en el catálogo de la exposición *Cuerpos Iluminados* celebrada en la Lonja de Zaragoza: "Hablamos de una historia que comienza oficialmente en el año 1975, en el momento que Navarro realiza su primera serie catalogada, *Formas*, compuesta de 12 imágenes de diferentes fragmentos del cuerpo, de un cuerpo femenino. Hablamos de un trabajo de hace 32 años y que, brevemente, de una manera silenciosa –como todo el trabajo de Rafael Navarro– asienta las reglas de una trayectoria que al margen de contenidos, conceptos y formas, tiene un elemento

incuestionable: la coherencia".

1. Para empezar ¿podría usted describir su obra?

Quiero que las obras contengan sentimientos, vibraciones, sensaciones, alguna idea más bien ambigua y ningún mensaje concreto, por eso huyo del uso convencional del medio fotográfico y trato de descontextualizar los sujetos subvirtiendo su espacio y su estructura y proporcionándoles otra configuración de la que se desprenda una nueva y diferente lectura.

2. ¿Qué fue lo que le llevó a la fotografía entre otras artes visuales?

Cuando sentí la necesidad de expresarme, yo tenía unos conocimientos básicos de fotografía y eso me decidió a tomar inicialmente este camino.

He de aclarar que yo no siento grandes diferencias entre el uso de las técnicas fotográficas y el empleo de cualquier otra disciplina plástica. Entiendo que los útiles empleados en la producción artística no pasan de ser herramientas meramente artesanales, ya se trate de cámaras simples o sofisticadas, de pinceles, lápices, buriles, escoplos o plumillas. Si el autor de la obra es capaz de hacer fluir sus sentimientos, de hacer que sus vivencias sean legibles en la obra finalizada, la artesanía y buen oficio habrán atravesado esa sutil frontera casi virtual y se habrá convertido en Arte.

3. ¿Cómo empieza usted sus fotografías o imágenes?

Básicamente de dos formas diferentes: una emoción que surge o una idea preconcebida.

En el primer caso el sujeto puede ser una textura, una situación, un cuerpo. Trabajo mucho con el cuerpo humano; cuando monto una sesión de estudio debo hacerlo con una modelo con la que tenga cierta confianza pero no una persona con la que tenga una relación vital. Entonces sólo tengo que

explicarle la idea por la que me quiero mover...y a trabajar, a ver que fluye. Es como cazar momentos.

Lógicamente hay una técnica detrás de esto, pero en ese momento no piensas en ella, ya la tienes superada y resuelta y puedes ir siguiendo tus emociones y el instante y el encuadre aparecen casi por si mismos.

La cosa es estar abierto a percibir. Yo no puedo transmitir la paz y el aroma de un bosque pero puedo encontrar una luz, una composición que refleje la emoción que me ha producido y así construir un puente con el observador.

La segunda opción, la idea preconcebida, tiene ya un planteamiento más intelectual y menos emocional. Un buen ejemplo puede ser la serie Dípticos (1978/1985). Al hacerlos partía de una idea, la bocetaba, tomaba primero la imagen que podía presentar más problemas (eran placas de 13×18), la revelaba, hacía un positivo y si la daba por buena, con ese positivo en la mano iba a buscar la otra imagen. A veces en el proceso me encontraba con algo que me llamaba la atención y me provocaba la idea de hacer otra cosa. Eso era como un factor desencadenante: la tomaba y a partir de allí la construía.

4. Rosa Olivares dice que usted es lo que se ha venido en llamar un “fotógrafo puro”, sin trucos de laboratorio, sin digitalizar las imágenes ¿Qué le parece esta observación?

Creo que bastante cierta. Siempre he trabajado con el criterio de que la imagen hay que crearla con la cámara y apenas introduzco modificaciones durante el trabajo en el laboratorio. No tengo nada en contra de los artistas que aprovechan en profundidad las posibilidades del proceso de positivado pero no es mi caso. Ahora, con la llegada de los sistemas digitales, los recursos son casi infinitos y se ha abierto un nuevo y enorme campo de exploración que apenas está en sus comienzos y que dará paso a un nuevo lenguaje fotográfico. En el campo profesional es evidente que la fotografía química ha quedado obsoleta pero, en el campo artístico, creo que seguirán conviviendo ambas.

5. ¿Qué maestro han influido en su trabajo?

Me resulta casi imposible contestar a esa pregunta. Sin duda identifico a grandes maestros que me han influido (Edward Weston, Bill Brandt, Harry Callahan, Kishin Shinoyama, Manuel Álvarez Bravo, Eikoh Hosoe...) pero seguro que hay otros muchos que a nivel subconsciente hacen aflorar ideas y planteamientos y que forman un bagaje subliminal del que te nutres sin darte cuenta.

6. Respecto a la polémica actual de las Bellas Artes: autodidactismo o enseñadas regladas. ¿Qué opina usted?

A estas alturas pensar en la conveniencia del autodidactismo me parece un anacronismo. En mi generación tuvimos que practicarlo ante la casi total ausencia de otras posibilidades y el camino era bastante duro.

Las enseñanzas regladas, si están establecidas de forma inteligente y con criterios válidos, aportarán al futuro artista una base sólida de conocimientos históricos y técnicos que, sin duda, le facilitarán el recorrido de su camino creativo.

El riesgo está en que si dichas enseñanzas no cumplen con los presupuestos antes citados se corre el grave riesgo de que sólo sirvan para entorpecer la evolución y dificultar el sendero de la libre creación.

7. Para finalizar ¿Qué opina usted de la candidatura de Zaragoza a la Capitalidad Cultural de 2016?

No tengo nada en contra de este tipo de eventos. Si se aprovechan bien las circunstancias que suelen acompañar a los mismos pueden ser muy beneficiosos tanto para las partes implicadas en los procesos como para el público en general.

La pregunta latente es si el habitualmente abundante presupuesto que hay que destinar a ellos no podría tener más eficacia si se canalizase en programas menos efímeros.

Santiago Sierra: ocultar y desvelar.

Santiago Sierra (Madrid, 1966) pertenece a una generación de artistas españoles criados durante los estertores de la dictadura del general Franco además de haber sido testigos del desplome de su régimen y el inicio de la democracia en España. La sistemática apropiación de determinados símbolos –sobre todo la bandera– por parte del bando nacional durante la Guerra Civil y la dictadura han producido en España una situación peculiar: que en el inconsciente de gran parte de la población exista un rechazo hacia la significación patriótica y se detecte una fuerte tendencia en el campo artístico al sentimiento apátrida. Este hecho ha condicionado de manera común –esto es, la provisión precisa de un sustrato ideológico y simbólico– el trabajo de nombres como el colectivo El Perro (escindido en 2007 en Democracia y Black and Noir) o Fernando Sánchez-Castillo.

La formación académica de Sierra se inicia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; más tarde, amplió sus estudios en el Taller del Círculo de Bellas Artes de Madrid y de ahí a Hamburgo, a la Hochschule für Bildende Künste; después, en la Escuela de San Carlos, donde disfrutó de una beca de investigación en la Universidad Autónoma de México. Es aquí donde ha establecido su *base de operaciones*. A Sierra le molesta especialmente, cuando se le presenta, la etiqueta “vive y trabaja en México”, en este sentido reacciona así ante el supuesto heroísmo de esa circunstancia cotidiana:

Desde hace unos años España está en Europa y ya no tiene mucha gracia. Vivir en México en cambio suponía un plus de autenticidad porque un

europeo se había adentrado en territorio comanche como Kevin Costner en *Bailando con lobos* ... Así pues, cada artículo sobre mi trabajo empieza así, "Santiago Sierra es un artista español que vive en México". Estos datos biográficos muy lejos de pasar desapercibidos son la coletilla preferida de presentación de cada artista (Favalluci y Jiménez, 2006: 95).

No se puede negar que su residencia en esta ciudad no sea determinante, porque el complejo dédalo de gentes y realidades sociales que la megalópolis de México D.F. le ofrece, constituye un laboratorio óptimo donde experimentar nuevos contextos que, posteriormente puede trasladar a otros espacios, como el europeo. Cuando se le pregunta sobre el particular, Sierra contesta de manera rotunda: "Absolutamente, casi todo lo que hago fuera son readaptaciones de piezas pensadas para México. Cuando se trabaja en un país en el que no se vive no da tiempo para hacerlo de otra forma, nunca se está lo suficientemente informado. La ventaja es que México es Vietnam y es Escandinavia, hay muchos mexicos, por tamaño y por su estructura de castas. México es un resumen del planeta Tierra (Hontoria, 2004)".

¿Qué convierte a Santiago Sierra en un artista tan controvertido, tan cuestionable? Un público mayoritario y profano se escandaliza porque perciben que Sierra remunera a personas por estar ocultas, por masturbarse, estar semienterradas o hacinadas, por dejarse tatuar, por realizar acciones que no entienden... En definitiva, por la contextualización artística de innumerables escenarios que, según ellos, degradan al ser humano (Revuelta, 2003; Molina, 2003). Sierra, sin embargo, y como se podrá comprobar a continuación, lo único que hace es mostrar representaciones simbólicas de situaciones cotidianas. Observar la obra de Sierra desde la miope perspectiva de la irritación es reducirla a un reflejo pobre y simplista del acto artístico, desenvuelto en el marco tan extremadamente complejo como es el del mundo actual.

La densidad del trabajo de Sierra se demuestra en reflexiones como esta: definido a sí mismo como un

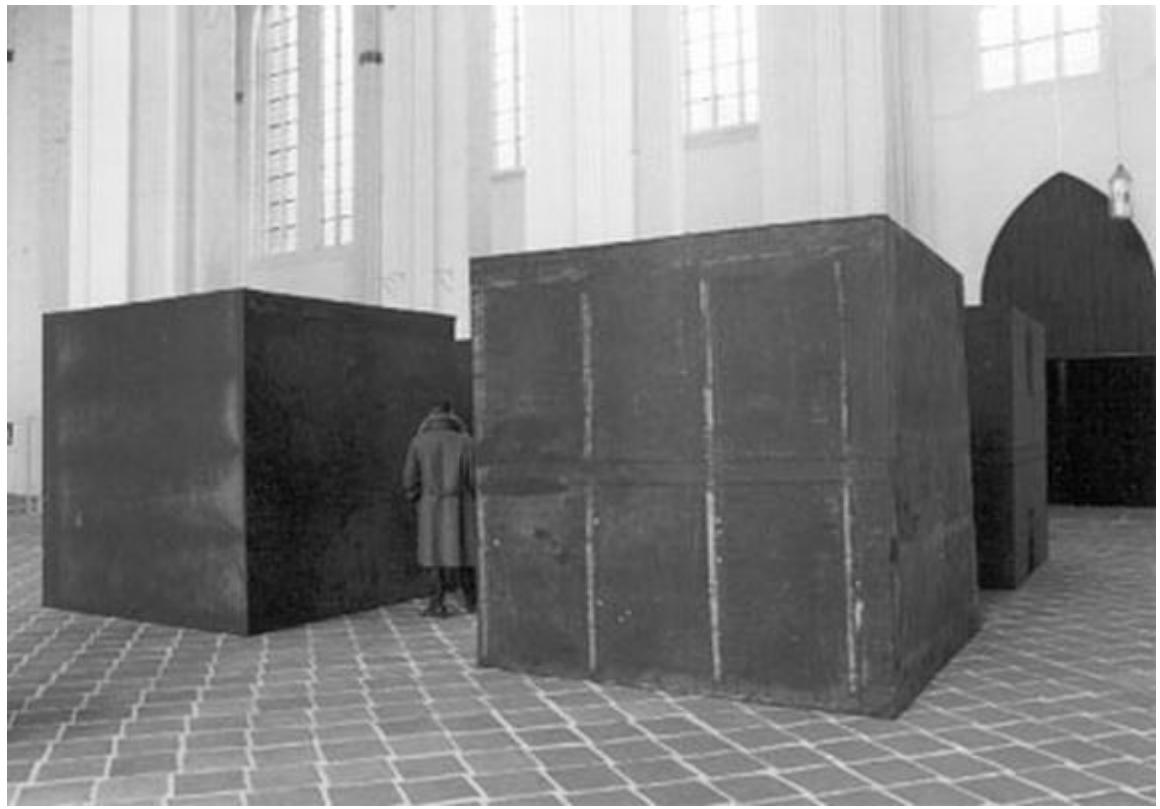
“minimalista con complejo de culpa” (Martínez, 2003; Ramírez, 2006), su asimilación al minimal viene dada por la más inmediata de las configuraciones formales de sus obras como es el uso de elementos primarios –generalmente paralelepípedos–, una insistente utilización de la simplicidad y regularidad compositivas y una tendencia drástica hacia el monocromatismo. Pero el anclaje con artistas y movimientos anteriores no se acaba ahí, también se le ha vinculado a la antiforma, como Richard Serra o Robert Smithson, al povera, a Ad Reinhardt o incluso a los informalistas españoles como Antonio Saura (Ramírez, 2003: 298). No obstante, la adscripción *sui generis* al minimalismo no es un seguimiento ciego en modo alguno: los matices son tantos que la tendencia en sus manos se convierte en un extraño e inquietante híbrido.

Santiago Sierra es, probablemente, el más conocido de una serie de artistas que se hallan muy próximos en cuanto a lo formal y lo ideológico, los más visibles dentro del ámbito español son Antonio de la Rosa y Josechu Dávila Butrón, pero también otros como Tania Bruguera, Regina Galindo, Francis Alÿs o Teresa Margolles. Todos ellos se encontrarían en la órbita de lo que creemos acertado definir como *minimalismo de combate*, caracterizado por un uso más o menos sistemático de la expresión neutra del minimal para acentuar el contraste producido al ponerse en paralelo con otras variables temáticas introducidas en la obra. Como muestra, en la acción llevada a cabo en el espacio Liquidación Total, *Hatsitu, combustión de 10 gramos de heroína* (Madrid, 2006) Antonio de la Rosa instala un espacio vacío, blanco y aséptico que alberga algo etéreo, el característico y desagradable olor producido por la incineración de la heroína. El consumo de esta sustancia, al contrario que el de la cocaína, más socializada y no exenta de cierto *glamour*, se asocia a situaciones marginales y lugares insalubres como vertederos, poblados chabolistas o retretes. Inversamente, De la Rosa presenta un entorno radicalmente opuesto –de inmaculada limpieza–, situación que obliga a repensar la efectividad de ciertos juicios a priori.

Utilizar el minimalismo en tanto que estilo o punto de partida permite expresar una sensación de divergencia formal que no lograría tanta fuerza de otro modo. Mediante el uso de la repetición de las formas seriadas se produce un distanciamiento entre el proceso de concepción y el de ejecución en la obra, cierto es; pero la tendencia les sirve a estos artistas para introducir connotaciones que se hacen mucho más potentes al ponerse en contacto con la fría objetividad del minimal, e incluso para imprimir, paradójicamente, un sello personal en el resultado del trabajo. Así pues, el significado que yace en el núcleo discursivo de Sierra implica aprovecharse del funcionamiento del sistema capitalista, en concreto del proceso productivo y las relaciones laborales para reproducir sus mecanismos en el proceso de ejecución de la obra de arte; más que eso, en realidad desvela la compleja trama que transforma un objeto en arte, en la mercancía con la mayor plusvalía existente. Para construir su dispositivo, Santiago Sierra alterna su producción en las siguientes áreas temáticas generales: *contención, cubriciones u occlusiones, obras remuneradas* y con referencias al consumo y la mercancía, *obras sonoras* y, finalmente, la particular relación de las obras de Sierra con el espacio.

Contención

Este grupo es el primero que se desarrolla tanto cronológicamente como formalmente. En él se inscriben todos aquellos trabajos que tienen como elemento nuclear compositivo uno o varios contenedores, generalmente paralelepípedos: un cubo, un container, una caja. Estos contenedores albergan cualquier tipo de materia, la *mercancía* en el universo de Sierra; esta puede estar viva (*465 personas remuneradas*, 1999) o muerta (*Poliuretano espreado sobre verduras desechadas, para la concentración de su proceso de combustión en 4 contenedores*) o incluso puede ser inorgánica o mineral (*Piedras de Jerusalén en una caja de un metro cúbico*, 2004).



4 contenedores cúbicos

Las primeras obras que realiza se adscriben plenamente a este procedimiento. Sierra trabaja sobre el particular de modo prolongado durante los años 1990 y 1991, aunque a lo largo del tiempo seguirá optando por variaciones de este recurso. Así, aparecen títulos como *Contenedor cúbico* (1990), *Contenedor cúbico de 200 cm de lado* (1990), *4 contenedores cúbicos de 250 cm de lado*, o *Ejercicio de colocación para 4 contenedores cúbicos* (1991), en los que se hace evidente la objetividad descriptiva minimalista.

No era la primera vez que el minimal se contaminaba de otras experiencias, pues ya lo había hecho en sus mismos orígenes: a este respecto, no hay más que recordar la obra *Site* (1964) donde un Robert Morris enmascarado efectuaba un ejercicio de desvelamiento de la *estructura profunda* de un prisma en cuyo interior se hallaba una estática Carolee Schneemann en tanto que tridimensional *Olympia* de Manet. Pero la aportación original del artista madrileño ahonda en el hecho de que algo (o alguien) quede contenido en un elemento prismático, lo que es a su vez un símil de los sistemas de represión o de sujeción. En este sentido es indudable la

sombra de Luis Buñuel que planea sobre el conjunto ideológico de Sierra, puesto que es difícil eludir la metáfora del *muro invisible* desgranada por el cineasta en el film *El ángel exterminador* (1962). Santiago Sierra transfiere ese significado más allá de los cubículos que confinan a inmigrantes o a desempleados; son la solidificación del sistema que constriñe al individuo –y que lo fija y cosifica– y que lo convierte en un objeto susceptible de ser embalado y comercializado.

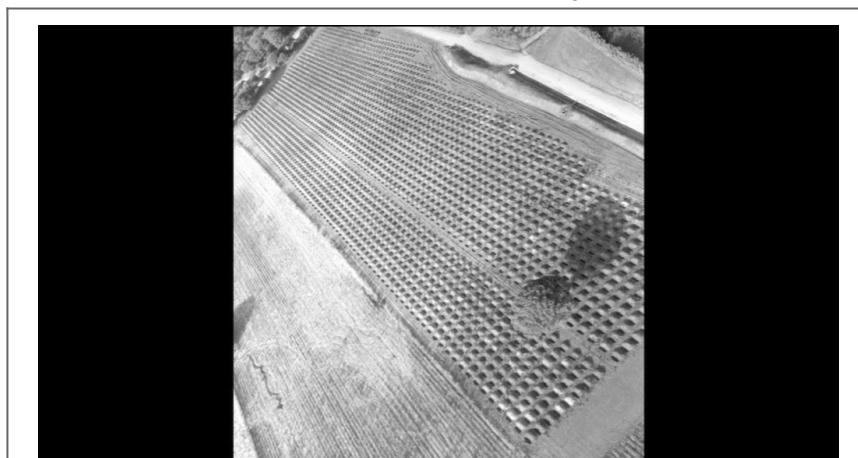
Sierra reflexiona sobre el particular en obras mucho más sutiles sobre la contención del objeto, como ocurre con *Salvapantallas*. El trabajo realizado en 2006 en Roma muestra un bucle de vídeo en blanco y negro, “grabado desde la ventana de una sala de arte” según reza escuetamente la descripción de la pieza. Se aprecia un plano en vertical, grabado con cámara en mano, donde se identifica el patio de una cárcel: aquí se comprende que un centro penitenciario funciona como un recipiente de reclusos, pero ¿no estará Sierra haciendo algo más? Porque se iguala el significado de “contenedor de obras”, el lugar desde donde se realiza la grabación, con el de “contenedor de hombres”, ya que en las prisiones los reos están ubicados según los grados del delito, como en una taxonomía o una colección, por lo que en cierto modo aproxima la idea del *museo* a la del *centro penitenciario*.



Espreado de poliuretano 18 personas

Otra técnica contenedora es la inyección de poliuretano (un polímero orgánico flexible utilizado para producir piezas que se ajustan a la perfección a los productos embalados). El poliuretano le permite extraer moldes de sujetos animados que también son, como se ha argumentado antes, una mercancía. En *Espreado de poliuretano sobre 18 personas*, las dieciocho personas son, concretamente, prostitutas –aunque Sierra no lo afirma, es de suponer que sean de origen albanés o rumano– a las que se les rociaba el compuesto, previa protección, en sus genitales según dos posturas: de frente y de espaldas. A la similitud que se produce con el acto sexual (el polímero remite de manera inequívoca al semen) se une otra referencia quizá no tan evidente: el embalaje de una mercancía sexual en el cuerpo de la prostituta que incluye en sí misma al contratante y al producto contratado. Asimismo hay que destacar que todo ello quedó englobado por el contraste ideológico de realizar la acción en el ambiente sacro de una iglesia dedicada a san Mateo, en la localidad italiana de Lucca.

Pero en lo que a enmarcar cuerpos físicos se refiere, una de las más impresionantes obras de



3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno (2002)

Sierra (y quizá de aquella década) se titula *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno* (2002). Esta obra fue realizada para la Fundación NMAC (Montenmedio Arte Contemporáneo, Cádiz) por

un grupo de inmigrantes africanos (subsaharianos y magrebíes en su mayoría) junto a un capataz español –obsérvese la diferencia de estatus–, en una extensión de terreno de unos trescientos metros de largo y que constaba de tres mil huecos que semejaban nichos. La cercanía con el Estrecho de Gibraltar hace pensar inmediatamente en un gigantesco *memento mori* en homenaje a todos los que mueren intentando huir de la miseria; la magnitud de esta obra rivaliza con lo monumental de trabajos de Smithson como *Spiral Jetty* (1970) o *Amarillo Ramp* (1973). Por otra parte, el hecho de que la acción esté realizada por inmigrantes africanos que, muy probablemente, hayan realizado ese arriesgado camino intercontinental, no deja de ser incisivo en cuanto que están cavando una tumba que podría haber sido suya. Este acto de “cavar uno su propia tumba” recuerda poderosamente al personaje de Paul Newman (Luke) en el film *Cool Hand Luke* (La leyenda del indomable, Stuart Rosenberg, 1967). En la película, Luke, como castigo –asunto recurrente en Sierra que analizaremos más adelante–, cava una fosa del tamaño de una tumba en la que vuelve a introducir la tierra repetidas veces. Ese “castigo de Sísifo” humillante e irracional enlaza con otra obra de Sierra, en *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno*, llevada a cabo en la zona desmilitarizada entre Corea del Norte y Corea del Sur en junio de 2005, jugó con la doble idea de hacer un trabajo absurdo que no tenía ninguna finalidad productiva y con la mezcla de los territorios de dos bandos enemigos. Ante Yu Yeon Kim, la comisaria –muy poco convencida de los argumentos del artista– del evento *DMZ 2005*, Sierra se lo explica en castellano a Ben Lewis en el documental *Art Safari*:

Bueno, es parte de una larga serie de muchas piezas en las que lo que he estado haciendo ha sido... Entonces el trabajo que se está haciendo, que es hacer un hueco para luego intercambiar los trozos de tierra, pues es una actividad que no conduce a nada productivo en términos de... No estoy produciendo una mercancía, no estoy produciendo nada relacionado con esto, es

un elemento que es muy fúnebre, las tumbas. Lo específico del trabajo militar es que siempre tiene dos bandos ¿no? Siempre son dos grupos, o sea los militares no se matan a sí mismos, matan a una persona equivalente a él pero de otro bando. Entonces el intercambio hacia la nada, hacia la desaparición, hacia la muerte, lógicamente tiene que ver con dos bandos, con un norte y con un sur, por supuesto (Lewis, 2005).

En este sentido, se puede interpretar la idea de Sierra como una operación matemática cuyo resultado es cero: representa la anulación por el desgaste y el aumento de entropía –que diría Smithson– en el universo artístico. También acentúa cómo surge el plus que grava el valor de la obra: en términos energéticos no produce nada (o casi nada) físico, es decir, gasta más de lo que obtiene a cambio. Y, contrariamente, su acción genera una serie de beneficios como pueden ser el prestigio o la publicidad de la institución. Sierra se sabe muy consciente de ello cuando afirma que “si quieren abrir un nuevo espacio me llaman porque soy la persona más indicada, porque saben que todo el mundo hablará de ese nuevo espacio, porque mis trabajos son controvertidos. Soy muy útil para las instituciones en lo que al logro de sus objetivos se refiere” (Lewis, 2005).

Ocultaciones, obstrucciones, occlusiones

La ocultación tiene cierta correspondencia con el punto anterior, pero el matiz diferencial estriba en que aquello que está cubierto queda anulado o disuelto, desaparece. Mientras que en la contención de objetos estos se hacen presentes como mercancía a través de la transacción comercial, en la manera de proceder de la ocultación, el contexto, el objeto o el símbolo se volatilizan, si no definitiva, al menos temporalmente. En cierto modo, semeja el mecanismo del pensamiento de los niños de que aquello que no se ve, no existe.

Así, Sierra acentúa ese acto de ocultación voluntario y exterioriza lo fácil que es superponer el



100 personas escondidas
(calle Doctor Fourquet,
galera Helga de Alvear,
Madrid, noviembre 2003).

manto de invisibilidad sobre los que no tienen derechos: si en otro tiempo fueron los integrantes del lumpenproletariado, ahora son los *sin-papeles* quienes ocupan junto a los *sin-techo* el escalafón más bajo de la sociedad. Obras como *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Edificio G & T, ciudad de Guatemala, agosto 1999) o más recientemente *100 personas escondidas* ilustran rotundamente el proceso de disolución e invisibilidad que marca el discurso de Sierra, una fluctuación entre el ocultar y el desvelar.

Pero no sólo se disimulan las personas, también los edificios como en *Lona suspendida de la fachada de un edificio* (Museo La Tertulia, Cali, junio 2002), una de las pocas obras en las que utiliza un elemento figurativo que tenga un significado tan preciso como el de la bandera estadounidense en un contexto como el colombiano. Otro tanto se puede afirmar de *Espacio cerrado con metal corrugado* donde

la entrada de la galería se elimina bajo el cierre metálico, sin ninguna referencia, es decir, queda tachada, en términos heideggerianos, *sous rature*. Se ha comentado que la obra era una alegoría de los cierres metálicos de los bancos argentinos cuando estalló la crisis del *corralito*, no obstante, parece más acertada la lectura alternativa de presentar un lugar que, al fin y al cabo, es un espacio comercial y aparece cerrado, anulada su posibilidad de realizar las habituales transacciones mercantiles.



Espacio cerrado con metal corrugado
(Lisson Gallery, Londres, 2002).

Existe otro modo de ocultación que consiste en impedir artificialmente la operación de un agente –sea cual fuere– a través de un proceso de *occlusión*. Veamos cómo funciona esta estrategia. Una obra muy polémica en su momento fue *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*, que constó básicamente en el emplazamiento de un tráiler en perpendicular cruzando todos los carriles en un sentido del anillo Periférico (una carretera de circunvalación de México D.F.). Aunque se manifestaron argumentos éticos como la posibilidad de obstaculización a una supuesta ambulancia con un herido de muerte, aquí se presentaba el precario equilibrio del régimen circulatorio de personas y materiales; lo que se entiende en el plano metafórico como la frágil ilusión existente en el sistema económico: los mercados, al igual que los imperios, se pueden derrumbar por elementos ajenos al

sistema o no previstos dada su, *a priori*, poca importancia.

<i>Obstrucción con un contenedor de carga (Méjico DF, 1998)</i>	<i>Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje (Calzada Churubusco, México DF, 1996)</i>

Esta obra tuvo un precedente que consideramos mucho más potente aunque menos espectacular, *Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje* se compuso, en palabras de Sierra “a plena luz del día y sin que nadie se sintiese incómodo ... corté con cinta de embalaje el acceso que permitía a los peatones cruzar la autovía de Tlalpan” (Martínez, 2003: 20). Llama la atención la debilidad del material –la cinta– y que los sujetos –los peatones– den por sentado un gesto de autoridad, la obstrucción, sin un mínimo de cuestionamiento por su parte; así, Sierra utiliza en su provecho la gramática de las señales que comunican la ausencia temporal de un elemento o, como en este caso, una coerción.

Obras remuneradas

Santiago Sierra comienza a desarrollar esta temática a finales de la década de los noventa, en 1999, con la obra *24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados*. Lo primero que despierta interés en el título son las expresiones “movidos constantemente” y “obreros remunerados”, o sea, que hay unos

trabajadores que mueven unos bloques de hormigón sin descanso durante una jornada laboral, pero ¿con qué objetivo? El movimiento continuo conlleva que sea algo mecánico y repetitivo; por otra parte, dentro del espacio de la galería se construye un sistema cerrado que es en sí mismo una maquinaria solipsista u onanista, al más puro estilo duchampiano, sin un fin definido: los obreros, los bloques, las herramientas y el propio movimiento.



24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados (ACE Gallery, Los Ángeles, 1999).

Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas (Méjico D.F., 2000).

La diferencia fundamental con obras anteriores estriba en que en estas, el encargo y la ejecución material se hacen explícitos a través de la representación del mandato en tiempo real; y el artista acuña títulos cuyos enunciados descriptivos entroncan con el modo conceptual de Joseph Kosuth en *Una y tres sillas* (1965). En cierto modo, *24 bloques...* es la base, el punto de partida del estilo de Sierra, pues el autor supo aprovechar el filón que había encontrado tras sus reflexiones; el mes siguiente realiza *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Edificio G & T, ciudad de Guatemala, agosto 1999); en esta obra presenta las constantes primarias que Sierra retomará (juntas o por separado) en muchos de sus trabajos posteriores: los materiales pobres, la contención del espacio, la remuneración

por un acto, la ocultación de los cuerpos y el castigo.

Llama la atención la constante preocupación por el concepto de trabajo en Sierra. En alguna ocasión se ha definido a sí mismo como un *megaobrero*, dado que “el arte forma parte del aparato cultural, cuya función es coercitiva, no emancipatoria. Un artista es un megaobrero que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía. Es ínutil preguntarse de qué lado está” (Martínez, 2003: 174). Esta inquietud revela una familiaridad con la concepción marxista de los medios de producción y, al mismo tiempo, una pulsión por extraer de sus profundidades los mecanismos del sistema capitalista cuya influencia se deja sentir en todas los terrenos vitales. Seguramente ahí radica la incomodidad que trae consigo la recepción y asimilación de ciertas propuestas como *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno o en 10 personas remuneradas para masturbarse*, ambas del año 2000. El peso compositivo recae en la primera, en el pago que se realiza en especie, es decir, la heroína; en la otra, el imperativo es masturbarse, sacar al espacio público algo que pertenece al ámbito privado. Algunas perspectivas críticas caen en la fácil acusación de la inmoralidad inherente ante tales trabajos, lo que es una muestra obvia de hipocresía de las mentes bienpensantes escandalizadas ante la crudeza de las relaciones de producción.

Sea como fuere, se contraponen dos percepciones distintas, como observa certeramente Rosa Martínez “el cuerpo que sufre el castigo del trabajo se asocia con los procesos productivos que conllevan creación de calor, desgaste y desaparición, e incluso la masturbación se concibe como un modo laboral más” (Martínez, 2003, p. 20). Pero también, hay que incidir en el hecho de que la masturbación es una práctica considerada por el cristianismo como una *gasto inútil*: desperdicia en un vacío juego de placer el semen que sirve para propagar la especie.

En este punto, el espectador se encara además con otros referentes pues surge la confrontación directa de dos

visiones antagónicas del trabajo. Este tiene una carga negativa, pues desde la perspectiva cristiana es un *castigo* (no ha de olvidarse que forma parte de la matriz sociológica de la cual es producto Santiago Sierra); sin embargo, en la tradición protestante y calvinista, la capacidad del trabajo es una *virtud* (Weber, 1969). Por otra parte, el castigo está directamente relacionado con la culpa. Efectivamente, en el libro del *Génesis*, Adán es juzgado, condenado y castigado por Yaveh a obtener su manutención diaria, con la célebre sentencia “Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás” (*Génesis* 3, 19).

Pero Sierra también desenmascara la naturaleza repetitiva, absurda y sádica del trabajo, demasiado parecida a un infierno, y radicalmente contrapuesta a la máxima de que este significa. Hay algunos ejemplos que aparecen en la cultura europea, donde asoma la sombra de lo irracional, que no están tan alejados de la visión del artista contemporáneo: los trabajos de Hércules, el castigo de Atlas o el tormento de Sísifo. En concreto, nos interesan los dos últimos por las connotaciones arquitectónicas y conceptuales que se derivan de ellos. Hesíodo en la *Teogonía* cuenta la historia de Atlas, jefe de los titanes quien, al perder la guerra contra los olímpicos en la Titanomaquia, es castigado por Zeus a mantener sobre su cuerpo toda la bóveda celeste; Homero retrata la gran astucia de Sísifo que llevó a este a que se burlara de los dioses y del mismo Tánatos (a quien apresó), por esta razón, Zeus lo envió al Tártaro con la obligación de empujar una piedra enorme montaña arriba pero siempre se escapaba rodando, por lo que tenía que comenzar la tarea indefinidamente (Camus, 1959).

De todas las obras que tienen carácter punitivo destacan varias donde las personas funcionan como elementos tectónicos o de soporte, o dicho de otro modo, se comportan como componentes bioarquitectónicos de una construcción efímera. La primera que realiza Sierra con esta aportación temática es *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60*

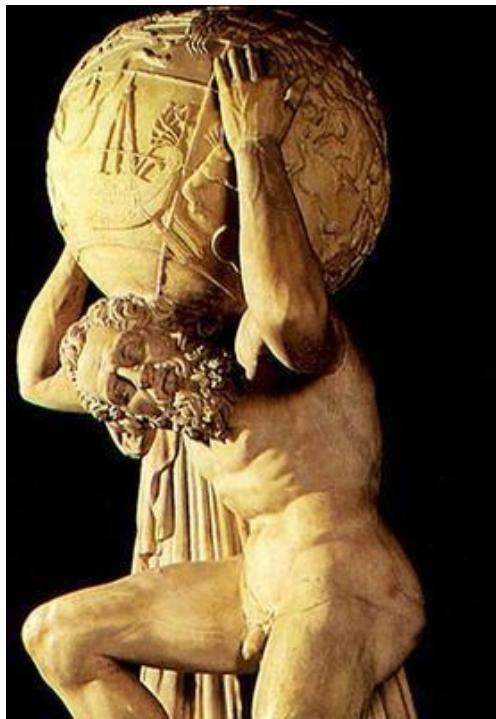
grados del suelo y sostenido por 5 personas; le sigue Elevación de 6 bancas (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Múnich, 2000), y la más interesante en cuanto a su contenido iconográfico, 9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared. La apariencia de esta última obra evoca formalmente los homoeróticos calotipos de Max Koch y Otto Rieth que representaban desnudos masculinos integrados en elementos arquitectónicos, en concreto *Der Akt*, 38 (El desnudo), donde los modelos imitan las posiciones sustentantes de atlantes o telamones. Por otra parte, hay que recordar que la etimología de Atlas ('el portador') proviene de $\tau\lambda\ddot{\nu}\omega$, 'portar, soportar', de ahí que los atlantes reproduzcan el castigo de Atlas en los soportes de los edificios. (Curiosamente, las posiciones corporales de Atlas y Sísifo son muy similares la una de la otra; mientras que Atlas inclina una de las rodillas hacia adelante en un evidente gesto de dificultad en su tarea, Sísifo tiene la misma postura al tener que echar el cuerpo al frente para empujar con el peso de su cuerpo la gran piedra).



9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared



9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared (Deitch Projects, Nueva York, junio 2002)



M. Koch, O. Rieth, *Der Akt*, 1894

Atlas Farnesio (siglo II a.C.).

La perversión laboral, pues, fomenta las posibilidades expresivas del artista con cuyas tensiones conceptuales juega de manera evidente. Cuando Rosa Martínez le pregunta sobre la superación de algún tipo de ley, Sierra se muestra tajante: “Yo no transgredo ninguna norma. Ninguna natural, puesto que no vuelo ni respiro bajo el agua, ni tampoco humana ya que mis límites son los del sistema capitalista ... La ley está hecha para cumplirse y se cumple sin posibilidad de transgresión” (Martínez, 2003: 188).

Otros castigos son más sutiles y, quizá, más perversos, como en el caso de *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*, obra efectuada en el Pabellón español en la Bienal de Venecia de 2003, el día 1 de mayo, Día de los Trabajadores. Esta acción se llevó a cabo sin espectadores ante un muro negro y, para ser más incisiva, se incluyó un capirote como aditamento de la mujer. En la acción punitiva de estar contra la pared se introduce el factor de sentirse indefenso ante los demás que están detrás del individuo; por otra parte, como es el caso, el encontrarse en la confluencia de las dos paredes, el rincón, acentúa esa sensación de opresión, como si los dos muros fueran a cerrarse sobre el sujeto. No sólo eso, sino que también el muro se convierte en

el límite de la comunicación: poner a alguien contra la pared es arrebatarle la voz y la identidad, no se puede poner rostro al reo, es, en cierto modo, ocultarlo temporalmente y aumentar la sensación de sumisión.

		
Acción, Bienal de Venecia, 2003	Goya, <i>El reo con capirote</i> [Caprichos n.º 23]	Satar Jabar torturado en Abu Ghraib

En cuanto a la imagen del capirote en el acto de castigo, es evidente la referencia a los *Caprichos* de Goya, en concreto al número 23 “Aquellos polvos (trajeron estos lodos)” (1799), pero también se ha de dirigir al carácter performativo de la intersección de varias situaciones disciplinarias: por una parte, la de los reos y penitentes acusados por el Santo Oficio, la aplicación de los castigos en escuelas y cárceles durante el régimen franquista (Richards, 1999: 58) las torturas que se llevaron a cabo hacia prisioneros iraquíes, por parte de los soldados estadounidenses, en la prisión de Abu Ghraib en 2003.

Sierra prolongará la idea del castigo que encara al reo en la pared con *114 ciudadanos de Stommeln* o *Los castigados*, ambas obras realizadas en Alemania en 2006, y esta última en casi una veintena de centros de arte. Respecto al escenario germánico donde se desarrollan, es inevitable leer las acciones como una suerte de expiación por el sentimiento de culpa colectivo debido a las atrocidades del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

Arte sonoro

Dentro de la trayectoria de Sierra, son trabajos tardíos, que se van ensayando distanciadamente unos de otros. La obra que inaugura el uso del sonido es *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán, México 2001) donde a mujeres de la etnia tzotzil –procedentes del estado de Chiapas– que desconocían el castellano se les había pagado dos dólares por pronunciar la frase: “Estoy siendo remunerado por decir algo cuyo significado ignoro”. En este experimento y otro similar realizado en Birmingham al año siguiente en el que se pagó a un mendigo para que enunciara los abundantes beneficios que generaría su acto lingüístico, se indaga más en el contenido y las propiedades del lenguaje que en las posibilidades expresivas del sonido.

Como en otros trabajos de Sierra, se da por sentado el evidente aspecto de repetición y de letanía que será retomado posteriormente en otras realizaciones; por ejemplo, la complejidad y la coordinación que suponen *Historia de la Galería Foksal enseñada a un desempleado ucraniano* (Varsovia, 2002). Esta galería se fundó en los años sesenta y para contar su evolución en cuanto al marco contemporáneo de Polonia, se contrató a cuatro especialistas (uno por década) que daban las explicaciones en polaco, estas eran traducidas al ruso para el ucraniano y al español para el propio Sierra. Aquí se observa, por un lado, la referencia velada a la confusión de lenguas de la caída de Babel y la dificultad existente en la comunicación y la interpretación de un mismo hecho; por otra parte, es fácil comprender la vacuidad de este acto comunicativo en donde se va perdiendo caudal significativo en cada traducción.

En cuanto a las obras exclusivamente sonoras, la primera que aparece en su catálogo, es *2 maraquereros* (2002). Sierra explica en sus habituales textos que a “dos invidentes de los que suelen pedir limosna ... Se les contrató para tocar cuatro horas diarias durante un mes” (Martínez, 2003: 35, 141). La nota común entre todas estas obras que emplean el sonido suele

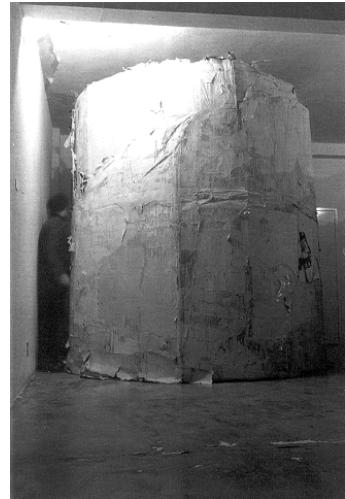
ser la monotonía y la repetición: *El degüello* (2003) o *Altavoces* (2005); pero también se puede añadir un matiz ruidista, así, *Traslación de una cacerolada* (2002), *Psicofonía grabada en el Casa del Pueblo* (2005) y *Concierto para planta eléctrica a diésel* (2007); incluso se puede llegar a la anulación del sentido debido a la reiteración extrema como en *Primer verso de La Marsellesa tocado ininterrumpidamente por una hora* (2004) o *120 horas de lectura continua de una guía de teléfonos* .

Sierra y el espacio

Llegados a este punto, se han de reconocer los fuertes vínculos que Sierra establece con el espacio y que cristalizan en las relaciones recíprocas que se producen tanto en el emplazamiento privado como en el público, tanto interior como exterior, institucional o no. Desde el principio de su carrera, esta correspondencia se ha venido practicando mediante la ubicación de los cuerpos geométricos en el recinto expositivo a la manera minimalista (Maderuelo, 1990: 88-89): el espectador y su mirada se desplazaban por los lugares que dejaba libre la obra de Sierra, más próxima en ese momento a una noción canónica de escultura y, por ello, unida a una visión quizá más estereotipada de la instalación. Los trabajos se organizaban en función de esa experiencia sensorial al dialogar con el marco urbano (su historia, su *background*) y a distorsionar su significado, pero también a desvelar su simbolismo más profundo. En cierto modo, es como si existiera una correspondencia biunívoca (es decir, de ida y vuelta) entre las acciones antónimas de ocultar y desvelar: aquello que se omite sirve como instrumento para realzar las relaciones que se suelen dar por supuestas y que no se plantean normalmente y viceversa, como, por ejemplo, la complejidad de las redes laborales y de producción.

La primera obra documentada que utiliza dicho procedimiento es *20 trozos de calle arrancada, de 100 cm de lado en su cara superior*, estos fragmentos de vía pública se

exhibieron en la Galería Ángel Romero de Madrid en marzo 1992 y constituyan una revisión (cuando no una *reversión*) brutalista del *Copper square* (1967) de Carl Andre. También el espacio público le provee a Sierra del material pertinente para producir 2 *cilindros* de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados; en estos primeros tanteos la complejidad del trabajo era directamente proporcional a su magnitud, de modo que el salto a la calle para poder desplegar todo el potencial que se estaba gestando parecía una fase lógica de su evolución. Una obra en la que se concretan los cambios que se están sucediendo: esos cilindros *imponen* al visitante un contacto corporal con ellos, es decir, la distancia aurática que permite la contemplación estética se reduce considerablemente con esa mole de papel de desecho cuarteado y con residuos.



20 trozos de calle arrancada Gal. Romero, (Madrid, 1992).

2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados (1994)

Demos un salto hasta 2003 y la Bienal de Venecia; elegido como representante de España, la intervención supuso el trampolín que lo catapultó al estrellato artístico de esta década con sucesivos proyectos en múltiples centros de arte contemporáneo de la escena internacional. Lo paradójico del caso ha sido, como el propio Sierra ha admitido, que las

instituciones expositivas, a sabiendas del desprecio físico del que hacen gala sus manifestaciones, toleran y, en cierto modo, potencian esa circunstancia. Un



Institución embarrada
(Kestnergesselschaft, Hannover,
2005)

ejemplo de ello fue, por supuesto, la *ocupación* del Pabellón español en la Bienal de Venecia, pero también otra acción reseñable como la transformación del espacio de la Kestnergesselschaft en la obra *Institución embarrada*. Entre 1934 y 1936, el recién estrenado gobierno nazi ejecutó un programa de obras públicas cuya finalidad era paliar el alto índice de desempleo en Alemania; en el caso de Hannover se construyó el lago Maschsee. Con esta premisa, Sierra decidió llenar la sala principal de la planta baja del edificio con “sedimento del lago Maschsee en base a sus implicaciones sociológicas”, aunque al final, y debido a un posible riesgo para la salud de los visitantes, “se utilizaron turba y barro obtenidos del pantano de Bad Neenndorf y de un cultivo cercano al lago Steinhuder Meer”. En la planta superior de la Kestnergesselschaft quedaba el vestigio de dicha acción en las huellas de barro que dejaban los visitantes.

La puesta en escena tiene un aire siniestro, pues con ella Sierra ha reproducido las consecuencias devastadoras de una riada al tiempo que hace referencia al barro “fabricado” de manera indirecta por los nazis. Desde el punto

de vista expresivo consigue un efecto asombroso al introducir esa suerte de atmósfera exterior en el interior de la sala: en el blanco puro del contenedor artístico se sitúa una materia oscura y cenagosa, similar a un excremento en un inodoro, a través de una acción retroactiva que descarga todo su poder crítico en el pasado. Es sugestivo observar cómo Sierra no siente ningún respeto por el *témenos* del espacio expositivo e inunda literalmente el recinto con barro, en esta operación se pueden distinguir distintas líneas argumentales con tendencia a demoler la forma precisa, volviendo a lo *informe* batailleano y, de modo paradójico, con el uso de este material maleable, lo hace coincidir con la forma del lugar; y, obviamente, las salpicaduras evocan al mismo tiempo los *drippings* de Jackson Pollock y las salpicaduras de plomo de Richard Serra.

Al año siguiente, 2006, volvió a reflexionar sobre lo informe y lo invisible. Santiago Sierra realizó 245 m^3 para la Synagogue Project de Stommeln. Esta antigua sinagoga, construida en 1882, alberga desde 1991 un proyecto de carácter anual donde se invita a artistas contemporáneos para que realicen obras *site specific*; con ese nuevo cometido, nombres de la talla de Richard Serra, Eduardo Chillida, Carl Andre, Giuseppe Penone, Sol LeWitt han pasado por sus estancias (Dornseifer y Schallenberg, 2000). En cuanto a la finalidad de estas exhibiciones, parece ser que debían servir a modo de homenaje hacia las víctimas del Holocausto. La única afirmación sobre el particular proviene del propio Sierra quien dice que “el Ayuntamiento de Pulheim decidió entonces [en 1991] emplear el edificio como memorial invitando artistas anualmente para rendir homenaje a las víctimas”. Sierra propuso una instalación que constaba de seis coches cuyos tubos de escape estaban conectados al interior de la sinagoga mediante conductos que llenaban la sala principal de humo procedente de la combustión de los vehículos. Según la página web del artista

El público debía acceder en solitario provisto de una máscara de

respiración artificial y asistido por técnicos de seguridad ... Había monóxido de carbono suficiente como para matar a una persona en media hora pero al público sólo se le permitía estar cinco minutos como máximo y siempre asistidos por máscaras de respiración artificial. Esto se presentó el día 11 de marzo a la prensa y el siguiente día al público general, ninguno de esos días se presentaron quejas o muestras de incomprendición entre los asistentes. Se pensaba organizar el acto durante los siguientes seis domingos pero tras insistentes titulares de prensa y televisión que me describían como un provocador radical y a mi trabajo como una cámara de gas verdadera (?), un grupo de miembros de la comunidad judía alemana solicitaron el cierre del proyecto, lo que fue aceptado.

	
<p>245 m^3 Sinagoga de Puhlheim-Stommeln, 2006</p>	<p>245 m cúbicos, Sinagoga de Puhlheim-Stommeln, 2006</p>

Las críticas más persistentes a las que se refiere Sierra provienen de Stefan Kramer, Secretario General del Consejo Judío Alemán quien afirmó que era “un escándalo. Es una increíble provocación a costa de las víctimas del Holocausto. No es más que una ofensa a toda la comunidad judía”; otra de las voces era la del escritor Ralph Giordano quien había sobrevivido a los campos de concentración alemanes: “Es despreciable. ¿Qué hay de artístico en juntar el escape venenoso de seis coches en una antigua sinagoga? ¿Y quién le

dio permiso para esto?" (Harding, 2006). Pese a la negativa del alcalde de Pulheim, Karl Auguste Morisse, a clausurar la exposición (*El Mundo*, 13 marzo de 2006), el antes citado Consejo Judío Alemán consiguió que se cerrara definitivamente la muestra (*El Mundo*, 14 marzo de 2006).

El madrileño pone de manifiesto lo endeble del discurso de lo *políticamente correcto* que corre parejo a la solidez emotiva que mantienen los lugares, de la que emana la sensibilidad susceptible de ser herida. A la luz de estos trabajos, se hace evidente que Sierra tiene un olfato especial para detectar los conflictos de un lugar y hacerlos manifiestos: *Ordenación de 12 parapetos prefabricados* (Herzliya, Israel, 2004), *Institución embarrada* (Hanover 2005), *El pasillo de la Casa del Pueblo* (Bucarest 2005), *Los castigados* (Frankfurt 2006)... Nos inclinamos a pensar que Sierra en un momento dado, se percata de que *la obra surge del lugar*. Se puede objetar que existen obras *site-specific*, por supuesto que sí, no podemos olvidar que existía en el trabajo de Robert Smithson la dialéctica *site/nonsite*. A lo que nos referimos se parece más a lo que afirmaba Miguel Ángel cuando *percibía* la figura escultórica bajo el volumen pétreo; es decir que Sierra semeja *auscultar* el lugar, ahondar en su historia y las relaciones con el entorno donde se ubica. ¿Cómo explicar si no obras como *Obstrucción de una vía con diversos objetos* (2000), realizada en Irlanda con neumáticos ardiendo? Es cierto que no es el Ulster, sino que es Limerick pero ¿tendríamos la misma percepción si en Madrid viéramos autobuses y contenedores de basura ardiendo? Más ejemplos: *Lona sostenida frente a la entrada de una feria de arte* y *Lona suspendida frente a una cala*, las dos fechadas en 2001; en las dos obras el motivo principal es la lona sobre la que está inscrita la siguiente leyenda "INLÄNDER RAUS" cuyo significado es en castellano 'personas originarias fuera'. Pero la lectura de la obra dista radicalmente si está en Basilea de si es en Mallorca, Sierra da cierta explicación de la acción, como es habitual, en términos como estos:

Durante la inauguración de la muestra 'Art Unlimited' realizada en el marco de la Feria de Arte de Basilea, tres personas de origen turco fueron contratadas para sostener una pancarta frente a la puerta de entrada al evento ... Aunque se tenía previsto repetir esta acción los dos días siguientes, las personas contratadas renunciaron al encargo aduciendo la comprometida posición en que les pondría en Basilea exhibir públicamente esta pancarta.

La obra de Sierra, a partir del minimalismo, ha desembocado en una "geometría combativa"; un desarrollo inédito transformado por la eficacia de sus procedimientos. Debido a que el mundo actual está en una crisis insalvable, ni siquiera el arte tiene la credibilidad suficiente para erigirse en salvador. Es decir, la utopía ha quedado reducida al mero concepto lingüístico, la posibilidad de la misma se ha anulado como la reducción al absurdo de muchos trabajos de Sierra. Tampoco el cinismo ha quedado bien parado; pues si bien los cínicos veían en la civilización la fuente de los males del mundo, ahora apenas pueden desvelar los hechos que nos llevan al fracaso. En este sentido, la cultura ha sido desactivado por una tecnología que, desde el siglo XVIII, ha proliferado de manera exponencial. Por este motivo es inevitable preguntarse si el ser humano está mercantilizado hasta la médula. O, si se prefiere formularlo de otro modo, ¿estaría inscrita en el código genético la necesidad de un sistema comercial?

Tal vez de ahí proceda esa áspera sensación tan peculiar que permanece al aprehender las acciones de Sierra; la amargura emana de la imposibilidad absoluta de salirse del sistema para poder dinamitarlo. El sistema ha demostrado repetidas veces que puede absorber aquello que puede dañarlo y convertir a sus enemigos en algo rentable. Santiago Sierra utiliza las mismas argucias en el arte y desvela cuán podrido está; no intenta cambiar el sistema puesto que no puede y tampoco cree en ello, es decir, el arte no puede ser revolucionario puesto que ya no hay revolución posible,

solamente conatos incendiarios que quedan fagocitados por el ansia de la esfera de la riqueza.

Un gran libro en dos tomos sobre los edificios de la Universidad de Zaragoza

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carlos; BIEL IBÁÑEZ, María del Pilar; y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión [coord.]: *La Universidad de Zaragoza: arquitectura y ciudad*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2008.

Son los edificios, en unión inextricable con la trama urbana, los que hacen que las ciudades sean lo que son, y ofrezcan el aspecto que tienen hoy. La arquitectura y planeamiento urbano vinculados con la Universidad de Zaragoza han contribuido a ello activamente: no hay más que pensar en el papel que juega el Paraninfo como referencia visual en nuestra imagen mental del centro de Zaragoza, o en cómo la urbanización del campus universitario de la plaza de San Francisco ha determinado la morfología de la zona adyacente. Algo parecido ocurre en Huesca y Teruel, cuyos campus universitarios –sobre todo en los últimos años- han visto surgir nuevas arquitecturas que se suman a las históricas ayudando a configurar la imagen actual de la ciudad. El estudio detallado de dicha arquitectura es objeto de este libro.

Desde la clásica obra de Jerónimo Boroa publicada en 1869, han sido muchos los estudiosos que se han interesado por la Universidad de Zaragoza, su historia y su patrimonio. Los edificios de la Universidad fueron analizados específicamente en 1983 por el departamento de Arte de la Facultad de

Filosofía y Letras en la obra colectiva *Historia de la Universidad de Zaragoza*, y recientemente por Carmen Rábanos dentro del panorama de la arquitectura contemporánea aragonesa. También el Paraninfo y su programa iconográfico están perfectamente documentados gracias a Guillermo Fatás. En cuanto al patrimonio histórico-artístico de la institución, disponemos del catálogo publicado en 2004 bajo la coordinación de Manuel García Guatas. Asimismo, se han realizado estudios monográficos sobre arquitectos que construyen para la Universidad, en el marco de tesis doctorales como las realizadas por Ascensión Hernández sobre Ricardo Magdalena y Mónica Vázquez sobre José Borobio.

Sin embargo, en las citadas obras el estudio de la arquitectura de la Universidad de Zaragoza no es abordado de manera completa: o bien es uno más de los temas tratados, o el carácter monográfico de las obras no permite una visión general. La publicación del libro objeto de esta reseña viene a concluir esta tarea pendiente. Su objetivo fundamental es dar a conocer a la sociedad el patrimonio arquitectónico de su Universidad, a través de la exhaustiva compilación de la información relativa a las construcciones universitarias desde 1893 hasta nuestros días.

Publicada con motivo de la rehabilitación del Paraninfo, *La Universidad de Zaragoza: arquitectura y ciudad* es resultado de un encargo directo del Rector Manuel López a los tres autores y coordinadores de la obra. Pilar Biel y Ascensión Hernández, profesoras del Departamento de Historia del Arte de la Universidad, aportan sus conocimientos en patrimonio cubriendo la parte histórica, mientras que Carlos González Martínez, director de la Unidad Técnica de Construcciones y Energía de la Universidad, es responsable de la parte más contemporánea. Ramón Abad, Alfonso Ariño y Antonio Peiró se encargan de los encartes y, cuando ha sido posible, la redacción de las fichas ha sido encomendada a los arquitectos responsables de los proyectos, que vienen a sumarse así a la amplia nómina de especialistas que participan en la publicación.

La obra consta de dos volúmenes: el primero aborda la historia

constructiva de la Universidad en nueve capítulos, mientras que el segundo es el catálogo razonado de los edificios universitarios a través de cuarenta y seis fichas agrupadas por ciudades, dentro de ellas en áreas o campus, y a su vez por facultades y en sucesión de antigüedad cronológica. Las fichas contienen información sobre el proyecto y sus autores, una breve reseña histórica y descripción tipológica, así como datos técnicos referentes al presupuesto de la obra o la superficie construida. Se completan con fotografías, plantas, secciones y alzados.

En el estudio arquitectónico propiamente dicho, el orden elegido para el análisis aúna los criterios cronológicos y temáticos. Tras una reseña histórica sobre la Universidad de Zaragoza que sirve de marco general, se inicia el recorrido por su historia constructiva con los dos edificios más antiguos: la Universidad Literaria, cuyo edificio fundacional situado en la plaza de la Magdalena fue tristemente demolido en 1969, y el Paraninfo -antigua Facultad de Medicina y Ciencias- de Ricardo Magdalena, inaugurado en 1893 y recientemente rehabilitado por Luis Franco y Mariano Pemán dentro del plan de infraestructuras 2006-2012.

La Ciudad Universitaria de la plaza San Francisco se aborda en el tercer capítulo. Además de tratarse del campus aragonés con una historia edificatoria más dinámica (de estética más o menos unitaria en sus comienzos gracias a las construcciones de Regino Borobio y José Beltrán), su urbanización ha contribuido de forma activa a la génesis de la morfología de la zona. Los otros dos campus zaragozanos, Miguel Servet y Río Ebro, que tienen en común su situación a las afueras de la ciudad, son tratados en los capítulos cuatro y cinco. El primero acoge los estudios de la Escuela Superior de Veterinaria, cuyo primer edificio se realizó según proyecto de Casimiro Lanaja, al que se han sumado vanguardistas y recientes construcciones como el edificio de Investigación en Encefalopatías Espongiformes. La historia del campus Río Ebro es más reciente y remonta sus inicios a los años ochenta, con el traslado allí de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros

Industriales. A este primer edificio le siguen otros: Ada Byron y Betancourt, ambos obra de Basilio Tobías, y Lorenzo Normante (sede de Empresariales), de Tobías, Pemán y Franco. Los capítulos seis y siete están dedicados a los campus de Huesca y Teruel. Desde su incorporación a la Universidad de Zaragoza como Facultad de Huesca en el curso 1995-1996, el campus oscense ha recibido un gran impulso con la construcción entre otros del pabellón polideportivo Río Isuela o el Vicerrectorado, que vienen a sumarse a los ya existentes, la escuela de Magisterio y el Colegio Universitario. En cuanto al campus de Teruel, su desarrollo está ligado a los estudios de maestros y a la construcción de una ciudad escolar encomendada en 1970 al arquitecto Juan Guma Cuffi. La renovación arquitectónica del campus turolense se produce a partir de los años noventa, de la mano de José Antonio Gómez Muñoz y José Peñafuerte Ruiz, que imprimen una cierta uniformidad de estilo en los edificios que proyectan.

El octavo capítulo analiza el Plan de Infraestructuras Universidad 2012, fruto del acuerdo adoptado por la Universidad de Zaragoza y el Gobierno de Aragón. El plan está constituido por un total de 24 proyectos entre los que podemos citar la construcción de la nueva Facultad de Educación y el edificio departamental del área de Humanidades (reforma de Filosofía y Letras) en la capital aragonesa, o el edificio para Bellas Artes en Teruel. Cierra el volumen el repaso a la historia de la arquitectura de la Universidad a través de los arquitectos que han intervenido en ella, y que son responsables, en palabras de Pilar Biel y Ascensión Hernández -autoras del capítulo- de la “pluralidad de opciones y estilos” que caracteriza esta arquitectura.

Esta publicación viene a continuar la labor iniciada desde diversos ámbitos de la propia Universidad a la hora de completar el estudio de la institución: tras el análisis de su devenir y de su patrimonio histórico-artístico, era el turno de su historia constructiva. Este objetivo queda sobradamente cumplido en una obra cuidada hasta el detalle, y uno de cuyos aciertos es sin duda su enfoque. Más allá del mero análisis

formal o estético (útil pero restringido) de las construcciones universitarias, las formas cobran sentido al acompañarse de la información histórica. Sus textos, redactados por especialistas y buenos conocedores de los aspectos que se tratan, dan cuenta de la exhaustiva labor de documentación realizada. A ellos se une un abundante aparato gráfico con imágenes antiguas, especialmente interesantes en tanto que testimonio de edificios hoy desaparecidos como la antigua Universidad Literaria. Todo ello se conjuga en una obra ambiciosa y rigurosa, lo que no va reñido con el carácter ameno y la voluntad de acercamiento a la sociedad.

Era ya hora de que la Universidad de Zaragoza contase con un catálogo razonado de sus edificaciones, que reuniera toda la información existente sobre el patrimonio arquitectónico de la Universidad y la pusiera a disposición de la sociedad aragonesa, facilitando su difusión. De esta forma, gracias al conocimiento del patrimonio arquitectónico de la institución que nos brinda esta publicación, podrán evitarse en el futuro tristes actuaciones como el derribo de la Universidad Literaria de la plaza de la Magdalena, que Guillermo Fatás ya calificó de “puntilla infame” dada por la propia Administración Pública a los lugares fundacionales de la Universidad.

Antológica de Pedro Tramullas en el Palacio de Villahermosa, Huesca

El pasado mes de junio, el artista Pedro Tramullas (Oloron Saint-Marie, Francia, 1937) presentaba exposición en las salas del oscense palacio de Villahermosa; una muestra que parecía hacer realidad el aserto borgiano recogido como leit motiv en el texto del catálogo: *“Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno”*. Apreciada en su conjunto, la obra de Tramullas demostraba a las claras hasta qué punto el trabajo de este artista es capaz de “tocar” el alma del espectador con su arrebatadora fuerza substancial. Si, por un lado, su escultura resulta muy “brancusiana” –a la búsqueda sin duda de unas referencias generacionales- por otro, demuestra también un innegable interés por inscribirse en las coordenadas espacio-temporales de nuestro pasado más ancestral, manteniéndose fuertemente enraizada en el terruño natal. Así, muy a las claras, la producción de Tramullas se alimenta de esa tosca y misteriosa savia que nutre los Pirineos más profundos y lo impregna todo con aromas inconfundibles para expresar su alma mítica con inigualable autenticidad.

La exposición, que servía de síntesis de más de 40 años de singladura profesional, pretendía esclarecer al espectador los más auténticos intereses del artista. Al trabajo escultórico de Tramullas, normalmente resuelto mediante la técnica de talla directa en materiales naturales –maderas y piedras diversas a menudo reaprovechadas, etc -tan rudo como, al tiempo, refinado y sensible en su última expresión-, le sirve de base un apreciable bagaje de intensas vivencias parisinas entre reconocidos artistas y maestros de lo esotérico, largos años de preparación e investigación en los fascinantes mundos de lo simbólico, así como la pervivencia del artista en un estado mental “especial” ligado a las creencias, mitos y ritos de la llamada con carácter general “Tradición Hermética”. La obra de Pedro Tramullas, inicia su recorrido en los míticos años 60, inspirada por la súbita iluminación ante un gran Buda del Museo Británico de Londres, mientras el futuro escultor se formaba en la prestigiosa Escuela de Beaux-Arts de París; su permanencia en la Ciudad-Luz, en fechas clave, le llevó a experimentar en primera persona el sueño de aquel mes de Mayo que, en lo social, quiso transformar el mundo a golpe de utopía y, en lo espiritual, aspiraba a

[1]

una revolución de la humanidad_____ aceptando esperanzada el advenimiento de la “nueva Era de Acuario”. La singularidad de todas estas vivencias determinó fuertemente, desde sus mismos inicios, el carácter “ritual” de una práctica escultórica muy diferente a la que usualmente hallamos en los estandarizados centros expositivos de nuestros días, más atentos a las modas y a las sugerencias urbanas en su formalidad que a ligarse a cualquier tipo de tradición, lo cual, en el caso de Tramullas, supone una verdadera seña de identidad. Porque,

hablando de Tramullas, siempre hemos de recuperar el espíritu del antiguo alquimista inmerso en la búsqueda de la químérica “Piedra filosofal”, de aquel hombre mítico cuyo objetivo vital se centraba en escapar del inmaduro estado de la “piedra bruta” para lograr una auténtica dimensión espiritual. En el caso específico de este creador una idea se impone: la del carácter eminentemente “profiláctico” de su escultura, la busca de una regeneración, de una espiritualización de la materia que, lejos de mantenerse en un plano decorativo-estético, anhela convertirse en un elemento de transformación positiva al servicio del ser humano y en un ennoblecimiento espiritual de su entorno vital.

Aprovechando las características específicas que definen lo escultórico, su fisicidad y vitalidad espacial, la obra de Tramullas sabe conjugar, en ocasiones, ritmos y pulsaciones de intenso atractivo en su desarrollo formal, atendiendo siempre a las proporciones reguladas por un predominio de las formas geométricas. Lo cual, en definitiva -desde el punto de vista hermético que consideramos- no supone más que la traducción espacial de los números y de sus relaciones con una finalidad que aspira, más allá de lo estético, a lograr una eficacia de carácter “ritual”: la “proporción aurea”, también llamada “divina proporción” o “número de oro”, supone también un recurso frecuente del artista que persigue con su obra despertar en el espectador esa «memoria» o «intuición» que se refieren a las propiedades esenciales de la naturaleza de las cosas, a su contenido inmutable o «esencia» más profunda, aquella que es eminentemente

[2]

“eterna y espiritual” . En este sentido, es importante señalar la integración en el proceso creativo de Tramullas de algunos métodos específicos del conocimiento “iniciático”, la reactualización de ciertas -hoy casi olvidadas- aplicaciones de la antigua sabiduría hermética, como la Cábala, la Geomancia, la Alquimia, la Astrología o la Geometría y Arquitectura sagradas, etc que posibilitan la conformación de un binomio inseparable entre materia y espiritualidad; Tramullas se mueve en un ámbito profundamente simbólico, eminentemente “mágico”, donde consigue de alguna manera hacer posible el reencuentro del espectador con la dimensión sagrada de la existencia, aquella que

[3]
subraya las estructuras “más profundas del Mundo” .

La obra de Tramullas supone un auténtico viaje en el tiempo, un retorno a aquella visión profunda del mundo y de la vida que conformara el imaginario colectivo de nuestros ancestros y que, a pesar de lo que pueda parecer, perdura con intenso vigor en los estratos más profundos de nuestro psiquismo, en toda esa parte esencial de lo humano que se llama «imaginación», que nada en pleno

simbolismo y continúa viviendo de mitos y de teologías arcaicas, sin las cuales el sentido de nuestra vida se encuentra incompleto, amputado... Con su palabra y con su obra, y en coincidencia con muchos grandes pensadores y estudiosos del fenómeno del simbolismo, Pedro Tramullas insiste una y otra vez en el inmenso valor de la imaginación como una de las facultades esenciales del ser humano; "Quien no tiene

[4]

imaginación -advierte por ejemplo Mircea Eliade— es como si hubiera sido expulsado "de la realidad profunda de la vida y de su propia alma"; para el gran poeta visionario William Blake: "La imaginación no es un estado: es la propia existencia humana en sí misma". A través de su obra, con verdadera maestría, el escultor jacetano sabe estimular al espectador hacia los derroteros de esa imaginación humana sedienta "de ser", ateniéndose en todo momento a una concepción muy ortodoxa del símbolo que, en rigor, cabría definirse como "Todo lo que en el plano del alma y del cuerpo refleja

[5]

los arquetipos espirituales". La articulación de su muy particular "poética de lo ancestral", cuenta con el recurso fundamental de la recuperación de antiquísimos símbolos, auténticos tesoros olvidados por el hombre moderno que, gracias al sensible tratamiento de Tramullas, retornan a nosotros con frescura desde las facies más ancestrales de nuestra cultura. La simplicidad e ingenuidad que definen fuertemente su estilo y la elección de sus motivos simbólicos preferidos, resultan en realidad de una adecuación muy ortodoxa de su práctica creativa a los milenarios modelos y métodos específicos del llamado "arte tradicional", cuyas notas esenciales son sintetizadas por el gran hermetista Titus Burhardt en los siguientes términos: "La repetición de los prototipos, la simplicidad del procedimiento y una cierta monotonía de medios son inseparables del método de los artistas tradicionales ...monotonía que salvaguarda la

[6]

pobreza y la infancia espirituales." El importante bagaje del artista dentro de los ricos mundos del hermetismo le ha permitido crear obras tan autorizadas e intensas como "La Puerta del Valle de Aspe" (Gurmençon, Francia, 1991-1992), construcción escultórica monumental a la que el prestigioso historiador francés Robert Dezelus -verdadera autoridad mundial en arte antiguo del Asia anterior- ha llegado a definir en términos muy elogiosos como "una muestra de un arte superior" y "una antología de los más grandes momentos del pensamiento"..."La puerta de Tramullas" -prosigue- "tiene la envergadura de las creaciones megalíticas. Su geometría simbólica, las proporciones de sus líneas y de sus volúmenes, su sistema modular integran maravillosamente la parte en el Todo. Restituye el Medio

[7]

Divino en su luz primordial."

Decíamos que la obra de Tramullas surge de una concepción auténticamente primitiva de la vida: “Para los humanos de épocas anteriores –nos explica Titus Burkradt- la materia era algo así como una visión de Dios. En las civilizaciones que suelen denominarse arcaicas, este concepto era inmediato y se hallaba ligado a la vida de los sentidos, pues en ella estaba el símbolo de la materia, la Tierra. Ésta representaba, en su esencia constante, el origen pasivo de todas las cosas visibles, en contraposición al Cielo, origen activo y creador. Ambos orígenes son como dos manos de Dios, se relacionan entre sí como hombre y mujer, como padre y madre, y no pueden separarse, pues en todo lo que produce la Tierra está presente el Cielo como fuerza creadora, mientras que la Tierra, por su parte, da

[8]

cuerpo a las leyes celestiales”_____. En el mismo sentido, sentencia la “Tabla Esméraldina” (verdadera “biblia” de los alquimistas): “Lo que está abajo es como lo que está arriba y lo que está arriba es como lo que está abajo, para hacer el milagro de una sola cosa”. Es por ello que uno de los símbolos preferidos por Tramullas como motivo de representación en sus esculturas o como base para la inscripción de

[9]

sus instalaciones escultóricas en el medio natural_____, es el llamado “Sello de Salomón” o “Estrella de David”, síntesis de todas estas ideas_____.

La extrema antigüedad de sus temáticas simbólicas supone una

realidad fácilmente apreciable en la obras escultóricas de Tramullas, que a menudo adoptan formas totémicas o de “betilo”; hablamos de símbolos que se remontan muy lejos en la historia de la humanidad, y conservan un intenso residuo de lo mitológico; hablamos de aquellos símbolos que, al decir de Jung, en mayor medida consiguen tocar “naturalmente las capas más profundas del inconsciente y son capaces de aprehender ciertas ideas, allí donde la lengua consciente se revela

[11]

totalmente impotente para expresarlas.”_____. La prueba de su marcado arcaísmo es el carácter eminentemente cosmogónico de sus iconografías, la frecuente aparición en la madera o en la piedra de representaciones solares, lunares y astrales, de “hierofanías cósmicas” profundamente expresivas de la sacralidad de la naturaleza. A la manera de su emblemática “Puerta del Valle de Aspe”, el artista ha concebido otros proyectos monumentales que en forma de maqueta, se expusieron como primicia en esta muestra de carácter antológico. En sus llamados “Espacios sagrados” todo está planificado y perfectamente calculado para que su vivencia implique una irrupción de lo sagrado en el alma

[12]

del espectador. Su conformación simbólica, denotativa del medio cósmico circundante, basada en presupuestos muy primitivos, está en función de convertirlos en un "Centro" o lugar de tránsito entre el

[13]

Cielo y la Tierra; es decir, en un lugar donde se haga posible el estar lo más cerca posible de lo sagrado y el lograr entrar en

[14]

comunicación con ello. Otros proyectos semejantes de tipo modular y concebidos para ser ampliados a escala monumental, son los llamados por su creador "Árboles de vida", "Puertas de Energía" y "Columnas de energía"; estructuras que señalan y ponen de relieve la circulación del "Espíritu Universal", un concepto esencial dentro del sistema hermético de creencias.

La exposición se completaba con otras obras y series muy significativas del artista, centradas en la antigua ciencia de la Alquimia; así el conjunto escultórico realizado en madera con título "Bodas de Alquimia", donde reproduce el eterno arquetipo de la unión de oposiciones. Como muchas de sus obras, ésta presenta una gran riqueza y multiplicidad en cuanto a los significados de los símbolos alquímicos que contiene: Sol y Luna pueden representar las dos fuerzas psíquicas que llamamos azufre y mercurio, y al mismo tiempo

[15]

son imágenes del espíritu y del alma. Las diferentes fases operativas de esta disciplina tradicional, supusieron también un motivo de inspiración para la colección de platos realizados por Tramullas en las instalaciones que la Diputación de Zaragoza cuenta en Muel (Zaragoza), presentados íntegramente en esta exposición.

[1]

En 1964, Tramullas conoce en París al famoso escultor Ossip Zadkine, con quien profundizó en el mundo faraónico-sacerdotal y el respeto por la materia, conceptos que amplió con el hermetista François Lalage y pudo aplicar, en 1966, en la realización de un edificio inspirado en presupuestos alquímicos con los artistas Msika y Cunda. Mientras, con el importante alquimista André Savoret (1898-1977), comenzó a estudiar las diferentes etapas de la materia y la consecuencia de sus vibraciones y se introdujo en los círculos del neodruidismo galo. Posteriormente, Tramullas ha dedicado grandes esfuerzos al estudio del simbolismo, sobre todo del relativo al románico del camino de Santiago.

[2]

Hay que hacer especial hincapié en la perennidad del símbolo. Como señala Mircea Eliade "la Historia no logra modificar radicalmente la estructura de un simbolismo

arcaico. La Historia añade continuamente significaciones nuevas, pero éstas no destruyen la estructura del símbolo". (ELIADE, 2005: 102.

[3] ELIADE; Mircea, Lo sagrado y lo profano, Barcelona, Ediciones Paidós (Paidós Orientalia), 2005. P.111.

[4] ELIADE, M.: Imágenes y símbolos, Madrid, Taurus, 1999, p. 20.

[5] (BURKHARDT, 1976: 45).

[6] (BURKHARDT, 1999).

[7] Para este historiador es un monumento que sintetiza "la teo-cosmología de naturaleza feminista que reinó veinticinco mil años -que es la religión absoluta, la que por encima de los dogmas y las iglesias, nos une a lo sobrenatural. La Puerta del Aspe, evento mayor, es una obra única porque su escala de visión desarrolla la perspectiva del Alfa y el Omega" (DEZÉLUS, 1997).

[8] BURKHARDT, 1976: 66).

[9] Este símbolo, que expresa la síntesis de todos los elementos y la unificación de todos los antagonismos, puede verse aplicada como forma de inscripción escultórica de base en uno de los sectores del museo de escultura al aire libre, resultante del symposium de Escultura y Arte del valle de Hecho (Huesca), organizado por el artista en esta localidad pirenaica de forma ininterrumpida entre 1975 y 1984. El resto de las esculturas del Museo de Hecho están agrupadas en conjuntos que inscriben otras formas simbólicas y astrológicas, al parecer por sugerencia de Andre Savoret.

[10] Haciéndose eco de la gran importancia de este símbolo, Titus Burkhardt nos aclara de nuevo: "Toda la Tabla Esmeraldina viene a ser una explicación del sello salomónico, cuyos dos triángulos pueden representar tanto la forma esencial y la materia como el espíritu y el alma, como el azufre y el mercurio, como lo volátil y lo sólido, como la fuerza espiritual y la existencia corporal" [10] .

[11] (JUNG y WILHELM, 1982: 46).

[12] "Todo espacio sagrado implica un "hierofanía", una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y hacerlo cualitativamente diferente" (ELIADE, 2005: 25).

[13] "La teofanía consagra un lugar por el hecho mismo de hacerlo «abierto» hacia lo alto, es decir, comunicante con el Cielo, punto paradójico de tránsito de un modo de ser a otro. Pronto encontraremos ejemplos todavía más precisos: santuarios que son «Puertas de los Cielos», lugares de tránsito entre el Cielo y la Tierra." (ELIADE, 2005: 25).

[14]

“La más chocante, en el caso especial del espacio sagrado, es la voluntad del hombre religioso de situarse en el meollo de lo real, en el “Centro del Mundo”: allí donde el Cosmos ha comenzado a venir a la existencia y a extenderse hacia los cuatro horizontes; allí donde existe la posibilidad de entrar en comunicación con los dioses; en una palabra: allí donde se está lo más cerca posible de los dioses.” (ELIADE, 2005: 52).

[15]

(Burkhardt, 1976: 183).

Pintados desde la fotografía

Ya desde los orígenes de la fotografía ésta comenzó a ser utilizada como un recurso al servicio de la pintura¹. El daguerrotipo, uno de los primeros recursos de la naciente fotografía podía servir al artista para ahorrarle tiempo en distintos terrenos: la pose del retratado (ya no haría falta tener a alguien posando durante horas ante el pintor, puesto que la realización de una serie de fotografías serviría para que el artista, posteriormente, hiciera su obra a partir de la imagen fotográfica y no de la observación directa del natural); el abocetado o dibujo de base (dado que la exactitud y finura de la imagen fotográfica podían equipararse al más preciso dibujo a lápiz o al grabado a la aguatinta, sólo había que mejorar los contornos y las proporciones para que pudiera servir como boceto); y, en última instancia, a través de la realización de la llamada *fotopintura* es decir, la fijación de la imagen fotográfica sobre un lienzo, en vez de sobre papel o sobre una placa metálica, para colorear después dicha imagen a mano.

La realidad no vino a desmentirlo. De hecho, la *fotopintura* acabaría convirtiéndose, por ejemplo, en una auténtica pesadilla para los degustadores del arte pictórico. A mediados del siglo XIX comenzarían a menudear los cuadros de acusado hiperrealismo, enorme finura y precisión en los detalles, que en realidad partían de una base fotográfica. Es decir, la

imagen fotográfica, en ocasiones, estaba fijada sobre el lienzo, y el pintor se limitaba a colorearla por encima y, como mucho, a añadir o corregir algunos detalles menores de la composición².

	
Theodore Robinson: Estudio fotográfico para <i>Dos en un bote</i> . 1891	Theodore Robinson: Óleo sobre lienzo <i>Dos en un bote</i> . 1891

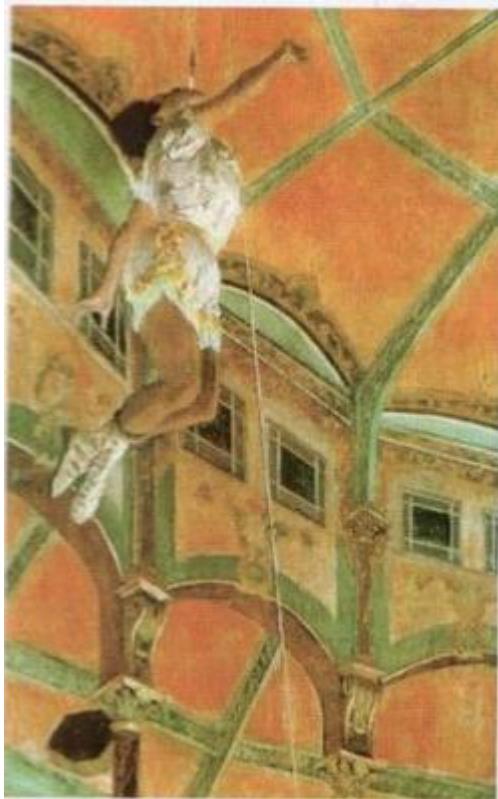
Si establecemos un paralelismo en esta evolución histórica con la obra de un pintor contemporáneo como por ejemplo Romeo Niram, podemos observar como sus cuadros reflejan con claridad el diálogo entre estos dos lenguajes de las artes plásticas, fotografía y pintura. Obviamente, las creaciones de Niram no son creaciones fotopictóricas, pero sí hay un claro uso de la fotografía al servicio del retrato. La fotografía de calidad hace innecesaria la presencia real del modelo. El alma y la riqueza del retratado se lee en ella y es transplantada al lenguaje de la pintura pero con la riqueza de matices que el pintor quiere o puede añadir.

		
Jose Preto. Fotografía En Diaspora Romana Moldava Año I nº2 p2	Pessoa	Pessoa (fragmento). Retrato de José Preto

Históricamente, la pintura toma elementos de la fotografía y rompe con planteamientos anteriores. La organización espacial cambia por completo con los encuadres centrados. La pintura aprende de la fotografía los nuevos encuadres que acaban con la artificialidad de los gestos y de las composiciones académicas. Se confirma la ausencia de perspectiva que será adoptada definitivamente por los impresionistas y desaparece por tanto, el punto de fuga. Apuestan por una pintura plana y bidimensional que es como la recibe la retina humana, ejemplo claro en *El Pífano* de Manet. La fotografía demuestra que lo que determina la visión es el color y no el dibujo y aporta además, el concepto de “instantánea” tan utilizado por Degas en sus composiciones de bailarinas.

La instantánea, el instante retenido, y las variaciones en el punto de vista se consolidan definitivamente en la pintura. *Mujer en la tina lavándose* define la verticalidad en el punto de vista así como *Miss Lala en el Circo Fernand* (1879), obra para la que el pintor Degas se coloca en la posición de un espectador de circo que ve a la equilibrista desde abajo. La vista aérea, imágenes tomadas desde los ventanales de un edificio o desde un globo, confirman planteamientos espaciales que podrían relacionarse con el “picado” y “contrapicado” de

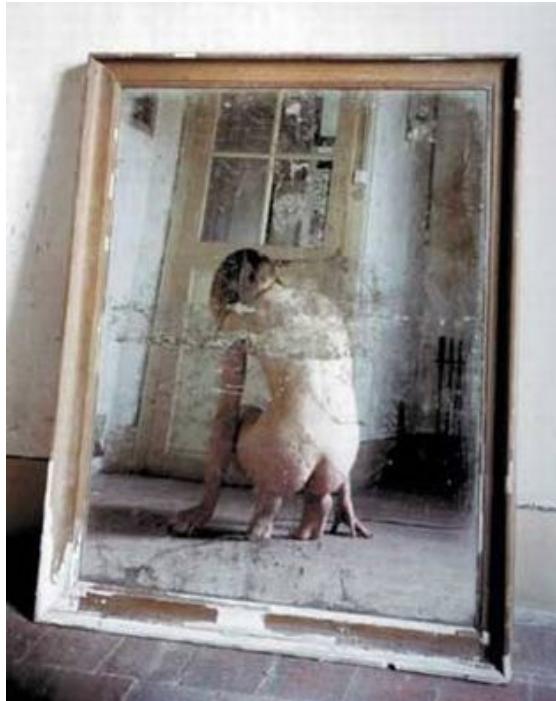
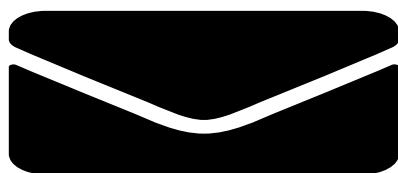
los planos cinematográficos.



Degas: *Miss Lala*.



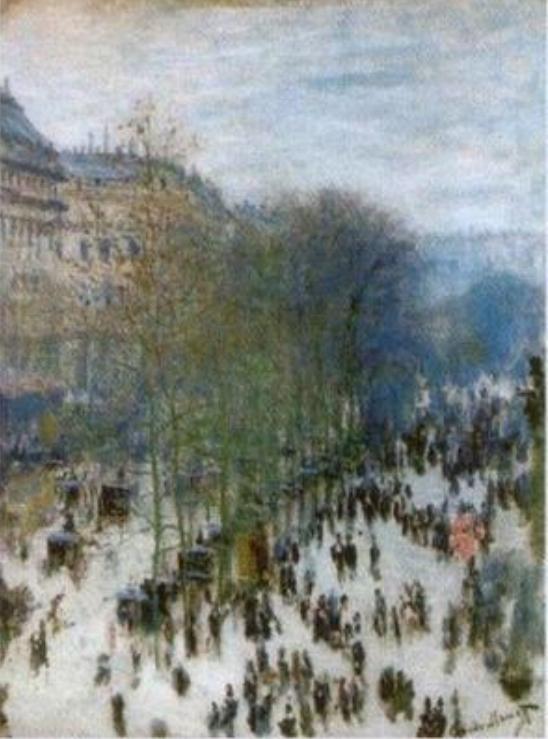
Degas: *Mujer en la tina lavándose la nuca*. Óleo sobre lienzo. 1886



R Niram: *Simbiosis 2*.
Detalle

Elina Brotherus: *Moder Study 5*, 2002. Fotografía

El movimiento queda expresado a través de figuras borrosas, semejando este efecto de manera similar a las instantáneas fotográfica; lo podemos comprobar en imágenes como *Carnaval en el Boulevard des Capucines*, pintado desde los ventanales del estudio de Nadar, fotógrafo. Este cuadro se puede comparar con la fotografía de Adolphe Braun *Le Pont des Arts*, de 1867 por las formas borrosas y el rastro de las figuras en movimiento que influyeron en la pintura de Monet.

	
<p>Monet: <i>Boulevard des Capucines</i></p>	<p>Adolphe Braun: <i>Le Pont des Arts</i>. 1867. Fotografía</p>

Se crea a partir de los resultados fotográficos por tanto, un nuevo lenguaje para la pintura pero, en esos primeros momentos, los artistas procuran que la fotografía no conste como herramienta pictórica por temor a que pudiera ir en detrimento de ésta ya que la fotografía no tenía aún una clara consideración como arte.

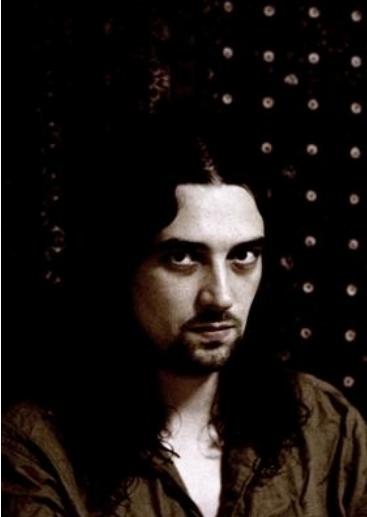
La fotografía no es sólo una herramienta para la memoria, sino también la posibilidad de crear pictóricamente una única imagen a partir de varias fotografías. Degas a mediados de 1895 recibe a una bailarina en su estudio y la fotografía en

diferentes posturas. El resultado son tres placas que el pintor utiliza para realizar distintas composiciones. Combinando las tres placas realiza su cuadro *Bailarinas detrás del escenario*.

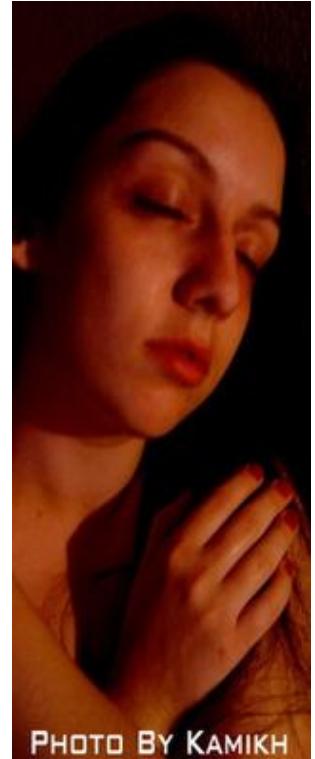
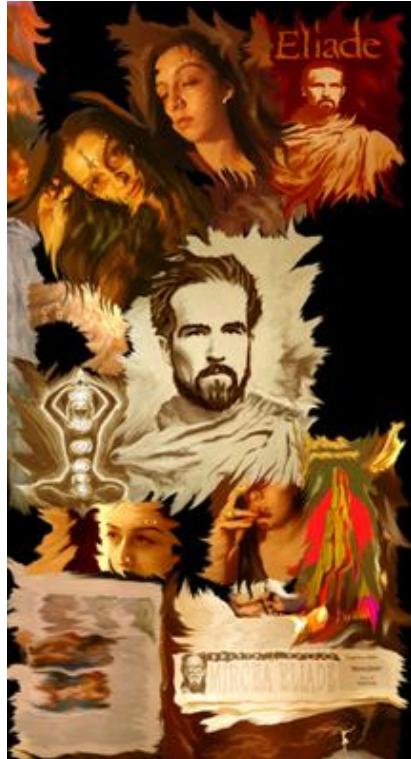
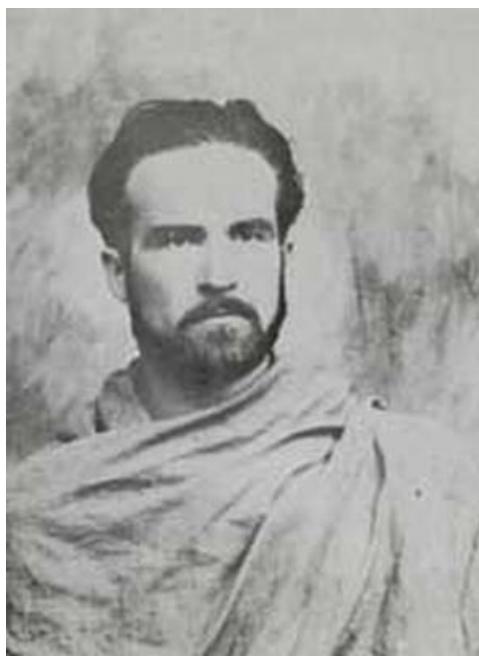
	
<p>Degas. Fotografías combinadas / Degas, <i>Bailarinas detrás del escenario</i>. 1895</p>	

Romeo Niram en *Ley de la relatividad* de la serie "Brancusi" combina la fotografía del modelo masculino con la idea iconográfica del *Autorretrato de Munich* de Durero, por una parte. Por otra, la figura femenina inferior parte también de un modelo fotográfico. En conjunto, y aunque de manera distinta al cuadro de Degas, también su obra es resultado de varias combinaciones fotográficas.

		
Fotografía	<i>Ley de la Relatividad</i> . Fragmento	Fotografía
		
	<i>Ley de la Relatividad</i>	

		
<i>Dürero: Autorretrato de Munich.</i>	Fotografía	<i>Ley de la Relatividad.</i> Fragmento

En los ejemplos que siguen encontramos claramente esa relación en la obra de Romeo Niram. Los modelos no están copiados del natural ni tampoco desde los límites de la memoria. La obra, la historia que se quiere contar, se crea con caras previamente fotografiadas, muchas veces pertenecientes a personas contemporáneas y próximas al artista que dan rostro a personajes históricos relacionados con Eliade -Maitrey; Nina; mujeres que amó-, o que sustituyen a obras de Brancusi -como Miss Pogany, por ejemplo, a la que da rostro una joven amiga del artista (Mona Popa-) en la pintura de Niram. Así encontramos, por ejemplo:



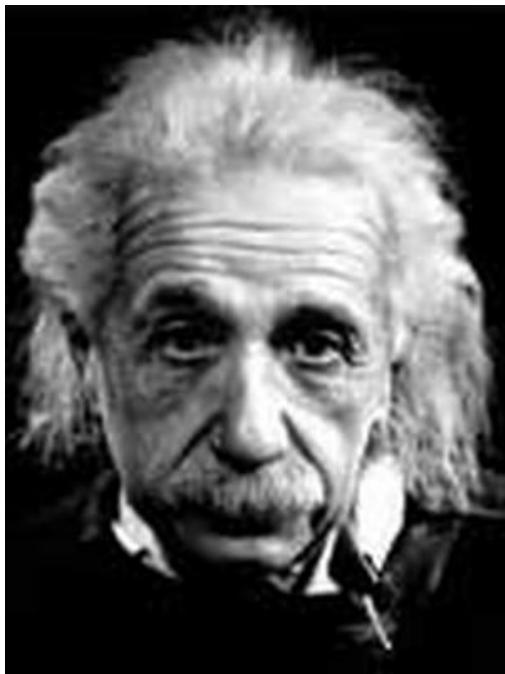
Mircea Eliade

Fotografía *Lumea* nº 5,
p. 60

Fotografía en
Niram Art nº
10, 2008

Da rostro a
Maitrey

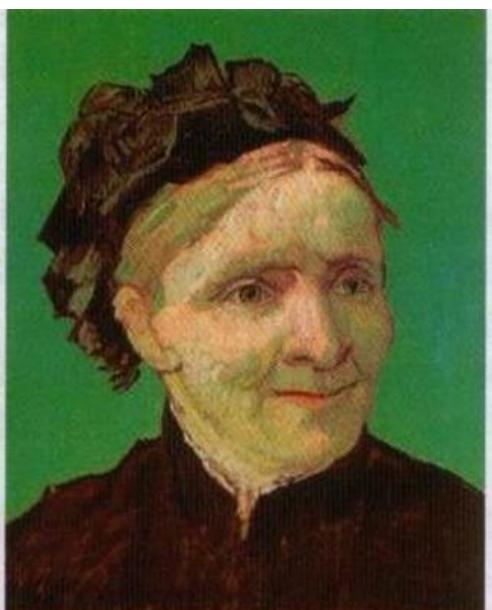
En otros casos, la fotografía hace un servicio a modo de fuente de información histórica cuando proporciona la base para pintar el rostro de personajes ya fallecidos como Eliade, Einstein o Brancusi en distintas etapas -edades- de su vida. La fotografía es, por tanto, la base desde la que se crea el retrato pero el retrato varía sus matices según haya sido la relación con cada uno de los personajes.



Einstein. Fotografía

Einstein. Fragmento de obra. Romeo Niram

Como otro ejemplo antecedente, refiriéndonos al retrato, podemos citar a Van Gogh que retrató a su madre estando en Arlés y que escribía a su hermano Theo: “Estoy haciendo un retrato de Madre para mí. No soporto la fotografía sin color y estoy intentando hacer uno con un color armonioso, como la veo en el recuerdo”³.



Gogh

Foto de la madre de Van

Van Gogh. Retrato de
su madre.

El autor recurre a la fotografía como apunte de la memoria pero, a la vista de los resultados, parece incapaz de ceñirse simplemente a este fin. Sus propios recuerdos, sus vivencias, amplificados, desdibujados o próximos, crean una obra personal. A partir de la realidad o del dato fotográfico, el pintor crea la figura en un mundo propio que en el caso de Niram puede incluso dar rostro diferente a un personaje histórico, tal como hemos explicado anteriormente.

1 Quiero agradecer las orientaciones e información sobre fotografía recibidas de D. Luis Fernández Colorado, profesor de Historia de la Fotografía de la Universidad Autónoma de Madrid y gran experto en el tema.

2 En este ejemplo de Theodore Robinson se evidencian ya las relaciones fotografía / pintura y se pueden comparar las diferencias existentes, de hecho, entre imágenes fotográficas realizadas como base pictórica, ya a finales del siglo XIX y el cuadro resultante (transferido a blanco y negro para acentuar el paralelismo).

3 VAN GOGH, Vincent, "Carta a Theo", Arlés, 8 de octubre de 1888.

Artistas exiliados en el

paraninfo de la Universidad de Zaragoza.

Aunque sea un lugar común ironizar sobre la forma en que nuestra actualidad cultural está determinada por las efemérides conmemorativas, creo que es de justicia empezar por felicitarnos de la oportuna y generosa forma en que se ha planteado esta gran exposición por parte de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y la Universidad de Zaragoza, en conjunción con otras instituciones donde luego itinerará tan ambiciosa muestra, organizada con ocasión del setenta aniversario del éxodo republicano. Al fin y al cabo, la reivindicación de las aportaciones culturales de los españoles que en 1939 partieron al exilio ha estado siempre marcada por los hitos conmemorativos, muy destacadamente el cincuentenario, que fue ocasión de muchos congresos, publicaciones y exposiciones, entre las cuales cabe señalar la titulada *Cincuenta años del exilio español*, organizada por la Fundación Pablo Iglesias en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro; en cambio el sesenta aniversario, que también fue un hito celebrado con reuniones científicas a nivel nacional, propició exposiciones artísticas de rango más específico. Y es que, en nuestra España de las autonomías lo habitual es que tanto los estudios como las exposiciones sobre el exilio (como en tantos otros temas) se aborden de forma fragmentada: los catalanes, los vascos, los gallegos, etc.

A ello se añade, en este tema concreto, otra fragmentación geográfica, la de los países de acogida, que es la más habitual en la bibliografía existente: México como refugio de nuestros expatriados republicanos ha sido objeto de incontables monografías, París también ha suscitado no poca atención, mientras que los demás destinos han quedado algo más relegados en el escrutinio de los investigadores y del gran público. Por eso, es preciso reconocer la intrepidez y el acierto por parte de Jaime Brihuega, comisario de esta

exposición, al plantearla con mirada eminentemente panorámica. Es cierto que el catálogo y el ciclo de conferencias sí han estado estructurados principalmente por los destinos de acogida, pues colaboran en él varios expertos que han disertado concretamente sobre determinados países. Pero el espacio expositivo simplemente se ha dividido, en dos grandes bloques continentales: América en el amplísimo espacio de la planta sótano, donde únicamente se ha diferenciado por un lado el caso mexicano respecto a todos los demás destinos, y Europa en las salas de la planta baja, sin especificar países, aunque fuese obvio que los artistas que marcharon a Inglaterra, la URSS u otros destinos estaban en las dos salas de la izquierda y en las de la derecha aparecían principalmente los de la Escuela de París ... con algunas sorpresas, como un paisaje brasileño de Timoteo Pérez Rubio quien, efectivamente, encontró el destino definitivo de su emigración en el país amazónico. Lo raro es que no haya habido muchos más "fallos de raccord" de este tipo, pues el éxodo de muchísimos exiliados españoles, empujados por las circunstancias bélicas o políticas de los países de acogida, pero también por la típica falta de raíces de tantos expatriados, les fue llevando por muy variadas geografías, de manera que es siempre artificial encasillarlos en determinados lugares del mapamundi. ¿Dónde situar, por ejemplo, al pintor Ramón Gaya?

Aún más difícil hubiera sido, como bien explica el propio Brihuega en su excelente texto, una cartografía estilística, pues también en sus adscripciones artísticas pasaron casi todos por grandes derivas y vaivenes: muchos se volvieron realistas durante la guerra, para hacer de su arte un vehículo de combate ideológico, luego coquetearon con el surrealismo, con la abstracción, el neoexpresionismo... A veces, como en el caso de Rodríguez Luna, llegó a haber conversiones repentinas; pero más comúnmente se trató de una lenta evolución personal que les permitió cultivar en paralelo varios estilos. Se nota que a Brihuega este tema le interesa y, tratándose de uno de los mayores especialistas en el arte de vanguardia de nuestra II República, no es de extrañar que haya tenido una especial

curiosidad por mostrar en su exposición estas derivas estilísticas no sólo durante el exilio sino incluso en comparación con obras de antes de la guerra civil. El resultado es a veces demoledor, casi cruel en algunos casos de artistas cuyas obras juveniles eran muy modernas y que después de la guerra se tornaron bastante mediocres. A mi juicio ese es un argumento que sólo debiera haber quedado evocado en el catálogo, pero no en la exposición, donde las obras cronológicamente anteriores al exilio probablemente estaban de más, sobre todo teniendo en cuenta que se nos ha escamoteado en cambio más de una década y media de la historia del exilio antifranquista. Me asombra que las reseñas críticas que he leído no hayan reparado en este detalle, pues tal como reza el subtítulo de la exposición, sólo abarca el periodo que va de 1939 a 1960, y no resultan nada convincentes los argumentos con los que se ha intentado justificar esta fecha límite. Sobre todo porque en la bibliografía sobre el exilio está ya bien instituida la clasificación por generaciones: la de los que eran ya artistas maduros y apenas aprehendieron nada del contexto estético donde llegaron, la de los que maduraron en interrelación con la escena artística local, y finalmente la de los niños del exilio que fueron educados como españoles pero con una formación artística integrada en aquellos países. No sería mala idea que, cuando en 2014 lleguemos al setenta y cinco aniversario del exilio del 39, se estructure en función de estas taxonomías generacionales otra gran exposición conmemorativa. Y digo bien “conmemorativa”, no sólo en el sentido literal de rendir tributo colectivo en memoria de nuestros exiliados, sino incluso también en la acepción de “festejo” y “celebración” que suele conllevar el término. El éxodo republicano se inició trágicamente, pero en muchos casos tuvo final feliz. Quizá va llegando la hora de sustituir el militante tono de himno elegíaco que machaconamente han entonado muchas importantes aportaciones sobre el exilio, incluida esta exposición, por un reconocimiento ponderado de los puntos positivos que también tuvo, como apogeo de un largo proceso de apertura de la cultura española al mundo. Ello sólo

será posible en la medida en que seamos capaces de asimilar sus frutos, en lugar de segregarlos de nuestra historia cultural, como una herida nunca cicatrizada. Los estudios literarios ya nos llevan mucha delantera en este sentido, mientras que en el campo histórico-artístico aún queda mucho por hacer, y ojalá algunas piezas formidables de esta exposición (¡qué magníficamente presentados estaban los cuadros de Elvira Gascón!) hayan despertado nuevas vocaciones entre nuestros jóvenes investigadores. Mucho es lo que nos queda por trabajar en el caso particular de los artistas aragoneses (o activos en Aragón, como el paisajista Juan Ángel Gómez Alarcón), y es lástima que ésta haya sido una ocasión perdida para reivindicar algunos nombres nuestros muy meritorios todavía poco valorados en su justa medida, pues la representación aragonesa ha estado circunscrita a algunas archiconocidas esculturas de Honorio García Condoy, unas obras menores de Manuel Viola y algunos cuadros decepcionantes de Ramón Martín Durbán. Al menos no tengo que lamentar, como en mi reseña de la exposición “España 1900”, la ausencia total de artistas de aquí; aunque hubiera sido también una amable cortesía hacia esta tierra que entre la bibliografía citada en el catálogo se mencionaran las publicaciones aragonesas dedicadas a los artistas exiliados; entre otras, un libro publicado por el Instituto de Estudios Turolenses en 2008, que recoge las actas de un seminario internacional sobre los escultores de la Escuela de París y sus museos, celebrado el año anterior con motivo del centenario del escultor Eleuterio Blasco Ferrer.

Maite Ubide: Las playas de la vida

No siempre es posible transmitir la esencia de un artista a través de la muestra de sus trabajos al público, sin embargo, la reciente exposición sobre Maite Ubide, celebrada en el zaragozano Palacio de Montemuzo, representa uno de esos casos excepcionales en los que el observador es capaz de llegar a conocer un poquito más al autor de las obras que contempla, y sale de su visita asintiendo con el gesto y prometiendo prestar atención a la trayectoria del artista al que acaba de descubrir, o satisfecho al comprobar que aquel creador al que ya conocía continúa trabajando con la misma fuerza del principio.

La muestra titulada “Las playas de la vida” ha evocado a muchos de sus visitantes estos sentimientos, estamos seguros, pues la exposición celebrada durante los pasados meses de octubre y noviembre de 2009 sirvió para consolidar, aun más si cabe, la importancia de la artista Maite Ubide dentro del panorama del grabado aragonés contemporáneo. No hace demasiado tiempo, en el año 2007, la misma sala acogió una muestra en la que esta mujer era protagonista secundaria, pues las obras que se mostraban al público se centraban en el trabajo desarrollado en su taller, situado en la ciudad de Zaragoza y abierto durante el último tercio del siglo XX, labor que enorgullece a esta artista hasta el infinito, por lo que siempre ha agradecido todos los reconocimientos dirigidos a ese taller y ha defendido la dinamización que el arte del grabado experimentó en Zaragoza gracias al esfuerzo de todos los artistas que pasaron por ese lugar y que supieron orientar sus obras hacia el mundo de la gráfica, aprendiendo y enseñando al mismo tiempo. En esa exposición quedó patente la verdadera entidad de Ubide, no sólo como autora de algunos de los trabajos sino como maestra de los principales artistas que

en Aragón se han dedicado al grabado a partir de los años setenta, y se sembró la semilla para celebrar una nueva muestra en la que esa instructora y guía, Maite Ubide, fuese la única actriz en el escenario.

La exposición que ha podido verse en 2009 no ha sido una antológica en la que mostrar el trabajo, más o menos completo, de una artista con una dilatada trayectoria, sino que nos ha puesto delante las obras más recientes de Ubide, aquellas realizadas en la última década, desde 1999. La autora ha revisado su trabajo en los últimos años y ha sabido resumir todas sus inquietudes en unos grabados maduros y plenos. La temática principal en los trabajos recogidos en la muestra ha estado dirigida, como no podía ser de otro modo, hacia la naturaleza en sus distintas vertientes: la vegetación, el mundo animal y, como no, el ser humano. Los paisajes se nos presentan con un carácter casi místico, los frondosos bosques que hablan del paso del tiempo; los elaborados árboles que nos enseñan las huellas de la vida; los riachuelos que corren veloces y seguros hacia el futuro o el mar, siempre rincón de reflexión, meditación y crecimiento. Los animales representados en estas obras son reales o inventados, no importa si son insectos, o aves, el caso es que son seres vivos en evolución con los que la artista se excusa para realizar verdaderos ejercicios de dibujo y de creación. Se trata de un tema, el del mundo animal, que siempre ha inquietado a esta grabadora y al que imprime, en numerosas ocasiones, cierto carácter lúdico. El ser humano, por otro lado, está presente en sus trabajos unas veces de forma evidente y otras de manera implícita, pues puede encontrarse representado a través de una construcción, un instrumento o artílugo, una ciudad o incluso mediante el reflejo de la transformación de la naturaleza. El color es, además del tema, otro de los elementos importantes a tener en cuenta a la hora de analizar los trabajos presentados en la muestra, pues a través de su uso la artista es capaz de completar el mensaje de sus obras. Los tonos cálidos se emplean como símbolo de

vida latente en cada una de las estampas, mientras que los colores fríos nos hablan de la calma de la edad madura y de la estabilidad que proporciona el tiempo. El uso de las tintas ha sido realmente importante en los trabajos de esta grabadora y la forma en la que son estampadas no deja indiferente, ya que cuando aparece el color en estas obras es siempre como un elemento más del significado de las mismas y no sólo como un accesorio decorativo. Suele aplicar la artista los diferentes tonos en la misma matriz para darles forma, después, con la limpieza, para la que se usan tarlatanas, papeles y las propias manos, antes de la estampación, jugando así con las mezclas, la materia y enriqueciendo la composición, lo que da carácter a las estampas de manera individual a pesar de formar parte de una obra de carácter seriado, como es propio del grabado.

La muestra de la que aquí se habla recogió varios ejemplos de grabado calcográfico y también diversos linograbados. El dominio de la técnica quedó patente en cada una de las imágenes así como en los pequeños talleres prácticos, realizados en el contexto de la exposición y en el mismo Palacio de Montemuzo, en los que Maite Ubide enseñó a diversos grupos las técnicas empleadas en la realización de sus estampas. Precisamente son esos grabados en linóleo los más característicos de la carrera de Ubide pues se pueden considerar como su obra más personal en la que se ha reunido técnica, temática y estética como manifiesto artístico de creación.

En definitiva “Las playas de la vida” no ha sido sino una declaración de intenciones; esas playas son los lugares por los que ya hemos pasado, los rincones a los que volvemos, los espacios que guardan nuestro pasado y nuestra felicidad, es allí donde nos gustaría quedarnos. Con esta exposición la artista, grabadora y maestra Maite Ubide no nos ha dicho otra cosa sino que va a seguir grabando, que va a continuar investigando con las posibilidades que le brinda el grabado de

la manera que ella lo conoce, va a seguir revisando su trabajo y buscando nuevos caminos sobre los que conducir sus manos, sus gubias, sus tintas y sus papeles.

Vistas de Zaragoza

Imprescindible. Más que probable es que todos hayamos reflexionado en alguna ocasión sobre cómo ha evolucionado la perspectiva que los artistas vinculados a Zaragoza tienen sobre la ciudad, pero faltaba materializar esa reflexión en una exposición que nos permitiese constatar, o no, nuestras elucubraciones.

El Centro de Historia de Zaragoza nos ha ofrecido por fin la oportunidad, bajo el comisariado de Jesús Pedro Lorente, de recrearnos en nuestra propia ciudad a través de los ojos de más de un centenar de artistas. La exposición se completa con la edición del libro “Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008”, que si bien no es el catálogo de la muestra, completa la misma con ocho capítulos aconsejados para su visión global.

Muy bien articulada, la temporal utiliza la cronología como hilo conductor, al tiempo que los inevitables cambios de interés por mostrar otra Zaragoza (diferente a la que durante siglos y hasta el hito pictórico que supone el bellísimo lienzo de Marín Bagüés “Los placeres del Ebro”) van dando cuerpo tangencialmente al discurso temático. La tan manida imagen del Ebro con la Basílica del Pilar al fondo deja lugar a otros puntos de vista, reflejo de las diferentes preocupaciones que los pintores manifiestan a partir sobre todo, del Concurso de Pintura Rápida de 1966 (ganado por P. Moré y M. Monterde). La edición de ese año supone un nuevo hito iconográfico, ya que la margen izquierda del río,

inundada de sotos y modestos edificios se convierte en una panorámica recurrente a partir de este momento.

Desde entonces los argumentos se multiplican, y con ello, las motivaciones de los artistas, que no se limitan a plasmar Zaragoza a modo de vedutta veneciana. Su mirada crítica se asoma ahora hacia la expansión urbana (Pepe Cerdá, Ignacio Fortún, J. Sus, E. Laborda, I. Lázaro), desde los nuevos puentes (Eduardo Salavera, L. Barril), desde plazas y jardines (Iñaki, J. González Mas, L. Esteban Ramón, R. Lamenca, A. Aransay, J. Gómez Mena, A. Cásedas), desde la Zaragoza más popular (V. Villarocha, D. Marino, J.L. Lasala, R. Santamaría, A. Ruste), o desde su aspecto más puramente urbano (J. Zurita, E. Lozano, F. Martín Godoy, S. Sancho).

Imposible citar a todos ellos, muestra de que la ciudad de Zaragoza interesa (eso, y el elevado número de público que había en la exposición los días de mi visita), lo cierto es que, y con ello ratifico mis ya largas en el tiempo reflexiones sobre el tema, nuestra ciudad nos tiene de alguna manera enganchados. Implacables en nuestras constantes críticas hacia ella, siempre bella en sus apariciones artísticas, Zaragoza nos mantiene expectantes ante la eterna promesa romántica de que pronto algo va a cambiar. Mientras tanto, sitiada por los artistas que la contemplan desde sus estudios, desde sus paseos, desde sus visitas puntuales, la ciudad sigue brotando altiva, al menos desde el lienzo.

La emoción de un solo color

Llama la atención que al adentrarse en la exposición *Marie Raymond – Yves Klein. Herencias* que acoge el Círculo de Bellas Artes de Madrid (en la sala Picasso, desde el 28 de octubre de 2009 hasta el 17 de enero de 2010), el ojo recoge- después de

verse inevitablemente sobrecogido por la fuerza que emana esa piscina de un azul inefable- la mencionada piscina, un arbolillo, una miniatura de la Victoria de Samotracia, una representación escultórica del esclavo de Miguel Ángel (todo ello del mismo azul subyugante) y en la pared del fondo, presidiendo, una enorme fotografía de un hombre cayendo de una ventana. Y llama la atención porque eso es lo que se siente precisamente al recorrer esta retrospectiva que el comisario Nicolás Morales ha dedicado a Yves Klein y a sus padres Fred Klein y Marie Raymond: la obra de Klein para los no iniciados supone un auténtico salto al vacío, la inmersión a un universo desconocido de una belleza que solo el color puede explicar. Klein fue un pintor que revolucionó la concepción artística, perteneciente a ese movimiento en el que el color se sublevaba sobre la línea. Pues bien, los colores de Klein emocionan de una forma tan pura como el pigmento de sus azules, transmitiéndonos sensaciones que desconocíamos, guiándonos a las profundidades de ese vacío místico, esa liberación que pretendía transmitir mediante sus pinturas espirituales. Definitivamente sus cuadros monocromos, sus esponjas, sus antropometrías nos hacen enterrar por unos instantes toda la historia pictórica anterior para anhelar residir en ese paraíso ultramar que (ya no tiene sentido hablar de reflejar o recrear) son sus obras.

La exposición que nos ocupa nos presenta los inicios de un Klein fascinado por el judo como disciplina de control mental y espiritual (imprescindibles sus dibujos para los programas de judo) que desembocarán en la propia creación en sus cuadros de ese universo regido por el espíritu, la mente y la idea gobernados por sus cuadros monocromáticos, sus antropometrías y el propio color ya sea en estado puro, impregnando esponjas o bañando esculturas clásicas. El resultado es una muestra que recoge lo básico para acercarnos al artista, mostrándonos obras/ejemplo de las composiciones que definen su obra pero que a quienes entramos en su universo nos acaba resultando escasa.

La exposición resulta doblemente interesante porque nos acerca a la obra de su padre y sobre todo de su madre, la pintora Marie Raymond. A través de las pinturas de Raymond hallamos los puntos de encuentro, las herencias recogidas en la obra de su hijo; así como sus contraposiciones o, para quien así quiera entenderlo, el paso adelante en la sucesión lógica de la obra de Raymond que acabó dando Klein: encontramos en la obra de Raymond cuadros decididamente abstractos marcados por su falta de figurativismo y caracterizados por la fuerte intensidad que emana de sus colores, impregnando su obra de un contundente impresionismo a la vez que me recuerda en ocasiones a obras de Klee. Sin embargo, sus colores se dan contenidos en la línea, se expresan dentro de los límites que las líneas marcan, de la bidimensionalidad del lienzo. Será su hijo quién atraviese esa frontera lineal, galvanizándola para dar paso al color puro y verdadero, acercándonos en paralelo a una emoción a su vez pura y verdadera, sin ambages ni límites de ningún tipo. Y es esa sensación de verdad la que nos invade al contemplar su azul, una sensación que, como sus obras, por fin trascienden del lienzo y vencen a la línea para llegar más allá. Estamos contemplando algo nuevo pero que a la vez habíamos intuido, a pesar de no saber explicarlo con palabras. Su azul es ese instante en el vacío que la fotografía del artista refleja: Klein nos provoca algo que no habíamos sentido antes. Y esa estupefacción genera la misma atracción y la misma desprotección que la zambullida fotografiada; así como es inevitable ver que sus obras traspasan el lienzo de la misma forma que el hombre avanza a través de la ventana: nos encontramos ante la fotografía de toda la concepción de su arte. Puede parecer una caída al vacío, pero realmente es un avance, el hombre aparece representado avanzando más allá de la ventana y así es como Klein entiende su arte respecto al lienzo.

Sin embargo, sus obras no dejan de ser a su vez los restos, las huellas de algo que fue, el silencio tras lo que

ya ha sucedido. La marca que deja el cuerpo de una mujer embadurnado de pigmento sobre un lienzo. El intenso color que surge de la esponja que ya lo ha absorbido. Su pintura, su azul contrastado con el blanco que lo rodea no deja de rodearnos de un sobrecogedor silencio. Y ese contraste nos hipnotiza y nos traslada a ese vacío con tintes de nirvana del que hablaba el pintor. Pero a su vez es imposible no vincular todo esto a un elemento perturbador que contiene toda su obra. Ese elemento perturbador que encontramos en su sinfonía monocorde que acompañaba sus primeras antropometrías, o en ese poema sin letras que introducía un catálogo suyo y que también encontramos en la exposición. Esa perturbación que nos causa lo desconocido que se funde con la fascinación de tal forma que es imposible distinguir una emoción de la otra. Esa fusión es de la que está compuesta su azul, ya sea bañando esponjas y esculturas clásicas o invadiendo relieves tectónicos sumiéndonos en un universo propio: el del color puro que se desprende de la línea. Y concretamente no un color puro, sino ese color único que es el azul Klein. El cuadro sin líneas, la música monocorde, el poema sin palabras son los elementos que nos trasladan a ese mundo tan amplio que es el arte conceptual, y eso es lo que resulta tan atractivo para el iniciado en esta exposición: ser testigos del nacimiento de una ruptura, de la evolución de la mentalidad artística, de la primacía de la línea a la del color.