Los márgenes no son hermosos. Silvia Castell

Silvia Castell (Sabadell, 1967), residente en Zaragoza desde 1998, es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de San Carlos de Valencia y perito en cerámica por la Escuela de Cerámica de Manises. El territorio y el paisaje es su continuo quehacer, su línea de investigación actual, sin abandonar la tendencia geométrica, continua en sus composiciones, en la distribución de los distintos elementos en que descompone el paisaje en sus obras, para ofrecernos, como si de cubismo se tratase, distintos aspectos en colores atemperados sobre fondos degradados.

A principio de 2020 Castell expone *Paisajes en el límite*, en Espacio en blanco de la Universidad San Jorge, un gran mural a modo de mosaico, formado por xilografías con tintas offset sobre papel manila, lo que les confiere el aspecto delicado de la seda. Debido a la pandemia solamente pudieron verse unos días, ahora hemos tenido la oportunidad de volverlas a ver junto con obra realizada desde aquellos momentos hasta la actualidad. Presenta acrílicos sobre tela, xilografías, collages y fotograbados.

Las sobrias telas que muestra sobre fondos monocromos degradados, ya de por sí nos sugieren paisajes, se construyen a base de rectángulos, cuadrados, trapecios, triángulos... Cada una de estas figuras contiene dentro de una realidad más o menos abstracta, estudios de tierras, de plantas, de cielos. Son sus series Entre la cordura y la sombra, o Espacios intermedios. Los collages sobre cartón siguen la misma línea compositiva. Los pequeños fotograbados en blanco y negro son de gran delicadeza y expresividad, como las xilografías de la serie Donde no hay nada, realizadas sobre papel. De esta misma serie encontramos varias piezas en tonos anaranjados y pajizos sobre papel de escritura china, que marca la

cuadrícula de la que Castell no puede prescindir. Sus exquisitas xilografías en colores sobre papel manila, semejan la textura de la seda, colocadas de modo que da cierta apariencia de casualidad, formando pliegues, nos recuerdan formaciones telúricas.

Inspirado en el manifiesto del tercer paisaje de Guilles Clément, la artista nos habla de los espacios intermedios, de espacios indecisos que no pertenecen al dominio de la sombra ni al de la luz, del desorden de la naturaleza que se va apoderando del espacio que el hombre ha ido abandonando. Este caos que van ocupando especies vagabundas, colonizando y preparando el suelo para que empiece a ser poblado por las siguientes clases de vegetación. Porque estos terrenos baldíos, arruinados, donde la naturaleza se va abriendo camino acaban siendo un lienzo en blanco, donde el desorden/orden natural va dejando sus pinceladas, donde flores silvestres van dando sus notas de color a la belleza agreste de los matojos, donde la vegetación salvaje va apoderándose de los espacios olvidados, de los márgenes del bosque, de la ciudad, de las lindes, de las riberas.

El paisaje de José R. Cuervo-Arango

Mi paisaje es el título de la exposición de más de 50 imágenes del fotógrafo gijonés José R. Cuervo-Arango que alberga, entre el 24 de mayo y el 30 de junio, la Galería Spectrum Sotos de Zaragoza (C/ Concepción Arenal, 19).

José Ramón Cuervo-Arango, nacido el 23 de julio de 1947 en Gijón, lleva trabajando en la fotografía, en la que se introdujo de manera autodidacta, más de 40 años. Su obra ha

sido expuesta en diferentes museos y galerías del panorama nacional e internacional (Madrid, Lyon o Frankfurt, entre otros) y su obra se puede admirar en colecciones repartidas por todo el mundo (Valencia, Brescia, París o Houston).

La presente exposición ha sido ya exhibida en el Museo de Bellas Artes de Asturias; en la Fondation Auer Ory pour la Photographie de Ginebra; en la pasada edición del festival PhotoEspaña, celebrada en Madrid en 2021; y en la Galería Railowsky de Valencia; y supone la segunda muestra monográfica del fotógrafo en la zaragozana Galería Spectrum Sotos, donde ya expuso en 1985.

Esta muestra recoge el viaje personal del autor por distintos lugares de la geografía española a lo largo de más de 35 años (las fotografías más antiguas fueron tomadas en 1981 y las más recientes en 2017) en su búsqueda particular de la Belleza, la Armonía o la Forma en la Naturaleza, que se ha convertido a lo largo de todo este período de tiempo en el ámbito principal de su trabajo.

Mediante la contemplación y la representación de esa Naturaleza en sus distintas manifestaciones, y prestando especial atención a sus formas y detalles más elementales, Cuervo-Arango busca transmitir al espectador el fino y complejo Orden que él percibe en el Universo-de apariencia a menudo caótica-y por el que se siente profundamente motivado. Naturaleza encuentra una fuente inagotable de significado con el que expresar, de manera íntima, subjetiva y poética, la verdad superior que en ella se esconde, mostrando de esta forma al público su paisaje, que es al mismo tiempo un paisaje universal. Ese anhelo de trascendencia y de alcanzar una cierta espiritualidad universal convierte a fotografías en obras clásicas y atemporales-característica reforzada en muchos casos por la ausencia de elementos artificiales en ellas que permitan identificarlas con un determinado momento histórico-y de una sensibilidad e interioridad casi metafísicas, que trasladan al espectador una

gran cantidad de emociones. Son el reflejo al mismo tiempo de una búsqueda y de una paciente espera, haciendo parecer que nada en ellas es forzado, sino que todo surge o fluye de la manera más natural.

La exposición se articula en torno a lo que podríamos definir como pequeños bloques temáticos dentro del paisaje personal del autor: primeros planos y detalles de distintas plantas y flores; fotografías de interiores y de arquitecturas, siempre en diálogo con el paisaje natural que las rodea; imágenes de bosques, territorio donde más a gusto se siente el fotógrafo; y por último, escenas en las que el agua tiene un protagonismo destacado-ya sea en fotografías de la costa o fluviales-, y en las que se muestra en estrecha relación con las abundantes rocas y piedras de estos entornos.

Todas las imágenes se muestran en blanco y negro y en pequeño formato, logrando concentrar así la intensidad del sentimiento y la expresión de la belleza que busca el fotógrafo y que consiguen captar la atención del espectador.

En sus cuidadas composiciones destacan la delicadeza en el uso de la luz y las sombras, de los contrastes y de la geometría, que encuentra tanto en los elementos naturales como artificiales. Excelente conocedor de la técnica analógica que utiliza en sus fotografías, confiere a estas una perfección y belleza formales innegables, con un resultado sumamente evocador y elegante.

A través de su contemplación se percibe la herencia de grandes fotógrafos norteamericanos como Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, Walker Evans, Ansel Adams o Aaron Siskind entre otros, todos ellos grandes paisajistas y por los que el gijonés manifiesta especial predilección, sin desdeñar a otros maestros europeos como Eugène Atget, André Kertész, Josef Sudek, o a los fotógrafos españoles coetáneos del autor.

La influencia de estos y otros nombres, sumada a la

autoexigencia, la concentración expresiva y la perseverancia del fotógrafo en la búsqueda de la misma idea a lo largo de toda su producción-sometida a un continuo examen autocrítico-, hacen de Cuervo-Arango un referente en la fotografía asturiana contemporánea.

Se considera a sí mismo un espíritu romántico proclive a mostrar sus emociones, que expresa a través de sus fotografías porque, tal y como él mismo afirma, "un artista debe proyectar sus propias experiencias y su actitud hacia la vida si quiere dejar tras de sí un mensaje universal y único". El paisaje, su paisaje personal, es el mensaje que Cuervo-Arango nos deja y en el que se nos muestra abiertamente.

Cuadros de José Moñú. El pintor Antonio Fernández Molina.

En la galería Cristina Marín, desde el 2 de junio, se puede visitar la exposición del pintor José Moñu, titulada Moñumanía. Expone nueve cuadros de mediano y gran formato y ocho de pequeño formato. La inmensa mayoría de las obras son figurativas mediante rostros de siniestras sonrisas y miradas medio aterrorizadas. Un cuadro figurativo es una tenista en la pista y al fondo un tenista, mientras que en el centro figura una bella abstracción. Otro cuadro figurativo es una farola sobre fondo blanco. *Good morning*, cuadro de gran formato, es una excepcional abstracción de intensos colores con las palabras que le dan el título.

En la galería Cristina Marín, el 21 de abril, se inauguró la exposición del añorado pintor Antonio Fernández Molina bajo el título *Divertimentos*. Todavía recordamos cuando le veíamos por la calle con pañuelo de seda, zapatos brillantes, sombrero y traje.

Numerosas obras de intensos colores, rostros, gran copa para beber con iglesia detrás y edificios, figuras alargadas, rostro con cuernos titulada *Vikingo*, tres cabezas de mujer de intensos colores que llevan un pez sobre la cabeza y en *Día de Fiesta* tenemos rostros, un pez, una solitaria mano, una copa y dos peces con flores.

Buena oportunidad para captar a un artista irrepetible de una añorada época.

Cuadros de Dino Valls

En el Paraninfo de la Universidad, desde el día 7 de abril, se puede visitar la exposición titulada *Dino Valls. Scientia Pictoris.* Comisariado de Sabina Lasala Royo, presentación de José Antonio Mayoral Burillo y textos de Sabina Lasala Royo, Dino Valls, Juan V. Fernández de la Gala, Alicia G. L., Yolanda Guixá y María García Soria.

Muy excepcional artista que se licenció en Medicina por la Universidad de Zaragoza, aunque nunca ejerció pero que tuvo notable influencia en su obra. Sus cuadros obedecen al mismo cuerpo y rostro de mujer, pero siempre con una imaginación desbordante. Ejemplos. En el óleo *Aracne*, 1998, tres figuras femeninas de rodillas se unen por la espalda y una cintura con senos sobre fondo neutro para ofrecer una imagen con diáfanos toques surrealistas. En el óleo *Halitus*, 1998, el fondo negro sirve para acoger una figura pegada por la espalda a un perro

muerto. El óleo Acrolisis, 2000, se basa en un fondo neutro con planos para incorporar cuatro cuerpos de mujer, dos de costado, uno de espaldas y otro de frente. Phobos, 1998, es un fascinante lienzo con rostro mirando fijamente al espectador y con los brazos desplazados de su sitio. Todo se enmarca por un arco de piedra. Circinus, 1999, es un lienzo con la figura de mujer tumbada sobre una sábana y un médico auscultándola. Aguí, por supuesto, emerge su Licenciatura en Medicina. Para Paciente, 1999, con cinco rostros serios y el recuerdo mirando al espectador, de modo que el primero está vacío de añadidos y los restantes extraños instrumentos que deducimos son propios de un médico. Latido de punta, 1999, es un cuerpo tumbado y siete manos que lo tocan. Cuadro extraño fuera de la norma. Discrimen, 2000, es un bello y sugerente díptico. En ambos la figura masculina barbada ausculta la garganta. *Hieros* Gamos, 2000, es un óleo con un desnudo femenino de pie sobre fondo negro, mientras que con dos dedos raja la zona superior del vientre. Agresión como si fuera un gesto de suicidio. Bella rareza al servicio del arte. Lo Spellato, 2001, es el perfil de un adolescente sobre fondo oscuro. Aracnea, 2002, es un primer plan del eterno rostro con herida en la frente y una soga sobre el cuello como si sugiriera el suicidio. 2003, es un extraño cuadro. A la izquierda una figura femenina se recorta sobre un paisaje, a la derecha la figura de traje rojo quema un lienzo en donde está representada como único tema. Sequentia, 2003, Es un desnudo desde la cintura con una masculina tocando su frente y otra que sujeta dos rostros masculinos. Al fondo dos piernas masculinas. Sugerente Ad Inferos, 2004, basado en la cuadro. Para el recuerdo figura de siempre de pie, con bragas y un cuerpo masculino desnudo con la cabeza junto al suelo. Aurum Nostrum, 2009, es el rostro de siempre de perfil y el mismo de frente pero unidos por la nariz como toque surrealista. Intus, 2011, es el rostro de siempre con gorro rojo sobre fondo azul. expresión tiene un toque de tristeza. Vespula, 2017, es un óleo con el rostro de perfil y una avispa posada en la clavícula. También tiene dibujos y bocetos con muy dispares

temas, como la mano, hemípteros, coleópteros, un síndrome atábico infantil, el momento de morir, un cráneo de cabra o un cráneo hallado en plenilunio.

Maravillosa exposición, tal como indicábamos, que obedece a un muy gran artista irrepetible con una imaginación desbordante que siempre sorprende.

Kiki de Montparnasse con un pie en el jardín de Malabar

Existe numerosa bibliografía que, según distintos enfoques e intereses, analiza la tercera obra cinematográfica oficial del multidisciplinar Man Ray (Emmanuel Radnitsky, Filadelfia, 1890-París, 1976). Aquí partimos de una investigación integral, una visión sinóptica donde el cine —como parte de su producción global-, surge de un núcleo en el que confluyen aspectos biográficos, socioeconómicos, políticos e ideológicos, estética y pensamiento, ciencia y técnica. Este fue el método seguido en la investigación recogida hoy en el libro Man Ray: luces, cámara, revolución, que sirve de base para este texto.

A diferencia de sus dos películas anteriores y de la que emprendió posteriormente, *L'Étoile de mer*[1] (1928) no respondió a ningún encargo, como fue el caso de su anterior realización, *Emak Bakia* (1926), por lo que no contó con financiación externa pero tampoco con imposiciones temáticas, de reparto o realización. Tampoco fue motivada por la colaboración en un evento inmediato, como sucediera con su improvisada *opera prima*, *Le Retour à la raison* (1923), de

apenas tres minutos de duración, elaborada expresamente para la velada dadaísta *Le Coeur à barbe*, a instancias de su ingenioso agitador, Tristan Tzara.

La curiosa obra que nos ocupa fue abordada por iniciativa del autor americano, inspirándose en la lectura en voz alta que Robert Desnos -primero dadaísta y entonces miembro del grupo surrealista de André Breton- llevó a cabo durante una velada entre amigos que precedió su marcha a las Antillas. El poeta viajó a La Habana para asistir al Séptimo Congreso de la Prensa Latina, celebrado en marzo de 1928. En consecuencia, el título del film fue completado por su director de la siguiente manera: L'Étoile de mer poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray (La estrella de mar poema de Robert Desnos tal como lo ha visto Man Ray); poesía imaginada, lectura visualizada, lenguaje hecho imagen. El realizador mantuvo siempre una buena relación con el autor de À la mystérieuse ('A la misteriosa', 1926) que, como él, era amante del jazz, de la literatura sadiana, crítico de cine partidario de una consideración mecánica y poética del medio y simpatizante anarquista. Al año siguiente del estreno del film que nos fue expulsado del cenáculo bretoniano, Desnos favoreciendo su acercamiento a Georges Bataille y sus afines, cuya actividad giraba en torno a la revista Documents (1929-1930). L'Étoile de mer tampoco pasó el filtro de la aprobación de Breton y sus acólitos.

Man Ray trabajó y cooperó donde le fue solicitado -y realmente lo fue, independientemente de vínculos estéticos o afinidades artísticas-, pero siempre practicó una libertad absoluta que hunde sus raíces en su formación en entornos anarquistas y se convirtió en su único credo de vida, alimentada por sus amplios conocimientos de la filosofía sadiana. En su primera juventud en Nueva York, el joven artista estuvo inmerso en contextos afines al pensamiento y la acción anarquista a raíz de su revolucionaria formación en el Ferrer Center, dirigido por los activistas lituanos Emma Goldman y Samuel Berkman, y

también de su posterior mudanza a la colonia artística de Ridgefield, donde se congregó buen número de alumnos del centro radical. El enclave ferreriano seguía la estela de la Escuela Moderna barcelonesa, fundada por Francisco Ferrer i Guàrdia, cuyo fusilamiento en Monjuïc alcanzó un impresionante eco en Norteamérica, donde se prolongó su innovadora visión de la educación y la formación integral de los individuos. Este excepcional caldo de cultivo matiza la idiosincrasia y la producción de este artista, hijo de emigrantes procedentes del Imperio Ruso. El padre del célebre artista consiguió escapar de la violencia de los pogromos ordenados por el zar para integrarse en un continente en plena avidez tecnológica, que estaba experimentando un proceso de industrialización agresivo, sin contemplaciones con sus trabajadores; Melach Radnitsky, como tantos de sus compatriotas, sirvió al sector textil americano en su meteórico despegue. La complejidad de su sustrato biográfico tiene en el artista una consideración de primer orden.

Al abordar la dirección de esta obra fílmica, Man Ray contó con escasos medios y recurrió a su círculo de amistades para componer los brazos principales de esta pieza estrellada plagada de objetos significativos. La espectacular Kiki de Montparnasse, todavía su pareja sentimental, André de la Rivière y el mismo Robert Desnos construyen en la pantalla el triángulo deseante de amor y celos. Como asistente en su proceso de trabajo recurrió al fotógrafo André Boiffard, que corrió la misma suerte que Desnos al ser expulsado del círculo bretoniano, para terminar aproximándose al entorno de Bataille y Documents.

En el caso de las localizaciones para el rodaje de las escenas, además de los exteriores es perfectamente reconocible una de las dos ventanas ovaladas, adornadas con listones, situadas sobre las puertas de acceso al número 31 y 31bis de la Rue Campagne-Première, al lado del Hotel Istria, en pleno barrio de Montparnasse. En el 31bis del llamativo inmueble art

déco, realizado por el arquitecto André-Louis Arfvidson, vivía entonces Man Ray junto a Kiki. Gracias a las fotografías conservadas de esa etapa se pueden apreciar detalles reconocibles de la estructura interna, como la caja de escaleras que comunica el hall con la primera planta, todo lo cual hace pensar que la totalidad de escenas filmadas en interior lo fueron en la vivienda que el americano compartía con la borgoñona y que funcionaba, asimismo, como atélier de artista y estudio fotográfico.

Pasados los once primeros minutos de película, una imagen difusa se va convirtiendo en nítida, permitiendo que la mirada se concentre en una toma que, como tantas veces en la filmografía de Man Ray, se aprecia bien en su quietud, cuando la sucesión de fotogramas deja de ser tal para adquirir las cualidades de una fotografía pero con soporte de celuloide. De este modo permanece ante la mirada una imagen encuadrada que puede ser valorada per se, rescatada de la veloz progresión a que está sometida la película de 35 mm que, en este caso, impide a la retina leer la imagen. Este fotograma reúne tres elementos a los que Man Ray añadió posteriormente, en la década de 1940, un cuarto[2], el acompañamiento musical. En el instante en que irrumpen estos elementos sobre la pantalla, suena una canción en griego interpretada por la contralto de origen turco Sofía Vembo (Efi Bembou), que también era actriz ya desde finales de la década de 1920. La letra de este vals, compuesto por Kostas Giannidis, con letra de Sakellarios Alekos, que alcanzó gran popularidad, fue grabado por primera vez en en 1937, y alude a una petición de perdón, como recoge el título Signomi sou zito (que puede traducirse como 'perdóname'), una disculpa y un reconocimiento de culpabilidad de una mujer hacia su pareja por haber besado a otro hombre en un momento de debilidad. Obviamente, el papel de esta canción en el conjunto sonoro de esta obra no sólo funciona como agradable soporte lírico, sino que añade una información que complementa a la que se desprende de la banda de imagen.

Al hilo, volviendo a los tres elementos arriba citados, la melodía completa un conjunto formado por la pantorrilla desnuda de una dama -prenunciando la presencia de Kiki, que se intuye sentada en el borde de una cama-, una estrella de mar —leitmotiv de la película- situada al lado, en el suelo, y un libro abierto sobre el que descansa el pié descalzo de ella.

A la vista del fotograma, de esa imagen suspendida, hemos podido identificar de qué libro se trata: el volumen corresponde al tercero de los doce libros que conforman la colección Hortus Malabaricus, el tratado más relevante de la época sobre plantas con propiedades medicinales del estado de Kerala, en la Costa Malabar india. El conjunto -cuya calidad fue apreciada por el naturalista, botánico y zoólogo sueco, Carlos Linneo- responde a una investigación colectiva, acometida por unos veinticinco colaboradores, cuya labor abarcó alrededor de una treintena de años. El resultado se materializó en un compendio, escrito originalmente en latín, árabe, sánscrito y malayalam, de plantas y especies botánicas que aparecen ilustradas por medio de grabados en plancha de cobre, en un número que ronda los ochocientos. El conjunto fue publicado en Ámsterdam entre 1678-1693, y respondió a la iniciativa del naturalista, entonces gobernador de Malabar, Hendrik Adriaan van Rheede tot Drakenstein, un militar, administrador colonial de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales.

Las páginas que se muestran en la pantalla, en la toma donde Kiki apoya su pié encima del libro abierto sobre el suelo, corresponden a la última página del texto 'Lectore Botanico Salutem' (Saludo al lector de Botánica) aportado por el médico y escritor del Siglo de Oro, Johannes Munnicks. Con mayor protagonismo es presentada la primera página de 'Ad Lectorem Benevolum' (Al lector benévolo), fragmento firmado por el naturalista y botánico de Leiden, Johannes Commelinus. En este apartado del tercer volumen, su autor insta al lector a ser comprensivo con cierto desorden en la clasificación de algunas

especies en los distintos volúmenes del tratado[3], resaltando la gran riqueza del compendio, las explicaciones que acompañan la presentación de especies, así como la calidad y originalidad de los grabados, donde árboles y vegetales no parecen estar representados como imágenes, sino como objetos mismos. El también conocido como Jan Commelin o Jan Commelijn, adquirió relevancia como uno de los responsables de la organización del Hortus Botanicus de Ámsterdam, además tuvo un importante papel en el proceso de importación de plantas exóticas desde El Cabo o Ceilán, logrando su cultivo en Holanda gracias a la aplicación de sistemas novedosos. Commelinus se enriqueció con la venta de plantas y hierbas para aplicación terapéutica en hospitales y farmacias de su país y preparó una magna obra, Horti Medici Amstelodamensis Rariorum (Grabados del Jardín Botánico de Ámsterdam, 1697), recogiendo especies de las Indias Occidentales y Orientales.

JOHANNES COMMELINUS

AD

LECTOREM BENEVOLUM.

E mireris, Benevole Lector, hanc tertiam Horti Malabarici partem, quæ de arboribus agit, ac primam fequi debebat, post secundam de fruticibus demum prodire, quam

præcedere ordinis gratia par esset. Cum enim præcedentium voluminum, jam modo imprefforum, descriptionum, ex India huc transmisforum compotes essemus, in ea hærebamus opinione, omnia ad umbilicum esse perducta, & nil amplius restare. Sed cum Nobiliss. D. de Reede, ex India reducem, conveniendi occasio nobis esset, plures arborum, fruticum, ac plantarum imagines commentatione, ac impressione indigentes superesse cognovimus ac omnes stirpium picturas suo generi debito ordine conjungere necesse habuimus; quod pro viribus præstare fuimus conati. Quapropter ut reliquæ Horti Malabarici partes ordine in lucem prodirent, ab arboribus rursus exordiri coactos nos fuisse patebit. Sed quonian variæ in tertio hoc tomo exhibentur arbores, quarum species in primo descriptæsunt, quasque propterea illic sequi convenientius suisset, Lectorem in bonam partem id accepturum rogamus;

Reede tot Drakestein, Hendrik van: Hortus indicus Malabaricus, continens regni malabarici apud Indos celeberrimi onmis generis plantas rariores, latinis, malabaricis, arabicis, et Bramanum [...]: addita in super accurata earundem descriptione, qua colores, odores, sapores, facultates, & praecipuae in medicina vires exactissime demonstrantur. Amstelodami: sumptibus Joannis van Someren et Joannis van Dyck, anno 1678-1703. Zentralbibliothek Zürich, NB 91 | F - NB 102 | F, https://doi.org/10.3931/e-rara-40243 / Public Domain Mark. https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/11810719>, consultada 26.02.2022.

A Man Ray debió atraerle el modo en que esas imágenes funcionan, efectivamente, como objetos, algo que él mismo retuvo al exponer al registro de su cámara de cine un jacinto plantado en una maceta, situada encima de una mesa sobre un suelo ajedrezado que complementa el análisis en curso. El jacinto común, también llamado holandés, fue tan popular en el siglo XVIII que se cultivaron en Holanda alrededor de dos mil variedades, convirtiendo a los Países Bajos en su principal productor, a pesar de ser originario de las mediterráneas y del África meridional. Su flor, en forma estrellada, enlaza con la iconografía que sirve como leit motiv a lo largo de toda la película, tal como se expone al detalle en *Man Ray: luces, cámara revolución*. Además de su vínculo con la estrella —que se reafirma en la toma con la aparición de una de mar dentro del encuadre-, el jacinto tiene un origen mitológico que lo convierte en idóneo para el repertorio incluido en esta película, donde se apela de manera explícita, en distintos puntos del metraje, a la divinidad de origen frigio Cibeles -ligada a la fertilidad de la tierra y la reproducción de las especies y a la diosa de origen etrusco Minerva -identificada con las artes y el pensamiento-. El nombre de esta planta proviene del griego Hyakinthos, el joven que tenía prendados a los dioses Apolo y Céfiro, sol y viento compitiendo por el amor del que se convirtió en pobre víctima de ese celoso enfrentamiento entre ambas deidades. En su carrera de seducción, Apolo entretuvo a Hyakinthos enseñándole

cómo lanzar un tejo y, preso de rabia, Céfiro desvió su trayectoria haciendo que el objeto impactara en la cabeza del joven y lo matara. La sangre que brotó de esa herida se transformó en una preciosa flor que Apolo, en honor a su enamorado, llamó jacinto, cuyos pétalos llevan escrita la palabra griega ai, que alude a la desgracia. Algunas teorías de mitógrafos afirman que se relaciona con la práctica de sacrificios humanos en los que se vertía sangre sobre el suelo para fertilizarlo, lo que también cobra sentido en la dinámica de la película, donde hay un in crescendo de elementos agresivos ligados al dolor, los celos, y la muerte. Otra peculiaridad, que igualmente cobra significado en este contexto, es que los bulbos de esta especie vegetal contienen ácido oxálico, una potente sustancia presente en el género de plantas llamadas oxalis, que los convierte en venenosos. Semejante dualidad que oscila entre belleza y muerte, seducción y fatalidad, es un componente latente en el desarrollo de la película, que la imagen de la flor aglutina a causa de su tradicional analogía con la vulva. Este parangón entre los órganos sexuales femeninos y el vegetal se matiza por la localización de esta planta, metida dentro de un jarrón de vidrio, invitando a la observación —mirar sin poseer, mecánica voyeurista-, que se subraya mediante un título incluido en la banda de imagen: Si les fleurs étaient en verre. Si fueran de vidrio las flores, por su analogía con los genitales femeninos mutilarían al macho, acortando la dinámica deseante, forzando al eros a transmutarse en thanatos, pequeñas muertes que acompañan el fluir del deseo, avivado por el celo de la posesión y la magia de la mitología.

Como nexos entre elementos que, sólo en apariencia, resultan tan dispares, el film cuenta con la acción de varios elementos nucleares que aportan a esta pieza la cohesión deseada por su autor, sin que suponga recurrir a un argumento canónico o a una historia estructurada.

Por una parte están los textos que puntúan los fotogramas,

llenando de referencias sugerentes el desarrollo de la banda de imagen: el poema de Desnos filtrado por la imaginación de Man Ray, que funciona como una cámara oscura generando imágenes a partir de las impresiones en su mente. De hecho, este film no es una adaptación literal y tampoco existe un guión cinematográfico al uso. Se diluye, por lo demás, la referencia a la actriz y cantante Yvonne George quien, en el imaginario desnossiano de amor y pasión, respondía al nombre de étoile. Como subraya Ado Kyrou, le film se développe d'un cours autonome en regard du poème, de telle manière que leur assemblage constitue 'un nouveau poème' [4] (Virmaux, 38).

Por otro lado, aparte del tratado que mencionamos, aparecen periódicos y otras indicaciones escritas en anuncios, publicidades y otros soportes que implementan la información contenida en los fotogramas. Se observa el anuncio de chocolate líquido Banania que, en origen, se acompañaba de la imagen de una antillana —país de destino del poeta Robert Desnos- y que, como alimento, fue tan caro a la iconografía dadaísta por su alusión a la molienda, ya explícita en La Broyeuse de chocolat N° 1 (1913), de su colega Marcel Duchamp. Una nueva pista emana del primerísimo primer plano de una noticia de un periódico donde se alude a un conflicto entre Polonia y Lituania -cuya resolución, concretada en el mantenimiento de la paz y del respeto del primero a la independencia del segundo, se firmo en diciembre de 1927-. En este último caso, se tiende un puente con la historia familiar de Man Ray, pues su padre era natural de Kiev, y su madre de Minsk, ciudades que habían pertenecido históricamente al Imperio Ruso.

Y, por último, el interesante acompañamiento sonoro, una selección de discos que Man Ray realizó para acompañar las proyecciones de esta película, que carecía de banda sonora integrada. Esa sucesión de temas musicales, con letras de lo más sugestivas, habla de pasión no consumada, componiendo una letanía semejante al chirriar de las machines célibataires al

producir su flujo deseante, en la órbita más cercana al núcleo del Dadá neoyorkino, con Duchamp, Picabia y el propio Man Ray como protagonistas. Las *máquinas solteras* son un ingrediente imprescindible en la literatura de anticipación pseudocientífica de la que se nutrían los representantes de la vanguardia más progresiva, como era el caso de Man Ray. Estas máquinas, objetos filosóficos que pueblan los universos de lo posible y transitan las autovías del deseo, se acompañan de otro factor constante en este tipo de estímulo literario: el viaje como tránsito entre realidades, entre mundos regidos por leves distintas, universos gobernados por parámetros. El artista americano especifica deslizamientos utilizando la imagen de la ventana ovalada que se abre y se cierra, se dilata y se contrae como una fisura, se invita o se rechaza el acceso. El desplazamiento se retrata a través de las tomas de un tren a gran velocidad, un barco de vapor, del viento que empuja sobre la arena los sucesos narrados en hojas de periódicos, los propios movimientos de cámara, la comparativa entre referentes correspondientes a épocas distintas, a estadios distintos que alternan lo real lo mítico, lo mitológico, enfatizado caracterizaciones específicas, localizaciones geográficas y cronológicas variadas, aludidas mediante recursos efectivos. Ese viaje tiene su parangón fuera de la pantalla en el que llevaría a Robert Desnos a cruzar el Atlántico hacia la isla de Cuba en barco, como los que se muestran en el film, en el puerto con sus chimeneas humeantes a punto de zarpar. La alusión al viaje para asistir al congreso de prensa se hace patente en las referencias a periódicos y sus hojas sueltas, en determinadas partes de la película.

En este marco referencial, el curioso libro sobre el cual Kiki apoya su pié desnudo, posado abierto en el suelo, al lado de una estrella de mar, cobra un sentido mayor. Parece lógico que este ejemplar correspondiera a la biblioteca de su asistente, Jacques-André Boiffard quien, además de dedicarse a producir arte, poseía una formación en medicina y se volcó de lleno en

su ejercicio a comienzos de la década de 1930. Incluso a Robert Desnos, que trabajó en su juventud en una farmacia. Este volumen, el conjunto del tratado, que aglutina una completa nómina de especies botánicas y la información que se destila de cada una de ellas, marcó un hito por su importante aplicación médica. Con todo, no parece descabellado que Boiffard, o el propio Desnos, contaran en sus bibliotecas con este libro, o con la colección entera, debido a su formación académica y también a las cualidades plásticas que recogen las ilustraciones incluidas en esta obra. La perspicacia de Man Ray bien pudo apreciar ese valor objetual presente en los grabados que figuran en esta fuente bibliográfica, abstracciones impresas de la cosa que la convierten en un hecho estético.

En este film, de cuyo análisis global seleccionamos aquí la parte más directamente relacionada con la identificación del libro Hortus Malabaricum condensa, dentro de su aparente sencillez, una llamativa complejidad. Por una parte, Man Ray reúne en L'Étoile de mer todo un compendio de referencias biográficas, emocionales, literarias, poéticas, simbólicas, afines al marco desnossiano aunque reinterpretadas por él dentro de una dimensión nueva, la que aporta el medio y su fluidez. Esta fue su intención manifiesta.

Sin embargo, trasciende esa voluntad primera para disponer un lugar, un locus cinematográfico donde se presenta una realidad paralela en la cual sus elementos se subliman como signos poéticos. Su óptica enlaza con las novelas de anticipación, donde el viaje, el tránsito, el trasiego entre realidades, supone una inmersión en un infinito de posibilidades que sus creadores -versiones renovadas del Gran Relojero-, articulan en unidades significativas. El umbral de la ventana ovalada del apartamento de Man Ray se abre para dejarnos paso a un mundo regido por su mecánica propia, y se cierra sin negar otras aperturas, las de toda una infinitud de ventanas que el deseo impele a ser exploradas. Los objetos que lo habitan, el

tiempo y el espacio, existen según leyes propias, escapan del afán representativo, de la pulsión imitativa, que han sido insidiosos custodios del devenir de las artes. En esta huída de toda limitación, el universo que se abre ante los ojos del observador apela a su mente más que a su retina o placer visivo, se sublima como un lenguaje cuya grafía se dispone sobre la pantalla de cine, como huellas impresas de las presencias que lo habitan. Trazos, improntas, que magnifican la producción de Man Ray en todas sus modalidades, collage, assemblage, aerografía, técnicas de fotografía y, por supuesto, el cine como máxima posibilidad de superación de las limitaciones del ejercicio artístico, tan conectado con las raíces neoyorkinas del Dadá.

El cine supuso para Man Ray un paso culminante en su proceso personal de maduración de un pensamiento estético -que concita tantos factores que conforman la vida-, ofreciendo una posibilidad de presencia a la poesía en el marco de la creación de imágenes, a través del registro de imágenes y de su traducción en la pantalla.

[1] La obra fue estrenada en privado en el Studio des Ursulines de París, el 13 de mayo de 1928, gozando de repetidos pases posteriores en el mismo cine y en el Théâtre du Vieux Colombier.

[2] Los investigadores Jean-Michel Bouhours y Patrick de Haas visitaron la última de las moradas que el artista compartió con su esposa Juliet, en la parisina Rue Férou, y en ella hallaron una caja donde se encontraban los discos de 78 revoluciones que el americano previó para acompañar el film. Parece ser que Robert Desnos propuso un conjunto de temas a este efecto cuando la película fue realizada, pero —ya en la década de 1940- Man Ray la sustituyó, seleccionando un

repertorio musical muy interesante y apropiado para acompañar las imágenes. Cinco temas en total, dos en francés cantados por las célebres Joséphine Baker y Mistinguett, dos en castellano correspondientes a una saeta y al tema popular 'Los piconeros', cantado por Imperio Argentina y, por último, otro en griego, lo que apunta a la universalidad en el film.

[3] ... Pero como se muestran los árboles en este tercer volumen, cuyas especies han sido descritas en el primer capítulo, y que hubiera sido más apropiado seguir por eso allí, rogamos al lector que lo acepte en buena medida... Íbid. (Traducido del latín).

[4] La película se desarrolla de manera autónoma respecto del poema, de tal manera que su ensamblaje constituye «un nuevo poema».

Libros de artista

Es común encontrarnos a diario con libros y libros de arte, pero no tan frecuentemente podemos acercarnos a libros de artista. Esta manifestación artística de reciente creación, y con gran desarrollo en las últimas décadas, conecta de una forma muy flexible y libre la creación de los artistas visuales con el ámbito material del libro. Monta, encuaderna, desmonta, dobla, estampa, interviene sobre el libro, rasga su papel o pliega las cubiertas. El libro de artista es una disciplina abierta y sin fronteras, sin las constreñidas reglas de otras manifestaciones artísticas más antiguas, y por tanto, con un marcado carácter experimental.

La muestra colectiva *Libros de artista*, celebrada entre el 13 de abril al 12 de mayo de 2022 en el Centro Cultural Mariano Mesonada de Utebo, es una oportunidad magnífica para

acercarnos a esta disciplina, tan poco frecuente en las salas de exposiciones aragonesas.

Libros de artista reúne e imbrica los trabajos de nueve reconocidas creadoras, relacionadas por su vinculación con Zaragoza, las técnicas de trabajo (fundamentalmente técnicas de Arte Gráfico, aunque no exclusivamente) y su el concepto de libro de artista como principal eje transversal y aglutinador. En conjunto, una variada cantidad de propuestas, diversas entre sí y de una gran calidad, tanto conceptual como plástica.

Entre las obras que componen esta muestra, muchas de ellas confeccionadas para este exposición, es difícil destacar unos trabajos por encima de otros. Se combinan entre los distintos proyectos una gran sutileza y belleza como las estampas de Teresa Gómez Martorell, Gloria García y Esther Sunyer, una brillante y atrevida experimentalidad en las obras de Silvia Pagliano y Raquel Tejero, y una fuerte carga expresiva de las propuestas de Sol Barbini, Nicole Escolier, Silvia Castell y Ana Sediles, haciendo el recorrido por la sala una gran experiencia estética.

Una propuesta expositiva muy interesante, nacida de la creatividad y el trabajo de las nueve autoras, recogiendo una gran variedad de técnicas, desde litografías a xilografías y aguafuertes o maneras negras, combinadas con diferentes encuadernaciones y propuestas de montaje creativo, enriqueciendo el concepto de libros de artista, y acercándolo a un público más amplio.

Sōsaku hanga. Creatieve prentkunst uit Japan

No cabe duda que en las últimas décadas hemos asistido a diversos y numerosos acercamientos al arte japonés en Europa. Las producciones artísticas del País del Sol Naciente siguen levantando una gran fascinación, casi tanta como la fascinación que levantó entre los coetáneos de Van Gogh, o incluso más si consideramos los fenómenos del anime, el manga, los videojuegos y otros productos culturales nipones actuales. Sin embargo, en muchas ocasiones, seguimos observando aproximaciones expositivas no muy actualizadas, centradas en tópicos y un tanto anquilosadas en concepciones ya superadas. Esto ha sido especialmente visible en el ámbito del grabado japonés, en el cual el ukiyo-e ha terminado convirtiéndose en una suerte de metonimia que invisibiliza el resto de movimientos y corrientes posteriores del Arte Gráfico nipón.

Por este motivo, precisamente para visibilizar otros movimientos del grabado japonés y acercarlos a un público mayor, el Japanmuseum Sieboldhuis de Leiden (Países Bajos) ha organizado la exposición *Sōsaku hanga. Creatieve prentkunst uit Japan* (Sōsaku hanga. Grabado creativo en Japón), celebrada entre 26 de enero al 29 de mayo, y comisariada por Maureen de Vries, curadora de la colección privada Nihon no hanga (grabado japonés) de Ámsterdam.

Esta muestra ofrece un amplio y variado recorrido por el Sōsaku hanga, traducido habitualmente como "grabado creativo". Este movimiento, desarrollado principalmente durante la primera mitad del siglo XX, supuso una renovación radical del arte gráfico japonés, no solamente formalmente adaptándose a movimientos más expresivos de la gráfica occidental, sino también procedimentalmente, rompiendo los rígidos métodos de trabajo del grabado nipón y abogando por una mayor individualidad del artista, comprometido ahora en todo el

proceso de creación de la estampa (diseño, trabajo de la matriz y estampación).

Tras una breve y necesaria explicación general, la exposición se organiza en tres partes. Una primera con los orígenes del Sōsaku hanga, seguida por otra definiendo la madurez del movimiento y una tercera marcada por las producciones durante la guerra. Por lo tanto, la muestra recorre la historia de este movimiento desde sus orígenes, con obras de Kanae Yamamoto, considerado el instigador de esta corriente, y ejemplares de la revista Myōjō (estrella de la mañana) a través de la cual se aglutinaron y se expresaron los primeros artistas adscritos al Sōsaku hanga, y continuando con obras de los principales autores del grabado contemporáneo japonés como Onchi Kōshirō, Sakamoto Hanjirō, Azechi Umetarō, Kawanishi Hide o Sekino Junichirō, sólo por citar algunos nombre de una nutrida nómina de artistas que se reúnen en esta exhibición.

Además, aunque la mayoría de estos autores produjeron sus estampas mediante *mokuhanga* o xilografía japonesa, cabe destacar que también el uso de técnicas gráficas occidentales como la litografía, una cuestión que también se recoge en la exposición, incluyendo litografías de autores como Oda Kazuma.

En conjunto, se trata de una propuesta sumamente interesante y bien ejecutada, que pone en valor la historia del grabado nipón más allá del ukiyo-e. Esperemos que esta línea de reivindicación del arte gráfico japonés contemporáneo, sobre la cual se ha trabajado también en Zaragoza desde hace años, acogiendo exposiciones pioneras como Grabado japonés contemporáneo, celebrada en 2007 en el Centro Joaquín Roncal. Sin duda, parece que se presagia un buen futuro para el arte contemporáneo japonés.

Álbum Recuerdo de la expedición a Canfranc y al pantano de la Peña (1908). Fotografías de Leopoldo Alonso

Desde hace años, la Universidad de Zaragoza consolidándose como un centro de referencia para el estudio de la Historia de la Fotografía a nivel nacional y en ello ha desempeñado un rol fundamental el investigador José Antonio Hernández Latas, quien trabaja en el seno de la fundación Agencia Aragonesa para la Investigación y el Desarrollo (ARAID). Ha puesto en marcha las jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía -que celebrarán su quinta edición en 2023- e iniciativas como Aragón Photo, un proyecto destinado al rescate del patrimonio fotográfico en las colecciones privadas aragonesas. En esta línea de trabajo se sitúa el libro que aquí reseño, una cuidada edición de un álbum fotográfico realizado en 1908 por el fotógrafo Leopoldo Alonso con motivo de una expedición a Canfranc y al pantano de la Peña. Los estudios que acompañan esta edición han corrido a cargo de Hernández Latas y del catedrático emérito Manuel García Guatas, quien ya ha dedicado numerosas investigaciones al arte y a la cultura aragonesa de este periodo histórico.

Esta publicación alberga un interés que va más allá de lo local. Una interesante vía de aproximación al arte, al patrimonio, la cultura y los viajes de finales del XIX y comienzos del XX es el estudio del desarrollo de las vías férreas. La implantación del ferrocarril modificó el paisaje en España, agilizó las comunicaciones y el transporte y favoreció el desarrollo económico de ciertas zonas hasta entonces eminentemente agrícolas o ganaderas. En el caso

aragonés, el gran anhelo fue siempre lograr unas comunicaciones eficaces con el territorio francés, salvando la frontera natural de las cumbres pirenaicas. Sería interesante analizar cómo los viajes de artistas, escritores, políticos e intelectuales fueron cambiando a medida que el ferrocarril iba implantándose.

Manuel García Guatas relata el lento proceso de construcción del ferrocarril de Zaragoza a Francia, desde el comienzo de las obras en 1882 hasta su culminación en 1928. Entre ambas fechas, cabe destacar el año de 1908, clave para las relaciones de Aragón con Francia en el centenario del Primer Sitio de Zaragoza. Aquel año comenzó a excavarse en Canfranc el túnel que uniría Aragón con Francia. Al comienzo de las obras acudió el ministro de Fomento José Sánchez-Guerra, quien visitaría también los trabajos de ingeniería y canalización de las aguas del Gállego desarrollados en el pantano de la Peña. García Guatas realiza un estudio acerca de la memoria material de todos estos acontecimientos, recuperando medallas conmemorativas y otros materiales como los menús de los banquetes celebrados para las autoridades en Jaca, Zaragoza, etc.

Por su parte, José Antonio Hernández Latas recupera la biografía de Leopoldo Alonso (1877-1949). Este pionero de la fotografía aérea y del cine documental en España fue un intrépido aventurero. En su labor de fotorreportero cubrió enfrentamientos bélicos como la Guerra del Rift o la Primera Guerra Mundial. Además, desde sus trabajos en el aeródromo de Cuatro Vientos se especializó en fotografía aérea en los inicios de la historia de la aviación en España. Una de sus labores más destacadas fueron sus pioneros trabajos en el cine documental, creando algunos de los primeros documentales turísticos de España, en unos años en los que la industria del turismo comenzaba a consolidarse en el país. El advenimiento de la Guerra Civil le llevará a trabajar del lado de la República, creando documentales sobre la labor de las Misiones

Pedagógicas o sobre los trabajos agrícolas en el valle del Ebro. Esta labor conllevaría una depuración tras la victoria del bando franquista, que le alejaría de su trabajo durante algunos años, falleciendo en el olvido en 1949.

Otro de los valores de esta publicación es su cuidada edición. Los editores han recuperado la forma del endrino o arañón, la planta que da nombre al paraje de Arañones en Canfranc en que se asentó la estación y que figuraba en relieve en la elegante cubierta modernista de este álbum. Las fotografías del álbum quedan intercaladas con algunas de las páginas de la revista gráfica nuevo mundo, en la que se publicaron varias de las fotografías del álbum.

Por último, me gustaría subrayar el valor de las colecciones privadas de fotografía en Aragón, una fuente vital para documentar la historia de la región. Trabajos como este ofrecen a la sociedad un patrimonio en ocasiones inaccesible. Al respecto, también hay que destacar la loable labor de coleccionistas privados como Ángel Morata Monreal, quien adquirió este álbum en el mercado del arte y permitió, antes de fallecer, su acceso al mismo a los investigadores que ahora han editado esta obra.

Entrevista con Manuel Pérez-Lizano

Brevemente, ¿Cómo resumiría la personalidad vital y profesional de Víctor Mira?

Víctor Mira fue una especie de maravilloso despropósito. La palabra que mejor le define es intensidad. Lo quería todo. Gran provocador, la muerte giró en su vida desde siempre, ya en sus primeros cuadros siendo joven e incluso en sus poemas.

Tenía un marcado punto de seductor en toda faceta imaginable, ni digamos con las mujeres. La vital alegría giraba a veces como un increíble torbellino. Luminoso. Como artista abarcó todos los estilos del arte teniendo maravillosos períodos muy diferenciados. Abarcó la poesía y publicó varios libros. Incluso escribió la obra de teatro "Antiheróes".

¿Qué aportaciones supone, Víctor Mira, en el panorama del arte?

Su actitud vital, su entrega al arte, la gran capacidad de trabajo para terminar muy numerosos cuadros, ese pintar durante las noches hasta el agotamiento. Desconozco si habrá influenciado en otros artistas con su obra de forma evidente, pero alguno habrá cogido un matiz sobre todo en sus inicios como artista hasta conseguir su propia personalidad.

Tras cincuenta años de experimentado crítico de arte ¿cómo contempla la evolución del arte?

Igual que siempre. Nuevos artistas, nuevas formas, diferentes técnicas, siempre adelante. Como dato curioso hace años los artistas se reunían más entre ellos, formaban grupos de arte y se apoyaban mucho. Se notaba en las inauguraciones la cantidad de variados artistas que asistían. También cabe señalar que ha desaparecido el artista provocador, como fueron Víctor Mira y Andrés Galdeano. Los artistas jóvenes son más individuales.

¿Qué sentido tiene la crítica y el crítico de arte en estos momentos?

Queda muy claro que es imprescindible su criterio, pues el artista capta la opinión de un especialista y sus posibles defectos le sirve para corregirlos. Si un artista se merece una tesis doctoral, ahí quedan las críticas reflejado sus diferentes períodos.

¿Qué proyectos tienes en perspectiva?

Seguir escribiendo críticas y pendiente de que me publiquen

unos importantes libros sobre arte. De momento no tengo en perspectiva otro libro sobre arte, pero algo se me ocurrirá.

El Museo Guggenheim Bilbao y las políticas culturales. La marca del cambio de paradigma.

Cuando el Museo Guggenheim Bilbao abrió sus puertas en 1997 ni los más optimistas podían prever el cambio que su influencia traería a la ciudad. Aunque el objetivo de las diferentes instituciones que fomentaron el proyecto era de carácter más urbanístico y económico que artístico, con la clara intención de activar la economía de servicios en una ciudad duramente azotada por la crisis de la industria, no podían imaginar que el éxito en ese aspecto fuera a ser tan radical y tan rápido. Así, la ciudad de Bilbao y su relación con el museo se bautizó como *Efecto Guggenheim* y pasó a ser un caso de estudio analizado desde diferentes vertientes por académicos y académicas de todo el mundo.[1]

Entre estas vertientes, y a pesar de que todo esto ocurre a raíz y en torno a un museo de arte contemporáneo, una de las que menos atención recibió fue la del arte y la cultura. Existen múltiples estudios que analizan el modo en que creció la economía en Bilbao, o cómo se intentó replicar este efecto en muchas otras ciudades[2]; entre todos ellos, cuesta encontrar alguno que analice en profundidad el tipo de exposiciones que se realizan en la institución, o cómo han podido influir en la vida cultural de la ciudad o en sus políticas culturales[3].

Esto llama la atención precisamente porque el Museo Guggenheim Bilbao ha marcado en gran manera las políticas culturales de la Comunidad Autónoma Vasca (CAV) desde su creación. El concepto de cultura y su forma de relacionarse con la sociedad ha cambiado radicalmente en los últimos 25 años, y de la misma manera que el *Efecto Guggenheim* ha sido un indicador de los cambios urbanísticos y económicos del cambio de siglo, las políticas culturales que se han construido en torno a él también han ido marcando cambios culturales globales que iban aterrizando, y a menudo golpeando, el entorno cultural de la región.

Por ello, en este artículo intentaré analizar de qué manera ha influido el Guggenheim Bilbao en las políticas culturales del País Vasco desde su creación hasta el indicio de la pandemia, en 2020, puesto que esta ha supuesto un giro aún difícil de calibrar tanto en la práctica de los museos y su relación con el espacio virtual y con el público presencial, como en las políticas culturales del futuro. Para ello, analizaré diferentes fases de cambio comenzando desde 1991, cuando se comenzó a plantear el proyecto de museo. Las dos primeras fases coinciden de manera amplia con las propuestas por Ramón Zallo en su estudio para el Observatorio Vasco de la Cultura del Gobierno Vasco realizado en 2015, unas fases que enumera sin llegar a profundizar en ellas (Zallo, 2016), por lo que en el análisis aquí propuesto se ofrece un mayor análisis tanto de algunos elementos nombrados por Zallo como de otros nuevos que considero dignos de atención.

Debo señalar que no intento defender que estas tendencias hayan nacido en la CAV; se trata de tendencias globales, profundamente influidas por factores como el auge del neocapitalismo y el desarrollo del turismo global, que han sido analizadas desde perspectivas más amplias (por ejemplo, por Yúdice, 2002). Sin embargo, sí que han tenido influencias locales específicas, que en algunos casos han llegado a exportarse, conjuntamente a dicho *Efecto Guggenheim*. El

gigante de titanio y las decisiones que se han tomado a su alrededor respecto a lo que debe ser la cultura nos ofrecen una oportunidad única para seguir los pasos de este cambio en un espacio y tiempo concretos, identificarlos y analizar sus efectos.

Por lo tanto, lo que se intenta presentar aquí es la forma en que la globalización de la cultura, marcada por la apertura del Museo Guggenheim Bilbao en esta ciudad, ha influido paulatinamente en las políticas culturales de la región hasta transformarlas totalmente, y cómo esta transformación posiblemente haya sido menos beneficiosa que la urbanística y económica. Al mismo tiempo, quiero proponer que este cambio no ha sido anecdótico ni puntual, sino que ha marcado un cambio de paradigma que conlleva la transformación del modo en que entendemos la cultura, su relación con la sociedad y las políticas que las instituciones deben desarrollar para su fomento.

¿Qué tiene que ver el Guggenheim con el arte y la cultura?

La literatura sobre los cambios económicos, urbanísticos y sociales que creó el Museo Guggenheim Bilbao es muy variada. No hizo falta inaugurar el museo para empezar a escribir: ya en septiembre de 1997, Herbert Muschamp, escribiendo en la revista del New York Times, consideraba un milagro el número de amantes de la arquitectura que viajaban a Bilbao en « peregrinación », y anunció que pronto serían más (Muschamp, 1997). No acertó, pero no por ser demasiado optimista: sus previsiones se quedaron cortas, puesto que ni los políticos más implicados en el proyecto habían llegado a soñar con un millón de visitantes anuales.



Imagen 1: El museo Guggenheim en 1998, con Abandoibarra en construcción. Fotografía de Mikel Arrazola. Irekia / Gobierno Vasco.

La influencia del museo en la ciudad era y es indiscutible: el éxito inesperado definió por completo el urbanismo de los años siguientes y tuvo claras influencias en varias de las decisiones económicas que se adoptaron (Imagen 1). Poco a poco se fue construyendo un tipo de imagen urbana global que alteró de manera profunda la anterior identidad industrial de Bilbao, una ciudad con fama de gris, fea y sucia, hasta el punto que al cabo de una década la estrategia y sus huellas estaban claramente asentadas. El periodista Iñaki Esteban, así como varios académicos internacionales, no dudaron en calificarlo de *Efecto Guggenheim* (Esteban, 2007). La expresión se utiliza ahora a nivel internacional para definir el resurgimiento económico a través de las instituciones culturales de una ciudad golpeada por la crisis.

Aunque fue Esteban quien escribió la obra divulgativa y ensayística que se tituló como el famoso efecto, no fue el primero en tratarlo: eran varios los que habían contemplado el fenómeno antes que Esteban. Dos años antes, por ejemplo, Joseba Zulaika y Anna María Guasch habían organizado unas jornadas internacionales en la Universidad de Reno, a la que artistas, investigadores y políticos fueron invitados para lanzar una mirada crítica (o acrítica) a lo que ocurría en Bilbao. En 2007, junto a la obra de Esteban, llegó el resultado escrito de esta reflexión en el libro Aprendiendo del Guggenheim Bilbao (Guasch & Zulaika, 2007). Por lo tanto, el décimo aniversario del museo sirvió para mostrar la confirmación de su influencia y su indudable reconocimiento social.

Si analizamos estos libros, así como las noticias y artículos sobre el impacto del cambio producido en Bilbao, nos llamará la atención lo poco que se habla de cultura a pesar de partir de una institución cultural. Encontramos estudios sobre economía, gentrificación, industria, hostelería, análisis sobre la imagen de los vascos o lecturas políticas, pero los cambios que ha supuesto la construcción del museo en el ámbito cultural apenas se abordan. La cultura, dicen con frecuencia estos textos, se convierte en una excusa para el desarrollo económico, en una vana herramienta para cultivar la imagen de la ciudad moderna.

Por ejemplo, Iñaki Esteban utiliza la palabra « ornamento » para definir la función del Guggenheim en Bilbao (Esteban, 2007); Jon Azua, vicelehendakari en el momento en que se cerró el acuerdo del Guggenheim, habla sobre todo en términos económicos, calificando a la cultura como un motor para el desarrollo de la economía (Azua, 2007: 89); El director del Museo de Bellas Artes, Javier Viar, hace referencia a las influencias que el Guggenheim ha tenido en los modelos de gestión de su museo, así como a los "diversos servicios de alta calidad" que debe ofrecer la ciudad (Viar, 2007: 110), y el propio Zulaika se refiere a las tácticas que utiliza el director general del Guggenheim, Thomas Krens, para atraer al público de cualquier manera (Zulaika, 2007: 153-178). Él es,

por cierto, el único escritor que alude al escaso papel que han desempeñado en ese proyecto las y los artistas, autores y creadores locales, aunque presta menos atención a este punto que a todos los anteriores (Zulaika, 2007: 166).

Por tanto, ¿cómo ha influido el Guggenheim y los valores que se desarrollaron con él en las políticas culturales de la Comunidad? Para analizarlo, tendremos que dividir los últimos 30 años en distintas fases, para poder observar la transformación a través de cambios que se produjeron lentamente.

Primera fase (1991-2001): el arte como inversión

La política cultural se decantaba a partir de 1992, fecha en que se pone en marcha el proyecto del Museo Guggenheim Bilbao, hacia las grandes obras y una cierta tecnocratización basada en subvenciones fijas sin una estrategia clara. La cultura empieza así a despegarse de su base social. (Zallo, 2016: 36).

Ramón Zallo, en su informe de 2015 sobre el estado de la cultura publicado por el Gobierno Vasco, sitúa en 1992 un claro cambio de tendencia, en el que algunos políticos se encaminan hacia una nueva visión de la cultura. Zallo señala brevemente pero con acierto, que en la base de este cambio no se encontrará una reflexión profunda y un plan estratégico hacia la actividad cultural, sino un deseo general sin rumbo claro: reactivar la economía a través de la cultura. Qué tipo de cultura, qué contenido, qué elaboración de imagen e identidad se buscará queda en un segundo plano, por debajo de la búsqueda de la reactivación económica.

Debemos tener en cuenta que la práctica artística en el País Vasco de las décadas anteriores había estado muy relacionada con los movimientos populares y en muchos casos fuertemente vinculada a la identidad y la cultura vascas, en gran medida como respuesta a la terrible represión sufrida durante el régimen franquista. El arte vasco, sobre todo la escultura abstracta, se relacionaba fuertemente desde los años 50, aunque principalmente desde finales de los 60, con las luchas por la defensa de las prácticas culturales populares y el idioma, y durante los primeros años 80 esta tendencia siguió, adecuándose a los nuevos tiempos y ampliando los lenguajes que se sumaban a este tipo de colaboraciones[4]. Sin embargo, los años 90 llegarán marcados por la globalización, que en Bilbao se verá fuertemente representada por el Guggenheim y que influirá en la forma que tendrán las instituciones de ver las prácticas culturales tradicionales vascas.

Así, los primeros pasos de este cambio tuvieron efectos contrapuestos. Por un lado, como mencionó Zallo y subrayó Arantza Mariscal en las jornadas Eta kultura autodeterminatuko balitz celebradas en 2016 en Baiona, la cultura comenzó a alejarse de la base social recurriendo a visiones cada vez más institucionalizadas y de mayor envergadura. Se echa en falta un estudio económico que analice de qué prácticas culturales se desviaron fondos hacia la construcción de la gran infraestructura y cuál fue su impacto en la actividad cultural. Conocemos el caso del efecto que tuvo sobre el bertsolarismo, un tipo de improvisación cantada en verso muy popular en el mundo vasco. Mariscal, que por aquel entonces era coordinadora de la Asociación de Bertsolaris, señaló en estas jornadas que dicha asociación estuvo a punto de desaparecer entre los años 1995 y 1996, cuando se les retiraron todas las subvenciones con las que contaban hasta ese momento y se suspendió el programa que producían en la televisión vasca desde 1988.

En las artes visuales, en cambio, esta época tuvo aspectos positivos, al menos en cuanto al fomento de espacios para el arte, como han analizado Plaza, Tironi y Haarich (2009). En un primer momento, la inversión en arte no se contemplaba simplemente como una atracción turística: se esperaba que los

artistas se trasladaran también a Bilbao, se crearan nuevas galerías y se desarrollara un ambiente creativo importante, y para dar respuesta a este movimiento eran necesarias infraestructuras y ayudas. El centro de arte Arteleku de San Sebastián, que desde los años 80 existía como espacio de producción, vivió en la década de los 90 unos años espléndidos organizando seminarios, talleres y jornadas, ofreciendo un marco de trabajo y formación a una generación de artistas muy prolífica. De hecho, se intentó replicar un centro similar en Bilbao, pensando en la atracción de este perfil artístico, y así se fundó el centro de producción y residencia BilboArte en 1996-1997, coincidiendo con la apertura del Guggenheim, para ofrecer un espacio de trabajo a los jóvenes artistas que se esperaban en la ciudad. También es destacable la creación de la Sala Rekalde en 1991, fecha que he tomado como inicio de esta fase adelantándome a la cronología propuesta por Zallo, puesto que esta sala supuso un antecedente del Guggenheim; en ella se expusieron durante estos primeros años importantes artistas contemporáneos, en gran medida en línea con la colección de la Fundación Guggenheim en Nueva York, con la clara intención de crear hábito y afición por el arte contemporáneo en una ciudad que no se caracterizaba por este amor al arte. Se desarrollaron aquí grandes exposiciones de arte internacional del siglo XX, y en 1995 se añadió una segunda sala donde muchas exposiciones se dedicaron al arte vasco.

Esta época no vio solo el nacimiento de diferentes instituciones artísticas; también se desarrollaron muchas propuestas independientes de artes visuales, a menudo mediante subvenciones de las propias instituciones públicas. Ejemplo de ello es la productora de arte Consonni creada en 1997 de la mano de Franck Larcade, uno de los pocos artistas foráneos atraídos por el nuevo ambiente creativo que Bilbao iba a ofrecer. Otro ejemplo es el Espacio Abisal, un espacio expositivo y creativo gestionado por un colectivo de artistas en la zona de San Francisco de Bilbao en 1996, formado por

jóvenes creadores y experimentales de diferentes perfiles artísticos cuyas necesidades no iban a tener cabida en el Guggenheim.

Por lo tanto, se puede decir que, a pesar de dedicar grandes cantidades de dinero en esta época a la construcción de nuevas infraestructuras gigantes, también se fomentó un espacio artístico alternativo y menos vistoso, organizado en espacios de producción cerrados y a través de asociaciones autogestionadas. Las artes visuales resultaron beneficiadas frente a otras prácticas culturales menos susceptibles de ser globalizadas, como el citado bertsolarismo. No obstante, las prácticas más experimentales crecían a la sombra de las grandes infraestructuras. Mientras los políticos prestaban atención a las construcciones y a la imagen global general de la ciudad, los profesionales del ámbito desarrollaban contenidos gracias a las fortalecidas ayudas, sin que las políticas culturales les prestaran mayor atención; podríamos hablar de un laissez faire. De hecho, la década de los noventa fue rica en producciones y propuestas en el ecosistema de las artes visuales, mientras que los proyectos culturales más sociales y populares, así como de otras disciplinas, echaban en falta apoyos y se veían relegadas a un segundo plano. Aunque centros como Arteleku en Donostia, poco visibles y más centrados en las necesidades contextuales, siguieran siendo lugares de referencia para la producción y el pensamiento artístico, la inversión visible se centró en Bilbao, que se convirtió en el centro de esta burbuja.

Segunda fase (2001-2011): la expansión del megamuseo.

La situación cultural que se estaba desarrollando centrada en Bilbao se transformó por completo nada más comenzar la expansión y globalización del llamado *Efecto Guggenheim*. Hemos señalado que el cambio provocado por el museo fue más drástico de lo esperado y, a partir de 1997, el turismo se multiplicó

en una ciudad cuya vocación turística era antes inexistente. El Guggenheim pasó a recibir de manera regular un millón de visitantes anuales, la mayor parte de ellos turistas que viajaban a la ciudad solo para visitar el museo. Así, vino la ampliación de la oferta hostelera, la gentrificación, el estallido de proyectos constructivos y el planteamiento de megaproyectos urbanísticos. Bilbao llamó la atención de otras ciudades sumidas en crisis industriales y el *Efecto Guggenheim* comenzó a intentar ser imitado por doquier.

Los grandes museos nacionales dieron el primer paso encargando nuevos edificios o ampliaciones de los antiguos a reconocidos arquitectos: la Tate Modern abrió sus puertas en Londres en el año 2000 y el Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid estrenó su ampliación en 2001. Después, ciudades más pequeñas intentaron poner en marcha sus propias maravillas; son muchos los ejemplos, desde el MUSAC de León, de 2005, hasta la Conservera de Ceutí, Murcia, de 2009, pasando por el CAC Málaga de 2003, por nombrar tres de ellos.

Sin embargo, no hizo falta alejarse de Bilbao para ver la onda expansiva de este efecto: también dejó una clara huella en la CAV. A pesar de lo reducido del territorio, se proyectaron en poco tiempo gran número de infraestructuras culturales, siempre ligadas a grandes y costosos proyectos constructivos, y muchas veces sin una visión sostenible clara a largo plazo. Así se pusieron en marcha el museo Artium (en 2001 las primeras planificaciones para su apertura en 2002), los primeros pasos de Tabakalera en 2004 (imagen 2) y los del centro de producción Krea, que no llegó a inaugurarse, en 2006. Los primeros años de esta fase que delimitamos aquí, de 2001 a 2007, se asocian fundamentalmente a la planificación de nuevos centros, una tendencia que se enmarca dentro del panorama de inversión en arte que especifican Plaza, Tironi y Haarich (2009). Junto con esto, a partir de 2001 se van consolidando una serie de elementos que venían definiéndose de la fase anterior que van a tener una incidencia básica en las

políticas de los años siguientes.



Imagen 2: Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera, Donostia-San Sebastián. Wikimedia commons.

El primero de estos elementos será la importancia del número de visitantes. Hasta la creación del Guggenheim Bilbao los museos de la CAV no medían de manera sistemática el número de visitantes; esto cambió de manera radical con la creación del museo de titanio puesto que, pese a ser la entrada más cara de la CAV, se ha mantenido en una marca superior al millón de visitantes a lo largo de los años hasta el 2020. La enorme afluencia de público consolidó la tendencia que señalaba Yúdice en esa misma década: la de considerar la cultura como un recurso para la consecución de otros fines, generalmente económicos (Yúdice, 2002: 23). Así, la década de los 2000 conllevó para el resto de museos de la CAV la obligación de contar y ampliar su número de visitantes. Javier Viar, en las jornadas celebradas en Reno en 2004, destacaba que en el Museo de Bellas Artes sufrieron la presión de las instituciones en este sentido, porque el vecino museo atraía a tanta gente que se exigió del Bellas Artes logros similares. Así, se dieron los primeros pasos para vincular calidad y cantidad, un

elemento que desde entonces ha marcado en gran manera las políticas culturales de la región. Se asumió y se transmitió, en parte también gracias al discurso triunfalista reflejado en la prensa, que la gran afluencia de visitantes certificaba la calidad del museo. Esto ocurría mientras se seguía sin analizar el programa expositivo del mismo, e incluso se hacía oídos sordos al sistema artístico local que criticaba la falta de líneas conceptuales de la programación y el recurso a hits comerciales, como la exposición *El arte de la motocicleta* que se celebró en el 2000.

La calidad no solo se unirá con la cantidad de público, sino directamente con la economía, relacionándola de manera directa al beneficio económico que la cultura pueda generar en el entorno. Subir la tasa de visitantes supone ganar más en entradas, así como un mayor gasto en restaurantes, hoteles y tiendas. El impacto económico del Guggenheim empezó a medirse matemáticamente, y la idea de calidad se unió al lucro tanto en el imaginario del gran público como en el de los políticos. Esto conllevó a una mercantilización de la cultura: la inversión pública comenzó a comprenderse realmente como una inversión en el sentido más literal de la palabra, es decir, la dedicación de dinero a un proyecto que reportará beneficios económicos. Esta visión empezó a influir en la forma en que se comprendían las ayudas a las instituciones, puesto que la exigencia de retorno financiero palpable se incrementó de manera evidente.

Una tendencia sutil pero importante que ocurrió en esta fase nos ofrece una visión clara de esta mercantilización que lleva a la privatización de la cultura: se trata del cambio en el sistema de gestión que sufrirán los grandes museos. De hecho, el Museo Guggenheim Bilbao, en lugar de ser una institución pública, nació como una fundación privada que recibe dinero público. Aunque varios patronos son representantes de instituciones públicas, la fundación en sí no lo es y tiene un estatus legal especial. Esto, por ejemplo, le dota de una

mayor libertad a la hora de componer la colección, de programar o de ofrecer contratos, a pesar de que muchos de estos se financien con dinero público. Pues bien, siguiendo el modelo del Guggenheim, el Museo de Bellas Artes de Bilbao pasó en el año 2000 de ser público a conformarse como fundación[5], y el museo Artium de Vitoria se constituyó directamente como fundación en su creación por las mismas fechas, concretamente en 2001[6]. Queda pendiente un mayor análisis de cómo ha influido en estas instituciones el hecho de conformarse como fundaciones; por el momento, retengamos la idea de que el Guggenheim Bilbao propició un claro giro en la gestión de los museos de la Comunidad Autónoma Vasca.

Estos no eran los únicos cambios que se daban en la forma de comprender la cultura como espacio de inversión. He señalado antes que en los primeros años de apertura del Guggenheim se confiaba en que Bilbao se transformara en un pequeño Nueva York, un centro en el que se asentaban galerías comerciales y al que se mudaban artistas, tanto jóvenes como de reconocido prestigio (Plaza, Tironi y Haarich, 2009). Sin embargo, estos autores ya apuntaban en 2009 que se apreciaba una falta de empuje en el sector, y veían difícil que el mercado del arte llegara a despegar como se había esperado. De hecho, esto nunca llegó a materializarse y quedó claro que el retorno económico que iba a proporcionar el museo no sería a través del mercado del arte, sino del turismo.

Esta tendencia se consolidó con fuerza desde los primeros años de existencia del museo, y propició que en la década de los 2000 la CAV depositara todas sus esperanzas de desarrollo económico en esta área. Sin pensar en la sostenibilidad, se trabajaron estrategias para atraer cada vez más turistas. Ejemplo de ello es la entrevista realizada en 2006 a Santi Eraso a raíz de su nombramiento como director de contenidos de Tabakalera al mismo tiempo que ejercía como director de Arteleku. "No se trata de pensar sólo en el público de San Sebastián, que siempre estará, sino de inscribirnos en redes

internacionales", dice Eraso, quien subraya la idea de hacer el centro atractivo internacionalmente en varias ocasiones durante la entrevista (Moyano, 2006).

Hablan aún con más claridad los agentes entrevistados por Mitxel Ezquiaga en la serie de reportajes sobre turismo de Gipuzkoa realizados para El Diario Vasco el mismo año: "En el marketing de las ciudades en busca del turismo es también fundamental presentar eventos extraordinarios, como una capitalidad cultural o una exposición con gran resonancia mediática que pongan de moda el destino" (Ezquiaga, 2006), dice Violeta Matas, Directora de la Federación Española de Pueblos y Países, en esta declaración de 2006, que parece marcar la agenda para Donostia, pues parece poco casual que la ciudad fuera Capital Europea de la Cultura en 2016. Y más previsiones que acabaron haciéndose realidad de mano de Victoria Álvarez de Sotomayor, directora de Iberia Escapades:

Echo de menos ofertas suplementarias como un San Telmo remozado, una Tabacalera con personalidad como centro cultural o un Arteleku más activo. Por no hablar de una hostelería y comercio más competitivos: no puede ser que todos los buenos restaurantes cierren los lunes, por ejemplo (Ezquiaga, 2006).

Así pues, a mediados de la década de 2000 ya se definió la relación que la cultura debía tener con el turismo y la economía, poniendo en estos dos últimos ámbitos tanto el protagonismo como el beneficio, y planteando planes estratégicos para aumentar su impacto. Esos modelos que nos muestra la prensa no solo se normalizaron en el seno de la clase política: queda por analizar el modo en que influyeron los medios de comunicación en acuñar el cambio de significado de la cultura en el público general, pero me atrevería a adelantar que han sido decisivos. La televisión pública vasca y los periódicos de mayor tirada (El Diario Vasco y El Correo) han proyectado permanentemente el proyecto Guggenheim como una excelente e indiscutible imagen de la cultura vinculada al

beneficio económico y turístico; de hecho, antes de la creación del Guggenheim la sección de cultura ocupaba un pequeño espacio en las últimas dos páginas de *El Correo*, y tras la inauguración del museo este pasó a ocupar la portada en numerosas ocasiones[7]. En cualquier caso, es obvio que los cambios en las políticas culturales no han sido mal aceptados por el público en general, sino todo lo contrario, y que entre los elementos que han contribuido a esa aceptación han sido fundamentales los medios de comunicación.

Sin embargo, a pesar de la consolidación del turismo y la economía como áreas preferentes a la hora de juzgar la cultura, y debido en gran medida al bienestar económico de estos años, todavía existió la posibilidad de trabajar en el ámbito de las artes visuales a partir de contenidos y de forma profesional e independiente. Grandes instituciones, como el Museo de Bellas Artes de Bilbao, sufrieron una mayor presión para incrementar su público, como declara Viar, pero aún se permitió el desarrollo de proyectos independientes con financiación pública, que ofrecieron un espacio experimental y puntero en la práctica artística. Esto se dio principalmente en los últimos años de la década que hemos marcado, desde 2007 a 2011. Antes de sufrir la repercusión de la crisis económica, la CAV presenció el florecimiento de los últimos rincones que escapaban a la lógica del turismo y la economía, ayudados por las últimas pinceladas del bienestar económico.



Imagen 3: Kalejira con orquesta en julio de 2009 organizada por Asamblea Amarika. Fotografía de Asamblea Amarika.

Tres son las instituciones que se deben destacar en este sentido: en Vitoria-Gasteiz, el Centro Montehermoso bajo la dirección de Xabier Arakistain (2007-2011) y varias salas municipales gestionadas por la Asamblea Amarika (2008-2011) (imagen 3); y, en Bilbao, la Sala Rekalde, primero bajo el comisariado de Chus Martínez (2004-2005) y después con el de Leire Vergara (2006-2009). Del primero se debe destacar su programa marcadamente feminista, el primero en aplicar la Ley de Igualdad de Género aprobada en 2005 en la CAV, y que se convirtió en centro de referencia europeo en este ámbito. Del segundo, la gestión asamblearia y comunitaria que se depositó en un amplio grupo de agentes culturales locales, lo cual fomentó el fortalecimiento del entorno de creación local y el refuerzo de sus redes. Sobre el último, la sala Rekalde, cabe destacar sus ambiciosas exposiciones de producción propia, que trajeron a Bilbao artistas experimentales de reconocimiento internacional (imagen 4).



Imagen 4: Exposición *Máquinas extraordinarias* de Abigail Lazkoz, sala rekalde, Bilbao, 2009. Fotografía Begoña Zubero.

En los tres casos se debe subrayar que estos proyectos aunaban producción y exposición, creando contenidos propios. Es decir, en lugar de traer exposiciones comisariadas en el exterior, como ha hecho el Guggenheim hasta fecha muy reciente y sique haciendo con sus mayores exposiciones, estos centros invitaron artistas a desarrollar nuevos proyectos materializaban en exposiciones que a menudo respondían a intereses locales. Ofrecían a los y las artistas un importante presupuesto para crear nuevas obras, de manera que fomentaban la calidad de producción y la profesionalidad independiente de la venta en el mercado del arte. Junto a ello, organizaban iniciativas que enriquecían la teoría y el discurso artístico, como fueron los catálogos de Rekalde o las jornadas y presentaciones de Montehermoso a las que acudieron las más importantes investigadoras de la historia del arte feminista[8].

Sin embargo, y a pesar de su interesante oferta cultural,

estos centros tuvieron una bajísima visibilidad pública y su público fue muy reducido; claramente, la idea de que la cultura debía servir para atraer al turismo ya estaba calando en los medios y el público, y la concepción del arte contemporáneo como lugar de encuentro entre sociedad y creadores y creadoras prácticamente ya se había diluido.

En resumen, podríamos decir que en estos últimos años de la segunda fase, a pesar de que el camino de la turistización y la transformación en espectáculo de la cultura ya estaba muy avanzado a nivel político y popular, el bienestar económico permitió que sobrevivieran estructuras y agentes que trabajaban desde los contenidos y la reflexión, sin pretender configurarse como mero atractivo turístico y más centrados en las redes profesionales de su entorno. Pese a que se mantuvieron durante algunos años, lo hicieron con gran esfuerzo y teniendo que defenderse de los constantes ataques por parte de medios de comunicación y políticos, quienes continuamente comparaban los bajos números de estos centros con su supuestamente abultado presupuesto. Un presupuesto mucho menor que los megaproyectos que ya entonces se desarrollaban en Donostia y Bilbao (CICC Tabakalera, Capitalidad Europea de la Cultura, Azkuna Zentroa...) y a los que, en cambio, los medios no dedicaron ninguna crítica[9].

Tercera fase: las marcas del cambio de paradigma (2012-2020)

Es la desaparición de estos proyectos independientes la que marca el comienzo de la tercera fase. 2011 supuso el fin de los proyectos vitorianos, Montehermoso y Amárica. Sería largo y complejo explicar las diferentes circunstancias y elementos que se alegaron para su cierre, pero baste decir que los recortes económicos fueron evidentes y considerables: la nueva dirección que se nombró en Montehermoso contaba con un 80% de personal menos y un presupuesto infinitamente más bajo que el del equipo anterior, lo que hizo que dejara de producir

exposiciones (Artundo, 2012), y algunas de las salas que gestionaba Amárica dejaron de programar radicalmente. Esto no fue una sorpresa, pues ya se habían dado pasos en esta dirección antes de esa fecha: por ejemplo, tras el despido de Leire Vergara en 2009 se eliminó el papel de comisaria en Sala Rekalde, por lo que se pasó a importar un buen número de exposiciones "empaquetadas", gestionadas fundamentalmente por fundaciones de bancos. Es decir, una de las principales características de esta época fue el abandono de la producción de contenidos propios, excluyendo a los agentes dedicados a esta labor.

La excusa principal para dar estos pasos fue la crisis. Y por supuesto, la crisis existía: es sabido que entre 2011 y 2012 la CAV notó su golpe y tuvo que hacer múltiples recortes. Sin embargo, la coyuntura sirvió para poner sobre la mesa las prioridades y dejar claras las nuevas políticas culturales. Las decisiones impulsadas por estos recortes nos muestran cuáles son los valores de la cultura que la política quiere promover: se mantuvieron las subvenciones a los grandes proyectos, como el Guggenheim o el sobrecoste de la Alhóndiga (hoy Azkuna Zentroa), y se siguieron subvencionando grandes eventos, como la Capitalidad Europea de la Cultura que se celebró en 2016[10]. Sin embargo, los centros de producción, que no entraban dentro de esta lógica de atracción turística, sufrieron fuertemente y pagaron por atraer a un público más especializado y reducido, así como por impulsar reflexiones que no siempre eran cómodas. Arteleku fue paulatinamente abandonado en esta época, con la supuesta intención de retomar sus actividades en el nuevo proyecto que se estaba gestando en Tabakalera, aunque esto nunca llegó a materializarse de manera Tomados conjunto, estos clara. e n acontecimientos representaron un cambio más profundo y completo que simples acciones puntuales: mostraron una clara tendencia hacia la homogeneización de la cultura.

La homogeneización tiene una base sólida en la economización

de la cultura. En palabras de Zallo:

Pero esa tendencia expansiva no está exenta de riesgos. Por un lado banaliza y reduce la cultura a la exigencia de permanente novedad que pide el mercado y, paradójicamente, limita la capacidad de las políticas culturales ante la apropiación de las áreas institucionales económicas del discurso de lo creativo, cada vez más mezclado con la I+D+i, con su consiguiente reducción a mera industria y el peligro de que el ingrediente cultural se vaya diluyendo (Zallo, 2016: 25).

Es decir, se consolida la sumisión de la cultura al beneficio económico y a las lógicas de producción capitalista. Buena muestra de ello fue el festival Folklife dedicado a la cultura vasca organizado por Smithsonian el verano de 2016 en Washington, Estados Unidos, que se tituló Basque: innovation by culture. A pesar de que el evento se presentó en prensa como dedicado a "su cultura, su lengua y su economía", las áreas del Gobierno Vasco que trabajaron en este proyecto fueron Industria, Desarrollo, Economía y Turismo, sin participación cultural; de hecho, la encargada de presentar y orquestar el proyecto en EEUU fue Arantxa Tapia, consejera de Desarrollo Económico y Competitividad (Anónimo, 2016).

Que en los eventos de promoción de la cultura vasca en el extranjero no participen encargados culturales dice más de las políticas culturales de este periodo que cualquier documento legal. La visión oficial de la cultura pasó en este periodo, de una forma clara y transparente, a considerarla como un elemento de fomento económico y turístico.

Esta mercantilización de la cultura también se vio reflejada en las ayudas a proyectos, que desde 2015 incluyeron una partida especial y amplia para las llamadas Fábricas de Creación[11]. Esta convocatoria está destinada a "propuestas artísticas y culturales que promuevan la innovación y la singularidad a través de la investigación, la experimentación,

el diálogo y la intersección entre disciplinas tanto artísticas como sociales", como indica la propia convocatoria, y ya en 2015 contaban con un presupuesto de un millón de euros. En general, se destinan a lo que se ha considerado industrias culturales, es decir, a asociaciones o pequeñas empresas de creación que estén imbricadas dentro de un sistema productivo que produzca beneficio económico. Aunque han servido para estabilizar algunas propuestas de creación alternativa, como puede ser el caso de la productora y ahora editora Consonni, creada gracias a las ayudas que florecieron con el Guggenheim y que ha ido saliendo adelante a través de diferentes tipos de ayudas y subvenciones, también han incluido a una serie de sectores como los videojuegos, dirigidos a espacios más comercializados y globalizados, o a prácticas como el marketing creativo y la fotografía comercial.

A pesar de que la CAV es un territorio con un gran apoyo económico a las prácticas artísticas en comparación con otros territorios del estado, este espíritu emprendedor ha implicado que se extienda el sentido de la competencia en las políticas culturales; de hecho Azua ya utilizaba el término «técnica coopetitiva » para definir el nuevo sistema que une competencia y cooperación (Azua, 2007: 79), que se instauró en la década de los 2000 y que se vio incrementado a raíz de los recortes de la crisis. Esto provocó que el diálogo entre los diferentes sectores se volviera cada vez más deficiente, pues cada uno de ellos se sentía perjudicado por el beneficio del otro, y dificultó aún más si cabe la colaboración entre agentes.

Con estos principios comerciales y competitivos, la cultura se vio obligada a asumir una responsabilidad comercial; debía regirse por los principios de los mercados de producción o, en su defecto, colaborar para enriquecerlos desde otros aspectos (atrayendo turistas, por ejemplo). Esta nueva función tan concreta ha llevado en la última década a reducir la

flexibilidad y la permisividad que podía haberse dado en épocas anteriores.

La homogeneización consiste, por tanto, en favorecer una imagen única, unificada y vendible de la cultura fomentada por esta política; se trata de una cultura relacionada con el ocio y no con la reflexión, el debate, la experimentación o la diversidad. Para lograr esta homogeneización, el sistema de subvenciones se ha blindado en torno a una serie de proyectos estratégicos; ni que decir tiene que el Guggenheim es uno de ellos. Según Zulaika, en 2004 el museo ya llevaba el 80% del presupuesto acordado para todos los museos de la CAV (Zulaika, 2007: 154). Es difícil saber si esta proporción se mantiene en la actualidad, porque la mayor parte de la información sobre el Guggenheim es confidencial e inaccesible, una circunstancia que ha sido a menudo criticada desde el ámbito cultural sin recibir respuesta desde las instituciones.

Esta homogeneización llevó a un mayor control de la cultura: para atraer al turista de clase media se quiere ofrecer una ciudad limpia, moderna y global, cómoda y tranquila. Mientras que en las fases anteriores se permitió, hasta cierto punto, la convivencia de esta imagen con otras alternativas culturales, en los años posteriores a la crisis la tendencia de censurar prácticas divergentes se volvió más común. El ejemplo más claro se aprecia en el cierre de centros okupados y autogestionados, como ocurrió en primer lugar con el centro Kukutza, en el barrio Rekalde de Bilbao, que coincide plenamente con el comienzo de esta fase, en 2011. Este centro cultural autogestionado se encontraba en una abandonada y okupada, y había funcionado con participación vecinal durante 15 años, desde 1996; embargo, en 2011 fue desalojado a la fuerza, después de que el Gobierno Vasco se negara a recalificar el edificio como espacio cultural protegido, y el ayuntamiento no recalificara el terreno como destinado a equipamiento vecinal (Anónimo, 2011) (Imagen 5). Algo similar ocurrió con otro centro cultural autogestionado, Kortxoenea, en Donostia. En este caso, el cierre coincidió de pleno con la inauguración del centro Tabakalera en el mismo barrio de Egia, en 2015; esto propició tensión y desconfianza por parte de los agentes sociales del barrio hacia el centro, que entendieron como una imposición cultural que intervenía en las dinámicas de la zona.



Imagen 5: Manifestación de protesta por el cierre de Kukutza, 2011. Pikara Magazine.

Se trata, hasta cierto punto, del secuestro de la imagen de la ciudad y de la cultura, para crear una imagen homogénea dirigida al turismo, una pantalla de decorado, con gran presencia del ocio, sin carácter crítico y sin profundidad de lecturas. Las tendencias más agresivas por parte de las instituciones en estos años consistieron en erradicar las prácticas que no se correspondían con esa imagen y que no aportaban beneficios económicos, como okupas, arrinconando la autogestión y las redes populares y locales.

A esto se sumó la banalización y turistización de la cultura vasca, que pasa ella también a cumplir un cometido decorativo; el mejor ejemplo de ello es el festival Basque Fest que se implantó en Bilbao en 2013 para "dinamizar" la ciudad durante la Semana Santa con vistas a atraer turismo, en contrapartida a otras celebraciones populares del estado, como las procesiones andaluzas. La diferencia entre estas y el festival Basque Fest es que las primeras nacen de una tradición local y están dirigidas en primer lugar a su entorno, mientras que, como su propio nombre indica, el festival folk de Bilbao se convierte en un desfile de parque de atracciones para entretener a los visitantes puntuales, y no en una fiesta popular autóctona.

De hecho, la proliferación de festivales en una característica evidente de esta última fase, característica que se vio incentivada con la crisis. En esta fase se acabaron dos grandes infraestructuras que fueron planificadas y comenzadas en la fase anterior pero se retrasaron a raíz de la crisis (la Alhóndiga en 2012 y Tabakalera en 2015), pero no se iniciaron proyectos de nuevas instituciones permanentes; en cambio, sí se buscaron grandes eventos internacionales, como la Capitalidad Cultural Europea de Donostia, que se celebró en 2016 y que supuso una enorme inversión (una parte con ayudas europeas, lo cual fue sin duda uno de los factores decisivos para concursar) y que desapareció sin dejar casi rastro con los últimos días de diciembre de aquel año.

Junto con estos eventos extraordinarios, Bilbao comenzó a especializarse en festivales puntuales; esto se debió no solo a la crisis, sino al tipo de turismo que ha atraído el Guggenheim. Se trata de un turismo de fin de semana, que pasa en Bizkaia una media de dos noches (Observatorio Turismo en Bizkaia, 2018). Además, una buena parte de este tipo de turismo que viaja para ver el Guggenheim no vuelve, puesto que no les interesan las exposiciones, sino el edificio, y una vez visitado prioriza otros destinos para sus próximos viajes.

Por todas estas razones, las instituciones bilbaínas promovieron un número creciente de festivales de dos o tres días o de grandes eventos culturales o deportivos que favorecieran las visitas de estas características a la ciudad. El Basque Fest es un buen ejemplo (un festival de cinco días en fechas festivas y de gran movimiento turístico), pero en la misma línea se encuentran el BBK Live, un festival de música que a pesar de existir desde 2006 se transformó en 2011 para incluir grupos pop de prestigio internacional y multiplicar su venta de entradas; o los eventos puntuales como la gala "The World's Best 50 Restaurants" (que encaja perfectamente con el otro reclamo del territorio, la gastronomía de autor), la final de la Rugby Champions Cup o el MTV Music Award, todos ellos en 2018. Durante estos eventos la ciudad rebosaba de turistas que obstaculizaban la vida diaria y que desaparecían con el lunes.

Conclusiones postpandémicas.

Cuando la pandemia llegó a la CAV, las políticas culturales se encontraban reforzadas en torno a los ejes que hemos ido señalando: generosas ayudas a proyectos de industria cultural, una tendencia que podríamos ver reforzada por la creación del polo de Zorrozaurre, relacionado con la creatividad, el diseño y las nuevas tecnologías, y formado en su totalidad por universidades y empresas privadas; apoyo incondicional a los llamados proyectos estratégicos, entre ellos el Guggenheim, aunque esto pueda suponer una merma de ayudas para otros proyectos; y una tendencia a la festivalización de la cultura con el objetivo de atraer a turismo de consumo rápido.

La llegada de la pandemia alteró profundamente la vida cultural de todo el mundo, y es difícil predecir cuáles son las tendencias que van a imperar en los próximos años. Sin embargo, en cuanto a la CAV se refiere, querría reseñar dos cuestiones. La primera, que la pandemia puso en evidencia la situación de precariedad en la que se encuentran los y las agentes creativas, y llevó a la asociación de agentes de diferentes ámbitos para defender sus derechos. Esto ayudó a

superar la disgregación que las políticas culturales "coopetitivas" habían impuesto en los últimos años.

Pero al mismo tiempo, parece que la evidente crisis no ha hecho que las instituciones vascas vean la necesidad de realizar una verdadera hoja de ruta con objetivos culturales independientes del turismo y la hostelería. Al contrario, una vez pasada la crisis anterior y con la posibilidad de acceder a fondos europeos, los dos grandes proyectos culturales que se presentan para los próximos años son, de nuevo, infraestructuras: la ya confirmada ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao a manos de Foster, que se llevará a cabo hasta 2023 con un proyecto espectacular cuyo presupuesto ya se ha doblado desde el primer anuncio de la propuesta (Esteban, 2022); y la muy deseada construcción de un nuevo Guggenheim, en este caso en Urdaibai, un proyecto que se abandonó en 2011 a raíz de la crisis económica pero que parece haber renacido ante la opción de los fondos europeos. Vemos que ambos proyectos siguen aferrándose a las arquitecturas monumentales por delante de los contenidos, y a grandes infraestructuras con vistas a la atracción de turismo más que a reforzar y asegurar las redes de creación del contexto.

Aunque pueda parecer que el Guggenheim Bilbao y el BBK Live son dos eventos muy diferentes, sin una relación clara entre ellos, en realidad la creación de uno y los valores económicos y culturales que significa han llevado al otro; el museo de titanio es una brillante marca del cambio de paradigma cultural que hemos vivido en los últimos 25 años.

^[1] Este texto se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas en el proyecto I+D "Desnortadas. Territorios de género en la creación artística contemporánea" (PID2020-115157GB-I00).

^[2] Valgan como ejemplos el estudio de Angulo-Baudin, Klein y

Tremblay (2017), que se centra en regeneración urbana, o el de Vicario y Martínez Monje (2005) centrado en la gentrificación, así como el de Hammett y Shoval (2003) desde la perspectiva del turismo.

[3] Llaman la atención algunos casos como el de Plaza, Tironi y Haarich (2009) que parecen centrarse en el fenómeno artístico, pero que en realidad analizan el sistema artístico desde una perspectiva económica de consumo. Además, aunque importante, este estudio se centra en los diez primeros años del museo y por lo tanto necesitaría actualización. El análisis que más se ha acercado a un análisis de contenidos y de producción artística, no meramente económica, es la reciente tesis doctoral de Oihane Sánchez Duro, defendida en 2020 en UPV/EHU, que dentro de su estudio general de las políticas culturales en la CAV dedica un apartado al *Efecto Guggenheim* desde la perspectiva de la producción y la creación (Sánchez Duro, 2020).

[4] Son muchos los ejemplos y la bibliografía que podríamos citar aquí. Los artistas del grupo Gaur tuvieron una fuerte implicación social en este sentido: por ejemplo, el testigo de la Korrika, gran evento popular bianual instaurado en 1980 para el fomento del euskara y la financiación de los euskaltegis (escuelas de euskara para adultos) fue realizado por Mendiburu; Chillida diseñó varios de los logos de grupos ecologistas y políticos. Para una recopilación de este tipo de prácticas es recomendable el catálogo de la exposición Laboratorios 70. Poéticas/políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta comisariada por Fernando Golvano en Sala Rekalde en 2009. La relación entre artistas y movimiento feminista de los 80 está siendo analizada por Garazi Ansa, quien ha publicado parcialmente sus resultados (Ansa, 2020). Recientemente el Museo de Bellas Artes de Bilbao adquirió y mostró el mural antinuclear realizado en 1980 por Zumeta, Ameztoy y Arrastalu.

[5] Puede consultarse la inscripción como fundación en la

- siguiente página del Gobierno Vasco: https://www.euskadi.eus/fundazioa/fundacion-museo-de-bellas-artes-de-bilbao-bilboko-arte-ederren-museoa-fundazioa/web01-s2oga/eu/ (última consulta, 21/06/2022).
- [6] Las bases reguladoras, la visión y la misión de esta fundación pueden consultarse en la página web del museo: https://www.artium.eus/es/la-fundacion (última consulta, 21/06/2022).
- [7] Sería interesante realizar un estudio de la influencia del Guggenheim en la forma de presentar la cultura en los medios; por mi parte, adelanto esta simple información tras un análisis superficial de este periódico entre 1993 y 1998.
- [8] Estas jornadas se celebraron anualmente entre 2008 y 2011 bajo el nombre "Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates", y sus actas fueron publicadas.
- [9] Merece la pena contrastar la noticia "El declive de la Sala Rekalde" (Olavarri, David S., 2009) publicada tras la destitución de Leire Vergara como comisaria y Pilar Mur como directora en la que no se hace mención del reconocimiento internacional del que gozó la sala y en cambio se subraya su alto coste (un millón de euros al año) y se anuncia con cierta satisfacción que su presupuesto ya ha sido recortado; y "El presupuesto de la Alhóndiga salta por encima de los 70 millones de euros" (Teresa Bajo, 2010), en el que se reconoce que el presupuesto de la obra de este nuevo centro ha saltado de 45 a 70 millones de euros, pero se explica que este sobrecoste es "totalmente normal".
- [10] En el caso de esta, existen estimaciones de su coste y los beneficios que produjo: el coste ascendió a 46,8 millones y el beneficio a 47,1 (Ormazábal, 2017).
- [11] Puede consultarse la primera convocatoria de Fábricas de Creación en la página web del Gobierno Vasco: https://www.euskadi.eus/ayuda_subvencion/2015/sormen_lantegiak

/web01-tramite/es/ (última consulta 21/06/2022)