

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 reflejando 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[21]; 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[31].

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 Tabakalera 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 presencié 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 sigue haciendo con sus mayores exposiciones, estos centros invitaron a artistas a desarrollar nuevos proyectos que se 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 América. 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 clara. Tomados en conjunto, estos 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 fábrica abandonada y okupada, y había funcionado con gran participación vecinal durante 15 años, desde 1996; sin 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 es 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 claros, 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 Shoal (2003) desde la perspectiva del turismo.

[3] Lllaman 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

Zuloaga, entre lo gitano y el flamenco

Ellos son los ricos y nosotros los pobres.

Ignacio

Zuloaga a Antonio Díaz Cañabate

Granada ha conmemorado este mes el centenario de la celebración del Certamen de Cante Jondo que tuvo lugar en la ciudad los días 13 y 14 de junio de 1922. Entre las actividades organizadas a propósito de la efeméride sobresale la exposición que durante la primavera de este año ha podido verse en el Hospital Real, una de las sedes de las exposiciones temporales de la Universidad de Granada. Bajo el título de *Zuloaga, entre lo gitano y lo flamenco*, la muestra ofrece importantes valores, más allá del evidente interés artístico y cultural de las heterogéneas obras expuestas. Con ella se reivindica el papel de Zuloaga en la internacionalización de dicho certamen, demostrando los estrechos vínculos del pintor de Éibar con la ciudad de Granada y su compromiso con el concurso –llegando a sufragar un premio con su nombre, encargándose de los decorados y supervisando el cartel diseñado por Manuel Ángeles Ortiz–.

La exposición explora un aspecto poco trabajado hasta ahora desde la historiografía del arte: el papel del pueblo gitano en la génesis de una parte importante de la cultura nacional, especialmente en lo relativo a la música, la pintura y las

artes del espectáculo. Zuloaga, con ese interés antropológico que tanto le vinculaba a otros miembros de la Generación del 98, se interesó por las formas de vida de los gitanos, especialmente durante sus viajes a Andalucía. La aproximación a sus costumbres favoreció un conocimiento objetivo del que a su vez derivó un amor sincero y apasionado por el pueblo gitano, una cultura tradicionalmente marginada y a menudo discriminada. El artista vio en el arte de los gitanos una manera de abordar la problemática cuestión de la identidad nacional española, representando en sus cuadros a abundantes gitanas y gitanos, retratando su belleza y vinculando a este pueblo al baile flamenco y a los espectáculos taurinos. En su interés por la captación objetiva de la realidad gitana, Zuloaga llegó a apropiarse de las formas de vida bohemias y aprender el caló que hablaba con gran soltura, tal y como se demuestra en la exposición.

La puesta en conjunto de todas estas obras de arte y la elaboración de los documentados estudios que acompañan al catálogo de la muestra, permiten explorar la manera en la que Ignacio Zuloaga contribuyó a la génesis de una imagen nacional a partir de lo gitano, alejándose de las visiones estereotipadas construidas por los pintores decimonónicos. El artista vasco supo aprovechar la popularidad de estos temas y personajes bien conocidos en los salones parisinos de comienzos del siglo XX para ofrecer una visión más realista del pueblo gitano. En este sentido, uno de los valores de la muestra es el papel de Zuloaga en la puesta en valor de la cultura gitana, en un momento en el que otros intelectuales como García Lorca comenzaban a sentirse atraídos por ella, interés que culminaría en obras como el célebre *Romancero gitano*. Al respecto, Lorca fue otro personaje implicado en la organización del certamen de cante jondo.

Otro de los intereses de la exposición es la heterogeneidad de los materiales representados, no solo pinturas sino también fotografías, grabados, cerámicas, dibujos, buenos ejemplos de

los carteles de fiestas andaluzas e incluso un interesante vestido de flamenca que Zuloaga diseñó para una de sus bailarinas favoritas, Tórtola Valencia, en el número *La Gitana*, con música de Enrique Granados. Una parte importante de los materiales expuestos procede de la propia colección de la Fundación Zuloaga, un rico acervo histórico-artístico en el que no solo se encuentran obras de esta célebre saga de artistas sino también de coetáneos españoles –véase el caso de Vázquez Díaz o Gustavo de Maeztu– y extranjeros –como Louis Icart o Emile-Quentin Brin–. La Fundación conserva además los álbumes fotográficos de la familia Zuloaga y expone aquí algunas imágenes de los viajes del pintor de Éibar por Andalucía, interesantes testimonios de sus periplos por el sur.

La muestra viene acompañada de la cuidada edición de un catálogo por la editorial de la Universidad de Granada, con estudios inéditos de autores como Ignacio Suárez-Zuloaga –quien ha investigado el apego de Zuloaga hacia los gitanos y el flamenco–, Juan Antonio González Alcantud –quien ofrece un panorama acerca de la dimensión internacional de la relación del pintor con lo flamenco, a través de las ciudades de París, Nueva York y Granada–, capítulos a los que se suma una explicación de este proyecto expositivo por sus comisarias, Margarita Ruyra y María Luisa Bellido. Al catálogo se suma una interesante programación cultural con visitas e interesantes conferencias que se unen a las conmemoraciones del certamen de Cante Jondo.

Todo ello nos permite comprobar cómo la cultura gitana impregnó todas las vertientes del arte y la sociedad española de comienzos del siglo XX, desempeñando Zuloaga un importante papel en su puesta en valor.

Realismos. Nuevas figuraciones en el arte español entre 1918 y 1936

Esta muestra sobre el realismo en el arte español de los años 20 y 30 es una de las principales apuestas expositivas del Museo Carmen Thyssen de Málaga, un centro que progresivamente va confirmándose como uno de los principales baluartes de las nuevas tendencias expositivas en España. Pocas exposiciones se han dedicado hasta ahora a analizar esta parcela escasamente conocida de la plástica española del primer tercio del siglo XX y, sin embargo, la exposición de Málaga revela un rico panorama de artistas y de obras de arte que merecen una relectura y que pueden suscitar nuevas investigaciones.

Los comisarios de esta muestra, Bárbara García y Alberto Gil, conservadores del Museo Carmen Thyssen de Málaga, argumentan en su discurso expositivo la singularidad de estos realismos de cuño español, ya que las primeras vanguardias no habían tenido una fuerte implantación en el territorio nacional. Por este motivo, la pintura realista de las dos décadas señaladas constituye la primera tendencia verdaderamente renovadora de la pintura española del siglo XX, logrando así una decidida ruptura con la estética de la plástica decimonónica.

Otra de las tesis principales de este discurso expositivo es la diversidad en las tendencias realistas de la pintura de esta época. De ahí el plural del título de la exposición. Este rasgo se constata fácilmente en la propia selección de obras, con autores muy variados, tradicionalmente englobados en otras tendencias estéticas como las primeras vanguardias, el surrealismo o los propios realismos deudores de tendencias europeas como la Nueva Objetividad alemana, el realismo socialista o el *ritorno all'ordine* italiano. Lo podemos apreciar en obras de la amplia selección de autores, con los

consagrados nombres de Dalí, Picasso, Vázquez Díaz, Maruja Mallo o Josep Togores.

La muestra permite al espectador trazar su propio recorrido expositivo, huyendo de la ordenación cronológica o por escuelas. Se articula en torno a grandes temáticas de la pintura realista como son los espacios –incluyendo paisajes naturales, urbanos y concediendo una especial importancia a los interiores, fundamentales en el realismo en su función de construcción de una atmósfera psicológica, a menudo inquietante–, los sujetos –ya sean los solitarios y silenciosos retratos realistas o los desnudos en los que la herencia académica se hace más constatable– y objetos –obras en las que se recupera el que fue uno de los géneros más importantes de la “escuela española”, la naturaleza muerta–. Estas últimas parecen recordar también lo efímero y frágil de la realidad española de los años 20, un periodo marcado al mismo tiempo por las esperanzas de una modernización que llegó a todas las esferas, pero ensombrecido por los espectros de los totalitarismos que comenzaban a emerger en Europa. Se trata de pinturas en las que la apariencia realista y evidente parece ocultar un significado más profundo, desconocido e inquietante, generando una pregunta que el espectador no llega a responder. Es el caso de *Mujer de rojo*, del célebre Daniel Vázquez Díaz, pero también de uno de los retratos más interesantes presentes en la exposición: *Teresina*, de Rafael Durancamps, un artista catalán no demasiado reivindicado.

Cabe destacar también el interés de la selección de esculturas que acompañan a las pinturas y permiten constatar cómo las tendencias realistas encontraron plena implantación en otros lenguajes artísticos. Al respecto, se incluyen algunas fotografías de autores que demuestran la buena calidad del arte fotográfico en España en la primera mitad del siglo XX. También se incluyen dibujos y grabados, por lo que podemos apreciar una amplia variedad de lenguajes artísticos incluidos en la muestra.

Probablemente, uno de los intereses más notables de la exposición es su valentía en el rescate de figuras olvidadas y poco investigadas de la historia del arte español contemporáneo. Al respecto, podemos destacar nombres como Mariano de Cossío con su retrato de Santiago Pérez-Jauregui o de Jesús Olasagasti, quien retrató al pintor Díaz Caneja. En este sentido, tal y cómo argumentan los comisarios de la muestra, su interés no solo era recuperar el arte de los centros artísticos más cosmopolitas de España en aquel momento —fundamentalmente Barcelona y Madrid—, sino reivindicar el arte de los centros periféricos, véase el caso aragonés, con la presencia de obras del artista Santiago Pelegrín, un autor que bien merecería mucha más atención desde las instituciones culturales aragonesas. Y, en escultura, no faltan obras de Pablo Gargallo que demuestran la filiación de su estilo mediterráneo con estas tendencias del realismo.

En definitiva, con esta exposición, el Museo Carmen Thyssen de Málaga continúa su apuesta por discursos inéditos, ofreciendo a sus visitantes la posibilidad de descubrir facetas menos exploradas, pero igualmente interesantes, del arte contemporáneo español.

Otra exitosa convocatoria y exposición del Premio Ibercaja de Pintura Joven

El pasado 4 de mayo se fallaba el X Premio Ibercaja de Pintura Joven, un certamen cuyo creciente prestigio atrae a cada vez más artistas nacidos o residentes en España, con edades hasta 35 años. El tema y la técnica empleada son libres, así que hay

un muestrario de todo tipo de asuntos y estilos, e incluso una gran variedad de tamaños, pues las medidas aceptadas admiten un máximo de 1 a 2 metros de lado. En esta convocatoria se ha incrementado el montante de los premios, el primero dotado con 7.000 euros y el segundo con 3.000 euros –a cambio, ambas obras entran a formar parte de la Colección de Arte de Fundación Ibercaja–. También se ha aumentado el palmarés, pues ha habido esta vez cinco accesits y siete menciones de honor, constituyendo estos treinta cuadros distinguidos, entre los 220 presentados, el muestrario seleccionado para la exposición itinerante que desde el 3 de junio al 31 de julio de 2022 podrá visitarse en la sede central de Ibercaja. Luego se llevarán solo las obras premiadas a las salas de UNED de Calatayud, Centro Ibercaja Huesca, UNED de Caspe, Centro Ibercaja de Guadalajara, Centro Ibercaja de La Rioja y Museo de Albarracín.

El ganador del primer premio ha sido el alcoyano Jaume Pérez Cremades, con un lienzo pintado al acrílico y óleo titulado *Beyond Chaos*, obra poética de formas abstractas biomórficas que evocan la tercera dimensión mediante el entrecruzamiento de líneas amarillas y oscuras sobre un fondo azulado. El segundo premio ha recaído en otra pintura abstracta, de la zaragozana Alba Lorente Hernández, quien trabaja las texturas con desgarrado expresionismo a base de tinta china sobre papel. En cambio, la figuración domina entre los accésits, desde el acrílico de estilo Pop pintado por el gandiense Noé Peiró Sansano, o la distopía metafísica evocada con acuarela por el malagueño Adrián Marmolejo Clarhed, el misterioso paisaje desértico evocado por el pintor de Ciudad Real Juan Saturio Santos y el enigmático retrato de un payaso por la zaragozana Alba Cantera Pérez; aunque la abstracción vuelve a estar representada con la obra que cierra esta lista de premios, un díptico de filiación informalista del zamorano Pablo Rodríguez González. Ocurre lo mismo con las siete menciones de honor, casi todas ellas figurativas de diferentes estilos, incluyendo un *frottage* aparentemente abstracto pero

que, a tenor de lo explicado en el texto de la autora, evoca una vista aérea del gris suelo urbano.

Además de los textos con los que los pintores acompañaron cada obra enviada, siempre reproducida en color a toda página con los detalles catalográficos, el espléndido catálogo de la exposición, muy bellamente diseñado, incluye un elocuente ensayo de Desirée Orús, presidenta del jurado y comisaria de la muestra, más los habituales textos institucionales. También se ha programado un ciclo de charlas in situ, como complemento a la exposición, que es un alarde de buen gusto en la distribución de espacios, los juegos de colores y los “diálogos” entre obras que se han agrupado inteligentemente por afinidades estéticas. La visita merece la pena, y sale uno animado por la ilusión contagiosa de estos jóvenes artistas, en cuyas manos está el futuro de nuestra pintura.

Las artes en Aragón durante la larga postguerra

Esta exposición, visitable desde noviembre de 2021 a agosto de 2023, es la primera de un ambicioso proyecto que se desarrollará en tres fases. Si ahora se ofrece un recorrido por el panorama artístico en Aragón durante el periodo de la posguerra, la siguiente muestra abarcará de 1957 a 1975 mientras que la tercera culminará la panorámica histórica a finales del siglo XX. El planteamiento es claramente socio-cultural, revisando el arte en su contexto, que tras las ruinas bélicas estuvo marcado por las campañas estatales de reconstrucción, por los encargos institucionales o eclesiásticos, pero también por instancias de la esfera pública como los centros de enseñanzas artísticas, los cafés o cenáculos de socialización, así como el activismo de las

gentes de la cultura, desde los propios artistas a algunos críticos e individuales promotores de la vanguardia moderna, como Tomas Seral y Casas en la Sala Libros, o José Alcrudo en la librería Portico. Hay representados grandes autores y piezas icónicas, pero en lugar de concederles un protagonismo espacial/vidual, presidiendo grandes perspectivas museográficas, las comisarias, Eva Alquézar y Marisa Grau, presentan un montaje a base de sinuosos recorridos entrecruzados, situando al arte y los artistas en entreverados pasajes de aquel contexto cultural, continuamente evocados en la exposición con materiales visuales y sonoros testimonio de cómo era la sociedad aragonesa en los duros años de la "autarquía". Aquel largo periodo histórico acabó a mediados de los años cincuenta con el ingreso de España en la ONU, aunque la época del "desarrollismo" aún se hizo esperar, así que no parece mal escogida la fecha de 1957, cuando se lanzó el SEAT 600 y fue inaugurado el estadio de la Romareda en Zaragoza. Por cierto, me parece muy reseñable que no tenga un excesivo protagonismo la capital aragonesa, pues más bien se ha trazado una panorámica representativa de diversos puntos de nuestra geografía, con perspectivas plurales que quedarán plasmadas en el libro resultante de este proyecto, en cuyas páginas habrá escritos encargados a todo tipo de expertos.

Considero un gran logro esta pluralidad, puesta de manifiesto ya desde el propio título de la exposición, *Aragón y las artes*, pues el tradicional protagonismo de la pintura y escultura queda desdibujado por la gran atención dedicada a la arquitectura, el urbanismo, el cine, la fotografía, el cartelismo o el humor gráfico. Se propone así una nueva lectura histórico-artística posmoderna que empiece a marcar distancias con el anterior canon dominante, aunque por supuesto siga poniéndose en valor la importancia del Grupo Pórtico, pionero desde 1947 en la abstracción española y modelo para muchos otros grupos artísticos que marcaron sucesivos hitos en nuestra modernidad; pero también están aquí presentes otros muchos hombres y mujeres cuyas creaciones se inscribieron en otras tendencias de todo tipo. Quiero destacar singularmente la sala dedicada a los artistas del exilio, porque ya va siendo hora de reintegrarlos en el relato histórico de lo que fue el arte en Aragón después de la Guerra

Civil, pues muchos de ellos volvieron a estar presentes entre nosotros unos años después, a veces a través de exposiciones de sus obras y en ocasiones regresando personalmente en viajes temporales o para residir definitivamente en España.

Destaco esta intrincada mirada plural aquí ofrecida porque en mi opinión ha de ser una labor muy propia de los museos. Un coleccionista particular o un crítico/historiador individual tienen todo el derecho a expresar su punto de vista y gusto personal, pero una institución pública debe mostrar un amplio abanico de tendencias donde todas las artes de todas las diferentes corrientes o singularidades se vean representados. El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneo está desempeñando muy bien ese rol, tanto con esta exposición como con el libro resultante. Ojalá que siga adelante con éxito las otras dos fases siguientes de este ambicioso proyecto expositivo, que alternarán con otras exposiciones de arte actual aragonés y foráneo. El IAACC tiene que ser una ventana para asomarnos a ver el arte que se hace fuera de Aragón, pero también un escaparate para dar a ver a los de fuera nuestro arte, mejor dicho, nuestras artes en plural. Por desgracia, no tenemos apenas lugares donde se nos ofrezca esta experiencia directa con las obras de los creadores aragoneses de la segunda mitad del siglo XX, aunque estén muy bien representadas en las colecciones del Gobierno de Aragón.

Sería estupendo si, lo mismo que se reserva un espacio expositivo fijo para una selección variable de obras del legado de Pablo Serrano y, en menor medida, de Juana Francés, se dedicase permanentemente en el futuro toda una planta del museo a una antología cambiante de sus fondos de arte aragonés desde la posguerra al siglo XXI. El personal del museo está más que cualificado para llevar a cabo esa loable tarea, como nos lo demuestran con esta magna exposición y las numerosas actividades didácticas programadas para su difusión cara al público. Me apenaría que casi todo se desvaneciese en el olvido del gran público al cierre de este ambicioso proyecto temporal, pues los museos son instituciones de la memoria y era el deseo de Pablo Serrano que su fundación estuviera muy especialmente dedicada a musealizar el arte aragonés contemporáneo.

Formas geométricas como expresión del espacio. Iñaki Ruiz de Eguino

Iñaki Ruiz de Eguino (San Sebastián, 1953), es un artista polifacético, crítico de arte y comisario de exposiciones. Estudia en la Escuela de Artes de Zaragoza, el profesor Ángel Azpeitia le dirige su tesis sobre cerámica medieval española. Relacionado con el grupo *Formacon* quienes comparte amistad y taller en los años setenta. En esta ocasión nos presenta una muestra de veinte años de trabajo de sus casi cincuenta de actividad, obras que van desde los años ochenta a 2008, pintura, escultura, collage y grabado. Con motivo de la inauguración el artista da una conferencia sobre la visión espacial que representa su obra, nos ayuda a acercarnos a su creación.

En pintura se inicia con expresionismo abstracto, estas manchas de color le llevan a interrogarse sobre el tema del espacio, esto y su interés por el esoterismo, le conducen a investigar la tetradimensionalidad estelar, al *Realismo cosmogónico mágico*, y a la pintura sideral, es la búsqueda de un procedimiento para representar otros espacios, otras dimensiones. Con la esfera y otras formas suspendidas en el espacio, da la sensación de multiespacio, un espacio gravitatorio donde la gravedad es cero, diferente al nuestro donde todo cae. El artista investiga el espacio/tiempo, no como lo entendemos comúnmente, tiempo secuencial, sino como planos superpuestos y pliegues en el tiempo.

En la sala podemos ver *Cuerdas y papel*, que Ruiz de Eguino llama experimentos, collages realizados en estos materiales,

donde las cuerdas, los hilos, aportan la línea a la geometría, es lo más antiguo expuesto, correspondiente a los años 1984-1986. En su serie *Arquitectura rural* de 1985-1986, representa esquemáticamente la arquitectura tradicional vasca, los caseríos, mediante formas puras que se desplazan unas a otras, formando espacios constructivos, planos blancos, que representan vanos, ventanas, que traspasan el negro y el gris que rodea toda la construcción figurando la piedra. De estos años también contemplamos *Flotaciones gravitacionales*, cartulinas recortadas y plegadas construyendo huecos y volúmenes, suspendidas de cuerdas. En lienzos, dos paisajes, que desde su misma simplicidad de planos nos dirigen la mirada al mar.

Su escultura es heredera de los artistas vascos con los que ha expuesto, a los que ha comisariado exposiciones, con los que ha trabajado y ha departido: Oteiza, Basterretxea, Chillida, Mendiburu... A los que les dedicó una de sus series en homenaje. En otra colección recordó los elementos de utillaje vascos, herramientas tradicionales que con el paso del tiempo han quedado en desuso.

Es un investigador de la geometría y del espacio, sigue un método para cada una de sus series, estudia como integrar la escultura en el espacio público, lo que llama *unicidad espacial*, para que su escultura sea transitable, habitable y que esté abierta al espacio desde cualquier ángulo. Los planos están dispuestos de tal forma que tienen vida, según nos acercamos parecen moverse también, el autor consigue el propósito de que sus esculturas sean danzarinas, que tengan una dinámica de ballet. Encontramos preciosas piezas a escala, pequeñas esculturas en acero lacado en negro y otras hechas en acero corten. Obras que muchas veces se han efectuado en gran tamaño para situarse en espacios urbanos e integrarse en el paisaje. Realizadas en planos recortados, resultan ligeras, como láminas mínimas que apenas ocupan, el resto es el espacio que forma parte de la propia obra, lo que hace que se pueda

recorrer, que dialogue, que esté viva.

En su trayectoria se armoniza la tradición y la modernidad, su obra es creativa, intuitiva, fruto de la reflexión, del trabajo y de una continua investigación.

Una estética idiosincrásica y un peculiar concepto de paisajes, procedentes de la Colección Circa XX

Son cada vez más numerosos los museos que tiran de las propias colecciones institucionales para montar sus exposiciones temporales en estos duros tiempos de crisis; es una táctica razonable, que también me parece muy oportuna en este caso. Estamos viviendo un momento de inflexión en el CDAN, ahora gestionado por el Museo de Huesca, cuyo director, Fernando Sarriá, conoce muy bien la colección "Circa XX" de Pilar Citoler, pues cuando fue comprada en 2013 por el Gobierno de Aragón, se le nombró curador de la misma en el IAACC Pablo Serrano, donde llegó a comisariar magníficas exposiciones para dar a conocer algunas de sus piezas más importantes. Ha sido pues una estupenda idea montar a partir de esa colección esta gran muestra titulada *La extensión sin término: Paisajes en la Colección CIRCA XX*. Su comisaria, Lola Durán, es una eminente experta y amiga de la coleccionista, quien la acompañó en la inauguración junto con las autoridades políticas, así que hubo sonrisas y buenas palabras, que nos dan esperanzas de cara al futuro del CDAN, después de tantos momentos de tensión que se han vivido...

Pero además de don de gentes, la Dra. Durán tiene otra cualidad admirable, que es su capacidad para estructurar didácticamente el argumento de sus exposiciones, con rótulos y paneles que explican cada una de las secciones establecidas. La primera de ellas es el espacio de introducción, donde nos presenta la colección "Circa XX" y explica el tema de esta muestra, afirmando, con razón, que "el paisaje es una construcción personal; no es el entorno, sino cómo lo vemos, cómo lo interpretamos". Sirve también a modo de justificación para la provocadora inclusión en este lugar de honor de sendos cuadros abstractos pintados por José Manuel Broto y José María Sicilia, aunque ni siquiera tengan un formato "landscape", pues se trata de dos piezas que se desarrollan marcando la verticalidad. Inmediatamente encontraremos más pinturas informalistas con otra reflexión terminológica en la sección titulada "Naturaleza pura", afirmando que paisajes son no solo las imágenes que evocan lugares concretos y específicos, sino también imágenes abstractas que "simplemente ponen de manifiesto las relaciones entre volúmenes, líneas y colores que existen en la naturaleza". En consonancia con esa hipótesis, dado que todo paisaje es una construcción humana, también podrían haberse colocado cualquier tipo de obras en la siguiente sección, titulada "Primeros vestigios", donde vemos tres fotos de hermosos paisajes sin personas pero marcados por la presencia histórica de la humanidad. O en la titulada "Arquitectura de las ausencias", donde también encontraremos impresionantes imágenes de silenciosos interiores arquitectónicos despoblados, pero que son testimonios mudos de hábitats humanos. Luego, en la sección "Naturaleza habitada" igualmente escasean las figuras, que lejos de tener un papel protagonista suelen ser una presencia elíptica en muchos casos; incluso nos encontramos aquí de nuevo alguna pintura no figurativa. Y tampoco vemos apenas personas o animales habitando las desoladas panorámicas de la última sección, "Ocupación y destrucción", cuyo broche final será un gigantesco cibachrome de Daniel Canogar haciendo esquina, máxima expresión de estos "paisajes devastados en los que se

reflejan las consecuencias devoradoras del progreso, y que provocan la reflexión sobre la fugacidad de la existencia". Como propina, la exposición se complementa en la sala denominada "Cámara oscura", con una maleta de Chema Alvargonzález y una proyección de Fran Mohino en las que también la presencia humana es una evocación poética e indirecta.

Esta preferencia por la evocación elíptica de las personas, que apenas aparecen representadas en los paisajes expuestos, da unidad estética a toda la exposición; aunque no me queda claro hasta qué punto se trata de una preferencia de la comisaria o de la coleccionista. Creo que debería haberse especificado y justificado este planteamiento fuera de los cánones institucionalizados del paisaje como género si es que responde al gusto individual de Pilar Citoler. En mi opinión, ya va siendo hora de que demos por integrada su colección privada en el patrimonio del Gobierno de Aragón, pues si esta muestra es magnífica todavía lo habría sido más una selección de todos los fondos paisajísticos del IAACC. En el futuro deberían ser presentados al público conjuntamente con las piezas estilares de "Circa XX" otros paisajes procedentes de los demás coleccionistas o de compras u otros modos de adquisición. Me quedo con la curiosidad de especular si los materiales, técnicas o estilos representados seguirían siendo tan heterogéneos o más centrados en paisajes propiamente dichos, según el concepto consagrado en los diccionarios de términos artísticos.

CTRL ALT PLAY. Alternativas

Lúdicas al control

La exposición *Control Alt Play* se ubica en las instalaciones de Etopia en la capital aragonesa, y permite ver y aprender el juego de una manera diferente, no es necesario ser una o un perfecto *gamer* para recorrerla, también puedes descubrir títulos de la escena alternativa e instalaciones artísticas que sirviéndose del lenguaje, la estética, las narrativas creadas por el videojuego, proponen una visión alternativa y multifacética de la noción de control.

Para ello, los miembros de la asociación *ArsGames*, entidad internacional sin ánimo de lucro que promueve y gestiona proyectos de carácter cultural relacionados con los videojuegos y las nuevas tecnologías a partir de áreas de acción transversales: arte, pedagogía y formación, investigación científica, inclusión digital y participación ciudadana, Eurídice Cabañes y Luca Carrubba fueron seleccionados como comisarios de esta muestra, y quienes han propuesto un recorrido con 24 obras de artistas nacionales e internacionales de la categoría de Patrick Lemieux, Aida Navarro, Alejandro Cura, Mathias Klenner, Javier Laspiur, Robin Baumgarten, Foone Turing, Sofía Balbontín, Joan Lavandeira, Keiichi Matsuda, Antonin Fourneau, Galamot, Fictiorama, Luca Carrubba, Eurídice Cabañes, Gianluca Saporito, AAA Collective, Guim Camps – Sindicato Virtual de Mods, Nidal Nijm Games, Jose Sanchez, David O'Really, Xavi Manzanares, Draw me a píxel, Arsgames, entre otros...

Toda esta muestra se estructura en cuatro videojuegos y una veintena de instalaciones artísticas que hackean, cortocircuitan y reinventan la idea de control en el juego. Y es que, tanto Cabañes como Carrubba consideran que a partir de las distintas piezas interactivas o jugables, cada persona puede percibir una experiencia holística en la que resulta ser apelado a través del olfato, la vista y el oído y el tacto. En esta ocasión su trabajo se centra en la idea de que jugar a

videojuegos alimenta el placer de aprender y controlar sistemas complejos para lograr determinados fines predefinidos.

En definitiva, la exposición nos permite entender que los videojuegos forman parte de nuestra vida cotidiana incluso cuando no los jugamos, afectando a los modos en los que nos relacionamos con la realidad. Por tanto, aborda las diferentes formas en las que los videojuegos se relacionan con el control tanto dentro como fuera de los mundos de juego. Una libertad dirigida que confluye en una práctica emergente e inesperada.

Arquitectura impresa: los tratados de Arquitectura, siglos XVI al XVIII

Desde el pasado mes de marzo, los amantes de la Arquitectura, del Dibujo y en definitiva de la Historia de la Arquitectura y del Arte, podemos visitar esta exposición que ofrece un recorrido por los tratados de arquitectura pertenecientes al fondo antiguo de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza.

Para ello, la exposición reúne 33 tratados correspondientes a ediciones fechadas entre 1535 y 1796, todos ellos forman parte del fondo antiguo de la Biblioteca General, muchas de ellas procedentes de la donación de la Biblioteca de los Duques de Osuna recibida a finales del siglo XIX, y en menor medida a la Biblioteca María Moliner de Filosofía y Letras y a la Biblioteca de Ciencias, éstas últimas procedentes de la colección del matemático Zoel García de Galdeano.

Si bien es cierto que los estudios de arquitectura en la

Universidad de Zaragoza, se han agregado a la oferta académica hace unos pocos años, la colección patrimonial cuenta con una interesante colección de obras de esta materia, en ediciones comprendidas entre los siglos XVI al XVIII, en la que están presentes los nombres más emblemáticos de su historia.

Asimismo, esta muestra se estructura con relación a su contenido en estos tres diferentes bloques: los tratados de teoría y práctica arquitectónica, las obras relacionadas con los oficios de la construcción y los tratados aplicados a la arquitectura hidráulica y militar, que en su época fueron considerados especialidades propias de la arquitectura.

Todo ello se inicia con un primer apartado que exhibe los ejemplares seleccionados en 12 vitrinas. Iniciándose el recorrido con las ediciones de Vitruvio, del que destacamos una rara edición de 1536, la más antigua que conserva la Biblioteca. Aunque, por otra parte, entre los tratadistas españoles se presentan obras de Lorenzo de San Nicolás, Juan Bautista Villalpando, Francisco de los Santos, Juan de Arfe y Villafañé y Antonio Plo. Además en esta sección, se incluyen dos compendios matemáticos que dedican uno de sus volúmenes a la arquitectura civil, como son los tratados de Vicente Tosca y Benito Bails. Continuamos la exposición gracias a la segunda sección que está conformada por 4 vitrinas, en donde se localizan los estudios de dibujo y del trazado de sombras de Buchotte y Delagardette, un tratado de Jousse sobre carpintería aplicada a la arquitectura y los tratados de Simonin y Frezier sobre el arte de cantería o corte de piedra para la construcción.

Por otro lado, y en última instancia, la muestra mira hacia la imponente obra de Bernard Forest de Belidor sobre arquitectura hidráulica y una pequeña selección de tratados de arquitectura militar y fortificaciones, entre los que destacan la de Sebastian Fernández de Medrano y la del mariscal Vauban por la repercusión que tuvieron en la construcción de sistemas defensivos y en la formación de los ingenieros militares, y

que se distribuyen nuevamente en otras 4 vitrinas. Sin embargo cabe destacarse que las tres vitrinas de armario que presiden la sala se han reservado para mostrar tres lujosas ediciones en gran formato del siglo XVIII que corresponden a: Los diez libros de Arquitectura de Vitruvio, en una edición de la Imprenta Real de 1878.

Una edición de "La regla de cinco órdenes de la Arquitectura" de Vignola, titulada *Il Vignola illustrato*, publicada en Roma por Giambatista Spanpani en 1770.

"Los cuatro libros de la Arquitectura" de Andrea Palladio en una edición de Ottavio Bertotti Scamozzi con el título de *Le fabbriche e i disegni* publicada en Vicenza por Giovanni Rossi en 1786. Y "El arte de la construcción en su totalidad se compone del trazado y su materialización. Toda acción y lógica del trazado tiene como objetivo delimitar y precisar el aspecto de un edificio. Y será posible proyectar en mente y espíritu las formas en su totalidad, dejando a un lado todo el material". León Battista Alberti. *De re aedificatoria*. Libro I, Cap. 1, El trazado.

Por todo ello, podemos pensar que esta exposición permite apreciar la importancia que estos estudios tuvieron en el desarrollo de las artes y ciencias constructivas, en la historia del arte, de la arquitectura, del urbanismo y del diseño de los espacios, ejerciendo una influencia que ha llegado desde el Renacimiento hasta nuestros días. En definitiva, los tratados de arquitectura reúnen el interés de unos contenidos científicos y técnicos, aplicados al arte de la arquitectura, con la belleza de unas ediciones que destacan por las numerosas ilustraciones que acompañan al texto. Tratan de temas diversos, entre los que se incluyen la historia y principios básicos de esta disciplina, la perspectiva y geometría, los materiales y técnicas de construcción y los elementos decorativos, con especial énfasis en la descripción de los órdenes.