

# ESCHER. La mayor exposición del genio holandés

Presionado por su padre, en 1919 Maurits Cornelis Escher (1898-1972) ingresaría en la Escuela de Arquitectura y Artes Decorativas de Haarlem, para poco después abandonar unos estudios que aparentemente no le apasionaban, y comenzar su formación en el arte del grabado con el neerlandés Samuel Jessurun de Mesquita (1868-1944). De esta forma comenzaba su trayectoria en el Arte Gráfico uno de los artistas más prolíficos y reconocibles del siglo XX.

Experimental y matemática, ingeniosa e icónica, la obra de Escher juega con la perspectiva y las dimensiones, creando paisajes imposibles que han influenciado a varias generaciones de artistas posteriores. Una retrospectiva de su trayectoria se puede contemplar en la exposición *ESCHER. La mayor exposición del genio holandés* en las Drassanes del Museo Marítimo de Barcelona entre el 29 de abril y el 26 de septiembre.

La muestra parte de la colección personal del italiano Federico Giudiceandrea, y se plantea como un recorrido completo por la obra del grabador neerlandés. Desde algunos trabajos de su maestro, Samuel Jessurun de Mesquita, la exposición parte de las raíces del grabador neerlandés y una primera etapa, tal vez menos conocida, en la que trabaja en Italia y el sur de Europa, viajando también a España en hasta dos ocasiones, visitando algunos importantes testimonios del arte hispano-musulmán como la Alhambra, una influencia fundamental para su producción artística. Las xilografías de los paisajes mediterráneos darían paso a una nueva etapa más geométrica y matemática, en la que comienza a experimentar con elementos teselados que cubren el papel en una suerte de *horror vacui*. Junto con las obras, se incluyen elementos interactivos, juegos de perspectivas y de transformación de la

percepción que anima a los espectadores de la exposición a disfrutar de una experiencia más inmersiva.

Uno de los aspectos que parece un éxito de la muestra son las últimas salas dedicadas a la influencia de Escher en la cultura popular. Referencias de sus obras y juegos visuales en el cine, la música, la moda, el diseño o la animación, que el espectador reconoce al instante y que sirven de referencia para explicar la trascendencia del grabado de Escher.

Esta exposición, realizada por la empresa italiana Artemisia-Evolucionarte, parece acogerse a la corriente de las denominadas exposiciones *blockbuster*: un título grandilocuente para una figura popular de la Historia del Arte en un espacio grande de una ciudad turística, la cual parece que tenga más implicaciones económicas que culturales. No es la primera vez que Escher es usado en este tipo de exposiciones en nuestro país, como ya ocurrió en la Alhambra en 2011, o más recientemente, en el Palacio de Gairia de Madrid en 2017.

Si bien es cierto que la muestra es una buena oportunidad para poder contemplar las estampas del denominado "genio holandés", la exposición no aporta nada novedoso, aunque tampoco parece aspirar a ello, simplemente dar a conocer al público general de una manera un poco más detenida la figura tras imágenes muy reconocibles, y captar el mayor número posible de turistas de la Rambla de Barcelona. Aunque la selección de piezas es buena y muy representativa de la obra de Escher, llama la atención la poca precisión a la hora de la catalogación de las estampas en algunas cartelas o la inclusión de reproducciones digitales.

Por lo tanto, *ESCHER. La mayor exposición del genio holandés* es un título que arroja una promesa grandilocuente y demasiado ambiciosa. La muestra se basa en la acumulación de un conjunto de estampas del grabador neerlandés, acogiéndose a la cantidad antes que a presentar un discurso expositivo rompedor o una revisión novedosa sobre la obra o la figura de Escher. Sin

embargo, no deja de ser una buena oportunidad para acercarse al Arte Gráfico y a uno de los artistas más icónicos del siglo XX.

---

## **Eileen Gray: E.1027**

Desde finales del pasado mes de mayo, si nos acercamos al Instituto de Arquitectura de Euskadi, sito en la ciudad de San Sebastián, podemos disfrutar de la exposición dedicada a la arquitecta y diseñadora irlandesa Eileen Gray. Esta muestra se centra en su primera y más importante obra, la casa E.1027. De esta manera se ha conseguido rescatar la figura de una pionera del movimiento moderno, olvidada en parte por su condición de mujer, ya que la reivindicación de su obra no comenzó hasta los años 70, una vez fallecida Gray, y cuando un galerista se interesó por los derechos de sus muebles. Fue por ese motivo que tanto la Universidad de Harvard como la de Zurich comenzaron las investigaciones sobre su obra.

Wilfried Wang, arquitecto y profesor de la Universidad de Texas, y Carolina Leite, arquitecta investigadora y profesora de la Universidad de Oporto, son los comisarios de esta exposición. Ambos han planteado una reflexión sobre las múltiples facetas de Eileen Gray, desde su conocido trabajo como diseñadora de mobiliario a su recién recuperada obra arquitectónica, la villa E.1027.

Si bien es cierto que, la exposición recalca por primera vez en España tras haber sido diseñada para el Mebanne Hall de Austin (Texas) y haber pasado por la Akademie der Kunste en Berlin y la Facultad de Arquitectura de Oporto. Todo ello ha sido posible tras una minuciosa investigación a cargo de la Cátedra en Arquitectura O'Neil Ford de la Universidad de Texas, a través de fotografías y documentos de la época, gracias a los cuales se han podido recuperar y reconstruir todos los acabados, apliques y mobiliario original del dormitorio

principal. De esta forma, se brinda así al público la posibilidad de sumergirse en el ambiente exacto que Gray configuró para este espacio, y que cuenta con más de 25 piezas únicas, gentileza de las universidades de Austin y Oporto. Además, hay dos piezas producidas por el Instituto de Arquitectura de Euskadi que completan la instalación, y también se muestran los procesos y resultados de la investigación realizada, así como varias láminas originales de la revista L'Architecture Vivante y la reedición de su número monográfico, que publicó por primera vez este proyecto en 1929.

Como vemos, el eje principal de la muestra es la reconstrucción, a escala real de una habitación de la casa E.1027 de Roquebrune. Una villa de verano que se encuentra sobre un acantilado en la Costa Azul, y que Eileen Gray construyó en 1929 para su pareja entonces, el también arquitecto rumano y editor Jean Badovici. Con todo ello, se busca subrayar el papel de esta estancia como el espacio clave para entender la casa y la importancia de su concepción como una obra de arte total. Una construcción simple, funcional y racional abierta al Mediterráneo, y que fue todo un manifiesto para sus posteriores creaciones.

La exposición se completa con dos salas previas donde se ofrece un recorrido de lo global a lo concreto a través de la época y la figura de Eileen Gray, de la mano de colaboradores como el Museo Nacional de Irlanda: en una primera sala, se proyecta una colección de documentos audiovisuales sobre la época y la vida de Eileen Gray; la segunda sirve como antesala a la reproducción a escala 1:1, para explicar al público general quién era Eileen Gray a través de algunas de sus piezas más conocidas.

Gray nació en la localidad irlandesa de Enniscortthy en 1878. Se formó en la Slade School of Fine Art de Londres y en 1902 se mudó a París, principal residencia hasta su muerte en 1976. Allí se especializó en el arte del lacado japonés, y gracias a su maestría en esta técnica, actualmente sus piezas son consideradas objetos de coleccionismo. Asimismo, en la capital francesa, fue donde abrió su primera galería y donde realizó

sus primeros trabajos, que van desde pinturas o diseños de interiores hasta sus conocidos muebles realizados con materiales industriales, piezas que siguen siendo un icono del siglo XX a día de hoy, y gracias a los cuales se fijó en la habitabilidad de la vivienda.

Por otro lado, no debemos olvidar que su proyecto arquitectónico la casa E.1027, fue vandalizado por Le Corbusier, quien pintó murales en sus paredes en contra de los deseos de Gray, siendo posteriormente saqueada durante la II Guerra Mundial, abandonada y olvidada. Sin embargo, en el año 2000 fue declarada Monumento Histórico en Francia y adquirida por la administración, quien comenzó su proceso de restauración.

Ahora gracias a esta exposición, podemos corroborar que Eileen Gray fue una artista en toda la extensión de la palabra, que se distinguió por su estilo elegante y sencillo marcado por las influencias del Art Dèco, símbolo de lujo y belleza, trabajando incansablemente con formas geométricas y materiales industriales.

---

# **Visiones de fuego. Paisajes entrópicos.**

## **Introducción**

Un debate estético, acerca de la cosmovisión energética del mundo, puede ser circunscrito al análisis de mediaciones socio-técnicas donde la energía ha sido el motor de los cambios tecnológicos de la matriz estética contemporánea. Sin embargo, más allá de formar parte de los imaginarios sociales de la modernidad fósil, la energía ha llevado a cabo sus propias inscripciones en base a la dimensión perceptiva de su indestructibilidad, convertibilidad y reversibilidad. Las

traducciones en que la red estética ha sido mediadora de la cosmovisión energética atraviesan por lo que Heidegger (1996) llamó la *Imagen de mundo*, refiriéndose a la imagen de la modernidad forjada en base a la física como principal disciplina, cuya aproximación a la naturaleza se realiza desde su carácter material, pero ante todo en movimiento. Los fenómenos de la naturaleza llevados a la representación tienen que ser determinados previamente como dimensiones espacio-temporales de movimiento (Heidegger, 1996). De aquí que la modernidad ligada a la energía fósil sea concebida como “la época de la imagen energética del mundo” (Vindel, 2020:32).

La necesidad de entender qué es la energía y cómo interactúa con el medio nace a fines del siglo pasado, cuando se hizo evidente la escasez de combustibles fósiles y la mirada se volcó hacia la ciencia de la energía inaugurada por la termodinámica que ya llevaba más de un siglo definiendo su primer y segundo principio y que incorporaba el concepto de entropía para comprender la realidad.

Los valores energéticos del universo se infiltran en los imaginarios estéticos de la era industrial, de tal modo que el motor energético del fuego llega a desestabilizar el orden de esa energía que se creía indestructible, provocando que los dispositivos de la mirada (de la ciencia y del arte) confluyan en un mismo fenómeno de desmaterialización energética.

Como imagen de mundo y no como una mera contemplación pasiva, el significado de la energía a partir del siglo XIX comienza a formar parte de las estructuras políticas, económicas y sociales, pues la energía aparece como objeto de la política moderna donde opera como signo de combustible, dando significado a los términos físicos y culturales que han formulado el dominio de las fuerzas de la naturaleza, a través de la ciencia de la energía que convierte a esta última en objeto de un problema de Estado, como una unidad de trabajo susceptible de gobernanza técnica (Daggett 2019).

Al adentrarnos en la historia reciente de la energía nos encontramos con los escenarios contruidos por las “ciencias del no-equilibrio”, donde “la agitación, turbulencia, y desigualdad de los procesos” (Morin, 1986:66) van a determinar nuevas configuraciones paisajísticas y estéticas, en base al carácter caótico de los sistemas energéticos. Los ciclos de *desorden, interacción, orden y organización* abren la posibilidad de crear una matriz de interacciones (socio-eco-culturales), que aceptan el carácter aleatorio yazaroso del segundo principio termodinámico y que sin embargo gestan las nuevas concepciones de autoorganización de los sistemas a partir del caos.

Atendiendo a que la energía en sí misma es una entidad física culturalmente mediada (Fernández y González, 2014), las transiciones energéticas constituyen un campo de problematización en el cual su representación se ha constituido como *dispositivo cultural* de la mirada (Romero y Vindel, 2020).

Desde la pintura de paisaje, como aporte de la historia del arte a la configuración de imagen de un mundo mecanicista, hasta las artes del *landscape* contemporáneas, los dispositivos de la mirada moderna han operado como expresión de una conciencia histórica, donde las producciones culturales, artísticas, técnicas y científicas son consecuencia de las fluctuaciones e inestabilidad provenientes de la noción de energía.

## **1. De la mecánica a la termodinámica**

*¿Podremos vencer algún día al segundo principio?: ésta es la pregunta que los hombres plantean de generación en generación, de civilización en civilización, al ordenador gigante imaginado por Isaac Asimov en The Last Question. Y el ordenador responde imperturbable: los datos son insuficientes.*

En torno a 1840 los científicos encontraron una explicación para el renacimiento del mundo a causa del fenómeno combustible del carbón. A ello se refiere el tercer capítulo del libro *The Birth of energy* (2019), donde Cara New Daggett sitúa, irónicamente, el nacimiento de la energía junto al descubrimiento de la máquina a vapor. Es justamente bajo este contexto histórico que la energía se vuelve “un bricolaje desgarrado de motores nuevos y piezas viejas, animados por combustibles fósiles muy antiguos” (Daggett, 2019:15). Pero dice esta autora, la energía no viaja por la historia descontextualizada y atemporal, sino que efectivamente surge del ensamblaje industrial del siglo XIX. El fuego de Prometeo, el combustible incombustible, constituyó el nuevo lenguaje del trabajo térmico relacionando las máquinas humanas con la dimensión cósmica.

Nos preguntamos por la pertinencia de una estética asociada a la energía, una *estética de la energía* que quizás haya surgido, al igual que su ciencia, en las calderas de vapor de la revolución industrial, cuando los esquemas conceptuales introducidos por las estructuras del desorden y la entropía propios de la segunda ley de la Termodinámica, pusieron en jaque su conservación, convertibilidad, indestructibilidad y eternidad.

Sin embargo, a la concepción de degradación de la energía surgida en el siglo XIX, le precede una larga trayectoria alojada en los regímenes de visibilidad que acompañaron los discursos surgidos de la visión mecanicista del universo, donde la inmutabilidad del tiempo (reversibilidad) y el orden cósmico se colaban por la ventana imaginaria de la perspectiva, configurando el paisaje y la crisis moderna de la exterioridad de la mirada.



La pintura de paisaje parece ser un precedente y contribución al poder universal de la técnica, cuyo origen en la primera mitad del siglo XV reafirma la idea de independencia del paisaje gestando una nueva relación entre el mundo y el sujeto que observa mediante el establecimiento de la “ventana interior” como dispositivo de la mirada moderna. (Descola, 2012). Lo que se introduce a través de la ventana es entonces un espacio “totalmente racional, es decir, infinito, constante y homogéneo (...) espacio matemático puro” (Panofsky, 1973:14) que se abre con el fin de alejarse de las coacciones psicofisiológicas de la percepción (Descola, 2012).

¿En qué medida la visión de ese orden cósmico, determinó que la “ventana interior” fuera un primer intento de control de la mirada? Puesto que la homogenización del espacio-tiempo, operado por la perspectiva en la representación del paisaje, se desarrollaba inmersa en la concepción de la mecánica clásica, nos preguntamos por el régimen de visibilidad implantado por el dispositivo estético del paisaje que conduce hacia el modelo de la primera ley termodinámica de convertibilidad energética. Para ello definiremos brevemente la convertibilidad de la energía como una red en que cualquier forma de energía se puede convertir en otra. Construida como entidad indestructible y autosuficiente, la energía fue dotada de la capacidad de transformación mecánica, eléctrica y química (Morin y Pakman, 1994); reversibilidad de los fenómenos que construyó los paradigmas científicos y modelos epistemológicos de la primera ley termodinámica de la conservación de la energía. La forma en que el paisaje registra la cosmovisión energética del universo se da en la conservación de la energía como antesala de las leyes termodinámicas. El espacio geométrico y el tiempo inmutable representados por la perspectiva construyeron una naturaleza objetivada, ordenada y siempre a distancia del observador; la representación del paisaje se volvió algo indisociable del movimiento de matematización del espacio realizado por la geometría, la física, la óptica.

Lo que sirve de punto de partida de la pirámide visual planteada por la perspectiva, es, en palabras de Descola (2012), un punto de vista arbitrario que toma la dirección de la mirada para la racionalización del mundo de la experiencia sensible. Esta “objetivación de lo subjetivo” es lo que crea finalmente la distancia entre lo humano y lo no-humano o resto del mundo, a la vez que deja en manos de los humanos la organización de esa exterioridad conquistada por el dispositivo perspectivo. Los mismos afanes parecen guiar las visiones de la mecánica clásica que va a perdurar por mucho tiempo hasta los desafíos disipativos y del desorden del siglo XIX.

Ilya Prigogine (1993) reflexiona críticamente al comparar las palabras de Einstein sobre la irreversibilidad del tiempo (a la cual se refería como una “mera ilusión”) con las de Giordano Bruno que en el siglo XIV hablaba de un universo infinito, inmóvil y eterno. Con ello da cuenta de la larga trayectoria del “determinismo universal” en el que se da por supuesto que en cierto modo “todo está dado” (Prigogine, 1993) y que además ese todo sólo es observable situándose fuera del mundo. De aquí que el primer principio de conservación de la energía se estableciera como un producto del tratamiento del tiempo efectuado por los preceptos mecanicistas del mundo y que persistieron en la ciencia occidental hasta entrado el siglo XIX.

El mundo ordenado, constante, legal, con un tiempo y trayectoria predecibles y un espacio homogéneo planteado por la pintura de paisaje, se condice con la conservación de la energía que constituye para autores como Isabelle Stengers (2003) una “narrativa” nada neutral en que la energía no se conserva a secas, sino que es capaz de convertirse en múltiples representaciones bajo el trabajo termodinámico, como parte del ideal moderno de poner la producción bajo control.

Tras la invención de la perspectiva, las concepciones de los fenómenos reversibles y sus dispositivos de representación,

han sido el reflejo de las transformaciones del orden cósmico elucubradas por la ciencia. Un trayecto en que la mecánica clásica es abruptamente alterada por las reflexiones de la termodinámica, a partir de la cual se puede observar la paulatina aceleración y supremacía del tiempo por sobre el espacio y finalmente de la energía por sobre la materia.

Un paisaje mecanizado representa entonces la concepción de la física y la dinámica clásica, en que la estabilidad, el orden y la matematización del espacio se oponen a la idea del desorden, del vacío y del miedo que la etimología del paisaje deja fuera de su invención mediante la idea de jardín. En el jardín, al igual que en la actividad artística, el espacio salvaje se puede “cercar”, delimitando un espacio sagrado “en cuyo interior se encuentra concentrado y exaltado todo lo que, fuera del cercado, se difumina y se diluye, librado a la entropía natural” (Roger, 2008:38). Entropía, palabra de origen griego que significa evolución o transformación, designa aquella magnitud de energía que se pierde y por la cual podemos leer la desintegración de la materia y la irreversibilidad del tiempo.

La segunda ley de la termodinámica referencia la introducción del calor como variable entrópica y señala que un sistema aislado evoluciona *irreversiblemente* hacia un nivel de máxima entropía (expresando además la unidireccionalidad de la flecha del tiempo [\[1\]](#) y la degradación de la materia) momento en el que el sistema llega al equilibrio y cesa el proceso irreversible. La reversibilidad de las transformaciones planteada por el ciclo de Carnot ha sido el escenario para definir la relación entre energía mecánica y lo que se llamó después termodinámica.

## **2. Entropía y visión del fuego**

*El nuevo fuego es amo del mar y del viento, desafía al sol. Y esta es la verdadera Trafalgar, la verdadera batalla, el verdadero enfrentamiento; la inmensa partición del cielo y de la mar en dos zonas: la una roja, amarilla, anaranjada, donde gritan los colores cálidos, ígneos, que queman; la otra, violeta, azul, verde, glauca, donde congelan los valores fríos y helados. El mundo entero deviene, en su materia propia, una máquina de fuego entre dos fuentes, las de Carnot, la fría y la caliente.*

Michel Serres, 1983, p. 55

En el texto "*Turner Translates Carnot*" del volumen *Hermes: Literature, science, philosophy*, Michel Serres (1983) describe poéticamente el paso de una visión mecánica y analítica del universo hacia el nuevo mundo de la termodinámica mediante la incorporación de la materia ígnea en la obra de Turner: "Nadie la había percibido verdaderamente, ningún científico ni ningún filósofo, y Carnot no fue leído. ¿Quién la conocía? Los obreros del fuego y Turner" (Serres, 1983:56).

El registro de los intercambios energéticos en términos de colisión molecular, azar, destrucción de estructuras primitivas, autoorganización e irreversibilidad parece la traducción estética encarnada en la materia que se transforma por el fuego, mediante la metáfora moderna de la imagen de la locomotora impulsada por el carbón y la máquina a vapor. En 1844 la liberación del tiempo y el espacio era celebrada por William Turner con su obra *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del oeste* que probablemente se trate de la traducción pictórica más lograda de la era termodinámica (Vindel, 2020).



(Fig.1) Joseph Mallord William Turner. *Rain, Steam and Speed. The Great Western Railway* (1844). Londres, The National Gallery (imagen: Wikimedia Commons).

Así también lo describe Lewis Mumford (1972) en cuanto a su comprensión estética de la industrialización: “Turner fue quizá el primer pintor que asimiló y expresó directamente los efectos característicos del nuevo industrialismo; su pintura de la locomotora de vapor, surgiendo de la lluvia, fue posiblemente la primera imagen lírica inspirada por la máquina de vapor” (Mumford, 1972:143).

En el texto de Serres se describe una escena pintada en 1784 por un joven pintor (George Garrad) que por encargo del cervecero Samuel Whitberad, realiza algo así como un “cartel-insignia” de su Taberna. En él se registra la colección de objetos que representan el mundo del trabajo mecánico y del comercio: hombres, caballos, herramientas, vasijas. Se observa una visión del trabajo mecánico como fuerza en movimiento que se origina en cuatro elementos: los hombres, el viento, los

caballos y el agua. Las máquinas simples (poleas, ruedas, sogas y cadenas) y una balanza en el límite del desequilibrio: "Se trata de un cuadro (tableau) en el sentido de tabulación. Enunciar el utillaje y no omitir nada. Tabular todos los productos de la mecánica, estática y dinámica" (Serres, 1983:55)

Aquí, podemos entender las descripciones de Serres como la representación de las fuerzas "conservadoras" y mecánicas entendiendo la conversión energética del ciclo de frío y calor de Carnot (1824) como la culminación de la conversión energética en tanto "fuerza": "La idea de conversión generalizada entre "Fuerzas" fue ante todo una idea estética, que se comunicaba con la puesta en escena de una "fuerza indestructible" que da su unidad permanente a la naturaleza" (Stengers, 2003:35).

La geometría presente es entonces esquema de las formas mecánicas de nuestra relación con el mundo y el trabajo, a través de la mecánica analítica de 1788, cuyos productos son la estática y la dinámica. Un mundo que Serres ve próximo a desaparecer, debido a la irrupción del fuego y su potencia como fuente energética que ha de reemplazar al viento, al agua, al caballo y a los hombres.

La reversibilidad de las transformaciones planteada por el ciclo de Carnot ha sido el escenario para definir la relación entre energía mecánica y lo que después se llamó *termodinámica*. Carnot había demostrado que su ciclo, debido a que es reversible, corresponde a un rendimiento y operación ideal, asegurando que cualquier pérdida en forma de calor sería siempre eliminada. Sin embargo, la energía que toma la forma calórica no puede reconvertirse completamente y pierde parte de su capacidad para efectuar trabajo (Morin, 1986). Es lo que llamamos entropía.

Sin embargo, la revolución planteada por el ciclo de frío y calor de Carnot va a transformar aquel mundo mecanicista

representado por cuerdas, poleas y redes. ¿Qué es la revolución industrial? -se pregunta Serres- y responde: es una revolución sobre la materia, que se origina en las fuentes mismas de la dinámica, pues en los orígenes de la fuerza, donde ella se produce:

*Relámpago sobre los elementos primeros: el fuego reemplaza al aire y al agua para transformar la tierra. El fuego, que va a quemar la Mecánica analítica y el depósito mercantil de Samuel Whitbread (Serres, 1983:54)*

Con esto Serres reflexiona sobre el abandono de la materia de los esquemas mecánicos, donde el fuego lleva a la disolución y disgregación atómica y molecular. No es cualquier fuego, es el fuego de la caldera y de la máquina a vapor el que atomiza la materia y la vuelve azarosa. Se pasa de una realidad racionalizada, abstracta y politécnica a una abundante que irradia del horno, donde se derriten los bordes “y nuevamente la pintura-materia triunfa sobre el dibujo de bordes geométricos” (Serres, 1983:58). La pintura de Turner es el reflejo del triunfo de la máquina de fuego sobre el reposo y la inmovilidad forzada, signo esta última del fracaso de la técnica estática y la visión mecánica.

Acompañando los imaginarios de la energía de las nuevas tecnologías del siglo XIX, Arnheim (1980) refiere la aparición de una visión apocalíptica y un estado de ánimo pesimista que tradujeron las formulaciones de Clausius y Boltzmann como un *memento mori* cósmico (Arnheim, 1980). La idea de la muerte térmica alimentó los discursos de la degradación social, producto del agotamiento nervioso producido por la tecnología moderna. La visión de la segunda ley termodinámica y la aceptación del desorden entrópico, fueron popularmente interpretados de una manera determinista alimentando un imaginario de pesimismo materialista en diversas formas de pensamiento hasta entrado el siglo XX.

Por otro lado, el nuevo desorden dio pie a que la materia artística asumiera la multiplicidad de los puntos de vista, transformando la visión inmóvil del ojo absoluto propios del antiguo orden mecanicista, así como incorporando lo azaroso en sus discursos estéticos. Arnheim (1980), refiriéndose al uso popular de la noción de entropía, indica: "Si durante el siglo pasado sirvió para diagnosticar, explicar y deplorar la degradación de la cultura, ahora ofrece una justificación positiva para el arte "mínimo" y los placeres del caos" (Arnheim, 1980: 342).

### **3. Paisajes entrópicos**

El paso de una visión mecánica y analítica hacia el nuevo mundo planteado por la termodinámica se consolida con el desarrollo de las artes del *landscape*, donde los paisajes entrópicos son dispositivos de una mirada post-industrial. Estos pueden ser vistos como imaginario y lenguaje de los estudios de Boltzmann, que en 1870 establece la entropía como medida del desorden molecular; las moléculas de un gas (en un recipiente asilado) llegan a un máximo de entropía hasta alcanzar el equilibrio donde ya nada cambia. Además de observar la entropía a un nivel microscópico, el enunciado matemático para esta evolución introduce la regularidad estadística, convirtiendo la ley de la entropía en una expresión de probabilidades (ya no de certezas) formulando un contrarrelato del determinismo mecánico. De esta manera, el trabajo de Boltzmann introdujo un nuevo valor a la disipación de la energía por cuanto ya no se trataba sólo de calor sino además de desorden progresivo de la materia, descubrimientos que fueron posteriormente la base de las ciencias del no-equilibrio y el orden por fluctuaciones planteada por Ilya Prigogine.

Con la termodinámica del no-equilibrio se inauguraba una nueva etapa aplicable a las máquinas, a los organismos biológicos y



hasta a los fenómenos psico-sociales y sociológicos. Una especie de fusión se lleva a cabo entre determinismo y azar, pues un proceso entrópico se convierte, lejos del equilibrio, en fuente de un nuevo orden (Prigogine y Stengers, 2003). Los sistemas abiertos son creativos en tanto evolucionan a un mayor orden mediante el intercambio con el ambiente exterior, en cambio los sistemas cerrados están condenados a la degradación. De ahí que, un proceso posterior lo constituya el fenómeno entrópico en los sistemas complejos adaptativos que involucran a los sistemas naturales, sociales y tecnológicos en su permanente intercambio energético.

En este último enfoque, la teoría de la información y la termodinámica del no-equilibrio abren la puerta para nuevos paradigmas de la complejidad, donde la emergencia de lo nuevo e imprevisible desestabiliza la primera visión causal y determinista de la segunda ley de la entropía, pues la abre hacia una comprensión del caos y del desorden como creadores de nuevos estados de organización.

Con el segundo principio de termodinámica, la función de estado de la entropía describe la degradación como una variable que aumenta irreversiblemente con el paso del tiempo, manifestando a su vez el aumento del desorden. En el tránsito de un estado ordenado a uno desordenado, la entropía introduce las variables del paso del tiempo y la degradación de la materia, dos premisas que socavan la estabilidad y la permanencia de las estructuras materiales.

La herencia científica y evolucionista del siglo XIX será decidora para cambiar la visión de la reversibilidad del tiempo mecánico y su disposición inmutable. De este tránsito tratan muchas de las preocupaciones estéticas durante el siglo XX, desde que la termodinámica y su segundo principio entraran en la escena de la contemporaneidad.

En el último cuarto del siglo XIX, un nuevo afán estético por habitar los paisajes como acto de reivindicación dadaísta

inaugura la necesidad de transitar en lugares banales, anodinos, amorfos, vacíos. Comienza el interés por los descampados y espacios residuales que la ciudad provoca (Nogué, 2008). Las deambulaciones surrealistas, que permiten crear conexiones entre el subconsciente y el territorio; así como la desorientación y abandono que permite el contacto emocional, parecen ya estar haciendo alusión al momento en que la termodinámica plantea el intercambio energético de los sistemas abiertos. El paisaje es ahora un sistema abierto de flujos invisibles. Un lugar no pictórico, no histórico, sino más bien inconcreto, desconocido, amplio. Un territorio no preconcebido.

Robert Smithson, según Nogué (2008), recupera la narrativa romántica viajera para adentrarse en los paisajes, revisando las nociones de monumento e industria y contextualizando el paisaje bajo las agresiones medioambientales. Tradicionalmente ligado al *Land art*, expresa la necesidad de que el arte se diluya en el paisaje.

El desarrollo de la complejidad que circula en paralelo a la obra de Smithson, mediante sus *earthworks* y sus proyectos de recuperación de zonas mineras, ocupa las perspectivas teóricas de la autoorganización que se produce luego de intensos procesos de entropía, desorden y caos.

Los paisajes residuales urbanos revelan para Smithson la realidad entrópica de esos espacios industriales abandonados, señalando que como consecuencia del aumento de entropía que sufren, es posible mantener a raya los procesos de degradación de las ciudades a las cuales están adheridos. En su texto "Un recorrido por los monumentos de Paissac, Nueva Jersey" [\[21\]](#), Smithson escribe:

*Passaic parece estar lleno de «agujeros» en comparación con la ciudad de Nueva York, que parece compacta y sólida, y esos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los*

*vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado (2006:59)*

En sus derivas, Smithson narra la degradación irreversible que sufre Paissac como periferia de Nueva York:

*Ese panorama cero parecía contener ruinas al revés, es decir, toda la construcción nueva que finalmente se construiría. Esto es lo contrario de la «ruina romántica», porque los edificios no caen en ruinas después de haber sido construidos, sino que crecen hasta la ruina conforme son erigidos (2006: 76)*

El trabajo de la entropía aquí se presenta como concepto productivo de la práctica artística, por cuanto los fenómenos de degradación de la materia evolucionan en Smithson hacia el arte ambiental y el landart. En su obra "Partially Buried Woodshed" Smithson (1970) apila tierra sobre una leñera abandonada hasta romper la viga estructural que la sustentaba. Esperando que la entropía hiciera su trabajo, hubo que esperar algunos años para observar que lo abandonado a la naturaleza tendía finalmente, no a la destrucción entrópica sino hacia un nuevo orden.



(Fig.2) Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* 1970. Kent State University (Ohio) (imagen: Wikimedia Commons).

Smithson estaba interesado en la realidad de la materia a través del tiempo, tanto de los procesos degenerativos como los de crecimiento emergente. En ellos Smithson incorpora las premisas de la complejidad que conciben la evolución en los estados alejados del equilibrio. Posteriormente, la cuestión acerca de la delimitación de lugares geológicos desordenados implicaría la integración de elementos heterogéneos y la articulación del interior con el exterior.

La estrategia para abordar las formaciones geológicas como estados convulsos se centran en las configuraciones que resultan de los movimientos de la explotación industrial. Minas o canteras abandonadas, lugares de alteración y desequilibrio son los espacios heterogéneos y discontinuos donde Smithson realiza sus levantamientos. A este mismo proceso se refiere Brissac: "Ese dispositivo de estructuración de los estratos es lo que Deleuze denomina agenciamiento

maquínico. El límite regula los intercambios entre el interior y el exterior, constituyendo una formación heterogénea” (2009:18).

Detectar los flujos de energía en disipación e integrarse a ellos parece ser la operación que Smithson intenta realizar. Contrariamente a la visión determinista de la ley de entropía, los sistemas vivos caminan hacia la organización. Es decir que el desorden, en su viaje termodinámico, es al mismo tiempo el edificador de la organización y la estabilidad. Con ello la clásica idea de progreso ascensional ya no puede ser la base de los esquemas de la evolución, y es que “el cosmos se organiza al desintegrarse” (Morin, 1986:63). De esta manera su trabajo se inserta en sistemas abiertos que intercambian materia y energía con el exterior, creando estructuras que son parte del sistema que las nutre, contrariamente a lo que les ocurre a los sistemas cerrados, condenados a degradarse.

Los desarrollos teóricos iniciados en el siglo XIX decantan hacia la atención contemporánea de los sistemas vivos como procesos naturales, sociales y tecnológicos que de forma simultánea suministran las herramientas conceptuales para comprender el orden y el desorden, el caos y el cosmos. Hoy el desequilibrio, las fluctuaciones y la inestabilidad son parte de la complejidad inherente del mundo donde se han construido las metáforas de la energía.

## **Conclusiones**

Con la primera ley termodinámica de convertibilidad, el tiempo reversible y el espacio homogéneo e inmutable, representado por la perspectiva y la ventana interior, hacen de la configuración artística del paisaje, una expresión de la visión mecánica del universo.

Posteriormente, con la introducción del calor y la entropía, la visión del fuego de la termodinámica abrió el camino para una correspondencia entre el comportamiento azaroso de los

sistemas y la inscripción de una estética del caos y el desorden. Esta entropía, manifestando la flecha del tiempo, es el fenómeno irreversible de un pasado inmutable y un futuro improbable que vemos encarnado en los imaginarios de la máquina a vapor, como máquina de la vida y expresión del estatuto del tiempo.

A partir de aquí, la idea de “termogénesis”, donde las interacciones térmicas son la base material de todo ser vivo, la podemos ver expresada en Morin (1986): *la vida es una maquina térmica*. Un origen térmico del universo nos devuelve a las metáforas de la energía, por cuanto una concreción tecno-cultural de la termodinámica vería en esta idea de Morin las traducciones socio-técnicas que la cultura ha construido en torno a las diversas réplicas de la vida como máquina. La máquina a vapor reproduce las lógicas de la maquina térmica en su aceleración del tiempo y como consecuencia de la idea de “termogénesis”, donde “el origen del universo” decanta en una concepción energética y de fuerzas de la naturaleza.

En la fase más reciente de la termodinámica, el arte se hace subsidiario de las ciencias del no-equilibrio, de tal modo que la configuración paisaje-arte-entropía desbordan sus propios ámbitos para configurar imágenes de mundo donde el factor energético y el estético confluyen en una estética de la energía.

Finalmente, el intercambio de energía e información propio de los sistemas abiertos permite introducir en el pensamiento contemporáneo la idea del desorden, donde el permanente flujo de retroalimentación entre sistemas complejiza la relación entre estética y era fósil, entre imagen y energía. A partir de aquí surge un nuevo imaginario energético, al que Vindel (2020) denomina “Estética fósil” y San Gregorio (2021) “imagen-energía”, por cuanto las condiciones en que la imagen circula por los circuitos contemporáneos se ligan al contexto de los combustibles fósiles propios de los dispositivos que las producen. Para comprender la complejidad que hoy rodea a

lo visual se hace necesario implicar la aceleración y desmaterialización que el tiempo y la energía introducen en la matriz estética, cuestión que dejamos abierta para futuras reflexiones.

---

[1] Concepto acuñado en 1927 por el astrofísico Arthur Eddington para definir el carácter irreversible del tiempo, como otra dimensión imaginaria de la energía. Serían los fenómenos irreversibles los que fueron muy difíciles de aceptar por la mecánica clásica, recordemos que la convertibilidad y conservación de la energía la hacían poder mutar reversiblemente de un estado a otro.

[2] Publicado como "The Monuments of Passaic", en la revista *Artforum*, diciembre de 1967. Como "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" en *The Writings of Robert Smithson* (ed. Nancy HOLT), New York University Press, Nueva York 1979, p. 56; así como en el catálogo de la exposición del IVAM: *Robert Smithson. El paisaje entrópico*, como "Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey", Valencia, 1993, pp. 74 – 77

---

## Rafael Peñalver: Elogio del discurso

La galería de arte Carmen Terreros en Zaragoza reúne el nuevo trabajo del artista manchego Rafael Peñalver (Madrid, 1950): Elogio del discurso.

Se trata de diecisiete obras pictóricas del artista, expuestas sobre paredes blancas de hormigón que realzan los lienzos y

llaman la atención del espectador. Conforme te adentras en la galería descubres un mundo de color. En el inicio están los cuadros más imponentes y curiosos, ansiosos de captar una mirada fugaz desde la calle. Una vez inmerso en la exposición los cuadros reducen su tamaño pero no por ello su intensidad. La presencia de colores más llamativos y nuevas formas cortantes, como por ejemplo estrellas, ocupan el interior de la sala de estilo postindustrial. También hay que añadir la sensación de comprensión con la que terminas el recorrido. Por fin hay una imagen que explique la impotencia de una discusión frustrada o un malentendido.

Rafael Peñalver presume de 50 años dedicados al arte a través de diversas expresiones: Pintura, videoarte, instalaciones y collages. Comenzó a interesarse por el arte a los 14 años, cuando su padrino le regaló un libro sobre pintura y, también, gracias a las visitas al Museo del Prado con su abuela. De origen humilde, nació en un pequeño pueblo cercano a Cuenca, compaginaba el trabajo en el campo con el arte, y más adelante con los estudios universitarios. Peñalver es un artista comprometido con la actualidad y desde 'Elogio de un discurso' busca retratar la falta, o exceso, de comunicación en la sociedad actual.

El artista Rafael Peñalver busca representar a través de la pintura esa sensación, tan frecuente, de que a no hay diálogo y no sabes bien por qué. Sus cuadros rehúyen de la condena que persigue a lo abstracto hasta la incomprensión. Utiliza distintos tonos, diferentes capas de colores y líneas que se convierten en precipicios para romper agresivamente con el juego de colores que hablan entre sí. Hay piezas que muestran un desarrollo sereno, otras, de una manera más agresiva, con colores intensos que rompen con el aplomo de los neutros. De esta manera, el autor expresa el tratamiento provocador que caracteriza a la comunicación de hoy en día.

La disposición de las piezas, el entusiasmo del artista y el tema que trata, son suficientes argumentos para animar a



visitar la exposición, que permanece abierta al público hasta el 29 de junio de 2021.

---

# **Conectoras (nuevas aproximaciones a la gestión independiente para las artes visuales en el Estado español)**

La Historia del Arte aún siendo nombrada en femenino ha sido heteropatriarcal y selectiva adoctrinando entre periodos y etapas impuestas desde lo vertical dominante. Es esa verticalidad la que implementa focos de poder piramidal de carácter masculino selectivo independientemente del género de sus dirigentes.

Obviamente mis consideraciones sobre este tipo de desigualdad no son nuevas. La historiadora austriaca afincada en Estados Unidos, Gerda Lerner fue pionera en estas investigaciones e impulsó una rama académica, *La historia de las mujeres* con un enfoque crítico y feminista. En su libro *The creation of patriarchy (La creación del patriarcado)* apuntó una reflexión que considero esencial, "El sistema patriarcal solo puede funcionar gracias a la cooperación de las mujeres. Esta cooperación le viene avalada de varias maneras: la inculcación de los géneros; la privación de la enseñanza; la prohibición a las mujeres a que conozcan su propia historia; la división entre ellas al definir la «respetabilidad» y la «desviación» a partir de sus actividades sexuales; mediante la represión y la coerción total; por medio de la discriminación en el acceso a

los recursos económicos y el poder político; y al recompensar con privilegios de clase a las mujeres que se conforman" (Lerner,1986:217). Además desde el propio epicentro del sistema del arte, en 1971 la revista norteamericana *Artnews* ya había publicado el ensayo *Why have there been no great women artists?* en el cual la célebre historiadora del arte Linda Nochlin analizaba las dificultades de las mujeres artistas para acceder a las instituciones museísticas, una labor de reivindicación que seguirá Maura Reilly y toda una saga de nuevas teóricas fundamentalmente en aquellos momentos, del ámbito anglosajón.

Sin embargo aun habiéndose establecido un cierto cambio de conciencia reforzado por todas las analistas y activistas latinoamericanas vinculadas a los movimientos críticos postcoloniales y a pesar de las intensas campañas reivindicativas respecto a la visibilización del trabajo de las mujeres, no deja de ser bastante inquietante la sensación de *Purplewashing*expandido (del inglés *purple*, morado/color utilizado por las sufragistas desde 1908/1911, y *whitewash*, blanquear o encubrir) y en consecuencia, recuperación sesgada.

Es un hecho que se practican tácticas orquestadas desde el primer mundo del *stablisment* que no van mas allá de proclamar un cierto "mujerismo" lo mismo que sucede con el presunto compromiso de sostenibilidad medioambiental igualmente instrumentalizado. Mientras el mundo gira y siguen orbitando otras esferas deficientemente conocidas y donde supuestamente se ubican lo alternativo, lo *underground* o lo que se constituye simplemente autónomo a los parametros impuestos por la oficialidad.

### **Historiografías alternativas**

En el año 1897 en Inglaterra el *Central Committee of the National Society for Women's Suffrage* dio a conocer el listado

de personas partidarias del sufragio de la mujer entre las que aparecían setenta y seis pintoras. A partir de 1907, tras la fundación de *Artists' Suffrage League*, muchas creadoras se pusieron en marcha para colaborar vital y artísticamente por la causa feminista. Entre ellas, escritoras como Virginia Woolf quien anunció que se había comenzado a librar lo que vino a llamar la "batalla de la Royal Academy".

En nuestro país actitudes independientes como la de la periodista, dramaturga y poeta Rosario de Acuña (1850-1923) estuvieron siempre cuestionadas máxime si además como en su caso se asocia a ser librepensadora o participar activamente de la vida de los ateneos y logias masónicas. A Margarita Nelken (1896-1968) "la podemos considerar la primera crítica de arte especializada en España, según criterios actuales" (De la Villa, 2012:99). Sin embargo si no hubiera destacado por su carrera política, primero en el Partido Socialista y después en el Comunista quizás sus escritos teóricos no hubieran sido recordados. En primer lugar porque abandonó la pintura y la música por el activismo social aunque se mantuvo activa sin dejar de escribir sobre arte fundamentalmente en la última etapa de su vida ya en el exilio mexicano. Controvertida y criticada por unos y por otros (llegaron a llamarle "serpiente con faldas"), su ensayo *La condición social de la mujer en España* (1919) sirve para avivar el debate de su influencia sobre el nuevo feminismo, entre otras cuestiones porque se abstuvo de votar a favor del derecho de sufragio de las mujeres para su aprobación en el articulado de la Constitución de 1931 en clara contradicción con sus reivindicaciones por el divorcio y otras libertades inexistentes en la época.

Sabemos que de un solo suceso pueden existir múltiples versiones, también que las controversias y etiquetados suelen ser tan volátiles como las decisiones arbitrarias de quienes los construyeron.

La gestión institucional, es decir la que se desarrolla desde estamentos públicos, museos, salas de exposiciones o centros

de arte ha estado marcada por las demandas y fluctuaciones tecnócratas y políticas. Tensionadas por las cifras de visitantes y la repercusión mediática son, por su propia génesis, diferentes de aquellas que emanan de la sociedad civil. Estas últimas se sostienen por voluntades privadas comerciales y/o en pulsión vocacional con la producción del pensamiento, la creación y las complejidades sociales de su tiempo. En una lectura simplista en el primer caso señalaríamos a las galerías del arte y en el segundo a los *non profit spaces*. Lo institucional tiene la prerrogativa de legitimar, todo lo demás suele balancearse en la incertidumbre y la fragilidad.

Mercado del arte, alta y baja cultura, *underground* o contracultura, mediación social, hipervisibilización de prácticas visuales, desarrollo del pensamiento o investigación transdisciplinar del *media art* se alternan y entremezclan en una amalgama de conexiones difíciles de desentrañar para un público profano. Una sociedad que duda y consume lo que puede.

Theodore Roszak publicó un libro fundador, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil), centrado en el giro juvenil de los sesenta y setenta hacia nuevas manifestaciones creativas refiriéndose a todo aquello que en Estados Unidos puso en orbita una actitud alternativa y la voluntad de que “el viejo proceso de desafilización generacional dejase de ser una experiencia periférica en la vida de los individuos y la familia y se convirtiese en potente cambio social radical” (Roszak, 1970: 15).

En nuestro país, tras la dictadura del General Franco, emerge un tipo de Contracultura que es solo un sesgo parcial de las construcciones culturales existentes entonces, y tal y como desgrana en diferentes análisis Jordi Costa “está sembrada de contradicciones irresolubles y zonas de sombra” (Costa,

2018:18). En paralelo a la Movida madrileña datada a partir de 1981 por ejemplo se sucedía en las instalaciones de Espacio P (1981-1997), en un sótano de la calle Nuñez de Arce, actividades performativas y de videoarte únicas en el ámbito nacional e internacional a partir del impulso inicial de Rosa Galindo y Pedro Garhel. (Ver libro: [http://archivospaciop.com/\\_docs/\\_PDFs/LIBRO\\_ESPACIO\\_P.pdf](http://archivospaciop.com/_docs/_PDFs/LIBRO_ESPACIO_P.pdf))

Por su otra parte tal y como he comentado anteriormente los sistemas del llamado Arte contemporáneo se constituyen a su vez de diferentes estratos y capas algunas visibles y otras permaneciendo en la clandestinidad. Las finalidades y objetivos de estos sistemas suelen ser caleidoscópicas y polarizadas a través de un amplio espectro de opciones que van desde el neoliberalismo feroz a pequeñas estructuras anárquicas. A partir del feminismo de los años setenta, lo personal es político. Todas ellas pueden derivar a su vez hacia subsistemas o constituirse en redes de partículas aisladas.

Sus nódulos sobreviven desde la autarquía, otras de manera permeable se interseccionan y mistifican según procesos y circunstancias entretejiéndose en sistemas mas visibles. Así en algunos casos sus diferentes agentes sin ser conscientes de ello, operan de forma orgánica obviando la posibilidad de un plan determinado, otras permanecen durante décadas en orbitas inexpugnables y en algunos casos, sus células transfugas pasan entre las membranas y fisuras de unos y otros estamentos con naturalidad.

Ser alternativa, independiente, autónoma o autogestionada “va vinculado más a conceptos de posición crítica y política, autonomía e I+D en las artes, que a meros productores de actividades para programaciones más o menos estables” (Aramburu, 2020:88).



Fig. 1. Rosa Galindo.  
Archivos Colectivos  
(<https://vimeo.com/17305344>)  
(Las Palmas, 2011)



Fig. 2. Beatriz Silva.  
Performance en Kultur Bar  
(Bilbao, 1991)

Alrededor y cíclicamente fue surgiendo la labelización de los museos y centros culturales, festivales y eventos (Expos universales, Manifestas, Bienales, Capitalidades culturales ...) utilizadas a su vez por los medios oficiales lo que ha producido una visión empobrecida y limitada de lo que ha sido y es la realidad cultural de nuestro país y sus conexiones internacionales.

Habitar décadas entre complejas dificultades y una sobresaturación de la instrumentalización cultural requiere formación, perseverancia y habilidad.

Puesto que el objetivo de este texto es centrarme en una aproximación a mis investigaciones sobre todo en el periodo comprendido en los años ochenta y noventa, este texto se enraiza en los análisis particulares respecto a los casos de espacios y colectivos alternativos en el Estado español. Esta voluntad acompaña al actual desarrollo de mi tesis doctoral y al libro *Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales*. Además toma como punto de reflexión una de las escasas publicaciones que sintetiza un panorama del trabajo desarrollado por las profesionales del Estado español y que lleva por título *Mujeres en el Sistema del Arte en España*. Una publicación promovida por MAV (Asociación Mujeres Artes

Visuales) entre los años 2011 y 2012 en la que participaron numerosas expertas del medio. En aquel momento estructuramos el libro en cinco apartados: Educación y Formación, Investigación Histórica y Teórica, Producción, Crítica y Comisariado y Gestión y Patrimonio. A partir de ahí, vuelvo sobre algunas ideas proyectadas entonces en mi artículo *Irrupción y continuidad de las gestoras institucionales e independientes en el sistema del arte español* insertando nuevas perspectivas y focos. Por otra parte mantengo únicamente como sujeto de análisis el trabajo de las personas vinculadas a los colectivos independientes, reivindicando la definición de los Encuentros de la Red Arte (1995) donde señalábamos que se trata de: “Toda aquella entidad privada autogestionada y autoñoma, no dependiente de instituciones y sin fines lucrativos que desarrolla de forma regular programaciones de arte actual que se caracterizan por su espíritu innovador y experimental” (Aramburu & Gil, 1997:2). Este trabajo se inscribe en el marco de la investigación para la tesis en el Doctorado en Estrategias Científicas Interdisciplinarias en Patrimonio y Paisaje de la UPV-EHU. Así mismo se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas por el equipo del Proyecto *Prekariart* de la Universidad del País Vasco/Eukal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) dentro del Programa I+D+I estatal orientado a los retos de la sociedad, ref. HAR2016-77767-R (AEI/FEDER,UE).

### **Hay genealogías secretas, y por lo tanto ocultas**

Algunas de estas genealogías son rizomas que crecieron activos desde la discreción silenciosa. Sobre sus raíces y brotes se edificaron cimientos. A través de la eficacia en la gestión de recursos alumbraron formas y fondos. Sus ramificaciones crecen bajo pobladas sombras y de la intensidad de sus nutrientes solo saben quienes vivieron próximos a los proyectos en los

que se involucraron. Algunas de aquellas voces enmudecidas equilibraron sus vidas prefiriendo caminos mas personales alejados del escapatismo y la competitividad que gira entorno al arte contemporáneo.

A las mujeres de las genealogías secretas no solo podemos encontrarlas vinculadas a la esfera de la cultura o la docencia, algunas de ellas se esforzaron en impulsar otro tipo de proyectos mas vivenciales donde la frontera entre la producción de nuevas formas de gestión de lo cotidiano real y las complejidades socio-culturales las llevaron a fórmulas radicalmente disidentes. El ejemplo mas evidente no sitúa ante su participación en el fenómeno de las Casas Okupadas y Gaztetxes en el País Vasco a partir de finales de los años ochenta. Desde las bases activistas de la disidencia misma fueron pioneras junto a sus compañeros de generación en integrar acciones directas sobre la ecología, el funcionamiento assembleario, los cuidados compartidos, la colectivización de los recursos y la producción feminista. Adscritas a los movimientos sociales del momento, manejaron otras formulas de producción en las fronteras de la contracultura.

El proyecto de Zapatari se instaló en un edificio indiano abandonado a las afueras de San Sebastián. La casa fue tomada el 3 de marzo de 1988 por un grupo de jóvenes de diferente procedencia, algunos de los cuales eran y son artistas o trabajan en la enseñanza. De todos los ejemplos de okupación en una de las áreas mas intensas del fenómeno okupa, una Donosti-aldea condenada a la especulación inmobiliaria, Zapatari destaca por ser referida como un proyecto de universitarios, aunque lo cierto es que en sus diversas fases cada integrante fue variable aportando avances y giros significativos en función de la fluctuante situación de aquellos inestables años noventa. Idoia Castillo, por entonces matriculada en la carrera de filosofía en la Universidad del País Vasco viene a señalar en el libro de Huan Porrah, *La*



*Negación Punk en Euskal Herria*, a “la metáfora de las okupaciones como plataformas espaciales en las que se les brinda infraestructura y cobertura a muchos movimientos sociales” (Porrah, 2006: 289). Así también ese mismo año encontramos al colectivo Matxarda (“mandíbula” en euskera) integrado por un grupo fluctuante de diez a doce mujeres que fueron desplazándose a través de diversos edificios hasta llegar a una casa en Rentería o el cuartel de la Guardia Civil de Oiartzun. En su compromiso abierto, Isa, Neka, Laura, Kontxi, Lola, Malen, Amaia, Elena y Elene como tantas otras, apoyaban el movimiento antimilitarista y causas contra el FMI o la entrada en la CEE, impulsando además a las mujeres del entorno local en nuevas formas de empoderamiento. Las *Segundas jornadas de Mujeres Jóvenes de Hegoalde* (País Vasco y Navarra) se celebraron el 7, 8 y 9 de diciembre en el albergue de Barria tras diez años de las primeras y un año después de las *Terceras jornadas de Mujeres de Euskadi* desarrolladas en Leioa en diciembre del 1994. Sus recursos de comunicación eran los fanzines y las radios libres, algunas como *Zintzilik Irratia*. En una nota de prensa emitida por las organizadoras de este encuentro del 95 en Barria afirman que “Vemos importante recordar la participación de los colectivos feministas que han tomado parte en la radio porque también han contribuido a tejer nuestra propia historia (...). Aclarar por último la necesidad de espacios nuevos, diferentes, razón de organizar esta rueda de prensa a las puertas del Gaztetxe de Bilbao es la de denunciar el cierre de estos espacios que tantas veces han supuesto para nosotras un lugar de encuentro, trabajo en común y desarrollo de nuestra creatividad” (Visto en [https://emakumeak.org/dedalo/media/pdf/standar/0/rsc37\\_rsc176\\_48.pdf](https://emakumeak.org/dedalo/media/pdf/standar/0/rsc37_rsc176_48.pdf) el 2 de mayo 2021).

Las genealogías ocultas son cómodas porque no han exigido un lugar. A veces en la arqueología de la contemporaneidad se las filtra para revelarlas en el sistema si eso va a ser útil para el descubridor. En otras ocasiones, la incomodidad que representa su encarnación ante los focos de la oficialidad

induce a sabotearlas.



Fig. 3. Victoria Encinas. Foto: Francisco Carpio (Madrid, 1985)

En cuanto a otras situaciones de volatilidad histórica, ésta puede provenir como consecuencia de la propia materia del trabajo. Lo corporal y las acciones efímeras en sus territorios naturales, los espacios no convencionales, han condenado a cierta amnesia al arte sonoro y al arte de acción. En 1984 y hasta 1985, Victoria Encinas, con tan solo 21 años, inaugura el espacio Poisson Soluble, bajo la influencia teórica de las vanguardias, las acciones del Cabaret Voltaire, los surrealistas y el Dadaí, acciones efímeras de corto intervalo, rastreo impreciso pero alta frecuencia. Con Victoria, gracias a este texto retomo las conversaciones de hace varios años y me hace llegar esta reflexión:

*Poisson Soluble quiso integrar el arte de vanguardia en la actividad bullente de la ciudad; desmitificar, desacralizar y sacar de su aislamiento ensimismado a los*

espacios y actitudes en el arte de aquella época. Por eso elegimos un local comercial del centro de Madrid con dos entradas y escaparates a la calle. Fue un laboratorio abierto, un lugar de creatividad incesante, un momento inspirado en el que personas muy jóvenes y de ámbitos diversos coincidimos en la misma poética e impulso creativo. Durante aquellos dos años fue un punto de encuentro y un dinamizador cultural que irrumpió en un Madrid casi desierto de alternativas culturales.

En Poisson Soluble teoriqué y argumenté los proyectos artísticos que ofrecimos a diferentes artistas, escribí sobre ellos. Junto a Luis García Castro, creamos Poisson Soluble, aglutinando ideas que surgían de nuestros diálogos muchos meses previos a la apertura de la sala. Nuestro propósito fue involucrar a empresas públicas como Telefónica, la EMT o la Dirección General de Correos, quienes cedieron cabinas urbanas, un autobús, buzones, maquinaria, etc. Estos artefactos industriales fueron objeto de transformación e interpretación por parte de los artistas invitados a quienes proponíamos nuestro proyecto: cineastas, poetas, músicos, escenógrafos, diseñadores, artistas plásticos, performers... cuyas intervenciones se mezclaron y estimularon entre sí en una obra continua en el espacio y en el tiempo. Hubo mucha amistad, entusiasmo y deseo de cambio estético y social.

El objetivo, artísticamente, era construir en la totalidad de la sala instalaciones escenográficas que fuesen sucediéndose cada poco tiempo y que el público visitaba mezclándose con ellas sin jerarquización del espacio<sup>[1]</sup>. Las acciones, performances e improvisaciones dentro de las instalaciones fueron una constante y un sello de Poisson Soluble tanto como de URA/UNZ. (Encinas, 2018: 122-123). Además de éstas instalaciones globales, las obras que Poisson Soluble promovió fueron vídeos, grabaciones de música, fotografías, intervenciones urbanas, piezas

*escultóricas, textos,... en una poética integradora y participativa.*

Para todo un grupo generacional frecuentar estos espacios les permitió conocer opciones creativas que no se programaban en ningún otro lugar.



Fig. 4. Nieves Correa. Encuentro Edge en Alston (Reino Unido, 1991)



Fig. 5. Jana Leo en la Fundación Mosis. Foto: Simon Lund (Madrid, 2008)

Por otra parte, tal y como me comenta en una reciente entrevista Esther Ferrer: “Me gusta pensar la performance como un arte que no tiene barreras, ni tan siquiera políticas. Cuando comencé a hacer acciones, algo que nos interesaba fundamentalmente era alejarnos lo más posible de toda la parafernalia teatral, decíamos la acción no *representa*, sino que *presenta*”. Durante los años ochenta y noventa, época en la que la artista ya no vivía en el país proliferaron los festivales de Performances y se activaron numerosos espacios alternativos que bien desarrollaban en sus sedes (la mayoría sótanos de bajo alquiler) o servían de canal para organizar ciclos y eventos en los circuitos culturales al uso.

Mencionaré en Cataluña como agente teórico a Marta Pol Rigau y en la Comunidad de Madrid a Nieves Correa desde la propia práctica y como conectora entre las diferentes comunidades autónomas quienes como otras muchas han acompañado a toda una serie de procesos artísticos. Por ejemplo, Nieves desde la organización del *Primer festival de performance de Madrid* en 1991 junto a Tomás Ruiz-Rivas y con su labor a través de Public Art, Marta vía *Sin número. Arte de Acción* junto a Jaime Vallaura en 1996. La artista Jana Leo por su parte activa con la fotografía y el accionismo de las *cuerpas* en los espacios, impulsó nuevas formas públicas de compartir e integrar tanto al sector como a nuevos espectadores desde El Caballito (Madrid, 1992-1996) a la Fundación Mosis (Madrid/Nueva York desde 2008). A partir de estas generaciones mixtificadas todas las redes se entrecruzan y tejen relatos-matrioska que nuestra memoria colectiva aun puede entonar.



Fig. 6. Marta Pol Rigau y Jaime Vallaura en el Círculo de Bellas Artes © Sin Número-Arte de Acción (Madrid, 1996)

## Metodologías de la horizontalidad

Esos años estuvieron pautados por el paro, la reconversión industrial, las huelgas, el VIH, el terrorismo y las drogas lo que marcó dos generaciones arrastradas a la melancolía y/o al activismo. Una parte del sector creativo actuaba desde la insumisión y las reivindicaciones sobre la ecología y los géneros implementando las estrategias de estos movimientos en sus propias prácticas vitales y profesionales.

Tal y como afirma Paloma Blanco en su ensayo sobre acciones colaborativas para *Desacuerdos 2* "Frente a la creciente concentración de poder, capital e información, que habían llegado a ser sinónimos y a fundirse en el espectáculo, surgió una oposición que se expresaba con acciones moleculares difusas, una especie de guerrilla cultural que en lugar de construir pesadas estructuras de intervención buscó la movilidad y el eco mediático a través de acciones efímeras, locales y paradigmáticas". (Blanco, 2005: 190)

A mi parecer en el campo de las artes visuales existen dos líneas de trabajo que comenzaron a extenderse en esas dos décadas germinales de los ochenta y noventa las cuales entonces no eran nombradas como tal: la Mediación y el Comisariado.

Tanto la acción de mediar como la de comisariar, en simultáneo o por separado, aportan vías de entrada y conocimiento diferentes, a través de un trabajo de campo y una puesta en escena que varía según el tipo de público o el contexto. Ambos métodos de acceso al hecho artístico son canal y estrategia.

En el primer caso se abren situaciones de exploración por las numerosas actividades que los propios colectivos de artistas realizan en sus áreas de proximidad (en general barrios periféricos o zonas degradadas) y con el entorno barrial compartiendo conocimiento y abriendo sus estudios-talleres. En

la segunda vía, desde el comisariado, ejerciendo de selectoras y acompañantes teóricas en las exposiciones y programas que se desarrollan bien en los propios espacios o fuera de ellos. Comisariar entonces no era ni una profesión ni una categoría tal y como hoy se entiende. El acompañamiento a la práctica artística era un ejercicio de amistad y de vida, un crecimiento en común donde decisiones y exploraciones se compartían en procesos próximos y de largo recorrido.



Fig. 7. Andrés Trapiello, Miguel Ángel Campano y Diego Lara con María Corral en la presentación de la carpeta de aguafuertes de Campano. Grupo 15. (Madrid, 1979)

Son precursoras personas tan representativas como María Corral y Carmen Jiménez. Ambas participaron de forma activa en el proyecto independiente del Grupo Quince (1971-1985) dedicado al grabado, una técnica artística considerada menor. Desde el número 7 de la Calle Fortuny de Madrid el espacio fue taller, galería y editorial. María Corral ejerció como directora

artística junto al crítico de arte José Ayllón desde sus comienzos hasta 1981. Cerca de allí, en 1979 Rosalind Williams, especialista norteamericana en fotografía radicada en nuestro país, pasó a dirigir otro mítico espacio independiente, Redor, denominándose a través de este nuevo impulso como Redor-Canon. Gracias a su programación pionera en el momento, se pudo conocer la obra de Ansel Adams, Joan Fontcuberta, Rafael Navarro, Jean Laurent, Fernando Herraéz, Cristóbal Hara o Cristina Garcíá Rodero.

La eclosión de la Movida madrileña y el boom de la pintura imperaban en la época como estandartes de una pretendida imagen de modernidad. Una pintura “Bajo una voluntad, que en realidad podría responder a un interés en recuperar la posibilidad de mostrar discursos explícitos sobre cualquier cuestión, estos y otros pintores despliegan un concepto de pintura basado en la condición “culinaria” de la misma: privacidad, buen uso de los materiales, buena técnica y creación de estilo” (Marzo, 1995:126-161). Sin embargo, las ideas y obras basadas en la desmaterialización del arte a través de lo conceptual y la utilización de las incipientes nuevas tecnologías eran impulsadas únicamente desde la base misma de la creación artística o por medio de las escasas gestoras o teóricos con capacidad visionaria. Fue ahí donde empezaron a alcanzar visibilidad estas iniciativas y fue desde círculos independientes. Proliferaban las exposiciones de pequeño formato, los intercambios y las coproducciones permitían las transferencias de conocimiento y el contacto directo con otras realidades a través de viajes entre las distintas provincias o internacionales.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la inserción del vídeo de creación en diferentes contextos menos minoritarios, ahí aparecen dos figuras esenciales: Guadalupe Echevarriá y Paloma Navares. Fue Guadalupe quien después de su experiencia en otros países puso en marcha en paralelo al Festival de cine de San Sebastiañ, los festivales de vídeo que transcurrieron



entre los años 83, 84 y 85, mientras que en 1983 impulsa el Festival de Vídeo Musical de Vitoria-Gasteiz. Por su parte la artista Paloma Navares quien ya estaba participando activamente en la gestión del Foro Cívico Cultural de Pozuelo de Alarcón (1978-2016) siendo su directora hasta 1983, comenzó a gestionar desde su propio ámbito doméstico un nuevo tipo de evento público dando lugar a el Primer (1984) y Segundo *Festival de Vídeo (1986)* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En la tesis que sobre el periodo realiza Juan Crego casi diez años después viene a transmitir la sensación de avance ralentizado respecto a la institucionalización del medio pero también dispersión de un gran número de actividades, muchas de ellas poco interconectadas. "Se ha llevado a cabo una importante tarea de apoyo al video mediante un amplio abanico de actividades diversas muy amplio y variado. Pero todo ello no ha sido suficiente para conseguir su adecuada consolidación como una forma de arte ampliamente reconocida. El vídeo ha adquirido, eso sí un notable grado de implantación entre los artistas como medio para realizar un trabajo creativo" (Crego, 1994: 269). Lo cierto es que esas conexiones subterráneas existían pero en diferentes grados y niveles. Por ejemplo Esther Ferrer integró por primera vez el video en su obra performativa gracias a la invitación de Guadalupe en el festival de San Sebastián y prosiguió poco después en Madrid con Paloma en unas videoinstalaciones de un enorme interés y que nunca posteriormente ha querido reproducir.

Al hilo de las reivindicaciones de Juan Crego es de precisar que lo realmente imprescindible en aquellos años noventa era comenzar a estructurar un sistema de distribución comercial del video de creación. María Pallier, nacida en Allentsteig (Austria) puso en marcha junto con Iñaki Pérez la distribuidora Trimarán (1990-1995) y diferentes gestores independientes empezamos a contratar su catálogo de artistas. Todo el debate sobre esta compleja cuestión del videoarte en aquel periodo se focalizó en diferentes estrategias de

producción, exhibición y distribución gracias a un grupo de artistas, investigadores y profesores que junto a diferentes colectivos desarrollaron los Encuentros de Video de Pamplona (1996-1997). Además durante aquellos años suscitaba cierto interés la labor puesta en marcha por dos especialistas también en nuevos medios vinculadas a espacios alternativos (entrevista a Claudia Giannetti y Karin Ohlenschläger)

Karin procede de Hannover (Alemania),

*Sabía de Espacio P en 1982, porque Pedro Garhel realizó una performance en uno de los programas paralelos de la Documenta de Kassel y permanecí en contacto con él para conocerlo. Llegué finalmente en 1984 a la ciudad, justo para ARCO. Me pareció un momento muy estimulante, un hervidero cultural lleno de iniciativas y posibilidades, pero con todo por hacer. Espacio P me pareció un lugar único por su formato, su programa de actividades, muy afines a lo que me interesaba en su momento: el arte de acción y el audiovisual. Así que decidí quedarme. Desde Espacio P fundé junto a la galerista vienesa Grita Insam, una distribuidora de videoarte para dar salida a todas las producciones de Espacio P, además de otras obras audiovisuales, principalmente europeas. Por entonces ya tenía un programa con mujeres hoy incuestionables como Ulrike Rosenbach, Valie Export, Concha Jerez o Marina Abramovic (en su momento todavía trabajando con Ulay). Dos años más tarde también colaboré con el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), por entonces ubicado en lo que actualmente es el Museo de Traje, muy cerca de la Facultad de Bellas Artes. Allí dirigí el Video Forum Internacional con un programa mensual, ciclos monográficos, conferencias y debates (Ibidem).*

Su labor desde la curadoría -no nombrada entonces así- en proyectos con artistas relevantes como Fabrizio Plessi permitió también un nuevo tipo de programación en ámbitos

institucionales. Karin co-fundó posteriormente en el año 2002 el MediaLab Madrid en el Centro Cultural Conde Duque donde entre otros se celebraron diversas reuniones para aglutinar al sector independiente de Madrid.

Por su parte Claudia Giannetti nació en Belo Horizonte (Brasil) y se instaló en Barcelona el año 1988 para estudiar el tercer año de Historia del Arte tras su formación musical y de Empresariales/Económicas. Llegaba de Alemania donde había vivido y trabajado desde 1982. En una reciente conversación por email a propósito de este texto Claudia recuerda que:

*En 1993, el mismo año que presenté mi tesina sobre Nam June Paik en la Universidad de Barcelona, fundamos junto con Thomas Nölle el L'Angelot Asociación de Cultura Contemporánea en pleno barrio Gótico de Barcelona. En los propósitos fundacionales se encontraba, el objetivo de dedicarnos a las nuevas manifestaciones artísticas en su relación con las tecnologías y la ciencia, lo que en la época denominábamos arte electrónico. No existían modelos previos tan especializados en España y fue el primer espacio en este campo. Desde el punto de vista de gestión, L'Angelot nació como espacio independiente, basándose en formas colaborativas de producción y realización de actividades. El grupo de artistas e interesados que apoyaron el proyecto fue rápidamente en aumento, a medida que nuestras actividades se daban a conocer a un público cada vez más amplio. L'Angelot pasó a formar parte de los circuitos del arte de Barcelona y muchos de los artistas que después hicieron carrera empezaron en nuestro espacio (...) La motivación de realizar proyectos artísticos en todos los ámbitos, innovar, "mover" era enorme. Eso también debido al espíritu cosmopolita e internacionalista que se instauró en la ciudad. Fue una década de apertura, que atrajo nuevos "vientos" de todas las partes. Muchos artistas, comisarios e intelectuales extranjeros se instalaron en la ciudad, que estuvo a punto de convertirse*

en un meeting point internacional. El público joven y en la franja de los 30-40 años mostraba enorme interés y era solidario a la hora de apoyar iniciativas más arriesgadas. Fue el momento de creación de los principales festivales en la ciudad, muchos de ellos por personas asiduas de L'Angelot. Así que teníamos una cierta sensación de "comunidad". Personalmente, entre 1994 y 1999 me dediqué a la investigación de la estética del media art y la relación entre arte, ciencia y tecnología. Fruto de esta investigación fue mi tesis doctoral y el libro *Estética Digital-Sintopía del Arte, Ciencia y Tecnología* Además de la dirección de L'Angelot, profesionalmente me dediqué al comisariado independiente y a la enseñanza universitaria, siendo profesora entre 1995 y 1998 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

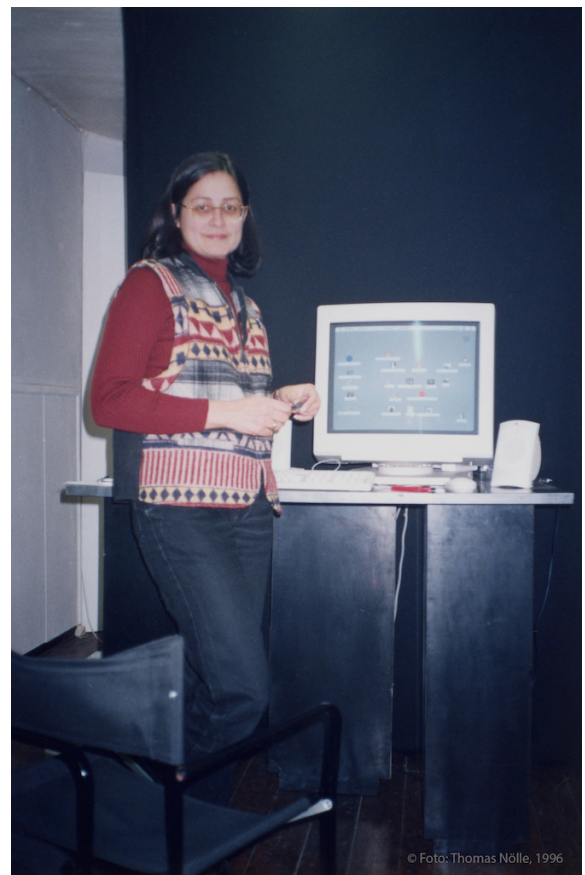


Fig. 8. Paloma Navares. Foto:  
M. González (Madrid, 1984)

Fig. 9. Claudia Giannetti en  
ACC L'Angelot, exposición  
"Arte en CD-ROM" mes de  
marzo © Foto: Thomas Nölle  
(Barcelona,1996)

Diez años después de su llegada a nuestro país, Claudia fue invitada en 1998 a idear y dirigir los primeros estudios universitarios de España dedicados al Arte Electrónico en la Escola Superior de Disseny ESDi y a crear el MECAD (Media Centre d'Art i Disseny). Todo su prolífico trabajo acompañado de ediciones y congresos llevó a descubrir en el Estado español la situación internacional del Media Art y sus teorías. Sobre L'Angelot (1993-1999) proyecto en el que también fue fundamental la participación el artista Thomas Nölle, así como otros proyectos del momento se puede encontrar información en la web de AEMA (Archivo Español de Media Art) siendo la investigadora principal Ana Navarrete, hoy así mismo directora del Museo Internacional de Electrografía (MIDECIANT) de Cuenca.

Otras conectoras de aquellas décadas fueron las fundadoras de empresas de gestión cultural, en un momento en el cual este tipo de servicios externos eran muy demandados por unas instituciones que no disponían de personal especializado. La pionera de todas ellas en el País Vasco fue K6 en San Sebastián desde 1989 con Karmele Barandiaran, Miren Eraso, Mayi Setién, Cristina Aguirre como socias fundadoras. De ahí Miren a partir de 1996 fue la responsable de la revista *Zehar* para Arteleku.



Fig. 10. K6 (De izquierda a derecha: Karmele Barandiaran, Miren Eraso, Mayi Seti3n, Cristina Aguirre) Fotografía: Del Busto (San Sebastian, 1991)

En Vitoria-Gasteiz desde 1992 estaba en funcionamiento Trasforma puesto en marcha por Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado, alternando el trabajo de gesti3n con la producci3n de programas de investigaci3n, formaci3n y mediaci3n materializado fuera en desarrollando proyectos en lugares diversos como a trav3s de la programaci3n en su sede bajo el nombre de Trasforma-Espacio (tanto en el s3tano de la calle Zapatería como posteriormente en Cant3n de Anorb3n). Desde ah3 se pudieron conocer propuestas que apostaban por el arte emergente, las nuevas tecnolog3as, el arte de acci3n y el feminismo.

Mar Villaespesa fue la comisaria en 1993 de la muestra *100%* en la que por primera vez se presentaba el estado de la cuesti3n de la teor3a feminista internacional. Mar estuvo vinculada en ese tiempo al colectivo BNV. Surgido en 1988 lo integraron Miguel Benlloch, Joaqu3n Vaz3quez, Alicia Pinten3o Granado, Manuel Prados Sa3nchez y Felisa Romero dando lugar en 1994 a Carta de Ajuste como una entidad no lucrativa para actividades multidisciplinarias y de difusi3n de corrientes contempor3neas.

Alicia Pinteño estuvo en el proyecto desde 1990 y Esther Regueira comenzó a colaborar en 1991. La estructura era parecida a Tránsito, se alternaba la labor empresarial con proyectos más experimentales. De manera coetánea se comenzó a formalizar en 1994 en Valencia La Esfera Azul impulsado como un centro interdisciplinar en el barrio de Velluters, promovido por dos gestoras culturales, Marisa Giménez y Lupe Frigols, con experiencia profesional previa en galerías de su ciudad. Recuerda Marisa que: “Fue una experiencia impresionante, brutal. Aprendimos muchísimo sobre el arte, la gestión cultural y la vida en general. La gente que por allí pasó es incontable. El currículum de La Esfera Azul me sigue impactando cuando lo veo. Casi todos los días ocurrían cosas interesantes. Hay muchísimos buenos recuerdos. Yo tenía veintisiete años cuando se inauguró. Fue una apuesta total que nos cambió la vida. Pusimos allí todos nuestros ahorros. Pedimos un préstamo”.



Fig. 11. La artista Marta Extramiana en su exposición en Tránsito-Espacio (Vitoria-Gasteiz, 1998)



Fig. 12. Marisa Giménez y Lupe Frigols en La Esfera Azul. Fotógrafo: José García Poveda en la exposición *La Valencia de El Flaco* (Valencia, 1995)

En Madrid el Espacio de Arte *Garage Pemasa* (1998-2000) en la calle del General Díaz Porlier en pleno barrio de Salamanca surgió también por la iniciativa de una gestora, Lurdes

Fernández, al volver de una estancia en Nueva York observando la demanda de nuevos lugares para generar un tipo de propuestas diferentes a lo que se estaba produciendo por entonces, tal y como relataba en la serie de entrevistas para *Archivos Colectivos* en 2010. Años más tarde Lurdes puso en marcha un nuevo proyecto en una antigua fábrica de pan bajo el nombre de Off Limits (2006-2014).



Fig. 13. Lurdes Fernández en Garage Pemasa. Fotografía: Jule Roher (Madrid, 2000)

Finalmente y por concluir este sucinto recorrido retorno al País Vasco, territorio objeto de mi investigación actual. Si hay una conectora en ese periodo que ha transitado la mayoría de los estadios alternativos y proyectos independientes en Vizcaya, esa es Beatriz Silva. A saber entre otros Arte Nativa (1985/1986-1989), Asociación de plásticos del Gran Bilbao (1989-90), Maní' (1990-1991), X-Planet (1992), Las Chamas (1992/1994), Kultur Bar (1993), Eman Difusión (1997-1999) además de la coordinación del Primer *encuentro de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales de Mediaz* (Asociación de artistas visuales de Euskal Herria, 1996-1999). Beatriz



realizó su tesis doctoral sobre la muerte y el arte en la UPV-EHU, y sus performances de aquella etapa estaban vinculadas a cuestionamientos corporales. En 1994 fue invitada por Trasmorra a realizar una de las acciones de los *Primeros Encuentros de Arte Actual* (germen de la Red Arte) en la Casa de Cultura de Vitoria-Gasteiz. Pero así mismo en los noventa en el País Vasco existían activadoras alejadas no solo del sistema del arte sino de los subsistemas. Por ejemplo Nuria Arteaga en una de las etapas más complejas de AMBA (la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Álava, colectivo que desde 1992 había impulsado el nacimiento del museo Artium), Aurora Suarez sin una adscripción concreta a ninguno de los espacios de Bilbao pero próxima a todos, Ana Dávila desde la génesis y grupo motor de En Canal (1992-1993 hasta 1996) y Abisal (1996-2011) proyecto al que también se sumaron artistas como Marta Martín cuya labor en los Encuentros de video de Pamplona y el colectivo Zero@ fueron esenciales. Bastante más conocidas por otro lado fueron las acciones desde 1994 de Estíbaliz Sábada y Azucena Vieites a través de Erreakzioa-Reacción o las Wikihistorias impulsadas con Saioa Olmo y Haizea Barcenilla pasando por la evolución de Consonni y el grupo que desarrolló el proyecto de Bulegoa ya en los dosmil

### **Consideraciones finales**

Tal y como hemos podido observar a lo largo de los noventa, numerosas mujeres impulsaron sus propias formulas de activación laboral y creación intelectual y artística por medio de la utilización de los medios digitales y los tejidos asociativos. Este texto viene a señalar a algunas de esas profesionales como nódulos conectores y perfila nuevas vías sobre las que incidir en sucesivos análisis.

La historia reciente nos lleva una y otra vez a toda una serie de activas emprendedoras. La gama es tan amplia y diversa que

transcurre desde proyectos digamos gestados en territorios analógicos rurales o periféricos como por ejemplo en las diferentes etapas de Coçlea con Clara Garí, De Reüll con Isabel Tejeda o A Ua Crag con Eva González a otros donde se integraron las incipientes potenciales de internet utilizadas tempranamente por Maite Cajaraville con Peninsulares o Laura Baigorri con Arte en red (ambos proyectos iniciados en 1997).

Las genealogías independientes infiltraron sus dogmas y acciones ahí donde era necesario el cambio. Mas allá de actitudes colonialistas por parte de las instituciones y la labelización de las consignas precursoras iniciadas por las sinergias de las pioneras, las agentes han preservado su autonomía. Nuevas formas de trabajo basadas en sistemas de redes intercomunicadas han permitido poco a poco una mayor profesionalización y reconocimiento del sector basándose en buenas y nuevas prácticas en la gestión.

Con todo ello al inicio de los dos mil esta labor de las diferentes redes poco a poco se fue manifestando a través de una reorganización entre los diversos agentes del arte contemporáneo: UAAV. Unión de Asociaciones de Artistas Visuales desde 1996, la FEAGC- Federació Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales (1999), el Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo (2003), IAC. Instituto de Arte Contemporáneo (2004), ADACE. Asociación de Directoras y Directores de Arte Contemporáneo de España (2005), Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales (2005), MAV. Mujeres Artes Visuales (2009) y la Asociación de Coleccionistas privados de Arte Contemporáneo 9915 (2013). Volver a los años donde todo aquello se gestó y entender sus mecanismos nos ayuda a comprender como desde la fragilidad de periodos inestables se consiguió con entereza y voluntad establecer formulas de resiliencia y sororidad hoy en día vigentes.

---

# Un excelente libro sobre turismo y patrimonio en ciudades españolas y extranjeras.

He disfrutado mucho de la lectura de este libro, aunque con un inevitable sentimiento de melancolía pues, en estos tiempos de pandemia que han paralizado los viajes y puesto en jaque la “industria cultural”, uno casi añora aquellos inconvenientes de masificación turística o los graves peligros de una desbaratada explotación del patrimonio monumental analizados en esta publicación colectiva; pero cuando vuelva la normalidad sin duda regresarán esos problemas y quizá estemos mejor preparados para afrontarlos gracias a estas reflexiones de excelentes expertos. Como dice Juan Calatrava en el prólogo, el resultado final es superior a la mera suma de los doce estudios que contiene. Efectivamente, no es una compilación de aportaciones variopintas, sino un ordenado debate con una narrativa argumental que poco a poco va trenzando los argumentos correlativamente entre cada artículo y el siguiente, así que hay que felicitar a Ángeles Layuno por su acierto en seleccionar a los autores y ordenar muy bien los contenidos. También le debemos una minuciosa introducción que presenta el estado de la cuestión del argumento global y pasa revista a los sucesivos capítulos, en los que expertos de diferentes disciplinas han sido invitados a escribir ensayos en todos los cuales se combina erudición multidisciplinar con un estilo ameno y atractivas ilustraciones. Es muy loable ese esfuerzo divulgador, toda vez que se pretende dar a conocer los resultados de dos proyectos de investigación vinculados al Grupo Alto Rendimiento UAH “Arquitectura, Historia, Ciudad y

Paisaje" (ARHCIPAI): uno sobre los procesos de revitalización generados por intervenciones urbano-arquitectónicas de edificios culturales en el espacio público financiado por la propia universidad alcalaína y otro sobre ficciones patrimoniales en la transformación del espacio urbano, cofinanciado con la Casa de Velázquez – École des Hautes Études Hispaniques et Ibériques. Gracias a ello es llamativamente amplia y cosmopolita su amplitud geográfica, que abarca tantos casos de estudio españoles como extranjeros: cinco artículos sobre turismo y patrimonio en áreas urbanas de Madrid más uno sobre Sevilla, frente a hay otros tres sobre distritos de París, complementados por los que versan sobre ejemplos en Berlín, la ciudad mexicana de Ensenada y Oporto, dándose la llamativa circunstancia de que bastantes de estos textos sobre ciudades de allende nuestras fronteras los han escrito investigadores españoles, detalle que no anoto por chovinismo patriótico sino para resaltar que son un equipo que juega ya en una liga mundial. Sería prolijo para mí tratar de enhebrar aquí unos breves comentarios sobre cada uno, siendo los temas y perspectivas disciplinares tan variados; tampoco debo entrar en valoraciones detalladas sobre cuales me han interesado especialmente, porque resultaría injusto hacia los demás, que se alejan de mi campo de interés pero podrían ser los favoritos de otros lectores. Que cada quien juzgue con su propio criterio, ya que el libro está al alcance de todos: nunca mejor dicho pues, cumpliendo estupendamente el objetivo de divulgar socialmente los resultados de una investigación financiada con fondos públicos, la Biblioteca Digital de la Universidad de Alcalá de Henares permite descargar todos sus contenidos gratuitamente en PDF desde la siguiente dirección: <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/43133?show=full> (esta información no aparece en ninguna página del libro ni en las webs que lo comercializan, así que me parece la mejor manera de poner provechoso colofón a esta reseña).

---

# Somos memoria

Resulta indiscutible la labor de archivos y bibliotecas en la ardua tarea de preservar la historia de la humanidad, el legado de sociedades que durante siglos han aportado sus elementos más identitarios. Sus manifestaciones más destacadas sirven de vestigio sobre el que seguir construyendo el presente y el futuro de un territorio que continúa vivo. Un paso más se produce cuando dichos repositorios comparten con la población algunos de estos objetos, una maniobra que contribuye al deleite y el conocimiento colectivo. Éste es el caso de la exposición “Somos memoria”, ubicada en el Palacio de Montemuzo de Zaragoza.

Se trata de una muestra que propone un recorrido por la historia de la capital aragonesa, ofreciendo al visitante la oportunidad de descubrir piezas imprescindibles que forman parte de la construcción de la propia ciudad. La iniciativa parte del Archivo Municipal, que aporta, junto con la Biblioteca y la Hemeroteca, los materiales presentes en la exposición. Sin duda la actividad busca que los usuarios redescubran y valoren unos fondos clave, pero al mismo tiempo desconocidos, para entender su pasado; haciendo hincapié tanto en la selección planteada como en los millones de documentos existentes que completan los fondos del archivo. Memoria histórica que visibiliza la riqueza bibliográfica, hemerográfica y fotográfica de un patrimonio que es necesario cuidar y preservar.

El espacio se divide en tres partes, correspondientes cada una de ellas con el lugar de almacenamiento de los objetos en cuestión: Archivo, Biblioteca y Hemeroteca. Además, se aprecian una serie de bloques temáticos –“Organización y religiosidad”, “El teatro: espacio para la representación y la

contemplación” o “Reflejos de nuestra ciudad”- que facilitan la comprensión del discurso trazado en la muestra. De hecho, el texto con el que ésta se inaugura ya supone toda una declaración de intenciones: *En Zaragoza existe un lugar donde se conserva la memoria escrita de la ciudad desde el siglo XII: el Archivo Municipal, que junto con la Biblioteca y la Hemeroteca guarda el testimonio de nuestra historia, de lo que hemos sido como ciudad a lo largo del tiempo. Estos documentos son la muestra de nuestro pasado común, son los testigos de las luchas, las esperanzas, las alegrías y las tristezas, los buenos y malos momentos que la ciudad como comunidad ha vivido.*

Libros, documentos -como el protocolo del milagro de Calanda-, fotografías, periódicos -entre los que se encuentra el ejemplar zaragozano más antiguo-, carteles o planos que hablan por sí solos de un pasado que es necesario no solo conocer, sino también disfrutar. Finalidad a la que ayuda tanto la disposición de los elementos expuestos como los catorce códigos QR repartidos a lo largo de todo el recorrido. El deleite del conjunto se ve favorecido a su vez por una equilibrada alternancia entre texto (cartas, protocolos, noticias de prensa,...) e imagen (carteles, fotografías, planos,...).

“Somos memoria” es mucho más que una exposición. Es una ventana por donde asomarse a acontecimientos, hitos y sucesos que han marcado el devenir de la ciudad de Zaragoza; permitiendo de este modo comprender y asimilar el camino que durante siglos ha trazado hasta convertirse en la urbe que es actualmente. Mirar atrás para comprender el presente, valorar el patrimonio documental y los archivos que lo custodian como parte fundamental de cualquier sociedad.

---

# **Entrevista a Ángeles Pérez y Clara Abós, con motivo del premio AACCA 2020 a la sala de exposiciones de UNED-Barbastro**

Más allá de sus labores pedagógicas, la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) cuenta en su sede en Barbastro con uno de los espacios expositivos más activos del territorio aragonés. En los últimos 30 años ha llevado a cabo 250 muestras, así como 11 convocatorias del Premio de Expresión Plástica de la Fundación. Eventos variados vinculados estrechamente con la cultura y el arte, un lugar que, en palabras del propio equipo, *sigue celebrando y renovando con cada exposición su pasión por el arte.*

**En primer lugar, querría darles la enhorabuena por el premio, sin duda más que merecido. ¿Qué es lo que hace especial a la Sala de Exposiciones de UNED Barbastro?**

Estamos muy agradecidos de recibir este premio, nuestra sala de exposiciones es un espacio que fue concebido desde sus inicios para contribuir a la difusión del arte contemporáneo desde el entorno universitario en un territorio eminentemente rural. A lo largo de tres décadas hemos podido ver el trabajo reciente de creadores contemporáneos en su mayoría ligados al territorio aragonés, pero también han pasado por la sala artistas de ámbito nacional e internacional. Las relaciones con ellos, la calidad de las propuestas, su actualidad, el diseño expositivo y la comunicación con el público han sido y siguen siendo los ejes fundamentales del trabajo desarrollado.

El criterio de selección y búsqueda de los artistas para la programación expositiva ha pretendido ser una sucesión de hallazgos genuinos y valientes ante la gran diversidad de discursos plásticos de la actualidad, que en definitiva se traduce en una apuesta por la calidad y la excelencia en la práctica artística.

Desde el año 1992, con carácter bienal se convoca el Premio de Expresión Plástica de la Fundación Ramón J. Sender que este año cumple su XII edición. A los artistas ganadores se les invita a realizar una exposición individual en la sala, nutriendo con sus propuestas parte de la programación anual. Desde hace unos cuantos años al trabajo de las exposiciones lo acompaña la realización de una serie de vídeos de los artistas que registran su paso por la sala, y que se realizan en colaboración con el departamento de medios audiovisuales. Estas piezas audiovisuales combinan impresiones personales, reflexiones y testimonios de los autores.

Otra línea de trabajo abierta recientemente desde la sala se centra en la realización de talleres de creación plástica, que son propuestos y realizados por las personas que exponen y que permiten trabajar con los alumnos desde su propia experiencia. Hemos tenido encuentros fascinantes con Lina Vila, Jorge Egea, Alejandra Freymann, Isidro Ferrer o José Luis Serzo entre otros. La acogida por parte del público ha sido muy buena, son sesiones que se desarrollan en paralelo a las exposiciones y en las que los artistas comparten su proceso creativo y acercan al público la experiencia y la práctica.

**En estas fechas celebran su 30º aniversario a través de una exposición compilatoria. Haciendo balance, ¿En qué han cambiado las muestras de los primeros años a las que realizan actualmente? ¿Cómo ha sido esa evolución?**

Nuestro recorrido comenzó en el año 1991, coincidiendo con la



apertura de multitud de salas de exposiciones por toda la geografía española, en Barbastro se inauguró el nuevo edificio de la UNED y se creó la primera sala de exposiciones del centro. A partir de entonces comenzó a desarrollarse una actividad expositiva que de forma ininterrumpida ha celebrado más de 250 exposiciones en las tres últimas décadas. Las muestras realizadas durante este tiempo no sólo han tenido un carácter artístico, sino que se han ido compaginado también con diferentes actividades de carácter formativo y divulgativo.

La primera exposición artística la realizó en el año 1992 José María Martínez Tendero que incluía la pieza *De Basacato* una abstracción informal que supuso el inicio de la Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación Ramón J. Sender. Tras la buena acogida por parte del público de las primeras exposiciones realizadas en el año 1994 comenzó una nueva etapa de comisariado, cuando María Jesús Buil fue becada para desarrollar el Proyecto de Aproximación al Arte Contemporáneo como espacio natural y apoyo a los estudios de Historia del Arte. Labor siempre apoyada por Carlos Gómez desde la dirección del centro y que desarrolló con acierto hasta el año 2015.

En el año 1996 con la vocación de atraer propuestas de nuevos artistas contemporáneos e incentivar la creación artística, se convocó la primera edición del Premio de Expresión Plástica de la Fundación Ramón J. Sender y la UNED de Barbastro, premio que se ha mantenido casi de forma bienal hasta la actualidad. En el año 2001 con la ampliación del edificio se crearon nuevos espacios como la biblioteca y la actual Sala de Exposiciones Francisco de Goya. Las dimensiones y características de la sala permitieron plantear nuevos proyectos e instalaciones de concepción museística.

Desde las primeras exposiciones individuales de artistas, a las muestras colectivas cada experiencia ha sumado prestigio y ha favorecido el acceso de otros artistas a la sala. A lo

largo de todos estos años, muchos creadores de la geografía aragonesa han expuesto en la sala, y se han tendido lazos de colaboración con diferentes entidades para la realización de interesantes proyectos expositivos.

**A lo largo de todo ese tiempo han acogido la obra de muchos artistas contemporáneos de reconocido prestigio, como Miguel Ángel Encuentra, Gema Rupérez, Pepe Cerdá, Isidro Ferrer o Katia Acín. ¿Piensan que cada uno de ellos, con su particular estilo, ha contribuido a dar entidad propia al espacio? ¿De qué manera?**

Sin lugar a dudas, cada encuentro ha sido fascinante, cada propuesta artística ha perfilado el proyecto inicial y ha permitido avanzar en proyectos futuros. Cada artista ha sabido reconfigurar el espacio en función de su trabajo, la mayoría de las propuestas se han pensado para este espacio, desde la sala hemos facilitado los medios técnicos y humanos a nuestro alcance para llevar a cabo cada proyecto. Siempre hemos intentado que el espacio se adaptase a las necesidades del artista, escuchar sus propuestas desde nuestras posibilidades. Todas las exposiciones dejan su huella en la memoria del que las contempla. Roberto Coromina realizó una serie de pinturas sobre los muros de la sala directamente, fue algo que no se había hecho antes, muy interesante, también el montaje de José Luis Serzo con su exposición-relato o la emotiva presentación de la colección de obras donadas por Miguel Mainar. Cada artista ha dejado su poso y su huella en la sala y en el público.

**Además del proyecto expositivo han realizado 11 convocatorias del Premio de Expresión Plástica, ¿Cómo surgió la propuesta? ¿Qué evaluación hacen de todas estas ediciones?**

Tanto la Fundación Ramón J. Sender como el Centro de la UNED

de Barbastro desde sus inicios adquirieron el compromiso de ser, en su entorno, un foco dinamizador de la educación y de las distintas formas de expresión artística. A finales de los noventa se planteó abordar el desatendido ámbito de la creación plástica, Barbastro en aquel momento contaba ya con un importante premio literario, y se decide crear la primera convocatoria del premio de Expresión Plástica. Un reconocimiento que desde sus inicios ha contado con la participación de grandes profesionales en el jurado, como el profesor Manolo García Guatas que ha actuado como presidente en las diferentes convocatorias y otros especialistas del mundo artístico, que han conseguido hacer del premio un referente de las artes plásticas en Aragón. Los artistas han podido presentar su trabajo en las mejores condiciones tanto para los alumnos de la UNED como para el público en general.

**Su labor de difusión del arte contemporáneo es indiscutible, ¿Se encuentran satisfechos con la acogida que tiene el espacio entre el público? ¿Qué tipo de perfil suele ser el más asiduo a la sala?**

Uno de los objetivos que ha perseguido nuestro proyecto desde sus inicios es hacer de la sala de exposiciones un espacio de mediación entre artistas y público, que fuese capaz de ofrecer herramientas para el disfrute y la comprensión del arte contemporáneo, un espacio óptimo para la comunicación y el debate a partir de los discursos plásticos contemporáneos. Pero además siempre hemos trabajado desde un enfoque didáctico, para acercar las exposiciones a los niños y la gente joven, a través de visitas adaptadas a los distintos niveles educativos de los centros de la ciudad. La formación artística y cultural es fundamental para el desarrollo integral de las personas.

**¿Cómo se han sentido al recibir el galardón otorgado por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACCA)? ¿Qué les supone este premio?**

El premio nos ha dado mucha alegría, ha supuesto un importante reconocimiento a nuestra labor, y además ha coincidido con la exposición *En la sala* y eso es importante porque podemos observar el trabajo realizado, bucear en las exposiciones pasadas, analizar el panorama artístico. A raíz de recibir el premio, hemos tenido una buena repercusión en los medios de comunicación, un soplo de aire fresco en estos momentos complicados, donde la labor desarrollada con el público se resiente, el público ha dejado de venir a la sala con la alegría habitual. Las inauguraciones han perdido el frescor del encuentro con el artista, la cercanía, debemos retomar las dinámicas con fuerza, para seguir trabajando, aprendiendo y disfrutando de los nuevos proyectos.

**Esperamos que el galardón sirva para seguir impulsando su labor cultural ¿Qué ideas tienen para el próximo año?**

Esperamos mantener como mínimo este nivel adquirido y seguir trabajando en la misma línea, con artistas y propuestas expositivas de calidad, inéditas. Este año vamos a convocar la XII Edición del Premio de Expresión Plástica cuya inscripción se va a realizar por primera vez de manera telemática y esperamos que tenga una buena acogida como en ediciones anteriores. Queremos también poner en línea, a través de nuestra página web, el catálogo de piezas de la colección Ramón J. Sender para contribuir a la difusión de nuestros artistas. Además, se está trabajando en varios proyectos artísticos en colaboración con el Festival BFOTO y la convocatoria de fotógrafos emergentes.

**Muchas gracias por dedicarnos parte de su tiempo y felicidades**

de nuevo por el reconocimiento.

---

# Xavier Montsalvatje. Laboratorio de coordenadas.

*“Laboratorio de coordenadas”*, inaugurada el 11 de diciembre de 2020, es una de las exposiciones de Xavier Montsalvatje que se han podido ver en Valencia en los últimos meses. Se puede visitar asimismo, hasta el 29 de abril, la exposición *“FUGAS IV. Cartografías del barro”* en la Sala de Exposiciones de la Fundación Giménez Lorente, de la UPV (Valencia).

La cerámica como lienzo, con una enorme variedad de formas y de posibilidades instalativas. La cerámica, asimismo, como escultura. La cerámica, también como dibujo. La trayectoria de Montsalvatje plantea temáticas que se refieren a lo industrial, el mundo de los obreros y oficios artesanos, con una base constante y sólida en la cerámica, el dibujo y el grafismo.

La exposición que nos ocupa ha servido para llevar a cabo una investigación sobre los mapas, los recorridos, el espacio vivenciado. Imposible no traer a colación las derivas y los mapas del situacionismo, en el caso de Montsalvatje siempre con ese dibujo que se encuentra a mitad camino entre lo expresivo de Keith Haring, lo volumétrico de Fernand Leger, o el humor ácido de Philip Guston, logrando comunicar un universo personal, potente.

*“Laboratorio de coordenadas”*, se compone de grafismos que semejan mapas o recorridos, dispuestos en dibujos enmarcados a lápiz sobre papel (*Línea, Milwaukee Ruta 1, Milwaukee Ruta 2, Blighted área, I am lost in Milwaukee, Shortcut*), en platos de

loza -azul cobalto bajo cubierta- (*Centro; El Puerto (Cartografía de una adolescencia); Mislata (Itinerarios iniciales); El Grao (Planimetría de mi infancia); Benimaclet (Los límites de la ciudad)*), en azulejos rectangulares de barro rojo y adobes (*Suburbio, El sueño parcelado, Mapa, La ruta inacabada*), además de una cabeza cerámica sobre vitrina (*Cartografía de un pensamiento, barro de colada y pigmento negro, instalación eléctrica, LED, sonido*), un jarrón con grafismos, figura y texto sobre una caja de embalaje (*El destino cuenta poco, barro rojo y engobes*) y otro sobre vitrina-pedestal blanco (*Nuevas tierras, barro rojo y engobes*), y dos dibujos-collage de mapas, uno antiguo de la ciudad de Valencia (*Plano 113, collage sobre papel*) y otro más contemporáneo (*Route key, collage sobre tabla*).

La lectura de los títulos ya es evocadora de ese “Laboratorio de coordenadas”, más si cabe, al leer lo que el propio artista escribe en el desplegable publicado para la ocasión: “El plantearse un nuevo proyecto es como caminar por un territorio desconocido, trazas un rumbo sobre un mapa abstracto en el que vas configurando una red de emociones, imágenes y huellas, pero al mismo tiempo vas bocetando posibles rutas a recorrer. Tal vez si caminas sin brújula, dejándote llevar por los puntos luminosos de ciertas balizas, puedes ser capaz de alinear correctamente todos los puntos esbozados o quizás no y tan solo quedarán improntas sobre un mapa más complejo. La historia de la cartografía es algo parecido a caminar por un territorio ignoto, a cada paso se van confeccionando las líneas del territorio por donde transitas, de esta forma se crea una imagen de la geografía atravesada y en cierto sentido del tiempo vivido. *Laboratorio de coordenadas* es una recopilación de lugares transitados en el tiempo y espacios mentalmente deambulados, memorias de itinerarios recorridos y reconocidos, improntas de recuerdos. Posiblemente es solo un comienzo, por eso definirlo como laboratorio donde intentar ordenar las coordenadas del pasado y del presente. En este transitar, algunas piezas son itinerarios imaginarios, sendas

sobre ciudades que el inconsciente ha creado sin ninguna pretensión sino la de mentalmente deambular”.

Montsalvatje logra crear una obra compleja en la que se conjuga la tradición cerámica valenciana, con la publicitaria, en el sentido del arte de propaganda, con una vocación de carácter didáctico, en la que se enlaza el dibujo, el texto, las figuras y formas, para ofrecer unos resultados de los que se desprenden lecturas políticas, estéticas, gráficas, históricas, patrimoniales... Montsalvatje compagina excelencia técnica con mensaje, con *saboer*, y con una capacidad de evolución, investigación y experimentación que consigue, a lo largo de sus diferentes proyectos, ir generando una obra que cautiva, interesa, y resulta siempre fresca. Se trata de una metodología que hace rizoma, pues, sin abandonar su esencia: el dibujo, y la cerámica, se expande a otros territorios que son explorados y anexados.

---

## Mural Lemoiz Gelditu

Tradicionalmente enmarcados en una línea expositiva que abarca desde la arqueología clásica hasta el arte del XIX y comienzos del XX, los museos de Bellas Artes de nuestro país suelen ofrecer pocas sorpresas en sus programas expositivos y menos aún en las nuevas incorporaciones de arte contemporáneo a sus colecciones. El Museo de Bellas Artes de Bilbao parece ser una excepción. El pasado año se cumplió el 40 aniversario de un acontecimiento cultural en el que eclosionaron varias décadas de lucha del pueblo vasco contra la implantación de la energía nuclear en su territorio y, en particular, contra la puesta en marcha de la central nuclear de Lemoiz (Bizkaia).

Los días 8 y 9 de noviembre de 1980 se celebraron los *Herrikoi Topaketak* en la Feria de Muestras de Bilbao, con el lema

*Lemoiz gelditu* (Lemoiz paralización). Unos encuentros populares organizados por la Comisión de Defensa de una Costa Vasca No Nuclear y los Comités Antinucleares, que aglutinaron a una importante nómina de artistas y personalidades vinculadas al arte, la arquitectura, la música, la literatura, el cine o el teatro.

Durante esos dos días, se celebraron 32 conciertos, 21 representaciones teatrales, exposiciones de obras de 98 artistas y artesanos y la proyección de 52 películas, así como talleres y debates.

Una de las actividades que, a la postre, condensaría el espíritu de aquel encuentro fue el mural de grandes dimensiones (5 x 8 metros), *Lemoiz gelditu*, realizado in situ por los artistas Vicente Ameztoy (San Sebastián, 1946-2001), José Luis Zumeta (Usurbil, Gipuzkoa, 1939-San Sebastián, 2020) y Carlos Zabala "Arrastalu" (Irún, Gipuzkoa, 1952).

Realizado con vivos colores de pintura acrílica sobre táblex, el trabajo de los tres artistas aparece claramente diferenciado. El paisaje que sirve de fondo es obra de Ameztoy; Zumeta retrata a los representantes del poder político, económico y militar, mientras que "Arrastalu" coloca en el centro de la composición unos reptiles que representan, en sus propias palabras, "los nuevos y sibilinos mecanismos de control social". En la parte superior del mural, la lámpara del *Gernika* de Picasso añade un toque dramático y lo emparenta con aquel otro desastre.

El mural, donado al Museo de Bellas Artes por sus autores y el movimiento antinuclear vasco, es el protagonista de la exposición que se puede visitar en una de las salas del museo, desde noviembre del pasado año hasta finales de mayo del presente.

Su comisario, el músico, investigador y profesor de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, Iskandar Rementeria,



recoge en la muestra, junto al mural, un importante conjunto de documentos gráficos y material audiovisual generados durante las décadas de lucha contra la central nuclear. Carteles, fotografías, artículos de prensa, publicaciones, chapas y pegatinas con el logotipo antinuclear diseñado por Chillida, comparten espacio con varios videos que recogen tanto las manifestaciones de rechazo a la central de Lemoiz, como las de la empresa promotora, Iberdrola. Una recopilación que para el comisario de la muestra no se trata tan solo de una labor de archivo, sino de un mecanismo para organizar estos materiales a partir del concepto de paisaje, trasladando al espectador su potencia simbólica y la perspectiva del sentimiento colectivo.

Rementeria nos invita además a pensar en el papel del artista ante las tensiones ideológicas de su época y a las cuestiones que remiten a las relaciones entre arte y cultura, estética e ideología, que conforman nuestros paisajes.