

Cuadros de Fernando Estallo

Mi primer contacto con los cuadros de Fernando Estallo, nacido en Barbastro el año 1952, comienza con motivo de su exposición en la Sala Actur, de Ibercaja, inaugurada el 5 de septiembre de 2017, con la correspondiente crítica en AACA. La presente exposición, titulada "De lo sacrificial", consta de ocho cuadros sobre papel de gran formato pintados ente 2018 y 2020, que en teoría se pensaba inaugurar el 13 de marzo en el Centro Cultural Benito Moliner de Huesca pero el Corona Virus obligó a su retraso. Muy excelente prólogo de Juan Ignacio Bernués Sanz. Comenta lo siguiente: "De forma muy específica, Estallo centra su mirada en las obras de dos grandes literatos que se consideran clave en sus respectivas producciones; de una parte, los poemarios "La tierra baldía" y "Cuatro Cuartetos" del poeta T. S. Eliot (1888-1965) y, de otro, la tragedia "Titus Andrónicus" del dramaturgo británico William Shakespeare (1564-1616). Poesía y dramaturgia sirven de base, con una vocación interdisciplinar, a una reflexión pictórica de gran intensidad que persigue por un lado, expresar el "malestar" de nuestra cultura actual y la impotencia de nuestra sociedad por poner orden en el caos que emana de la intensa pluralidad que la caracteriza y, por otro, reflexionar sobre aspectos que atañen a la naturaleza íntima del artista y a su papel "sacrificial" en el mundo fragmentado, materialista y trivializado que nos ha tocado vivir". Conviene recordar que Fernando Estallo es poeta y gran lector.

Las ocho obras de la exposición tienen los siguientes títulos: "Pétalos de rosa", "El tiempo y lo intemporal", "Secuencia de un temblor", "Despertar", "El río interno", "Aguas sacrificiales", "Las ninfas se han ido" y "Titus Andrónicus". De los ocho cuadros sobre papel, "Titus Andrónicus" es un políptico con técnica mixta sobre papel y aluminio. Su dimensión es de 130 por 600 cm. Formas verticales a la base con una de aluminio que traza rectángulos y cuadrados, en una

suerte de misterioso juego formal mediante sutiles transparencias conducentes a lo cercano y al espacio sin medida. El resto de las formas obedece al mismo criterio que el conjunto de la obra. Estamos, por tanto, ante un muy cambiante juego formal, cambiantes colores, texturas y frenético movimiento, siempre al servicio del azar con altas dosis de drama. Magnífica obra que avala a un artista total.

Lúcida y bella demostración de cómo con la fotografía somos capaces de construir una imagen de nuestra trayectoria individual y colectiva

El presente trabajo, a cargo del profesor Antonio Ansón, representa el segundo en la colección "Textos inevitables", lanzada por la editorial PROAP, habiendo sido el título inaugural *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*, firmado por Juan Albarrán. Como se explicita en la página web de la editorial, la colección aborda "textos que enriquecen y confrontan las narrativas tradicionales del arte", y es que, en efecto, los diferentes capítulos que conforman la obra adoptan la fórmula genérica del ensayo (habitual en nuestro autor, como ya tuvimos la oportunidad de apreciar en su magnífico *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, editado en 2000) descartando el discurso historicista, aunque sus páginas hablan mucho de historia y de algunos condicionantes que determinan y han determinado la creación artística, en este caso, fotográfica, en nuestro país. Igualmente también se habla de ciertos modos de recepción de tales obras y de ciertos modos de comprender y (re)conocer los hechos históricos, concretamente la Guerra Civil, por parte de distintas generaciones. El papel de la memoria y cómo ésta se materializa o no en los proyectos artísticos, cobra un especial protagonismo en una época de vaivenes en lo político que, desafortunadamente, han llenado y vaciado de contenido (y de financiación) la controvertida noción de la "memoria histórica". Un concepto, el de "memoria" y su contrario, que substancia buena parte de las páginas de este libro, como aparece ya indicado en el propio título, y que aparece también en los proyectos artísticos donde lo fotográfico adquiere una dimensión protagonista.

El texto no es una historia de la fotografía "al uso", aunque, insistimos, tiene mucho de histórico, con nombres propios en el ámbito del reportaje fotográfico patrio (con una clara presencia de Agustí Centelles, sin ir más lejos) citados aquí y allá, y que suponen el anclaje conceptual a partir del cual partirán otros fotógrafos de generaciones posteriores para

desarrollar algunos de esos proyectos, como tendremos oportunidad de comentar. No obstante, es cierto que la Guerra Civil apenas ha tenido un tratamiento específico en la historia de la fotografía española, más allá de esos artífices puntuales (nacionales y extranjeros, en este segundo caso, siempre a vueltas con Robert Capa) que, desde la vertiente del reportaje de actualidad, por tanto periodístico, tomaron esas imágenes en el campo de batalla (o no) que dieron la vuelta al mundo de la mano de semanarios ilustrados. En este sentido, el propio Ansón, se pregunta: “¿Cómo era posible que el asunto que había marcado la historia de España de manera profunda y dramática hasta hoy mismo no tuviera la menor incidencia en la historia de la fotografía de este país” (p. 11). Esta cuestión es la que mueve sin duda al autor a iniciar su discurso que, más que centrarse en esos nombres conocidos, cronistas coetáneos al conflicto, se va a ocupar de las experiencias inmediatamente posteriores y, sobre todo, ya en democracia. Así, establece una interesante y novedosa articulación generacional a partir de tres conceptos que se adscriben, respectivamente a cada una de estas generaciones: el “**silencio**”, que se asocia con los nacidos al poco de terminar la guerra o que eran niños durante la misma, el “**olvido**”, que formaría parte de la generación activa ya en los últimos años del franquismo, y la “**memoria**”, vinculada con las fotografías y fotógrafos nacidos precisamente en este periodo y que desarrollan sus trayectorias en los años ochenta, noventa y siglo XXI, en plena democracia (pp. 13-14, 24 y 43). No son nuevos estos tres conceptos (glosados en el apartado 2 del libro) en la reflexión de Ansón, puesto que el que firma estas líneas tuvo la oportunidad de escucharlos por primera vez de su boca en la conferencia “Una arqueología de la mirada”, impartida a finales de noviembre de 2013 en el contexto de la exposición *Todo Centelles (1934-1939)*, instalada en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. Asimismo, también fueron analizados en letra impresa en su artículo “En busca de la memoria perdida. La guerra civil y la fotografía española contemporánea”, aparecido en la revista *Archivo Español de Arte* (Ansón, 2016: 151-164), que supone una especie de embrión del texto que aquí estamos considerando.

Brevemente refiere el ensayista la labor de los “fotógrafos del silencio”, cuyos máximos representantes fueron a su juicio los integrantes de Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense) (Terré, 2006), cuya estética “recuerda al neorrealismo, pero no su contenido”. Es decir, que las fotografías de éstos “reflejan la pobreza, los terrenos baldíos y los descampados que aparecen en las películas neorrealistas italianas”, sin olvidar el neorrealismo falangista “hedillista” de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) (p. 31), pero no acaban de orientar sus fotografías hacia la crítica social o hacia la denuncia de una realidad injusta. Está claro que las cortapisas censoras hicieron mucho por evitar una visión contraria al régimen. Por el contrario, los años setenta son los de la “rebeldía”. Aglutinados en torno a la revista *Nueva Lente*, nombres como Pablo Pérez-Mínguez o Jorge Rueda encarnaron a la perfección los nuevos aires irreverentes de la contracultura, en estricta sintonía con el resto del panorama internacional (VV.AA., 1995). Si bien es cierto, según aprecia Ansón, tampoco en ellos “existe un compromiso social y político con la situación que vive el país, y mucho menos el menor rastro que recuerde o señale nada que tenga que ver con la Guerra Civil”. Y acaba sentenciando con una relación de jugosas y polémicas implicaciones: “La transición política española y la transición fotográfica comparten una misma voluntad de olvido premeditado” (pp. 38-39). Un olvido que será mitigado al hacer memoria, gracias a los fotógrafos de la tercera generación. Ciertamente, el interés principal se centra en éstos, casi todos españoles, a los que Ansón ha seguido la pista para describir cómo han hecho uso de la memoria, cómo ésta se ha constituido en el substrato para mover a las conciencias en aras de una reivindicación que no ha aspirado más que a recuperar, a su vez, la dignidad orillada por décadas de ignominia, la de las víctimas. Memoria, por tanto, soterrada en un primer momento por el silencio, el largo *Tiempo de silencio* que titulaba Luis Martín-Santos, evidentemente emanado de las políticas censoras, y que suele sobrevenir después de “experiencias traumáticas”, como sucede con el caso de la *shoah*, de manera que el recuerdo doloroso, la “recuperación de la memoria”, solo es posible mediando una generación, es decir, que son los nietos los encargados de rendir homenaje a las víctimas o de acusar a sus verdugos. En la línea del artista francés Christian Boltanski, que ha abordado en diferentes ocasiones en sus instalaciones, con un importante componente fotográfico, el tema del holocausto judío, como podemos ver en su obra *Sans-Souci* (1991). Esa gestión de los hechos del pasado y su recuerdo, que define una estrecha relación, a veces no exenta de problemas, entre sus protagonistas y los que han venido después, es lo que la investigadora estadounidense Marianne Hirsch, citada por Ansón (p. 15), ha definido como “postmemoria” (Hirsch, 2009: 20-43). El paso del tiempo y la transformación de las ciudades parece que ha ocultado las terribles circunstancias que una vez acontecieron en ellas, pero la labor pertinaz de estos fotógrafos, que tienen mucho de historiadores por cuanto algunos han buceado en ocasiones en los archivos, se empeña en hacer aflorar esa realidad prácticamente

ignorada sobre todo para los más jóvenes. Es así como se comprende el proyecto de Ricard Martínez *Forats de bala* (2009) o *Madrid, qué bien resistes* (2015), de Javier Marquerie, por tanto, pertenecientes a autores de la tercera generación, la de la memoria. El primero retoma las famosas imágenes de Robert Capa o Agustí Centelles ambientadas en Barcelona, y las reproduce a escala 1:1 para colocarlas en los lugares exactos donde tuvieron lugar algunos tiroteos. Entre las imágenes, no podía faltar quizás la fotografía más conocida de Centelles, en que aparecen tres guardias de asalto parapetándose tras unos caballos muertos en la Calle Diputació. De este modo se hace partícipe al transeúnte anónimo de unos hechos que puede perfectamente desconocer; se (re)construye visualmente el pasado, se le hace ocupar un espacio físico que en su día fue suyo.

Anterior a Martínez, Ansón alude a la obra pionera de Francesc Torres, nacido en 1948, por tanto, perteneciente a la generación intermedia, pero que por sus inquietudes puede ya incluirse en la tercera. Uno de los nombres más significativos del videoarte y del conceptual barcelonés de los años setenta, y del cual destaca su *Residual Regions* (1978), una instalación localizada en el ámbito rural, asentada sobre diferentes estratos arqueológicos (históricos) que confluyen en la Guerra Civil. Esta obra tiene la importancia de que “por primera vez, en la historia de la fotografía y del videoarte, la Guerra Civil española se convierte en objeto principal del trabajo de un artista” (p. 55), si bien el propio Torres llevaría a cabo en 1975, el año de la muerte de Franco, la instalación *La casa de tothom es crema* (*La casa de todos se quema*), ubicada en un búnker de la Guerra Civil, amueblado como un sala de estar y donde proyectaba imágenes de películas bélicas en Súper 8. Además, había un texto mural sobre el estraperlo y las vicisitudes de María Iturriz, madre de Torres, esquivando a la policía con sacos de arroz escondidos bajo las vestiduras durante el trayecto de Tortosa a Barcelona (Parcerisas, 2007: 277-278).

Sin dejar de considerar la obra de Torres, Ansón utiliza otros ejemplos de sus instalaciones que siguen profundizando en estas particulares relaciones entre historia y memoria colectiva, teniendo siempre como fondo la Guerra Civil; así ocurre en *Belchite/South Bronx: A Trans-Cultural and Trans-Historical Landscape* (1988) (p. 55), *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007) (p. 56) y *¿Qué sabe la historia de morderse las uñas?* (2016) (p. 57).

Como antes hemos apuntado, la labor de archivo es muy importante para muchos de estos artistas que, sin aspirar a ser historiadores, fundamentan algunas de sus propuestas en un profundo trabajo de documentación. Es lo que hace Clemente Bernard (nacido en 1963), en *Desvelados* (2011), donde se interesa por las fosas existentes por todo el país (p. 61), una iniciativa que tiene mucho que ver con la vídeoinstalación de Montserrat Soto (Barcelona, 1961) titulada *Secreto 1. Las fosas comunes de la Guerra Civil española* (2004), integrada, a su vez, en un proyecto mucho más amplio y de largo recorrido denominado *Archivos de archivos* (1998-2006) (p. 62).

También hace gala de un exhaustivo trabajo de documentación, que se erige en auténtica fase, no solo preparatoria sino con entidad propia, en el transcurso del proyecto fotográfico, Ana Teresa Ortega en *Cartografías silenciadas* (origen del proyecto en 2005). Consiste en la “localización e identificación de espacios naturales y civiles que albergaron campos de internamiento y concentración de presos republicanos, durante y después de la Guerra Civil” (pp. 131-132). El conjunto de imágenes, edificios, algunos de ellos, que acogen hoy día funciones que nada tienen que ver con las que tuvieron en origen, espacios descontextualizados, solares, etc., está acompañado de textos que explican lo que fueron y lo que son. Unas cartelas que, de no estar, según la valoración de Ansón, convertirían a esas fotografías en “doblemente mudas, por la historia y por la fotografía” (p. 134). De este modo el texto contribuye a dotar de voz a la imagen, no es tanto un complemento, es un elemento sin el cual el significado de la fotografía queda incompleto y puede llegar a interpretarse como un vacío ejercicio formalista.

Sobre este proyecto, la misma autora habló en su conferencia “Lugares de la memoria. La historia y su construcción”, dentro del ciclo organizado en abril de 2018 por Antonio Ansón y Amparo Martínez, titulado *Vida en ficciones. Fotos como novelas*, en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza.

Igualmente participó en este evento el fotógrafo barcelonés Martí Llorens, que es referenciado en el libro que reseñamos a raíz de sendos trabajos como *Viaje a Icària. Barcelona 1987-1992*, que no tiene que ver con la Guerra Civil, pero sí con la transformación de la ciudad justo en el periodo que precedió a la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992. Los cambios en la faz de la capital catalana certifican un interés por el tiempo y la memoria, “la visualización del tiempo en constante devenir” (pp. 69-70), como dan buena cuenta otros tantos proyectos de Llorens.

Y todo ello por medio del recurso a procedimientos técnicos totalmente superados,

decimonónicos, como el colodión húmedo, en el que es un verdadero experto. Se trata de técnicas auténticamente artesanales que están detrás de un concepto en torno a lo fotográfico y su proceso de creación muy diferente al actual, dominado por las herramientas digitales. Es en este punto en el que Antonio Ansón plantea en unos pocos párrafos una serie de interesantes reflexiones sobre el predominio de la imagen digital en nuestros días, y cómo ésta “elimina por completo los tiempos de espera. La voracidad de imágenes está a la altura del frenesí con el que se destruyen” (pp. 78-79). Con estos comentarios se sitúa en la línea de pensamiento de otros teóricos como Joan Fontcuberta en *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* (Fontcuberta, 2010).

Además del proyecto centrado en Barcelona, Llorens ha materializado otros trabajos en los que sí aparece la Guerra Civil como *leit-motiv*. Así se da en *Memorias revolucionarias* (1997), que parte de imágenes del rodaje de la película *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996), y que, gracias a sus extensos conocimientos en técnicas antiguas, “hace pasar” por fotografías auténticas tomadas en el contexto de la marcha de la Columna Durruti de Barcelona hacia Aragón. Publicadas en formato libro, cada una de las tomas se acompaña de textos manuscritos y mecanografiados que las “explican”, como si, de nuevo, de un archivo histórico se tratase. Fotografías que, “lejos de ser un artificio fotográfico al servicio de la ficción, trata de la construcción de un imaginario que se propone recuperar y restituir una memoria transgeneracional y heredada” (p. 89).

Un poco más adelante, concretamente en el capítulo *Paisajes sin paisaje*, Ansón parece detener momentáneamente su análisis sobre los proyectos fotográficos en torno al papel (y al rescate) de la memoria asociada a la Guerra Civil, para incluir una aparente digresión sobre la fotografía aplicada al paisaje y a la arquitectura durante el siglo XIX. Un medio que, tras sus usos orientados para ampliar el conocimiento del mundo por su cualidad de registro y de archivo, también asumió pronto una función para la apropiación de otros territorios, de otras realidades culturales, a través de la imagen. Antes de la aparición de la fotografía, dice Ansón un poco más adelante, estaban los relatos de viajes, que eran “una invitación al ensueño”, con la fotografía la mirada se impone, se exhorta al observador a tener una consideración unívoca de la realidad circundante: “el relato (visual y fotográfico) parece decir «mira, así es», y basta” (pp. 126-127).

No lo concreta el autor, pero puede deducirse que en el contexto sociopolítico del colonialismo, la fotografía se define “como un proceso de imposición primero y de apropiación visual a continuación al servicio del Estado” (p. 101). Algunas de estas ideas no está de más cotejarlas con el libro editado por Juan Naranjo *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (Naranjo, 2006).

En las páginas siguientes, Antonio Ansón se muestra retador desde el punto de vista metodológico, y abre un debate teórico que se imbrica directamente con los aspectos anteriores sobre los usos del medio fotográfico y que atañe también a su propia historiografía. Y lo hace en el sentido de lanzar una acusación hacia los contenidos de las “historias” de la fotografía; contenidos selectivos que se acomodan a los intereses del poder, que “dicta las normas y las condiciones de la visión y las explicaciones sobre el pasado que justifican el presente”. Que favorecen unos temas o nombres concretos en detrimento de otros, y que, entre otras consecuencias, influyen en la interpretación y valoración de los hechos del pasado que han sido recogidos en imágenes: “Las historias de la fotografía no dejan de ser, en este sentido, una perversión que reinterpreta el pasado para justificar el presente del arte fotográfico vaciándolo, sustancialmente, de su función instrumental y mercenaria” (p. 103). Por otro lado, al hilo de estos comentarios, el autor también incide en otro concepto sugerente que es la naturaleza social de la fotografía. La cual, a su juicio, una vez ha adquirido el estatus artístico ha quedado desactivada (“fue expropiada de su función simbólica”), en favor del predominio de lo individual y de lo subjetivo que asume la expresión personal (esteticista las más de las veces), y dejando a un lado la vertiente colectiva, de representación de la comunidad (de su memoria) que había tenido antaño. Citando sus palabras: “El álbum de familia como depositario de una memoria compartida ya no ocupa un lugar privilegiado en el corazón de la tribu. La fotografía ya no está en el centro de nuestras ceremonias y nuestros ritos” (p. 104). Ese mismo álbum de familia se convierte en un instrumento propio de la modernidad, antes del cuestionamiento definitivo de la entidad de la imagen con lo digital y la expansión del individuo por medio de las redes sociales (p. 115).

El capítulo siguiente, “Todo aquel que hace fotografías es además culpable”, continúa ahondando en torno a una posible definición de la fotografía en la que el autor participa de la clásica dicotomía que ha planeado históricamente sobre las prácticas artísticas, la utilidad, lo aplicado, y lo no útil, lo pensado para el goce estético. La fotografía, como ingenio mecánico nacido en el siglo XIX, en plena revolución industrial, es hija del

positivismo, y desde su surgimiento se convierte en una herramienta para el mejor conocimiento del mundo. Luego viene el arte. Los archivos configurados a partir de imágenes de edificios, paisajes, costumbres y gentes, todos esos materiales pasan a ser considerados arte porque cambia la mirada y el tipo de apreciación. Lo que en un primer momento fue documento, fruto del encargo de una entidad pública o privada las más de las veces, se ve ahora con ojos estéticos. La fotografía rompe con ese tradicional apriorismo que afirmaba que el arte nace del espíritu libre, sin mediaciones, mientras que se miraba con recelo al trabajo de encargo, olvidando quizás que “la Capilla Sixtina es el encargo más célebre de la historia del arte” (p. 109). Estas consideraciones nos recuerdan otras del fotógrafo catalán Xavier Miserachs, que hablaba de una especie de esquizofrenia que aquejaba a buena parte de sus compañeros de generación allá por los años sesenta del pasado siglo. Parecía que había que tomar partido entre la fotografía creativa, artística y la del encargo profesional, y que una y otra eran incompatibles. Él en absoluto estaba de acuerdo: “El futuro era de una incertidumbre total, pero en la base de nuestra decisión estaba nuestro compromiso de progresar en el conocimiento de la fotografía desde la práctica diaria, y también de ella dar a conocer que la fotografía útil no tenía por qué estar marginada del mundo de la cultura” (Miserachs, 1998: 188).

Asimismo, este capítulo integra otro aspecto decididamente polémico y que, por sí mismo, podría ser objeto (como de hecho ya ha sido) de numerosos ensayos: la presencia de la ficción en la fotografía. Una noción aplicada con notable profusión y éxito en muchas experiencias de la fotografía de creación desde los años setenta en adelante, y que de manera intermitente ha despertado no pocos recelos incluso entre la crítica especializada, “será porque a la fotografía se le exige siempre la verdad” (p. 113).

A partir del capítulo titulado “Cien pequeñas muertes”, Ansón retoma su estudio sobre diferentes obras, sobre todo ubicadas cronológicamente en los primeros años del actual siglo, en que aparecen implicadas la fotografía, la memoria y la Guerra Civil. Para no hacer demasiado prolijo el texto con la mención de cada una de ellas, queremos ir concluyendo con una última reflexión que el autor aborda en el capítulo “Del dolor como objeto de exhibición”. Se basa en la recepción -que citábamos al principio de este texto- de ciertas obras, y asociadas a éstas de los hechos históricos que se narran, en este caso, y en coherencia con el tema principal del libro, la Guerra Civil española. Aquí observa un cierto fenómeno instaurado en fechas recientes que tiende a vincular cuestiones tan dispares como el turismo, la guerra y su memoria y el puro espectáculo. Y en todo ello hay un componente que se orienta hacia la trivialización, hacia la frivolidad que algunos historiadores, como Jordi Font Agulló, citado por Ansón, han advertido igualmente para algunos lugares especialmente relevantes por lo terrible de lo acontecido en ellos, como el caso del Camp de la Bota en Barcelona, donde fueron fusiladas casi dos mil personas. El recuerdo, por luctuoso que sea, se convierte en mercancía, en auténtico reclamo donde “los turistas de la historia se hacen fotos posando en las trincheras” (p. 153). Un ejemplo evidente de esta situación es, según Ansón, el recorrido histórico por la ciudad de Barcelona organizado por el mencionado fotógrafo Ricard Martínez, autor del proyecto *Forats de bala*, y que busca recorrer los lugares que inmortalizó Centelles en los primeros momentos de la Guerra Civil en la Ciudad Condal. Antonio Ansón parece haber sido uno de los participantes en esas excursiones que aúnan lo fotográfico con lo histórico y, por ello, parece haber presenciado algunas actitudes quizás discutibles que tienen como protagonistas a “jóvenes (que) se proponen imitar a los guardias de asalto tras unos caballos imaginarios muertos, con una sonrisa entre la satisfacción, el divertimento y la chanza”. Esos gestos que no pueden por menos de “chirriarle”, según confiesa el autor, inevitablemente le conducen a dudar de la verdadera conciencia que tienen las “generaciones alejadas del conflicto” sobre el pasado y sobre el enfrentamiento bélico que tanto marcó de manera indeleble a la sociedad española de ahí en adelante.

El libro de Antonio Ansón es una lúcida y bella demostración de cómo con la fotografía somos capaces de construir una imagen de nuestra trayectoria individual y colectiva, y de que la memoria dispone de esas imágenes para hacerse presente a pesar de los olvidos forzados o intencionados.

Este sugerente texto nos ayuda a comprender que esa misma memoria es frágil y selectiva, que puede ser ocultada o reinterpretada, y que las imágenes, que son su cristalización, necesitan de una voz que les haga hablar y hacernos recordar lo que un día ocurrió por muy duro que fuera.

Las exposiciones nacionales de Bellas Artes, institución capital de la cultura artística en España.

Se crearon oficialmente por el Real Decreto del 28 de diciembre de 1853, asumiendo con ellas el Estado, a semejanza de otros países europeos, la protección y promoción del arte español tras la desaparición de los modelos de mecenazgo y actividad artística imperantes en el Antiguo Régimen y las transformaciones provocadas por la revolución burguesa en las relaciones entre los artistas y el público. En su más que centenaria historia, la institución mostró una gran vitalidad, celebrándose 46 exposiciones nacionales entre 1856 y 1968. Su convocatoria bianual, el número de obras y autores concurrentes, convierten a las exposiciones nacionales en uno de los pilares fundamentales de la cultura artística y en un documento excepcional de las transformaciones que se produjeron en el ámbito artístico español. La atención que la historiografía española contemporánea ha dedicado a la política estatal en España en relación con las Bellas Artes en los siglos XIX y XX, ha sido escasa y fragmentaria.

Lola Caparrós Masegosa, profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, ha dedicado dos monográficos a las exposiciones nacionales celebradas entre 1901 y 1936: *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1901-1915)* y *Fomento artístico y sociedad liberal: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1917-1936)*, editadas ambas por la Universidad de Granada. Dentro de las mismas directrices metodológicas, se inscriben *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)*, editada en este caso por Prensas de la Universidad de Zaragoza. El presente volumen lleva a cabo un análisis individualizado de cada uno de los certámenes que se celebraron en este periodo, tanto en sus aspectos de organización interna como, desde una perspectiva crítica y artística, de las secciones de pintura, escultura y arquitectura en que se estructuraban a través de un copioso e inédito material archivístico y hemerográfico, que pueda contribuir a revalorizar historiográficamente la producción artística de esta época.

Entre las anécdotas que se pueden extraer de este voluminoso ejemplar, podemos recordar que las exposiciones no siempre se realizaron en Madrid, la del año 1960 se celebró en Barcelona, o que para presentar una obra, se estipulara en el reglamento del año 1941, que el expositor tenía que adjuntar un documento que acreditara su adhesión al Régimen, o si ocupase cargo público en el Estado, provincia o municipio, una copia autorizada de su depuración, o que en el año 1948, se constatará una agresión a José Francés, miembro del jurado, por parte de Juan Bueno, a quien se le había rechazado una obra.

Contexto artístico:

Por encima de cualquier estilo imperial, lo que definió las actividades artísticas del primer franquismo fue una estética académica que puso el acento en el esplendor del pasado artístico español, especialmente en el Siglo de Oro, en la defensa del nacionalismo artístico, la idea de catolicidad y el descrédito de las manifestaciones artísticas de vanguardia.

Se introducirán cambios notables a raíz de la reforma del reglamento en el año 1952 y con la llegada en 1954, de Antonio Gallego Burín como director general de Bellas Artes, y, aunque siguieron siendo un “fortín reaccionario”, con un claro dominio del arte académico y figurativo, -la selección de obras y emisión del fallo del concurso pertenecía a instituciones como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Asociación de Pintores y Escultores o las Escuelas de Bellas Artes-, se harán más permeables a la renovación plástica; destacándose el aperturismo del jurado en la selección de obras de todas las tendencias, desde “las de más rancio academicismo hasta la abstracta del más moderno concepto

estético". De hecho, la exposición nacional de 1960 se consideró ya un importantísimo conjunto representativo de la vida artística en España, sin discriminación de escuelas y tendencias, lo que modificaba de "pies a cabeza la tónica habitual de estos certámenes".

1968, marca el año del replanteamiento, por parte del Ministerio de Educación, tras los cambios acaecidos en el panorama artístico español, la apertura a las novedades internacionales...etc... Será el principio del fin: en palabras de José Castro Arines: "Las Nacionales se nos han quedado viejas, se mueven en medio de muertos, muertos sus conceptos, muertas sus pretensiones, muerto su futuro, muertas sus esperanzas". Por parte del Ministerio de Educación, se valoró como urgente una reforma de acuerdo con "las necesidades del tiempo presente", lo que condujo a una reorganización de su carácter, que a partir de entonces iba a ser asumido por una exposición nacional de arte contemporáneo (pintura, escultura, dibujo y artes de estampación); una exposición nacional de arquitectura, diseño y artes plásticas y una trienal de música contemporánea. De ellas, solo se celebró una edición de la exposición nacional de arte contemporáneo, en 1972.

No queremos dejar pasar la oportunidad, para recordar a aquellos artistas aragoneses, que obtuvieron alguna medalla, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1941-1968):

-Sección de pintura: Luis Bermejo Elipe, *Clase de dibujo*, segunda medalla, (1941); Alberto Duce Vaquero, *Composición*, tercera medalla, (1948); Manuel León Astruc, *Señoritas de Pitarque*, segunda medalla, (1950).

-Sección de escultura: Félix Burriel, *Maternidad*, tercera medalla (1941); Antonio Torres Clavero, *Prometida*, segunda medalla, (1948).

Entrevista a enLATAmus

El proyecto enLATAmus ha sido definido por sus propios creadores como *un museo en una lata... una lata un poco grande, como un contenedor de barco. Allí hacemos exposiciones, cine, teatro, títeres, música, conferencias... y todo en un pequeño pueblo a 40 km de Zaragoza*. Surgido en 2010 y situado en Remolinos, este "micromuseo" se ubica, efectivamente, en un contenedor de barco; que habitualmente se llena de proyectos culturales variados y vanguardias, logrando de este modo acercar al ámbito rural innovadoras experiencias artísticas.

En primer lugar, querría darles la enhorabuena por este merecidísimo premio. ¿En qué momento se les ocurrió este proyecto? ¿Por qué decidieron darle esta forma?

La idea de enLATAmus surgió en la mente de David Giménez en Belem, junto al Tajo, un día de lluvia hace más de una década. Paseando a las afueras de Lisboa en medio de una tormenta, se

refugió en un contenedor de obra reconvertido en café donde se encontró un concierto de jazz y pensó: ¿por qué no crear algo así a orillas del Ebro?

**¿Cómo fueron los inicios de esta arriesgada propuesta?
¿Tuvieron apoyos?**

Cuando en 2009 empezamos a buscar un contenedor portuario para enLATAmus nos encontrábamos al inicio de la crisis financiera. A pesar de ello, una empresa de construcción local, Demebesa, patrocinó la compra y traslado del contenedor. Por su parte, el Ayuntamiento de Remolinos siempre se ha mostrado muy receptivo: acondicionó un espacio del Parque del Dance para que pudiéramos ubicarnos, nos dio luz desde el primer día y nos facilita material para las actividades (sillas, proyector, sonido, pantalla...), así como el uso de espacios municipales cuando la lata se nos queda pequeña. La relación con el colegio del municipio, el CEIP Alfredo Muiños, también es muy fluida: los cursos de Primaria suelen visitar todas nuestras exposiciones y muchos de nuestros “artistas enlatados” pasan por el colegio a realizar talleres.

La tarea que realizan de difusión cultural en el ámbito rural es intachable. ¿Por qué decidieron ubicarlo en Remolinos?

David es de Remolinos, como Charly García, otro de los pilares básicos del proyecto. El resto de integrantes originarios (las hermanas Ana y Carmina Gustrán, Luis Miguel Ortego, Marta Lahuerta) también somos de la zona. Para nosotros tenía que ser allí, en la Ribera Alta. Pero de todos los sitios, enLATAmus tenía que surgir en Remolinos. ¿Por qué? Porque en ese pueblo de apenas 1000 llevaban pasando cosas *diferentes* desde hace más de veinte años gracias al festival Sal a Remolinos, que se celebra cada mes de agosto, y gracias a refugios como el bar El Imperdible.

También es cierto que desde el primer momento la idea tuvo muy buena acogida, así que no hubo problemas. Muchas veces resulta más sencillo hacer algo en lugares pequeños: se encuentran menos trabas, te dejan más hacer.

Las exposiciones que llevan son diversas y la mayoría de ellas gozan de gran respaldo en el panorama cultural aragonés. ¿De qué manera llevan a cabo su selección?

Hay tres formas de que una exposición llegue a enLATAmus: la primera es que descubramos algo que nos llame la atención y contactemos con el/la artista para traerlo a Remolinos; la segunda es que le propongamos algo a un creador y ella/él acepte, produciendo algo nuevo para nuestro espacio; y la tercera es que nos contacten directamente, sugiriéndonos algo ya existente o algo que se quiere poner en marcha. Nos gusta cambiar de estilos y disciplinas, sorprender, improvisar. Hemos tenido fotografía, escultura, instalaciones artísticas, grabados, figurines, patrones y prototipos de moda, arte urbano, cuadernos de artista, ilustración... incluso una exposición de pintura sobre piedras de sal o una instalación viva, que iba creciendo bajo la lente de una cámara.

Nos gusta acoger a artistas que se encuentran en muy diversas etapas de su carrera, desde aquellos con reconocimiento internacional hasta otros recién salidos de la Escuela de Artes. La lista de nombres que han pasado es enorme. Pero si algo nos divierte especialmente es el programa de actividades más o menos paralelas que arropan algunas exposiciones: proyecciones, conciertos, recitales, charLATAs (conversaciones en la lata con invitados especiales), contENEDORES (cenas temáticas en el contenedor), talleres, actuaciones, recitales...

Una de las iniciativas más curiosas que han llevado a cabo ha

sido la titulada “latares/altares”, pequeñas capillas portátiles de madera que contienen una obra de arte única. ¿Podrían explicarnos brevemente su funcionamiento?

Latares/altares es un homenaje a las capillas domiciliarias que todavía pueden verse en algunos pueblos. Estas urnas de pequeño tamaño o ‘capillitas’ contienen una imagen religiosa (un santo, la Virgen, la Sagrada Familia) y se pasan de casa en casa entre los fieles. La urna lleva una lista con aquellos interesados y cada familia ha de pasársela a la siguiente de la lista. La capilla rota por las casas, estando entre un día y un par de semanas en cada una, dependiendo del lugar, de la demanda y de la propia gestión de cada urna. La idea de llevar esta tradición a terreno enLATAmus surgió de Ana Gustrán, que recordaba las capillas en casa de su abuela, con sus velas rojas encendidas toda la noche. ¿Y si le pidiéramos a artistas amigos que nos diseñaran sus propios santos? Así que encargamos las primeras urnas a carpinteros y ebanistas y creamos la Cofradía del Último Delirio. Ya tenemos tres urnas en circulación (con obra de Pep Carrió, de Diego Fermín y de Aitana Carrasco) y una cuarta en preparación, aunque ahora con esto del coronavirus tenemos que repensar cómo volvemos a ponerlos en circulación...

¿Qué han sentido al recibir el premio otorgado por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA)?

La primera reacción fue de alegría: siempre gusta que reconozcan el trabajo hecho. La segunda reacción fue de sorpresa: ¿cuántos de los miembros de la asociación habrían estado en enLATAmus? Tal vez estábamos un poco cansados de que a veces parezca que lo que se programa fuera de las grandes capitales no existe... ¿Por qué la gente de los pueblos nos trasladamos a las ciudades –y a otros pueblos- a ver exposiciones, asistir al teatro, ver películas o escuchar conciertos y a la gente de la ciudad le cuesta tanto salir de

sus circuitos habituales? De Remolinos a Zaragoza hay 40 kilómetros, los mismos que de Zaragoza a Remolinos. ¿Por qué tenemos que hablar de cultura rural y cultura en la ciudad? ¿Por qué no hablamos simplemente de cultura?

¿De qué modo piensan que puede ayudarles el galardón?

Es una buena forma de darse a conocer y, quién sabe, tal vez de que surjan nuevas colaboraciones.

¿En qué proyectos están trabajando actualmente?

Cuando comenzó la pandemia la escultura Cristina Berlanga exponía Cíclica en enLATAmus, exposición que, como tantas otras cosas, quedó en suspenso. Después de ella teníamos una exposición de carteles de Isidro Ferrer y una de fotografía de Judith Prat que no pudieron realizarse cuando estaban programadas y ahora están comprometidas, por lo que estamos repensando plazos y posibilidades. Tenemos un par de ideas que pensábamos desarrollar en 2021 pero que igual podrían adelantarse...

También andamos dándole forma a una nueva propuesta que pretende implicar a jóvenes de nuestra zona en el funcionamiento (programación, producción, comunicación, financiación) de enLATAmus, algo así como un programa de jóvenes comisarios que se unan al equipo como uno más.

Muchas gracias por dedicarnos parte de su tiempo y enhorabuena de nuevo por el reconocimiento.

Metáforas y naturaleza al encuentro con el público

Las puertas del Palacio de Cristal del Retiro se han abierto para acoger la primera exposición individual de Petrit Halilaj (1986) que se muestra en España y lo hace bajo el título *A un cuervo y los huracanes que, desde lugares desconocidos, traen de vuelta olores de humanos enamorados*. Bajo la apariencia de un jardín inserto en este edificio decimonónico originalmente diseñado como invernadero, es como este artista presenta un proyecto personal ideado de forma exclusiva para el citado espacio, concibiéndolo, siguiendo sus palabras: como “un lugar increíble, pero bastante difícil para trabajar. Me gustan mucho los lugares altos y poder jugar con los equilibrios entre el espacio y la obra”.

Halilaj recurre a elementos de la naturaleza para abordar temas directamente ligados a su historia personal consiguiendo un efecto integrador y de un gran atractivo estético que va más allá del propio espacio expositivo. De tal manera que, se establece un diálogo con el exterior y devuelve el espacio a su función recordándonos que en sus inicios albergaba plantas tropicales para la Exposición de Flora de las Islas Filipinas de 1887, mientras que en la actualidad ejerce una función cultural al ser sede el Museo Reina Sofía. Por tanto, arte y naturaleza se aúnan en este edificio en hierro al igual que lo hace esta exposición donde la armonía trasciende los muros traslúcidos despertando la atención de los paseantes del parque madrileño. La muestra se convierte en un auténtico reclamo, cumpliéndose una de las expectativas del artista, pues señalaba: “Yo veo el Palacio de Cristal como una plaza abierta donde la gente está invitada a transitar libremente. Me gusta concebir mis exposiciones como espacios públicos”.

El espectador se deja impresionar por la grandiosidad de las flores de este jardín de grandes dimensiones que es animado

por aves que acceden desde el exterior, para lo que se han abierto las ventanas de cristal y se han habilitado estructuras que sirven de reclamo. La figura del visitante queda reducido a una escala inferior, mientras que el pájaro es un elemento clave que está igualmente sobredimensionado por dos grandes garras, *Here To Remind You* (2020), y a través del cual se introduce un juego de metáforas: el vuelo del pájaro sin rumbo se contrapone a la ausencia de libertad de los humanos. Al mismo tiempo, el origen kosovar de Halilaj representa la transgresión de los límites propios del pensamiento moderno y cuestiones tan trascendentales como la limitación de las fronteras que condiciona a la sociedad en su avance y progresión. Aboga por la colectividad frente a la individualidad, reflexiona sobre la identidad cultural, la nación, el hogar o su condición de refugiado, y lo hace desde un discurso conector que integra diferentes aspectos de su vida y lo traslada a las manifestaciones artísticas.

En realidad, no hay una lectura rupturista entre lo personal y lo íntimo con lo histórico y lo social, porque esta exposición es concebida como un nido, un lugar para el diálogo que se manifiesta a través de metáforas. Así, podemos citar el valor del tronco de madera, presentado a través del cuervo blanco en la obra llamada *History of a Hug* (2020) que recuerda a un capítulo de la historia familiar de Halilaj y que interpreta como un ejemplo de lucha y de resistencia al cambio para ser aceptado. Al mismo tiempo que, la huella de Álvaro Urbano está detrás de las flores de escala gigantesca en las que evoca el juego de alianzas entre artistas y nos apela al diálogo. La fragilidad de cada uno de los elementos expositivos se contrapone con la esencialidad de la naturaleza en la vida del hombre, de la que no puede vivir de espaldas sino refugiarse en ella para promover el cambio y la habitabilidad del planeta.

Entrevista con Chus Tudelilla, de La Casa Amarilla

Las cuadernas del arte son infinitas y al tratar de agruparlas surge la condición de dualidad que se presenta en toda actividad artística. La dualidad del arte no es sino consecuencia de la dualidad vinculada al ser humano. Nos movemos pues entre la bipolaridad y la dicotomía.

Por un lado los valores mediáticos, los iconos, los tótem, los mantras, los fetiches retóricos, la sociedad espectáculo de Guy Debord, las identidades clichés, lo que Suely Rolnik denomina identidades prêt a porter, lo transaccional, la cultura del olvido (donde no existe la reflexión y la crítica) porque todo es consumible, el marketing, el branding, los modos de "subjektivación singular" pero sólo para reproducirlos, segregándolos de su conexión con la vida y transformándolos en mercancías; las estrategias de la industria cultural...

Por otro lado nos encontramos inmersos en un sistema que se caracteriza por la importancia de lo cognitivo, la conectividad, los conceptos, la hibridación y la transversalidad de saberes frente a la compartimentación estanca del conocimiento.

La realidad es compleja, por ello el arte debe ser entendido como una invitación a reflexionar mediante la interrelación de múltiples campos y la investigación extradisciplinar. En definitiva poner en común la diversidad para conectarla, enriquecerla y subsumirla en una visión más holística. Salir de la dialéctica erística y superarla mediante la inteligencia

colectiva que debe ser la palanca para mejorar ostensiblemente la percepción de la obra artística. No somos omniscientes y consecuentemente necesitamos esa cooperación participativa, de ese "acto coral", para enriquecernos humana e intelectualmente. Una pieza artística está llena de meandros, en donde se esconden muchos mundos por descubrir.

Ese carácter transversal hace que las obras de arte sean "obras abiertas" capaces de espolear al espectador y de sugerir aspectos múltiples, poliédricos y siempre complementarios. Aunque en muchas ocasiones el conocimiento, la certeza de las ideas, se puede obtener por exclusiones sucesivas (acotar un concepto diciendo lo que no es).

Abogar por una interpretación sincrónica que plantea disertaciones polivalentes en las que se tienen en cuenta muchos aspectos y en los que se atiende más al contenido que a la forma.

Parece pertinente valorar en términos de juicio cognitivo y no sólo estético y sensorial. Frente a la estética como forma de juicio, un planteamiento más inclusivo, global y amplio.

E. Panofsky establecía que "la obra de arte es un producto de la mente que culturalmente cristaliza y da lugar a la forma". Las obras de arte entendidas como constructo, se convierten en ideas, en elaboraciones intelectuales puras y dejan de ser exclusivamente meras formas.

W. Blake en "proverbios del infierno", concretamente el número 35, nos aclara meridianamente: "una idea llena la inmensidad". La capacidad de evocación y reflexión del pensamiento es infinita. Debemos irreducibles a las tesis únicas.

Por ello hay que rastrear la "urdimbre" que conecta el arte con la filosofía, la sociología, la música... en definitiva con la vida. Existe un correlato directo entre Arte y vida que es inescindible. Arte y vida son lo mismo. "El arte, según Picasso, es la mentira que nos permite comprender la verdad".

POSICIONARSE ANTE ESTA DISYUNTIVA es tomar una actitud ante el hecho y la actividad artística. Hay que condecir la reflexión; el sentir; la curiosidad; la flexibilidad; la persistencia; la independencia; la profundización..., y ese debe ser el fin último del arte.

1) ¿Cuáles son las inquietudes e intereses curatoriales y el modelo de galería que representa La Casa Amarilla? Tras la pandemia de pesimismo que nos inunda, ¿vais a proponer una “nueva realidad” en los planteamientos de la galería?

La Casa Amarilla nació en Zaragoza en noviembre de 2016 como un espacio privado e independiente, con el propósito de servir de enlace entre artistas y la sociedad para contribuir a la dinamización cultural de la ciudad, fundamentalmente en el ámbito de las artes visuales. Corresponde hacerlo a la sociedad civil, ante la fragilidad de las políticas públicas.

La Casa Amarilla quiere ser un nuevo soporte para el análisis, la reflexión y el debate sobre el arte y la cultura contemporánea, a través de dos instrumentos: la obra de arte y el libro. Ambos se apoyan y contribuyen a crear conocimiento, más necesario que nunca en momentos de incertidumbre.

El espacio físico de La Casa Amarilla ofrece una clara imagen de sus objetivos: es preciso atravesar un ámbito dedicado a la reflexión y el debate, la librería, para, a continuación, entrar en el escenario expositivo, la galería. El libro, estamos convencidos, es la base más sólida y necesaria del pensamiento y de la creación.

La librería de La Casa Amarilla está dedicada, aunque de forma no exclusiva, al ensayo sobre arte y cultura. Pretendemos ser una librería especializada por varios motivos: porque ya existen muy buenas librerías en Zaragoza; porque cada vez es más necesario profundizar en aspectos concretos de la excesiva edición actual; porque entendemos que es muy adecuado vincular el contenido de la librería con la actividad de la galería en

un mismo espacio, que de ese modo ensancha y profundiza su papel sociocultural. Se trata, en definitiva, de recibir a un mismo público y de atraer a públicos específicamente interesados en uno de los contenidos hacia la complementariedad del otro. Además, el mensaje que se ofrece desde La Casa Amarilla es el mismo desde la librería y desde la galería. En la actualidad, continúan siendo necesarios culturalmente el soporte papel en el libro y el contacto directo con la obra de arte. En un momento de ruido virtual y de espectáculo artístico, es adecuado y provechoso detenerse a reflexionar en un único lugar, teniendo al alcance de la mirada un libro y una obra de arte.

La promoción y difusión de las obras realizadas por las y los artistas a quienes representamos, el compromiso y complicidad intelectual en el desarrollo de su trabajo son, junto a la decidida voluntad de colaboración con los agentes del sector (artistas, coleccionistas, responsables, galeristas, periodistas...) y la atención a la ciudadanía, algunos de los objetivos de nuestro proyecto que fija su estrategia en la puesta en marcha de una línea de exposiciones y plan de actividades coherente y acorde con el discurso de la cultura contemporánea. La relación con artistas nacidos o residentes en Aragón refrenda el compromiso de La Casa Amarilla con nuestra cultura, decididamente abierta al trabajo de artistas de otros lugares. Se trata de no establecer fronteras; en todo caso de pensar los límites.

Con Georges Perec iniciamos nuestra trayectoria con la firme convicción de "dar a ver". *La vida instrucciones de uso* dio título al proyecto expositivo que se convirtió en una ocasión celebratoria cuando poco o nada había que celebrar. Sí, la cultura. La vocación moral de "dar a ver", que decía Barthes. En aquellos días atendimos a la voz del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman cuando exclamó: "El pesimismo no puede tener la última palabra", apelando a Walter Benjamin, quien reclamó la necesidad de organizar nuestro pesimismo.

Y en esas estamos.

2) La mentira se ha instalado en nuestra sociedad como una forma de valor si hablamos de política, pero ¿y artísticamente? ¿Hay algo que puede considerarse hamparte? ¿Hay arte sin talento? En el contexto actual la obra artística ha pasado de ser un valor de uso a un valor de cambio. Arte y marketing extraña pareja, que debe conciliar talento y negocio ¿Cómo se concilian en una galería de arte?

Hacer preguntas y "dar a ver" argumentan las actividades de La Casa Amarilla. Nuestra intención es suscitar el interés por el arte y la cultura contemporánea a través de un plan de actividades cuyo propósito es fomentar el conocimiento del arte actual y generar nuevos públicos ávidos de conocimiento. Actividades como "Ante la imagen" -un ciclo de charlas impartidas por profesionales de los más diversos ámbitos que nos sitúan ante las imágenes que configuran cada una de las exposiciones-; "Mesa de trabajo" -que muestra los libros y materiales de estudio que ocupan a artistas y profesionales de la cultura en sus proyectos actuales-; o presentaciones de libros a cargo de quienes los han escrito o editado, enriquecen y activan la dimensión de la actividad artística.

Ningún interés por términos como "hamparte", un producto de marketing, de las redes sociales y de un "yoísmo" impulsivo y compulsivo y, por tanto, ajeno a toda reflexión. Y no, no hay arte sin talento.

Respecto a la conciliación talento y negocio. En las galerías de arte hay más talento que negocio. Que no te quepa duda. Porque estamos hablando de galerías de arte que trabajan con seriedad, no de lugares comerciales sin más pretensiones que las de hacer negocio pasando por alto cualquier otra cuestión.

3) Bachelard decía que “analizar una obra es asesinarla... es mejor sentir que entender”. Y el vienés L. Wittgenstein “lo importante del arte no es el juicio, es el sentir”. Las aristas del arte son numerosísimas, ¿por qué limitarse y no pensar en la capacidad de evocación del hecho artístico?, ¿Por qué restringir el caleidoscopio de ideas que sugiere la actividad artística, sólo limitado por nuestra mochila y bagaje cultural? Las ideas tiranizan al que tiene pocas. Tafuri apostillaba que “la historia es un proyecto de crisis”. Vamos concatenando crisis y de vez en cuando aparece un “cisne negro” que clarifica y atempera y estabiliza. A continuación el ciclo se inicia de nuevo. Vivimos un momento tremendamente ruidoso a nivel de ideas (modernidad líquida) y no por ello vamos a sucumbir a la dispersión que ofrece el mundo sobrecomunicado. ¿Con qué tesis os alineáis más con la tesis miesiana de menos es más o la venturiana de más es más?

Conviene no descontextualizar las citas de los grandes pensadores. Además cada situación reclama una respuesta diferente.

4) "Del arte objetual al arte conceptual" es una publicación de Simón Marchán editado en 1972. Han pasado 48 años. Por otro lado, Plensa decía: "El Arte tiene el valor de plantear permanentemente las grandes cuestiones y cuando crees atisbar un final vuelven de nuevo al principio como Sísifo". ¿Se han superado y evolucionado los registros del arte expuestos por Marchán o vivimos y amamantamos todavía de aquellas corrientes? ¿El arte se ha reinventado o estamos en proceso de cambio y hay déficit propositivo?

Que las propuestas de Simón Marchán Fiz siguen vigentes lo demuestran las reediciones de un ensayo ejemplar. Respeto muchísimo a Marchán pero, por supuesto, no es el único libro que ocupa mi mesa de trabajo.

5) Richard Sennett en su trilogía *homo faber*, proporciona una de las reflexiones más lúcidas y estimulantes sobre la sociedad contemporánea. Los artesanos, la cooperación y la ciudad son los tres ejes sobre los que bascula su obra de clara inspiración humanística. Por otro lado McLuhan, teórico de la comunicación, predijo los efectos de la tecnología, acuñando el slogan "el mensaje está en el medio". Estamos en la era postmedia ¿Cómo se contempla e influye la tecnología, la inteligencia artificial, en el arte contemporáneo? ¿Eres tecno optimista? ¿Qué interrelación existe entre la tecnología y humanismo actualmente?

Admito que no soy especial tecno optimista. A partir de ahí, poco tengo que decir.

6) El arte nos ayuda a alterar nuestra percepción del mundo y a replantearnos nuestra jerarquía de valores. Aunque esto es consustancial en cualquier época, lo es más en un período de crisis sistémica, donde la duda, la incertidumbre y el titubeo son sus señas de identidad. Esto acarrea el empobrecimiento de nuestras facultades cognitivas y afectivas; pero a la vez es un motor, un estimulante, un acicate para superarlas mediante la reflexión. Sirva este retruécano para la reflexión. ¿Estamos viviendo una época de cambio o un cambio de época? Hay muchas bocas y pocos oídos. Si habláramos de lo que sabemos, se crearía de un gran silencio. Hay que hablar para mejorar el silencio. La clave de bóveda de un discurso rotundo radica en la solidez de la argumentación. La écfrasis y el diálogo son algunos de los instrumentos y de las herramientas fundamentales para adquirir ese conocimiento para disfrutar de la pieza artística. Es una tesis de evidencia que para transmitir a la ciudadanía los valores del arte es necesario no utilizar un lenguaje ensimismado, sino ser didáctico y divulgativo y no por ello menos eficaz y útil. ¿Debe el arte

ser pedagógico y útil para relacionarlo con la vida? Arte y vida deben subsumirse mutuamente y convivir en simbiosis perfecta y armónica.

Yo diría que más que alterar nuestra percepción del mundo, el arte nos ayuda a ampliarla. La principal herramienta del artista es su concepción del mundo, acertó a decir Mandelstam. Y, por supuesto, la información es útil para comprender aunque, eso sí, lo verdaderamente importante, lo decisivo, es mirar para ver. Y no, el arte no debe ser pedagógico para relacionarse con la vida. El arte es la vida.

7) La mayor parte del arte contemporáneo es intertextual y contextual y su potencia crítica deriva de su situación en un entorno concreto (una ciudad, un ámbito cultural, un segmento social...). Si no queremos añadir más elementos de consumo a una sociedad que no los necesita... debemos trabajar en la excepcionalidad, en los intersticios que el sistema no reconoce. "La creatividad requiere valor para desprenderse de las certezas" decía E. Fromm. Pero también hay que desprenderse de los estereotipos, de los fetiches retóricos, de lo convencional, de la mentalidad utilitarista-pragmática, de lo evidente... Hay que salir del área de confort para despertar la imaginación con la creatividad. "La inspiración existe, pero tiene que encontrarte trabajando" rezongaba Picasso. No hay creatividad sin disciplina y no hay disciplina sin inteligencia. Como las certidumbres son muy lábiles, es muy importante la probidad del creador, que debe manumitir la creatividad, la sensualidad y el intelecto en perfecta coordinación y conjunción. El arte es un campo ilimitado de experimentación e invención. La imaginación es la impostura de la razón y hay que evitar que eche barriga y evitar así, la somnolencia de la razón. ¿Qué valoración haces del panorama artístico de nuestra comunidad autónoma de Aragón?

Un panorama con demasiada barriga.

Los lugares del alma.

Cristina Remacha

Cristina Remacha es una persona vital, sus caminatas por la naturaleza, su dedicación al karate –algo que a lo largo de muchos años ha sido para ella un estímulo, un afán constante de superación hasta conseguir el ansiado cinturón negro–, su interés por la filosofía, teología, psicología, poesía, y sobre todo su continuo trabajo. Hija y madre de artistas, su padre, el escultor y forjador Pablo Remacha, su madre, la pintora Marcela Escolano, su hijo, el escultor Alfonso Ortiz Remacha. El apellido Remacha, según le contaba su padre, podría venir de la labor de sus antepasados forjadores de espadas. Se forma en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, sus maestros de modelado y vaciado son Joaquín Albareda y Francisco Bretón, aprendió forja y dibujo de su padre y el color a través de su madre.

Se inicia como forjadora, si bien los condicionantes que este arte requieren, hacen que finalmente se exprese más libremente con la pintura, en su estudio. Sigue el consejo de su padre “aprende a dibujar bien, y luego desdibuja, de diez dibujos rompe la mitad, y de esa mitad quédate con uno.” La artista manifiesta que le gusta pintar con los dedos, le recuerda más su hacer con la forja, emplea poco los pinceles, cuando los emplea sus pinceladas son enérgicas como si estuviese empleando el martillo para forjar, y así pasa las horas en su taller, en estado zen, olvidándose del tiempo.

En esta exposición la artista presenta obra de sus últimos dos años, en su mayoría óleo sobre lienzo, también obras sobre cartulina. En la pintura de Remacha aparece continuamente representada la mujer, anteriormente figuras rotundas, ahora

encontramos rostros etéreos, como escapados de los sueños, enredados en entramados vegetales. Se nos antoja que se representa a sí misma, distintas Cristinas, si bien la artista afirma que no es ella, son sus diferentes estados, su espíritu, sentimientos, sensaciones.

Muy presente en su obra el misticismo, Remacha es una persona profundamente religiosa, a lo largo de su carrera ha realizado muchas obras sacras, seguramente muy influenciada por las manifestaciones de sus maestros Albareda y Bretón y guiada por su espiritualidad, en ocasiones sus mujeres parecen ángeles, sus rostros espíritus.

Su obra es de gran carga simbólica, el lenguaje de las flores, una tradición decimonónica que viene de la antigüedad y perdura a través de los tiempos, puede tener distintos significados según las diferentes culturas, así las azucenas de sus obras, en la tradición cristiana se identifican con la Virgen, símbolo de pureza e inocencia, en Mesopotamia se relacionaba con el más allá y se vinculaba con el renacer, interpretación muy similar a la de los lirios blancos y las calas de sus lienzos como alegoría de perfección y belleza; sus jacintos como gozo, alegría, cariño, constancia. Dependiendo del color van a significar una cosa u otra, así las rosas y claveles blancos representados son mensaje de amistad y los rojos amor. Los tallos erguidos, eternidad, lo que también significa el árbol, además de vida, sabiduría, bondad. La artista también nos muestra aves, en especial palomas, como sabiduría, libertad, paz y, sobre todo, metáfora del pensamiento y el alma.

Todos estos símbolos y figuras se presentan sobre fondos muy trabajados, ricos en texturas y veladuras, unas veces de gran abstracción, otras, percibimos paisajes de montañas, agua, desierto, en ocasiones las estructuras vegetales de las que emergen los rostros femeninos se asientan sobre fondos geométricos.

Encontramos simbología también en los colores, Remacha tiene preferencia por los azules, el color de la libertad, la armonía, la verdad, pero también la fuerza y la inteligencia; encontramos verdes que queremos relacionar con la naturaleza, la juventud, la esperanza, y en especial los sienes, amarillos y dorados representando la tierra, el sol, la luz...

Se trata de una artista muy personal, con una importante trayectoria, que no hace ninguna concesión a tendencias, siguiendo siempre su impulso interior.

Críticos e historiadores del arte contemporáneo en Nigeria

El mundo del arte nigeriano

Toda sociedad funciona y organiza por medio de sistemas sociales en los que se insertan estructuras y agentes. Mientras que los sistemas sanitarios, financieros, educativos, políticos o legales de un país son objeto frecuente de estudios, no es así generalmente en el caso del sistema del arte (el “artworld”, o “mundo del arte”). Más de medio siglo ha pasado desde que el filósofo norteamericano Arthur Danto acuñara la palabra compuesta *Artworld* en un artículo así titulado “The Artworld” (Danto 1964). Danto entiende al *Artworld* como el proveedor de una teoría operativa de arte que se usa para distinguir el arte del “no-arte”. Sin embargo, en 1974, Dickie lo utilizó, dentro de su teoría institucional del arte, para referirse a la “comunidad de intérpretes” (Dickie 1974) –críticos, comisarios de arte, coleccionistas, historiadores, galeristas, marchantes– que dan legitimidad a lo que puede ser, o no, considerado como arte en un determinado contexto.

Este artículo se centra en el análisis del funcionamiento, la estructura y los principales agentes de un componente del mundo del arte nigeriano. Se trata de esa “comunidad de intérpretes” que realiza una función interpretativa, legitimadora y valorizadora en el mundo del arte contemporáneo en la República Federal de Nigeria. El estudio parte de la premisa de que el arte no es solo un hecho histórico y estético. No es solo una actividad individual resultado del trabajo de un artista sino, como bien mostró Howard Becker, el arte es una “actividad colectiva” que funciona dentro de un sistema social al que generalmente llamamos el “mundo del arte”.

Todo trabajo artístico, como toda actividad humana, requiere la actividad conjunta de un número, a menudo un gran número, de personas. A través de su cooperación, la obra de arte que eventualmente vemos o escuchamos llega a ser y permanece. La obra siempre muestra signos de esa cooperación. Las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se vuelven más o menos rutinarias, produciendo patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte. (Becker 1982:1)

Harris se expresa en términos semejantes al referirse al mundo del arte y lo ve como la totalidad, la interconexión y el carácter distintivo de todos los elementos y relaciones dentro de la producción del arte visual, su intercambio comercial, exhibición (más ampliamente, su uso o consumo de todo tipo), y la interpretación crítica. (Harris 2006: 25)

El sistema del arte nigeriano es un sistema social que incluye los procesos de producción, distribución, interpretación, divulgación y consumo de arte. Una multitud de personas e instituciones comparten ese espacio social. Como en otros mundos del arte, sus principales agentes personales son: artistas, coleccionistas, críticos, historiadores, marchantes, galeristas, comisarios de arte, periodistas culturales. Los principales agentes institucionales y comerciales son: museos,

galerías, escuelas de arte, casas de subastas, ferias y bienales de arte, instituciones culturales públicas y privadas, fundaciones, universidades. La diversa influencia de estos agentes, y de las estructuras en las que operan, varía grandemente según las circunstancias culturales e históricas. En el caso de Nigeria, su mundo del arte comienza a mediados del siglo XX y se empieza a estructurar ya en el siglo XXI.

Aunque todavía de pequeño tamaño, una “cartografía”—incluso somera—de este sistema del arte en la Nigeria poscolonial y contemporánea, y particularmente en la ciudad de Lagos, su centro cultural, muestra que existe un sistema del arte en Nigeria suficientemente desarrollado y que existen las suficientes estructuras y agentes como para que se pueda afirmar que existe un “mundo del arte nigeriano”. En el *artworld* nigeriano han surgido desde mediados del siglo pasado un conjunto de agentes y actores que definen su especificidad: artistas, coleccionistas, marchantes, casas de subastas, galeristas, historiadores, críticos y comisarios de arte, periodistas culturales, museos, ferias y bienales, premios y concursos, e instituciones culturales. En distintos grados todos ellos están presentes en el *artworld* de Nigeria.

El mundo del arte nigeriano presenta peculiaridades específicas que lo diferencian del de otros países en todos sus procesos: producción artística, canales de distribución del arte, mediación e interpretación y, finalmente, recepción y coleccionismo artístico. En cada uno de esos procesos hay estructuras y agentes —tanto personales como institucionales— que actúan, que se interrelacionan y que tienen distintos grados de poder en lo que Bourdieu (1993) llamó “el campo de producción cultural”. Para analizar el papel de estos mediadores es necesario presentar primero un brece boceto del contexto teórico y de la autocomprensión de la práctica del arte en que este sistema surge y se desarrolla. Entre estas ideas hay una que debe ser entendida adecuadamente si se quiere comprender el arte contemporáneo—y el sistema del arte,

y sus agentes—no solo en Nigeria, sino en África. Se trata de la noción del *modernism*—o de la modernidad— artística africana. Las nociones de modernidad, modernización y modernismo ocupan un lugar central en el estudio del desarrollo de las sociedades tanto occidentales como no-occidentales. Sin embargo, estos procesos tienen distintos significados y ocurren en momentos diferentes en Euro-América y en África. Mientras que, en el primer espacio cultural, la modernidad, la modernización y el modernismo son principalmente el resultado de la revolución industrial y tienen lugar ya en el siglo XIX, o incluso bastante antes, si se entiende la modernidad en un sentido amplio, en África, la transición de las sociedades tradicionales a las modernas y los pronunciados cambios sociales, culturales y económicos introducidos por la modernidad tienen lugar ya bien entrado el siglo XX.

Frecuentemente, en lo que refiere al arte, la modernidad artística se ha considerado como un fenómeno casi exclusivamente euroamericano. Por ejemplo, las historias del arte moderno raramente incluyen artistas ajenos a esa área cultural. Es como si solo Europa y América hubieran tenido una modernidad. Hassan (2010) se pregunta también: ¿Qué entendemos por “modernidad africana”? ¿Cómo funciona la modernidad africana en contextos globales, y cómo puede ser definida y teorizada? El “*African Modernism*”, como la idea de África, es también un producto de unas complejas relaciones y de una experiencia histórica compartida con Europa. No olvidar esto, es importante para poder hacer un estudio serio del modernismo africano en el arte.



National Museum, Lagos

Durante muchos años, la historia del arte africano se ha escrito –se ha construido– casi exclusivamente en Occidente. Esa historia se ha hecho frecuentemente desde una visión de África como una realidad sustancialmente atemporal, ahistórica, anónima, esencialista, primitiva y tribal: sin lugares, ni historias, ni nombres personales. Los historiadores del arte en Europa y América han definido los límites, los periodos y los estilos del arte africano. En definitiva, han sido los definidores del “canon” del arte africano. Como bien dice la crítica y curadora de arte senegalesa, N’gone Fall,

Durante décadas, los museos etnográficos han tenido el monopolio de las culturas no occidentales. Erigidos como templos sagrados donde celebrar difuntas potencias coloniales, permanecen orgullosos y dormidos. Por accidente o por diseño, estos cementerios de reliquias y objetos extranjeros cotidianos han hecho creer a sus visitantes que África es el receptáculo de tradiciones y

culturas congeladas, como si el tiempo y la tecnología nunca hubieran tenido un impacto en el continente (Fall 2011)

Los “cementorios de objetos y reliquias” a los que se refiere N’Goné Fall son el resultado de un largo proceso de extracción de objetos que se acumularon en las estanterías, los armarios y los almacenes de museos etnográficos y antropológicos de Europa y Norte América. Tras ello, algunos de esos objetos pasaron de ser considerados como curiosidades etnográficas a ser aceptados como objetos de “arte primitivo”. Posteriormente, se les colocó en un gran espacio indefinido –al que muchos llamaban “arte tribal”– en el que se iban depositando todo tipo de objetos de la cultura material africana. Hasta tiempos bastante recientes, los artistas africanos ubicados en las estructuras coloniales de principio del siglo XX no fueron aceptados en un plan de igualdad con sus coetáneos occidentales. El arte del África subsahariana era tratado como derivativo del arte occidental y la historiografía del arte africano estaba basada sobre estos presupuestos. La posibilidad de la existencia de un sistema de producción, distribución, interpretación y recepción autóctonos quedaba fuera de los discursos eurocéntricos.

Los objetos materiales que ahora consideramos como piezas importantes en la historia del arte tradicional africano surgieron y se utilizaron en un contexto sociológico y cultural radicalmente distinto al del periodo poscolonial. La historiografía del modernismo artístico africano se empieza a construir sobre las bases de los estudios del arte “tradicional” africano. Como N’goné Fall dice un poco sarcásticamente, “hace veinte años (e incluso a veces, hoy en día) hay gente que por “Arte Africano” entendía máscaras o artesanía (Fall 2011).

La situación respecto a la historiografía del arte africano de la modernidad está cambiando progresivamente. Con la emergencia de posiciones historiográficas poscoloniales, un

modo distinto de mirar al mundo no-occidental empieza a surgir ya en los años 1980s. Un grupo de historiadores y críticos de arte –en su mayoría de origen africano, pero establecidos mayoritariamente en Europa y América– han formulado distintas propuestas teóricas que insertan al modernismo africano en discursos que trascienden los meros análisis formales y estilísticos. Salah Hassan, Okwui Enwezor, Sidney Kasfir, John Picton, Simon Njami, Chika Okeke-Agulu, Sylvester Ogbechie, Monica Blackmun, Olu Oguibe, y Elizabeth Harney son buenos ejemplos de estas posiciones frente al modernismo africano. Una comprensión de sus propuestas teóricas es completamente necesario para entender el papel que los “interpretes” del arte moderno y contemporáneo africano, y nigeriano en particular, juegan en la definición de un canon del arte moderno africano todavía no asentado.

Los mediadores del arte en Nigeria

El papel y el número de intermediarios involucrados en el proceso de mediación artística tienden a ser aún más importantes a medida que el mundo del arte se vuelve más autónomo, gobernado por valores, palabras y acciones específicas (Heinich 2012: 695).

Para entender bien el mundo del arte nigeriano es imprescindible analizar el papel que los mediadores desempeñan en el funcionamiento y desarrollo de ese sistema social. Si es indudable que ese *artworld* se diferencia del occidental en numerosos aspectos, el de la intermediación –tanto comercial como interpretativa y crítica– lo es talvez en mayor medida. Los mediadores artísticos, no solo sirven de enlace entre los artistas y los coleccionistas, ellos son también “gatekeepers”, porteros con una influencia real sobre quien “entra” o “sale” y quien “sube” o “baja”. Es decir, son más que intermediarios. Su papel en los procesos de legitimación y valorización de los artistas y sus obras es central.

El mundo del arte nigeriano es ya un sistema extraordinariamente dinámico y que está compuesto de múltiples agentes y estructuras. Tradicionalmente, los estudios sobre el mundo del arte en una determinada localización se han centrado en las obras de arte, o en los artistas (producción) o en sus audiencias (recepción). Menos atención se ha dado a las estructuras y agentes de mediación entre la creación y la recepción de una obra de arte, es decir, entre la obra y su coleccionista. Si reducir un mundo del arte a los artistas –y sus obras de arte– sería una falacia, también lo sería el verlo solo como un sistema binario, artista-receptor. Una visión más cercana a la realidad contemporánea–también en Nigeria–debe ser, al menos, triádica: artista, receptor e intermediarios (Heinich 2012:701).

En esta compleja red de relaciones, la intermediación entre artistas y los receptores del arte presenta, junto a características comunes con las de la mayoría de los países occidentales, otras que reflejan las radicales diferencias históricas y culturales. Los principales agentes mediadores de este mundo del arte son coproductores del valor artístico, cultural y económico del arte creado en Nigeria después de la independencia. Críticos, marchantes, galerías y coleccionistas han contribuido de modo colectivo e interrelacionado a crear un canon del arte moderno nigeriano valorizando artistas en distintos grados y en momentos diferentes. Para entender la importancia de su papel es necesario estudiar quienes son esos actores, cuándo y cómo han actuado en sus distintas –pero interdependientes– acciones. La noción del mundo del arte como una red altamente conectada es particularmente apta para este análisis. Un crítico, una publicación o una galería en solitario no pueden poner en valor a un artista.

Por esta razón, para entender el funcionamiento y organización del mundo del arte en Nigeria, el papel de sus principales “intermediarios” o “mediadores” debe ser analizado. En este texto, utilizo la palabra mediador para referirme a los

agentes y estructuras del sistema que intervienen entre la “oferta” y la “demanda” de arte y cuyas acciones tienen efectos sobre el valor económico y el valor simbólico de la obra de arte (Bessy & Chauvin 2013:84)

la constitución de los valores artísticos contemporáneos es inseparable de la acción sinérgica establecida por un sistema de redes integradas por artistas, marchantes, críticos, conservadores, comisarios, museos, centros de arte, instituciones públicas y privadas (Golvano 1998:295).

En esa compleja red hay dos principales agentes mediadores: “distribuidores” e “interpretes”. Tanto los agentes y estructuras del mercado del arte que realizan la distribución del arte en la sociedad, como los agentes de “interpretación”, críticos, comisarios, historiadores, periodistas, etc., realizan una función intermediadora y valorizadora. El mercado del arte es ya en Nigeria un espacio de actividad colectiva en el que múltiples estructuras y agentes actúan, se relacionan y en el que se mezclan valores artísticos y económicos.

el mercado no es solo un lugar de intercambio sino también un lugar donde se construyen los valores, donde se ponen a prueba, donde se transforman (Benghozi y Sagot-Duvaurox 1994:121).

A pesar de su indudable influencia en la configuración del sistema del arte nigeriano, en este trabajo me centro no en el estudio de la *distribución* del arte en Nigeria, realizada principalmente a través de su mercado del arte, sino en el análisis del otro grupo de mediadores, los que realizan una función de “interpretación”, “puesta en valor” y “legitimización”: críticos, comisarios, historiadores, periodistas, etc.

Ningún miembro (o grupo de miembros) puede crear por si solo una reputación artística, independientemente de la

autoridad cultural que posean. El poder de conferir reputación se produce por muchos canales, a través de los cuales se construye colectivamente el consenso sobre el valor de un artista y su trabajo (Warchol 1992).

Al referirse a los que él llama “campos de producción cultural”, Bourdieu (1993), ha sostenido que no solo los artistas ponen en valor las obras de arte. Los otros agentes en ese “campo”, cada uno ocupando una posición diferente, también contribuyen a ese proceso de valorización. En Europa y América, tras la aparición de los museos y la formalización de la historiografía y crítica de arte como una disciplina académica, esos museos, historiadores y críticos, fueron los principales agentes en la creación de cánones artísticos. La situación in Nigeria es diferente. En los primeros años de la Nigeria poscolonial, debido a la debilidad de las instituciones, las galerías pioneras actuaron como “gatekeepers” del arte de la modernidad, ayudaron en gran medida a la valorización a la que se refiere Bourdieu y, favorecieron la formación del canon del arte nigeriano moderno y el inicio de un mundo del arte local.

Los "porteros" del arte en Nigeria

Para comprender el arte en Nigeria, como en cualquier otro espacio cultural o político, es necesario estudiar los principales actores (personas e instituciones) en cada uno de esos aspectos del mundo del arte, y analizar el funcionamiento e interacción de esos actores y, por tanto, respecto a la estructura del sistema del arte en Nigeria. Junto a ello, hay que fijarse no solo en los agentes y las estructuras físicas e institucionales del arte, sino también en aspectos intangibles que contribuyen a dar forma a ese mundo social: estos son las “convenciones” articuladas por Becker en *Artworlds* o los procesos de interpretación, legitimización y validación de críticos, historiadores, curadores, agentes culturales,

coleccionistas y los demás “gatekeepers” del mundo del arte nigeriano.

Los primeros agentes en influenciar la puesta en valor de una obra de arte son los *gatekeepers* (los “porteros”). El psicólogo Kurt Lewin (1890-1947) formuló una teoría del “*gatekeeping*”. En su estudio del consumo de carne en los años de la guerra mundial, Lewin utilizó el término “gatekeepers” para referirse a la posición de control que las madres de familia estadounidenses ocupaban en las decisiones sobre qué comida llegaba a la casa y, eventualmente, a la mesa familiar. En ese proceso desde la producción hasta el consumo de la comida, hay “*gates*” (portales): puntos en los que una decisión debe tomarse sobre si la comida sigue o no su camino hacia la mesa. Las ideas de Lewin sobre los “gatekeepers” se aplicó mucho más allá de la comida. Pronto, el uso de esta teoría se extendió por el mundo de la investigación sobre el funcionamiento de los medios de comunicación social. En 1950 D. M. White aplica la expresión *gatekeeper* al periodismo, y en concreto a las personas que tienen la responsabilidad de decidir qué acontecimientos merecen incluirse en las “noticias” y qué importancia, en relación con otros acontecimientos, se les concede (White 1950). En las últimas décadas el término se ha utilizado muy frecuentemente en el mundo del arte.

Las galerías, además de mediar entre artistas y “consumidores de arte”, funcionan en gran medida en Nigeria como *gatekeepers* (porteros) de la entrada al mercado del arte. Generalmente, ellas son las que primero eligen, entre los muchos artistas recién salidos de las escuelas de arte, los que podrán mostrar sus obras en exposiciones y los que primero podrán tener acceso a la representación profesional que ofrecen las galerías establecidas. Ciertamente, el talento y la competencia artística son importantes para el buen posicionamiento de una artista en el mundo del arte, pero no son suficientes. Si los críticos no han evaluado sus obras, si

las galerías no las han exhibido, si los comisarios no las han incluido en sus proyectos, si las casas de subasta no las ofrecen en sus catálogos, si algunos coleccionistas con buena reputación no las han adquirido y mostrado a otros coleccionistas, será muy difícil que las obras de ese artista “entren” en el mundo del arte y lleguen al público general. La intervención de esos “porteros” del mundo del arte es crucial para el artista.

Reconocimiento

El historiador del arte, crítico y antiguo director de la *Tate Gallery* en Londres, Alan Bowness, estudió el modo y los mecanismos por los que los artistas alcanzan la fama y el reconocimiento crítico, social y comercial. En *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame* (1990), Bowness sostiene que, en su camino hacia la fama, los artistas visuales pasan por cuatro círculos o niveles de reconocimiento:

- a. Reconocimiento por parte de sus colegas;
- b. Reconocimiento por parte de los críticos;
- c. Reconocimiento por el mercado del arte;
- d. Reconocimiento por el público.

Para él, la fama y el reconocimiento son predecibles (1990:7). El talento de un artista es reconocido, en primer lugar, por sus otros artistas de su círculo cercano. En segundo lugar, para que un artista alcance la fama necesita que críticos de arte analicen las obras, las contextualicen y, de algún modo, lleguen a un consenso (1990:25) acerca de su valor. Junto a los críticos de arte, comisarios y directores de museos, juegan también un papel importante es este proceso “legitimador”. En tercer lugar, y una vez que los críticos

hayan dado su aprobación (“legitimación”), el mercado del arte—a través de galerías, marchantes y coleccionistas—comenzará el patronazgo comercial del artista. Bowness indica acertadamente como para una buena parte de los artistas de la primera mitad del siglo XX, tras el reconocimiento de la crítica, su trayectoria está íntimamente ligada a uno o dos marchantes o coleccionistas que les apoyan y se convierten no solo en sus patronos, sino en sus amigos personales. En último lugar, llegará el reconocimiento del público, el *public acclaim*, su reconocimiento y “consagración” como un artista de importante. comercial.

Vicenç Furió (2012) y Nuria Peist (2005 y 2012) han estudiado este tema más recientemente.[\[1\]](#) Peist sostiene que los artistas modernos simplemente pasan por dos estados. En el primero, es un grupo de personas cercanas al artista —colegas artistas, coleccionistas, críticos, y galeristas— que reconocen su calidad. En un segundo paso, hay ya una consolidación de esa fama a través del reconocimiento³³ y aceptación por parte de instituciones, museos y crítica especializada (Peist 2012). Alain Quemin también ha tratado esta cuestión. Lo ha hecho desde el punto de vista sociológico y centrándose no en los pasos que llevan a la fama artística—como hacen Bowness, Furió y Peist—sino estudiando los casos de artistas que ya han alcanzado la posición de *star artists* (Quemin 2017).

El caso de Nigeria ofrece peculiaridades específicas. Teniendo en cuenta la debilidad de las estructuras y de los agentes críticos e interpretativos, el segundo paso propuesto por Bowness (la crítica) es ocupado muy frecuentemente en Nigeria no por los críticos sino por el mercado del arte a través de sus principales actores: coleccionistas, galeristas, marchantes y casas de subastas. Este análisis de la realidad nigeriana coincide con la observación de Nathalie Heinich en su libro *La sociologie de l'art* (2004) respecto a la diferencia entre el arte moderno y el contemporáneo. La

propuesta de Bowness parece válida para el arte moderno, pero en opinión de Heinich, al estudiar el arte contemporáneo occidental habría que cambiar la posición del segundo y tercer círculo:

El segundo y tercer círculos se han invertido ahora, de modo que el mercado privado tiende a ser precedido por la acción de los intermediarios estatales—curadores de museos, comisarios, centros de arte, críticos especializados—en el proceso de reconocimiento a través de la adquisición, exposición o comentario de las obras. Esta es una de las dimensiones de la denominada "crisis del arte contemporáneo" (Heinrich 2004:69)

Por su parte, Harris ha hecho notar que, aunque tremendamente importantes, esos *gatekeepers* son vulnerables y que su control es limitado. Por una parte, están sujetos a fuertes presiones externas globales o locales de carácter sociopolítico y económico, por otra, están las acciones de lo que llama las “hormigas obreras” del mundo del arte:

Con esto me refiero a algunos artistas, críticos, galeristas y otros que se oponen explícitamente, y en nombre del arte mismo, a la función del arte en el sistema mundial del arte globalizado donde lo ven reducido a otro producto básico y una desviación espectacular dentro del orden mundial capitalista globalizado (Harris 2013).

Legitimación y puesta en valor

¿Cómo se “construye el valor artístico” en el mundo del arte nigeriano? Para responder a esta pregunta, vale la pena repetir lo ya mencionado anteriormente: el arte contemporáneo se crea y se recibe dentro de un sistema social, el mundo del arte. En este sistema, los procesos a través de los cuales las obras de arte transitan diversos espacios sociales ocupan un lugar importante. Si un cuadro, una escultura o una fotografía

no llega a salir del lugar en la que ha sido creada, difícilmente puede decirse que esa obra es parte del mundo del arte. Si una obra pasa de ser escasamente valorada—tanto artística como económicamente—a serlo en gran medida, es porque ha sido parte de un proceso de comercialización y un proceso de puesta en valor (“*valorización*” o “*interpretación*”). El primer proceso ocurre a través de los mecanismos del mercado y de la distribución del arte; el segundo, a través de la mediación de críticos, comisarios artísticos, historiadores y otros agentes culturales mediadores e interpretativos. Ambos procesos se influyen mutuamente y en la mayoría de los casos ocurren simultáneamente. Una obra de arte valorada favorablemente por esos agentes mediadores alcanzará generalmente una buena respuesta en el mercado del arte. Por otra parte, una obra o un artista con un gran éxito comercial atraerá la atención de comisarios, críticos, directores de museos, etc.

Legitimación

Una cuestión central de la filosofía del arte es la pregunta sobre la ontología de la obra —o el objeto— de arte. Esta pregunta se ha planteado de diversas formas: ¿Qué es el arte? ¿Qué define a una obra de arte? ¿Qué distingue al arte del no-arte? ¿Es el valor artístico una cualidad intrínseca a la obra de arte o una construcción social? ¿Hay condiciones necesarias y suficientes para que un objeto pueda considerarse una obra de arte? ¿En qué se diferencia el arte mediocre del extraordinario? Las respuestas ofrecidas por los filósofos del arte son muy variadas, pero pueden agruparse en dos campos principales: los que ofrecen una visión esencialista, estética o funcionalista (Collingwood 1938, Beardsley 1966) del arte y los que defiende una teoría institucional o histórica, como Danto (1964) o Dickie (1969, 1974).

En la teoría institucional, un objeto deviene arte por el mero hecho de ser presentado como tal en un contexto institucional de arte, por ejemplo, en un museo o una galería de arte.

Dickie definió la obra de arte como un artefacto—esto es, un objeto creado, no natural—sobre el que una sociedad, o un subgrupo de una sociedad, le ha conferido tal estatus de obra de arte (Dickie 1969:254). El sistema social que conferiría ese estatus es el que Danto llama “el mundo del arte”. En él hay mecanismos, convenciones y personas que otorgan la categoría de arte a las creaciones. Pero el mundo del arte como sistema social es impersonal, es el resultado de las acciones conjuntas de múltiples agentes. Los “gatekeepers” permiten la entrada y, al hacerlo, ya adscriben un valor a un determinado artista y su obra. Pero el mundo del arte no tiene un “portavoz” único y autorizado con suficiente autoridad para decidir que un objeto puede ser considerado una obra de arte y que tiene mucho o poco valor. Entonces, ¿quiénes tienen suficiente reputación entre los agentes del mundo del arte, de tal forma que cuando ellos consideran una obra como arte o como no-arte, los demás aceptan esa clasificación? Junto a un proceso de “gatekeeping” hay uno de “legitimación” de artistas y obras de arte.

En los años 1970s varios sociólogos americanos, principalmente de la “Escuela de Chicago” (Becker, Strauss, Gerson), proponentes del “interaccionismo simbólico”, utilizaron el concepto de “mundo social” para referirse a un *set of common or joint activities or concerns bound together by a network of communications*. Este concepto se apoya fuertemente en otro que también es central al interaccionismo simbólico de la *Escuela de Chicago*: la idea de que la colaboración y los intercambios entre los agentes sociales son primordiales para la actividad social y para la coherencia de un mundo social. El sociólogo americano Anselm Strauss (1917-1996) también explica como los mundos sociales se segmentan, se subdividen y crean otros mundos más pequeños dentro de un mundo social más grande. Esta noción es perfectamente aplicable al mundo del arte. En él es fácil distinguir varios submundos o subsistemas, por ejemplo, el mundo de la fotografía, dentro del mundo de las artes visuales, que, a su vez, es parte de un mundo más amplio: el

de todas las artes.

Los mundos sociales pueden ser de muy distintos tamaños—algunos pueden ser pequeños, como el mundo social del ballet—tipos, extensión territorial, complejidad organizativa, etc. Entre los ejemplos de mundos sociales, el arte ocupa un lugar privilegiado. Dentro de él surgen numerosos problemas de “legitimidad”: autenticidad, pureza, aceptabilidad, legalidad, originalidad, falsedad. Al estudiar el desarrollo y evolución de “mundos sociales” y el modo en que nuevos submundos surgen, Strauss distinguió varios procesos a los que agrupa bajo el término “legitimación” (Strauss 1982:174).:

- a) descubrimiento y valorización,
- b) distanciamiento,
- c) teorización,
- d) estandarización y evaluación,
- e) creación y cuestionamiento de las fronteras de ese *mundo social*.

Un importante aspecto de la mediación artística es precisamente ese conjunto de procesos de “*legitimación*”. En los párrafos siguientes utilizo ese marco de Strauss para estudiar e identificar a los principales agentes y estructuras en la *legitimación* dentro del mundo del arte nigeriano.

Descubrimiento y Valorización

En primer lugar, un nuevo mundo social—en este caso, el mundo social del arte en Nigeria—tiene que probar que ofrece algo de valor, que es una actividad que merece la pena, o que debe llevarse a cabo. Esta es precisamente la situación en la que se encontraron los primeros artistas de la modernidad nigeriana en la primera mitad dl siglos XX. Ellos tuvieron que

ser sus propios mediadores hasta conseguir que el arte—como práctica social—adquiriera legitimidad en el entorno social nigeriano. Otros pasos siguieron a este. Por ejemplo, muchos años tuvieron que pasar en Nigeria hasta que la fotografía se aceptara—se legitimara—como un medio artístico más.

Distanciamiento

Strauss explica (1982:175) como, junto a la definición de las diferentes actividades del mundo social en cuestión y el crecimiento de las organizaciones que les permitan desarrollarse, generalmente hay un crecimiento de la convicción de que “*lo que estamos haciendo*” es no solo legítimo sino más legítimo que lo que otros mundos sociales están haciendo. Este proceso de “distanciamiento” ocurrió especialmente en Nigeria en los años inmediatamente posteriores a la independencia (1960), cuando los primeros artistas nigerianos tuvieron que establecer su identidad como artistas. La oposición de Uche Okeke a los modos teóricos y prácticos de la enseñanza del arte en la primera Escuela de Bellas Artes en Nigeria, el *Nigerian College of Arts, Science and Technology* (NCAST) en Zaria, es un buen ejemplo de este proceso. El distanciamiento de los fotógrafos artísticos de los fotógrafos comerciales es otro ejemplo del proceso de distanciamiento de un nuevo mundo social, el de los fotógrafos artísticos.

Teorización

Tanto los primeros artistas nigerianos como los que, en periodos posteriores, han propuesto nuevos modelos han tenido—y tienen—que defenderse de ataques de agentes en posiciones establecidas. En este proceso de teorización no son solo los “profesionales de la teoría” (críticos, historiadores, comisarios) los que aportan su voz. Otros

agentes—tanto los mediadores como los receptores—ofrecerán sus opiniones y pareceres. En definitiva, el proceso de formulación de la teoría—o de las teorías—será un proceso colectivo (Becker 1982). Este es otro proceso que está en “vías de construcción” en Nigeria. La documentación, historización y crítica el arte de la modernidad nigeriana está todavía en sus primeros pasos. Un ejemplo claro es el hecho de que hasta la fecha no se haya publicado ninguna historia del arte moderno y contemporáneo nigeriano. Toda la información disponible es fragmentaria.

Estandarización y evaluación

El cuarto proceso al que se refiere Strauss consiste en la creación de estándares junto con modos de juzgar si esos estándares se han alcanzado. Los miembros de un nuevo sistema social del arte necesitan estándares que les sirvan de guía para la producción, exposición, distribución, venta, colección, etc. de su producción artística. Estos estándares surgen al principio implícitamente, para más tarde, a través de un complejo proceso, homogeneizarse y formalizarse por medio de consensos y convenciones. De nuevo, nos encontramos con una situación precaria en Nigeria. Por ejemplo, algunos artistas nigerianos utilizan—por falta de otros medios o por ignorancia—técnicas y materiales pictóricos o escultóricos que son totalmente inadecuados.

Fronteras

En los mundos sociales, como consecuencia de las nuevas formas de interacción entre sus agentes que surgen continuamente dentro de ellos, las fronteras de cada mundo y submundos son constantemente cuestionadas y redelineadas. Esta cuestión de las fronteras entre mundos y submundos del arte es particularmente importante para este estudio. Las fronteras

entre los mundos del arte, de la artesanía, de la decoración, del diseño industrial, y las relaciones entre sus principales agentes y estructuras cambian con el tiempo y nunca están perfectamente definidas. Al mismo tiempo, esos agentes crean lo que Becker (1982) llamó “convenciones” dentro de su mundo y tratan de diferenciarse de los actores en otros mundos sociales: artistas, artesanos, diseñadores, decoradores, etc.

Bourdieu, ha defendido, en *The Rules of Art* (1995), la idea de que para estudiar adecuadamente las condiciones sociales que afectan la producción artística hay que suspender “*the charismatic ideology of 'creation'*” que se centra –casi exclusivamente– en el “supuesto productor” de la obra y que nos impide preguntarnos: “*who has created this 'creator' and the magic power of transubstantiation with which the 'creator' is endowed?*” (1995:167). Si nos fijamos solo en la producción material del objeto de arte, dejamos de preguntarnos acerca de las condiciones en que esa producción se realiza. Bourdieu sostiene que el artista que realiza la obra es, a su vez y en cierto modo, hecho por todos aquellos –críticos, marchantes, etc.– que, en primer lugar, le “descubrieron” y luego le “consagraron” como un artista merecedor de reconocimiento.

el comerciante en arte (distribuidor en pinturas, editor, etc.) es inseparablemente ambos: el que explota la obra del artista haciendo comercio de sus productos y quien, al ponerlo en el mercado de bienes simbólicos a través de la exposición, publicación o puesta en escena, asegura que el producto de la fabricación artística recibirá una consagración, y la consagración será mayor cuanto más consagrado sea el comerciante (Bourdieu 1995:167).

Hay una importante consecuencia de esta observación de Pierre Bourdieu: el mediador comercial contribuye a “crear” el valor del artista y, de ahí, llevarlo al reconocimiento público y la fama. Poco a poco el artista, gracias a la labor de ese mediador comercial, tiene acceso a espacios artísticos de mayor y mayor importancia. Para llevar a cabo esta función de

legitimación, el mediador ofrece como garantía su reputación y –utilizando la terminología de Bourdieu– su “capital simbólico” acumulado.

En Nigeria, no es difícil percibir que los galeristas, marchantes, las casas de subastas y, sobre todo, los coleccionistas ocupan un lugar de precedencia temporal y efectiva sobre los críticos e intérpretes del arte contemporáneo nigeriano. Frecuentemente, estos críticos sólo se aproximan–o tienen conocimiento–de los nuevos artistas tan sólo cuando ellos ya tienen una presencia en el mercado del arte local o internacional. Esto significa que los coleccionistas y marchantes son en Nigeria los primeros en descubrir y promover el talento entre los jóvenes artistas. Un ejemplo clarificador es el de la exposición anual organizada en Lagos por la Rele Gallery y titulada *Young Contemporaries*. Para esta exposición, la directora de la galería, Adenrele Sonariwo, selecciona a un pequeño grupo de artistas noveles que todavía no han participado en ninguna exposición y que son prácticamente desconocidos fuera de unos círculos muy restringidos.

Críticos e historiadores

Aunque su intención sea puramente académica, cuando un crítico o historiador de arte establecido publica una valoración de una obra de arte y lo hace en una publicación también establecida, esta acción influencia no solo el conocimiento y la interpretación de esa obra, sino también su posición en el mercado del arte. Si esa opinión del historiador o crítico es compartida por otros expertos, entonces, no solo influencia, sino que puede determinar si esa obra entra o sale del canon del arte y su valor comercial. A partir de entonces, aunque la obra –en sí– no cambie, si hay un cambio de opinión entre los expertos, su valuación económica cambiará también. Esta realidad es aplicable no solo al mundo del arte, sino también

a muchos otros sistemas sociales en las que agentes y estructuras interpretativas o evaluadoras juegan un papel importante.

Aunque el coleccionismo de arte en Nigeria ha crecido considerablemente en la última década—particularmente tras la apertura de las casas de subastas (Arthouse, TKMG y Sogal) y la feria de arte (ArtX) en Lagos—no ha sucedido lo mismo con los comisarios artísticos. El número de comisarios africanos, residentes en África y con suficiente formación y capacidad para llevar acabo exposiciones de envergadura, es todavía muy reducido. De momento, la experiencia, apoyo institucional, cualificaciones y recursos financieros de sus instituciones hacen—paradójicamente—a los comisarios afroamericanos en USA los principales agentes curatoriales de arte africano contemporáneo a nivel global. En 1997, Ogbechie —de origen nigeriano— echó la culpa de esta situación a la falta de competencia profesional de los comisarios africanos (Ogbechie 1997). Desafortunadamente, más de veinte años después, la situación no ha mejorado mucho.

La actividad de todos los mediadores del arte tanto los que contribuyen a su distribución como a su interpretación, y con independencia de la tarea específica que realicen, contribuyen a la valorización de las obras de arte tanto en la creación de valor económico como valor simbólico. Por lo tanto, todos estos mediadores contribuyen a dar una forma y carácter específico a cada mundo del arte, y dentro de él a cada momento histórico.

Las posiciones metodológicas y críticas adoptadas por historiadores, críticos y comisarios artísticos están estrechamente imbricadas con sus trayectorias vitales e intelectuales. Entender de dónde vienen es de gran ayuda para comprender sus enfoques y postulados teóricos y darse cuenta de que su posicionamiento no puede ser nunca absolutamente “neutral”. Estos agentes de intermediación en interpretación crítica no son sólo observadores y estudiosos académicos que

investigan la historia del arte contemporáneo africano. La mayoría de ellos son agentes activos en la creación de esa misma historia. En el caso de los comisarios de arte, esto es especialmente así.

Como Mclean (2014:132) ha señalado, hay algunos historiadores, críticos y comisarios de arte nacidos en África y ahora residentes en Europa o América que pertenecen a esa primera generación de africanos que pasaron de ser “indígenas”, a ser ciudadanos de un estado regido por un derecho civil moderno. Ellos personifican en sí mismos y en su pensamiento, el nuevo orden postcolonial en el que palabras como indígena, nativo o tribu son reliquias abandonadas del colonialismo. Varios nigerianos pueden citarse entre ellos: Enwezor, Ogbachie, Okeke-Agulu y Nzewi destacan en este pequeño y selecto grupo. Ya en 2008, Kasfir hizo notar como en los previos 15 años, el foco de los trabajos curatoriales y de crítica artística en el campo del arte africano se habían movido paulatinamente de una geografía de la práctica principalmente tropical hacia una de carácter diaspórico y global. Sin duda, esto era ya entonces el resultado del hecho de que buena parte de los curadores y críticos vivían –y viven, con la excepción de Sudáfrica– fuera del continente.

El artista africano que trabaja en Londres o Nueva York es mucho más propenso a recibir un reconocimiento crítico que uno en Yaundé, Kampala o Addis, no debido conspiraciones de poder como a veces se alega, sino por la mayor visibilidad de su práctica en Occidente (Kasfir 2008: 10)

A continuación, dirijo mi atención a siete de los principales agentes “interpretadores” del arte nigeriano. Su influencia conjunta en el sistema del arte nigeriano es indudable. Se trata de cuatro historiadores–tres de ellos afincados en Estados Unidos–y tres comisarios de arte –dos de ellos también residentes fuera de Nigeria. Los historiadores son: Chika Okeke-Agulu, Ola Ololade, Dele Jegede y Sylvester Ogbachie. Los comisarios: Okwui Enwezor, Bisi Silva y Ugochukwu-Smooth

Nzewi.

Historiadores del arte nigeriano

CHIKA OKEKE-AGULU

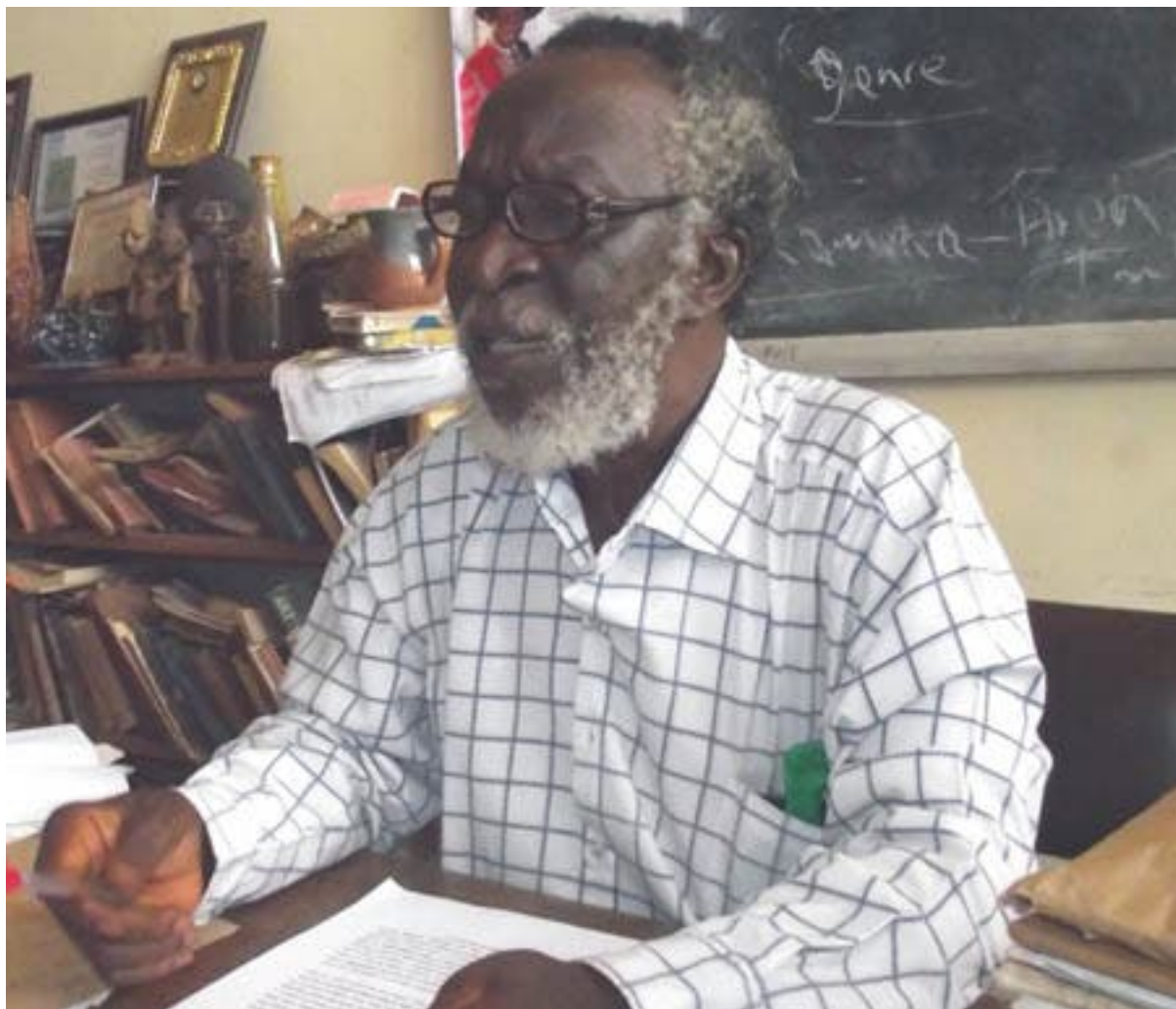
Chika Okeke-Agulu, nació en el este del país, estudió primero bellas artes en la *University of Nigeria*, en Nsukka, luego se doctoró en historia del arte y esa ha sido desde entonces su principal área de actividad. Chika Okeke-Agulu es profesor de historia del arte en el Departamento de Arte y Arqueología de Princeton University; coeditor, con Enwezor y Salah Hassan de la revista *Nka: Journal of Contemporary African Art*. Aunque centren su mirada en el mismo grupo de artistas, sus focos de interés no son siempre los mismos. Enwezor se interesa sobre todo en las ideas que conforman la condición postmoderna y globalizada de artistas e intelectuales de las periferias globales. Por su parte, Okeke-Agulu, aunque también ha sido comisario de varias exposiciones es, sobre todo, un historiador centrado en la producción artística, y particularmente en el modernismo africano temprano. Su último libro: *Postcolonial Modernism: Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria* (Okeke-Agulu 2015), trata sobre este tema.



Chika Okeke-Agulu

OLA OLOIDI

El profesor Ola Oloidi es el más veterano de todos los historiadores nigerianos del arte y afincado en el país. Oloidi obtuvo en 1969 un diploma en arte en el Yaba College of Technology, Lagos, seguido de una licenciatura y masters en Bellas artes en Howard University, en Washington, USA en 1974. Aunque empezó su doctorado en Estados Unidos en Historia del Arte, lo concluyó en la Univeristy of Nigeria, Nsukka, en 1984, sino el primer historiador de arte nigerino en obtener sa culificacion academica. Desde entonces, hasta su jubilación en el 2012, fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de esa universidad.



Ola Oloidi

DELE JEGEDE

Dele Jegede (o como el prefiere escribir su nombre, “dele jegede”, en minúsculas) estudió arte en la Ahmadu Bello University en Zaria. En 1983, obtuvo un doctorado en historia del arte en Indiana University, USA. Su tesis doctoral sobre el arte contemporáneo nigeriano fue una de las primeras publicaciones que se enfrentaron al tema de una manera rigurosa. A lo largo de su carrera ha compaginado la práctica y la docencia artística siempre desde posiciones críticas. En 1991 fue elegido presidente de la *Society of Nigerian Artists*. En 1993 se trasladó a Indiana University para trabajar como profesor. Permaneció en Estados Unidos hasta su reciente

jubilación, pero ha sido muy activo en la publicación de varios libros y artículos sobre el arte nigeriano.

SYLVESTER OGBECHIE

Sylvester Okwunodu Ogbachie, de origen nigeriano, es profesor de Historia del Arte en la Universidad de California. Su investigación se ha centrado también en la modernidad africana. Fundador y editor de la revista *Critical Interventions: Journal of African Art History and Visual Culture*, Ogbachie contribuye regularmente en las más importantes publicaciones sobre la historia del arte africano moderno y contemporáneo. Se trata de una de las voces más activas y respetadas en este nuevo campo de la historia del arte.

Comisarios de arte

Entre los mediadores del arte en occidente, los comisarios artísticos ocupan una posición y ejercen una función de creciente importancia, tanto si trabajan de forma independiente como si lo hacen de modo estable en instituciones culturales. Los grandes comisarios internacionales, a través de su elección de las narrativas, los artistas y la presentación de las obras en bienales, y exposiciones institucionales, están ganando terreno en el espacio del mundo del arte a críticos, historiadores, galeristas y marchantes. Sus decisiones, tiene un impacto substancial en la valorización y reputación de artistas y en la adscripción de significados a sus obras. A nivel global o de los grandes mundos del arte, aunque trabajen de modo independiente, los comisarios, como agentes de ese mundo del arte se apoyan y necesitan estructuras institucionales—museos, corporaciones cívicas, grandes patrocinadores—para ejercer su acción.

Los curadores son los intermediarios capacitados por estas

redes institucionales y profesionales, por un lado; artistas y público, por el otro. Por lo tanto, la función curatorial está intrínsecamente restringida por los intereses de grupos y circunscripciones más grandes o más poderosos. ... En este contexto de élite, los curadores han funcionado tradicionalmente como árbitros del gusto y la calidad (Ramírez 1996:15).

En Nigeria, debido principalmente a la escasez y debilidad de instituciones públicas con capacidad y recursos para organizar exposiciones de arte de mediana o gran entidad, las oportunidades de ejercer esa actividad curatorial y de comisionado son muy restringidas. En los medios de comunicación y el material de publicidad de exposiciones comerciales en Nigeria es frecuente ver la palabra *curator* utilizada para referirse simplemente a la persona que ha organizado la exposición. Sin embargo, la realidad es que existen poquísimos expertos en Nigeria a los que pueda aplicarse adecuadamente el término “comisario artístico”. La única comisaria con una capacitación académica y competencia profesional acreditada y residente habitualmente en Nigeria fue Bisi Silva –recientemente fallecida–, la fundadora y directora del *Centre for Contemporary Art* (CCA) en Lagos a la que me he referido anteriormente en este capítulo al estudiar las instituciones artísticas no comerciales en Nigeria. Junto a ella, hay varios comisarios de exposiciones y curadores de colecciones en museos que trabajan en instituciones fuera del país. A continuación, me refiero a dos de ellos: Okwui Enwezor (también fallecido inesperadamente en 2019 cuando estaba en lo alto de su carrera) y Smooth Ugochukwu Nzewi.

OKWUI ENWEZOR

Okwui Enwezor, empezó su carrera como poeta y estudiante de ciencias políticas, para convertirse en comisario de exposiciones, director de bienales de arte, gestor de un importante museo europeo, fundador y editor de una revista de arte africano y escritor acerca de materias que trascienden

las fronteras del arte y cubren más amplios territorios intelectuales. La voz de Enwezor es más la voz del comisario de exposiciones y crítico de arte que la del historiador. En la *Power 100*, la lista que cada año publica *ArtReview* de las 100 figuras más influyentes en el mundo del arte contemporáneo a nivel global, Enwezor aparece ya desde 2002, año en el que fue director de la *Documenta 11*, en Kassel. En 2015, cuando fue comisario de la Bienal de Venecia, alcanzó el puesto 17 y en 2016 aparece en el puesto 20. Dos años más tarde, era uno de los dos autores africanos citados en un libro español sobre la historia de los críticos de arte (Lorente, 2017: 200).

En 1982 Enwezor se trasladó desde su nativa Nigeria a New York para estudiar Ciencias Políticas. En 1994, fundó *Nka: Journal of Contemporary African Art* y en 1996 dio su primer paso en una rápida carrera como comisario de exposiciones. Ese año dirigió la exposición *In/Sight: African photographs, 1940 to the present* en el Guggenheim de New York. En 1997, fue nombrado Director Artístico de la 2ª *Johannesburg Biennale*. En 1998 fue co-comisario de la exposición *Cinco continentes y una ciudad* en México. En 2006, comisarió la *II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*. En 2008, fue el Director Artístico de la *VII Gwangju Biennale* en Corea del Sur. En 2011, fue nombrado director de la *Haus der Kunst* en Munich. En 2012, dirigió la *Biennale de Paris*. En 2013 recibió el encargo más importante de su carrera: ser el director Artístico de la *56 Biennale de Venezia* (mayo a noviembre de 2015). Ningún africano había sido hasta ahora director artístico de una importante bienal. Enwezor lo fue de las dos principales: Documenta y Venecia.



Okwui Enwezor

BISI SILVA

Bisi Silva fue curadora de numerosas actividades curatoriales internacionales. Estudió primero en Francia y luego en Inglaterra, donde trabajó por tres años en el *Camden Arts Centre* en London, antes de empezar en 1993 un Máster en Visual Arts Administration en el *Royal College of Art*. En 2002 se trasladó a Lagos y desde entonces, especialmente desde que en 2007 fundó el *Centre for Contemporary Art* (CCA) en Lagos, su actividad curatorial en África y en otras partes del mundo fue incesante. Entre sus proyectos están: co-curadora de la séptima bienal de Dakar, Senegal en el 2006; Silva fue directora artística de la décima edición de los *Encuentros de Bamako*, en Mali (2007); Mumbai, India y Taipei, Taiwán (2008); Co-curadora de la segunda Thessaloniki Biennale, en Grecia en 2009; Johannesburg (2009); En 2011 comisarió la exposición J.D. "Okhai Ojeikere: Moments of Beauty" en el Kiasma Museo de arte contemporáneo en Helsinki; Silva, trabajó también, entre 2012 y 2013, en el proyecto de colaboración titulado "The Progress of love" entre el *Centre for Contemporary Art* (CCA), la *Pulitzer Foundation for Arts* en Missouri (USA) y la *Menil Collection* de Houston (USA). Venecia, Italia (2013); en 2015,

Silva fue directora artística de la décima edición de los *Encuentros de Bamako*, la bienal de fotografía en Bamako, Mali.

Silva fue desde 2010, la fundadora y directora de *Àsìkò International Art School*, una plataforma y escuela de estudios curatoriales en África que en cada edición trabaja en un país distinto en África. Esta plataforma nómada ha sido durante años un efectivo medio para establecer relaciones y diálogos entre artistas, agentes culturales y comisarios de arte en el continente. Silva es miembro de los consejos editoriales de varias publicaciones de arte: *N.Paradoxa*, *ContemporaryAnd* y el *International Feminist Art Journal*. Silva falleció en Lagos en febrero de 2019.



Bisi Silva

UGOCHUKWU-SMOOTH NZEWI

Ugochukwu-Smooth C. Nzewi es, desde agosto de 2017 el *Curator of African Art* en Cleveland Museum of Art, en USA. En su posición, está a cargo de la conservación y desarrollo de la

colección de arte africano en este museo. Nacido en Nigeria, estudió arte en la University of Nigeria, Nsukka bajo la tutela de El Anatsui y completó sus estudios allí en 2001. Desde ese año hasta 2006, cuando se trasladó a Sudáfrica para hacer un programa de posgrado en *Museum and Heritage Studies* en la University of Western Cape. En 2013 completó su doctorado en Historia del Arte en Emory University, en Atlanta, e inmediatamente empezó a trabajar como curador de arte africano en el Hood Museum del Dartmouth College (2013-2017). En 2014, fue co-curador de la Bienal de Dakar. En 2016-2017) también co-curador de la Bienal de Shanghai. Como comisario y curador de museo, Nzewi está particularmente interesado en la inserción y asignación de significado del arte dentro de las sociedades africanas.

En mundos del arte más desarrollados que el de Nigeria hay –además de los ya citados– un agente mediador que no existe todavía en Nigeria de una forma profesionalizada. Es el *Art Advisor*, el consultor especializado en el mercado del arte, capaz de ofrecer servicios de consultoría a coleccionistas, inversores en arte, instituciones, y otros profesionales interesados en adquirir obras de arte. En la historia del coleccionismo occidental, los asesores y consultores artísticos han desempeñado un papel relevante en la gestación de numerosas colecciones, sobre todo en América. Hasta ahora, esto no ha ocurrido en Nigeria. Aunque unas pocas personas en el país ofrecen consejo informalmente, este componente del mundo del arte está todavía por desarrollarse. Los coleccionistas forman y gestionan sus colecciones de un modo casi exclusivamente personal. Este hecho no está desligado de la precariedad de oferta de galerías y marchantes serios y competentes, capaces de ofrecer un servicio de utilidad y calidad al coleccionista.

Conclusión

En la introducción, he hecho notar que el arte de la modernidad nigeriana empieza a aparecer en las primeras décadas del siglo XX, pero no adquiere cuerpo hasta después de la independencia del país en 1960. Es entonces cuando los primeros canales de mediación y distribución del arte –las primeras galerías y los primeros marchantes– empiezan a aparecer. Los llamados “intérpretes” o agentes críticos llegan más tarde. Es solo en los años 80 que surgen los primeros, situados principalmente en universidades, tanto nigerianas como, sobre todo, americanas y británicas. Sin embargo, los agentes del mercado del arte, además de su labor de distribución, siguen siendo los principales *gatekeepers* del mundo del arte nigeriano contemporáneo.

[\[1\]](#) Siguiendo a Peist (2012:18) utilizo preferentemente la palabra “reconocimiento” en vez de otras que aparecen a menudo en obras sobre el tema: fama, consagración, éxito, reputación. Hacerlo así, me parece más cercano a la palabra original utilizada por Bowness, “recognition”, ofrece mayor libertad e graduación: desde los pequeños círculos iniciales alrededor del artista hasta los ámbitos globales que una “consagración” artística puede alcanzar.

El Rojas: plataforma de enunciación crítica de las desobediencias socio-sexuales

en el campo cultural de Buenos Aires (1984-2014)

1. “Con discriminación y represión no hay democracia”⁽¹⁾

Las consecuencias de la última dictadura militar argentina (1976-1983) fueron devastadoras tanto en el orden económico como político y social. Tras la derrota bélica por la soberanía de las Islas Malvinas, el gobierno *de facto* se fue fracturando y la sociedad en general comenzó a reconocer los signos de los peores años de terrorismo de Estado. En el debilitamiento de dicho gobierno, el movimiento de derechos humanos y determinadas plataformas de activismos políticos recuperaron su fuerza silenciada y censurada por amenazas y arrestos; entre las últimas se encuentran el movimiento de mujeres y las disidencias sexo-políticas, es decir, aquel movimiento subalterno que se inscribe por fuera de las lógicas de la heterosexualidad (*Cfr.* Preciado, 2003). Por un lado, según María Laura Rosa (2014), ya en el año 1980, organizaciones feministas volvían a la arena política para posicionar sus reclamos, entre estos, la patria potestad indistinta para la cual se conformó la comisión Pro Reforma de la Patria Potestad y un frente de Derechos Iguales para la Mujer Argentina (DIMA). Durante el transcurso de 1981, este último organizó el Primer Congreso Argentino: La mujer en el mundo de hoy, realizado el 25 de octubre de 1982, con una vasta convocatoria de alrededor de ochocientas participaciones. El éxito del mismo motivó a desarrollar otro evento de similar envergadura, las Jornadas de creatividad femenina, entre el 1 y 3 de abril de 1983, es decir, a pocos meses de la primera experiencia. De esta manera, siguiendo *Legados de libertad* (Rosa, 2014) se advierte la temprana reactivación de las agrupaciones feministas y la producción de intervenciones artísticas como artefactos de cuestionamiento

al ordenamiento social del género. Por su parte, el activismo sexo disidente también volvía a aglutinarse en torno de plataformas suspendidas por el régimen de persecución militar. Entre los focos emergentes –previos a los comicios del 30 de octubre de 1983– se encontraban Oscar Wilde, Pluralista, Grupo de Acción Gay (GAG), Dignidad, Nosotros, Camino libre y Liberación. Los mismos se conglomeraron en la Coordinadora de Grupos Gays, a modo de restablecer la genealogía y frentes de luchas del activismo político sexual iniciado en los años sesenta/setenta por el Frente de Liberación Homosexual (FLH) y otras agrupaciones (Cfr. Cuello y Lemus, 2016). Por lo expuesto, si por un lado interesa referenciar la activación de feministas analizadas por María Laura Rosa (2014) es porque la investigadora advirtió la imbricación entre los grupos de *concienciación* de las mujeres y el desarrollo de un *arte feminista*. En otro orden, la conformación del FLH tuvo como Puntos Básicos de Acuerdo reivindicaciones específicas, entre ellas, el cese de la represión policial y la derogación de los edictos policiales.^[2] Iguales proclamas políticas sostuvieron los grupos de la disidencia sexual conformados en la década del ochenta y el colectivo de travestis y mujeres trans en la década del noventa y el nuevo milenio. En este sentido, las dos líneas mencionadas de movilización política en la apertura democrática sientan precedentes característicos del devenir político del movimiento sexo-genérico desobediente de la Ciudad de Buenos Aires: por un lado, la apelación a discursos y visualidades críticas como maquinaria de enunciación y, por otro lado, el reclamo por la eliminación de códigos y contravenciones que criminalizan las identidades que no se sujetan a la *economía heterosexual* (Wittig, 2006 [1992]).

Asimismo, finalizada la dictadura militar (1976-1983), paralelamente a estas reactivaciones micropolíticas el campo cultural produjo cambios sustanciales para la vida democrática en las instituciones estatales. Estas también atravesaron dinámicas de apertura y cambios en los albores de la primavera

democrática. Para dar cuenta cómo ingresaron tales reconfiguraciones de las minorías socio-sexuales al interior de las instituciones públicas, en esta oportunidad, nos centraremos en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires fundado en este contexto. Con el tiempo, dicho espacio sería una plataforma de intervención del activismo académico disidente, ya sea por la actividad del Área de Estudios Queer fundada en 1997 o, en el nuevo milenio, por la del Área de Tecnologías de Género, donde se llevó adelante entre el año 2007 y 2014, *El Teje. Primer periódico travesti latinoamericano*. Para tal fin, a continuación, se caracteriza el perfil institucional que distinguió al espacio en el transcurso de sus 30 años (1984-2014). A partir de dicho análisis institucional se sostiene que, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas constituyó la primera institución pública-estatal en la que fue posible, en general, disputar discursos socio-sexuales mayoritarios mediante intervenciones y plataformas artísticas que operaron como maquinaria de enunciación crítica. En particular, tales maquinarias habilitaron un *devenir travesti* cuando los edictos policiales tenían plena vigencia y se perseguía y hostigaban a quienes desajustaban, mediante su imagen corporal, el régimen heterosexual (Wittig, 2006). [\[3\]](#) Consideramos que estos pasajes desobedientes fueron posibles, por un lado, por los agentes que coordinaron distintas áreas de la institución y, por otro lado, por la intensa actividad teatral que realizó Batato Barea. El *performer*, lejos de definirse bajo categorías binarias desarrolló un *travestismo cuestionador* (Trastoy y Zayas de Lima, 2006). En consecuencia, su dramaturgia corporal no sólo transgredió convenciones teatrales, sino también sociales y, a través de su labor, la identidad de género autopercebida fue respetada en la institución. Por ello, el Área de Tecnologías de Género del Centro Cultural Rojas recuperó su figura de modo emblemático. Este vínculo quedó manifestado de forma explícita cuando, con motivo del aniversario de los 30 años del Rojas (2014), el *flyer* de difusión de la actividad programada por dicha Área, con la

imagen del rostro del *performer*, se preguntaba: “¿Qué hicimos con la posta que nos dejó Batato?”.



Cartel de difusión. *El TejeFest*, septiembre de 2014, Centro Cultural Rojas.

2. El Rojas, un laboratorio cultural para “acercar la universidad al pueblo”

En la década del sesenta, el edificio de la Universidad de Buenos Aires ubicado en Corrientes 2038 fue sede de actividades artísticas, entre ellas, las puestas del Grupo de Egresados del Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos

Aires.^[4] Allí también radicó la biblioteca de la Facultad de Psicología, distintos centros de estudiantes y la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, espacio del cual dependió el grupo de Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA) entre 1974-1983 y cuya dirección escénica estuvo a

cargo de Ariel Arturo Quiroga (Cfr. Ugarte, 2014).^[5] Con tales antecedentes, hacia la década del ochenta, el edificio contaba con espacios (aunque precarios y derruidos) para la realización de actividades culturales, entre ellas, la sala

principal (actualmente llamada Batato Barea) y la sala Cancha. Precisamente, en este espacio cultural emergente en la apertura democrática se incrementaron las actividades artísticas realizadas en el marco de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Entre estas, la actividad coral (aunque se desarrollaba de modo independiente en distintas Facultades de la Universidad) carecía de una coordinación institucional; por ello, en marzo de 1984, se creó el Coro de la UBA, bajo la dirección artística de Oscar Castro y Graciela Taquini. De acuerdo con el testimonio ofrecido en conmemoración de los 25 años del Rojas:

Cuando iniciamos nuestra actividad, donde hoy es el Rojas existía un olvidado edificio semidestruido de la UBA. Fuimos los integrantes del coro quienes sugerimos al Rector Francisco Delich y a la Secretaría de Extensión Universitaria de ese momento, Laura Mussa, que ese local, en plena calle Corrientes, si se refaccionaba, podría ser el centro cultural universitario. Felizmente se ocuparon inmediatamente del tema y el Rojas se inauguró en septiembre de 1984, con un concierto del Coro de la UBA(Castro y Taquini, 2009: 77).

El contexto socio-político demandaba crear nuevos canales que restituyeran el valor de la expresión y espacios para el desarrollo cultural. Por lo cual, con el expreso objetivo de centralizar y preservar la calidad de las actividades artísticas que promovía la casa de estudios, se fundó el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas bajo el expediente N° 30.304/84. A lo largo de sus 30 años de funcionamiento, el Rojas fue una *usina cultural*(Lebenglik, 2009) y un centro de experimentación y renovación artística. Siguiendo a la Red Conceptualismos del Sur (2012), en América Latina, en la década del ochenta se produjo un *movimiento sísmico*. De acuerdo con esta imagen, el Centro Cultural Rojas fue uno de los puntos de colisión de dichos movimientos, una plataforma

cuyas réplicas de propagación artística impactan en la extensión de otros territorios contra-culturales y acontecimientos poético-políticos en el periodo 1984-2014.

En sus primeros años, el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas dependió del Área de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, motivo por el cual las políticas de gestión desarrolladas se caracterizaron por “acercar la universidad al pueblo”, a la sociedad, tal como indican los principales propósitos fundacionales del área de extensión en los espacios

universitarios.^[6] No obstante, de acuerdo con el primer director del Rojas, Lucio Schwarzberg (Director de Cultura de la UBA entre 1984-1986), quienes se embarcaron en la tarea inaugural de generar un centro cultural estatal una vez culminada la dictadura, más que un programa o perfil de gestión institucional, tuvieron realmente *entusiasmo* y *deslumbramiento* frente a la posibilidad de trabajar con entera libertad (Cfr. Schwarzberg, 2009). Con este ímpetu comenzaron a planificarse actividades mediante las que el Rojas llevó adelante una programación de cursos, capacitaciones, diálogos, conferencias y actividades artística con rasgos diferenciales en relación con otros centros culturales de la época, entre ellos, el San Martín, caracterizado por un perfil “más rígido” o el Centro Cultural Recoleta, “más paquete”, como señaló el mencionado Lucio Schwarzberg (2009a: 18). La tarea fue posible ya que, por entonces, existía una gran confianza de intelectuales y artistas hacia el Estado:

En ese momento se le podía pedir a la gente que viniera a trabajar para el Estado gratis. Era reconquistar un Estado que había estado en manos de los militares y sus secuaces. Ahora sabemos que no hay por qué trabajar gratis para nadie (Schwarzberg, 2009: 12).

De esta manera, en medio de los escombros de una oscura época

que había signado y cercenado el campo cultural, el Rojas ofició de *puerta de entrada* para quienes comenzaban a salir de las *catacumbas* y quienes volvían del exilio. Al respecto, Schwarzberg agrega: “El grueso de ellos no cobraba, venían porque había que ocupar el espacio (...) Nos proponíamos instalar temas que habían estado fuera de la academia” (2009a: 18). Con esta propuesta comenzaron los encuentros con intelectuales y artistas. Según Tamara Kamenszain, directora de Asuntos Extracurriculares del Rojas desde su fundación hasta 1990, la apuesta consistió en desarrollar un movimiento dinamizador hacia el interior de la universidad al brindarle al alumnado una relación viva, no heterodoxa, libre con la cultura y sus productores, más allá de lo que le ofrecían los marcos teóricos de sus carreras. Y un movimiento hacia el exterior de la universidad, es decir, establecer una nueva vía de contacto con el público extrauniversitario a través de un saber académico ofrecido de manera no convencional (*Cfr.* Kamenszain, 2009).^[7] Con este espíritu, el Centro Cultural Rojas sostuvo ciclos paradigmáticos, entre los cuales restituye Kamenszain:

Iniciamos dos ciclos históricos: La que se viene y Los que conocieron a (...) El primero sirvió para darle la palabra a las nuevas camadas literarias (Pauls, Caparrós, Guebel, Chitarroni). El segundo ciclo fue una opción heterodoxa para el concepto de homenaje. Cuando hicimos Los que conocieron a Alejandra Pizarnik pasó algo que, sin exagerar, aportó la clave para que el Rojas entrara en una nueva etapa. Cuando estaba por terminar el evento, un tímido adolescente del que sólo llamaban la atención –para lo que se usaba en esa época– los extraños reflejos oxigenados en el pelo, me pidió permiso para recitar unos poemas de Alejandra. Acto seguido, nos dejó a todos boquiabiertos con una intervención que ponía la lectura de poemas a años luz de lo que se había hecho hasta entonces. Era Batato Barea. Desde ese día el under se instaló en el

Rojas para siempre y la literatura quedó felizmente desvirgada por el teatro, la performance, la música (2019 [en línea]).

Desde 1986, con la incorporación de Daniel Molina al Área de Letras, comenzó el ciclo *Lengua Sucia*. *Poesía para después de todo*, que se desarrolló hasta 1991. El mismo Molina (2009) señala que el fin del ciclo simboliza la culminación de una etapa del Centro Cultural Rojas, en coincidencia con el fallecimiento de Batato Barea (el 6 de diciembre de 1991), y la finalización de una época que había comenzado bajo el manto de transición democrática y que –ya en el menemato– ofrecía otros signos político-sociales para caracterizar la nueva década del noventa.

The image shows a hand-drawn program for an event titled "El Teje". On the left, there is a vertical text "septiembre 2014". The program includes the following information:

- Logos for UBA (Universidad de Buenos Aires) and R30 AÑOS CENTRO CULTURAL RECTOR RICARDO ROJAS.
- Text: "Rojas 30 Aniversario EL TEJE FEST".
- Text: "Susy Shock Poemario trans-pirado Talkin' to machine".
- Text: "Jueves 18 | 20hs Sala Batato Barea Entrada gratuita".
- Website: "rojas.uba.ar".
- Social media: "@rojasonline" (Twitter) and "facebook.com/centroculturalrojasuba" (Facebook).
- Address: "CCRRROJAS | Av. Corrientes 2038 | C1045AAP".

The right side of the program features a black and white photograph of a person with dark hair, wearing a light-colored jacket, looking directly at the camera. Above the photo is a decorative banner with the title "el Teje" in pink. To the right of the title, there is a small text box that reads: "El Teje Fest los 30 de El Rojas ¿Qué hicimos con la posta que nos dejó Batato? Primer periódico travesti latinoamericano".

Recorte de programa de mano. Ciclo *Lengua sucia*. Centro Cultural Rojas, mayo de 1990.
Archivo Museo Casa Batato Barea. Fotografía: Guillermina Bevacqua

En este ciclo se presentaban grupos extranjeros y bandas de rock, moda y poesías. Como su nombre lo indica, se trataba de actividades que, desde los márgenes de una reconocida

institución –en palabras de Tamara Kamenszain (en Jiménez, 2009)–, se *enchastrara* y *ensuciara* el campo cultural heredado de la dictadura. Paralelamente al comienzo del ciclo, el Área de Teatro había desestimado la propuesta de Batato Barea “por parecer demasiado *under*, o quizás por parecer directamente indemostrable”, como sugiere María Moreno (2003 [en línea]). Sin embargo, dado que el *detritus* en los ochenta operaba como un dispositivo de (re)invención de *modos de hacer* que la *culturamainstream* (hegemónica) desechaba, mediante alianzas *marginolientas* Barea fue invitado a presentar sus espectáculos de *poesías performáticas* (Garbatzky, 2013) en el ciclo creado y organizado por Daniel Molina, quien explica:

Mientras él [Batato] vivió, a la mayoría de la gente de teatro –incluso a los más audaces– le parecía, en el mejor de los casos, un sapo de otro pozo. Yo le ofrecí que basara sus nuevos trabajos en textos poéticos y así podría sumarlo al ciclo de poesía Lengua Sucia. De esa forma surgieron sus mejores obras: desde Alfonsina y el Mal hasta La Carancha, una dama sin límites (en la que compartió cartel con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese), pasando por Un puré para Alejandra. Si Batato hubiera llegado al Rojas unos años más tarde, cuando se sumaron al área teatral gente como Rubén Szuchmacher, Vivi Tellas, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd, Andrea Garrote, Daniel Veronese, Miguel Pittier o, ahora, Matías Umpiérrez, quizá la historia hubiera sido diferente, pero hasta su muerte fue más un “clown travesti” que un “actor” (2009 [en línea]).

Cuando en 1989 se creó la Galería del Rojas bajo la dirección curatorial de Jorge Gumier Maier con la instalación de Liliana Maresca *Lo que el viento se llevó. La cochambre*, Batato Barea intervino la inauguración con una *performance poética*.^[8] Esta consistió en la lectura de “Sombra de Conchas”, un texto

neobarroco de Alejandro Urdapilleta plagado de figuraciones sexualizadas y remisión a un escenario desobediente de conchas y braguetas travisteriles:

*Conchas con olor a teatro/ camarines con olor a concha/
iconchas! iconchas!/ Breteles de corpiños y caireles/ copa
va copa viene/ y el bulto magno que me enceguece/ desde tu
entrepierna almibarada/ gloria de tu bragueta/parcimonía
[sic] de transeúntes/carroña que masco/y leche/
y al final telones/ y cenitales/ pelucas de pétalos/ alas
de cuarzo/ bambalinas en el alma/ rímel en el culo/ 130
putos frente a un espejo/ todos descuartizados/ vocación
de concha/ iconchas! iconchas!/ Libre albedrío/ y una
montaña/ y atrás el fuego/ y la huella de tu chupón en mi
nalga cruda/ medialuna de árabes/ matanza de chinos/
saqueos de fiambrierías/ 4 conchas que arrastro con mi
changuito/ más 5 que llevo puestas/ son 9 conchas/ leche
condensada/ pan lactal/ y esperma/ como un pulpo esa
concha enorme/ se va acercando/ ya cubre todo el Parque
Lezama/ iconchas! iconchas!/ Potras de crines blancas/
cayendo en los precipicios/ iconchas! iconchas!/ Cisnes
que alzan el vuelo/ y escupen sangre desde las nubes/
conchas que se derriten/ conchas ruborizadas/ conchas
famosas/ ¿concha peluda?/ ponele spray/ y atrás de todo mi
muerte negra/ dientes de raso/ pestañas grises/ aplausos
para las conchas/ ivivas vítores y clarines!/ aplausos
para el deseo/ como una baba/ aplausos para la luna/ que
tiene concha/ aplausos para el becerro/ y el vellocino de
oro/ y para tu concha/ tan elegante/ tu concha de
firmamento/ de algarabía/ y de sentimiento/ iaplausos para
la concha de tu madre!/ iy para la de T...M... qué todavía
ruge!/ Aplausos para mil conchas de camarines/ conchas
postizas/ conchas de llantos/ conchas de risas/ conchas
que crujen/ conchitas diminutas liliputienses/ y grandes
conchones profundos/ ien fin!/ ¡A la Gran Concha Argentina
Salud!(Urdapilleta, 2008: 69-71).*



Captura de pantalla de Batato Barea en *Lo que el viento se llevó*, instalación de Liliana Maresca en el Centro Cultural Rojas, 1989. Video-catálogo de la muestra retrospectiva *Frenesí* de Liliana Maresca. Realización: Adriana Miranda (1994).

De acuerdo con el estudio de Irina Garbatzky en la declamación escénica Barea *reutilizó* las lecciones de recitado de poesías de los manuales escolares en los que se remarcaba el uso de la voz lenta y baja pero animada cuando los pasajes del texto lo requieran, con una pronunciación sin defectos, movimientos naturales y una actitud corporal noble y viril pero para desmoronar, mediante la parodia, tal tradición declamatoria (Cfr. Garbatzky, 2013: 161). Asimismo, no *afeminaba* su voz, en consecuencia, la *performance poética* se producía entre una neutralidad corporal conservadora y el desacato de las convenciones poéticas y sociales. Por su parte, la instalación de Liliana Maresca estaba conformada por sombrillas, sillas y mesas estropeadas, despintadas y oxidadas, *cochambrosas*, traídas de lo que fue un glamoroso recreo del Tigre, El

Galeón de Oro (intervenido en la dictadura militar y luego abandonado). Como signos y restos de un pasado reciente, la elegía del texto y de este mobiliario y objetos derruidos señalaban *lo que el viento se llevó*. No obstante, la exposición (tanto en el trabajo de Barea como en el de Maresca) era una afirmación de la transmutación de lo que las sociedades descartan; residuos puestos en la escena de una nueva mirada, objetos que constelan entorno al deseo para que cada quien pueda vivir más su propia vida (como indica un poema de Liliana Maresca) por fuera de las formas convencionales y tradiciones artísticas (Cfr. Gutiérrez, 2018).^[9] .



Captura de pantalla de *Lo que el viento se llevó*, instalación de Liliana Maresca en el Centro Cultural Rojas, 1989. Video-catálogo de la muestra retrospectiva *Frenesí* de Liliana Maresca.
Realización: Adriana Miranda (1994).

Por esta exposición inaugural y por el perfil curatorial desarrollado entre 1989-1992 en la galería de artes visuales del Centro Cultural Rojas, Mariana Cerviño (2012) consideró que la gestión de Jorge Gumier Maier propuso un *corpus* de artistas *herejes* con una doble dinámica en el campo artístico, entre ellos: Marcelo Pombo, Pablo Suárez, Miguel Harte y Omar Schiliro, Roberto Jacoby, Liliana Maresca, Alfredo Londaibere, Esteban Pagés y Emiliano Miliyo, Feliciano Centurión, Benito Laren, quienes expusieron en la Galería del Rojas y/o contribuyeron al diseño curatorial de dicho espacio. Por un lado, hacia el interior de la institución, estos artistas compartían un *habitus* común generando afinidades espontáneas que apostaban a la experimentación colectiva, interdisciplinaria y *amateur* de sus producciones, al tiempo que desacataban las normas y valores instituidos en torno al uso de la vestimenta y el orden sexual del régimen dictatorial. Por otro lado, hacia el exterior del campo, se distanciaban de la tradición artística local estableciendo relaciones polémicas. Si bien la socióloga refiere, específicamente, al campo de las artes visuales, se puede considerar la *herejía* artística de Barea al interior del campo teatral. La misma quedó explícitamente manifiesta cuando el *performer* recitó el mencionado poema, “Sombra de Conchas”, en el Centro Cultural San Martín en la condecoración de Niní Marshall como ciudadana ilustre de la Ciudad de Buenos Aires el 21 de diciembre de 1989. En aquella oportunidad, la prensa escrita de la época expresó:

De inmediato ocupó el escenario Antonio Gasalla, que interpretó con su habitual gracia y simpatía a Mamá Cora, y luego Batato Barea, un cómico de limitados recursos, puso la nota burda y chabacana en un homenaje que no merecía su presencia(s/d, 1989).

De esta manera, a pesar del reconocimiento de Barea en el circuito artístico hacia 1989, una misma *performance poética*

podía tener una buena recepción (como fue el caso en la inauguración de la Galería del Rojas) pero causar un escándalo en otros marcos institucionales o resultar censurada como ocurrió en el Teatro Alvear en el mismo año. En relación de este desplazamiento, el mismo Barea señaló:

Lo que les molesta es que yo hago de mí. Que muestro mi propio concepto, mi propia ideología. Una ideología que tiene que ver con la poesía de Noy, de Pizarnik, de Perlongher, que tiene que ver con la realidad de la calle, con lo bajo, con lo marginal, con las prostitutas(en Hojman, 1989: 25).

Acerca de esta particular aceptación o rechazo de la labor del *performer*, también se debe agregar que, mientras sus participaciones en el Centro Cultural Rojas con el emblemático Clú del Claun no fueron cuestionadas por producir una poética, aunque disruptiva, inserta en una tradición teatral, por fuera de dicho grupo, sus creaciones desobedecieron formatos escénicos, deviniendo performáticas y tensionaron no sólo el lenguaje de la práctica teatral, sino también las fronteras socio sexuales de las figuraciones corporales; por ello, sus trabajos fueron desestimados para integrar programaciones teatrales oficiales, o incluso, en el Centro Cultural Rojas, como se refirió más arriba.

Por lo expuesto, el travestismo escénico de Batato Barea, además de un procedimiento poético insurgente, fue una estrategia política irreverente al imaginario social, cuyo patrón de sexualidad moderno (*mata puto*) se escandalizaba ante el desacato de la norma binaria. De esta manera, a contrapelo de la sociedad, incluso de determinado sector del activismo sexual con una fuerte impronta liberal (Cfr. Cuello y Lemus, 2016), Batato tejió alianzas con las travestis de las murgas

porteñas a quienes invitó a participar en sus espectáculos de poesías.^[10] Ante un escenario social que se caracterizó, extensamente, por la expresión de odio hacia la población trans, surge la pregunta acerca de cómo fue posible aquel tránsito sexo-genérico desobediente en los marcos “de una rancia institución como la Universidad de Buenos Aires” (Link, 2009: 254). Las reflexiones de Roberto Jacoby en torno al Rojas, acaso se aproximan a una posible respuesta:

El Rojas es un caso ejemplar y probablemente único desde el punto de vista político. Fue un acto de resistencia a la eliminación emprendido por un pequeño grupo de seres sensibles y talentosos, que buscan la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún, el Rojas instituyó cierta poética que hiciera más vivibles las limitaciones de la enfermedad [el VIH-sida], de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte, muy amplios(en Longoni, 2011: 25).

En consecuencia –en un contexto en el que, a pesar del pleno ejercicio de un Estado de derechos, continuaba el amedrentamiento alrededor de determinadas zonas (y de ciertos bares) con dispositivos de control por *averiguación de antecedentes* y las *razzias* policiales recaían sobre las disidencias sexuales–, en el Centro Cultura Rojas, un grupo de travestis, bajo la excusa de marcos y códigos escénicos, circularon libremente en un *territorio dislocado* (Rosa, 2008) que suspendía la persecución y criminalización de sus derivas identitarias. Por lo cual, replegándose a dicho control e inventando sus reglas de juego, el Rojas también formó parte de un circuito de espacios subterráneos, contraculturales o, como el Indio Solari los llamó, *guaridas underground para Dionisos*.^[11] Si bien esta última caracterización fue utilizada

para referenciar espacios surgidos en un contexto cultural en el transcurso del régimen *de facto*, dado que las travestis y mujeres trans fueron sistemáticamente perseguidas “por llevar ropas del sexo contrario” y sin ser sujetas [sic] de derechos hasta la sanción de la Ley de Identidad de Género (2012), sus vidas estuvieron azoradas por otro régimen, el heterosexual. Por lo tanto, se propone considerar al Rojas como una *guardida* capaz de darles cobijo a un grupo de personas que, transgrediendo las modelizaciones hegemónicas que impone el binarismo cis genérico, en un marco “de una prodigiosa apertura mental, moral y afectiva” (Molina, 2009a: 249), pudieron agenciar trayectorias vitales, tensionando los constructos biopolíticos normativos. Esto fue posible, primero, a través de prácticas poético-escénicas (en la década del ochenta y noventa) y, luego, por las actividades programadas tanto por el Área de Estudios *Queer* (desde 1997), como por la agenda del Área de Tecnologías de Género, desde el 2005 hasta la última actividad organizada por dicha Área en la conmemoración de los 30 años del Rojas en 2014. Asimismo, aunque en la década del ochenta estas actividades tuvieron como protagonista a Batato Barea, se debe advertir una trama de complicidades entre distintos agentes culturales que allí trabajaron. Entre ellos, resulta crucial la figura de Leopoldo Sosa Pujato, director del Centro Cultural Rojas entre 1986-1993. En palabras de su antecesor, Lucio Schwarzberg: “Fue el que realmente le dio el perfil. Él había venido en 1984 de España, donde había vivido el ‘destape’. Por eso, probablemente, su decisión de incorporar a las minorías y las llamadas ‘tribus urbanas’” (2009b: 24). Por su parte, Beatriz Sarlo (2009) también relaciona la *movida* madrileña con el espíritu juvenil e innovador que se desarrolló en los años de transición democrática en la Ciudad de Buenos Aires y, particularmente, en el Centro Cultural Rojas. Además, el impacto producido por el Rojas en el campo cultural del ochenta se puede comparar con el Instituto Di Tella en la década del sesenta, ya que, al igual que este último, el Rojas fue un *underground institucionalizado* –tal como Oscar Massota

refirió respecto al Instituto (en Pinta, 2013: 23)– cuyas propuestas contrastantes con un medio caracterizado por un canon tradicional no podrían dejar de ejercer presión en sus contextos de recepción. Sin embargo, tal como Beatriz Sarlo (2009) indica, entre ambas instituciones existe un abismo dado que el Di Tella produjo sus actividades bajo financiación privada y el Rojas se sostuvo mediante presupuesto estatal. Mientras que la primera institución respondía a un núcleo programático de artistas, curadores y funcionarios, por el contrario, el Rojas se fue haciendo *sobre la marcha*, a través de afinidades y alianzas. Al respecto, Daniel Molina señala:

Una mirada a estas dos décadas que estuviera muy atenta al presente puede llegar a esconder la sustancia. Muchas de las cosas que se hacían por entonces surgieron sin ningún plan. Es más, creo que las transformaciones más profundas, las que fueron definiendo un perfil valioso, no tuvieron ningún grado de predeterminación. Leopoldo [Sosa Pujato] arribó a la dirección del Centro como una forma de castigo. Había estado en la dirección del, por entonces, recientemente creado Ciclo Básico Común (que, con sus noventa mil alumnos, era el niño mimado de la universidad) y por sus diferencias con Rectorado fue expulsado de allí y nombrado director del Rojas, una dependencia que nadie sabía ni dónde quedaba(2009a: 252).

Resultan infinitas las anécdotas de la institución acerca de la capacidad de gestión de proyectos de alto nivel de contenido desarrollados en precarias condiciones presupuestarias y difíciles de sostenerse sin expresa voluntad política y económica; sin embargo, es innegable que, a lo largo de los años, el Centro Cultural Rojas se caracterizó más por lo que pudo que por lo que le faltó y por ser un *laboratorio de política cultural*, un espacio en el que se elaboraron proyectos artísticos novedosos y experimentales. Distintos agentes posibilitaron dicho perfil, entre ellos/as,

uno de sus gestores más importantes fue Leopoldo Sosa Pujato, quien *consideraba*:

En realidad, en la Argentina (...) no hubo una producción subterránea fuerte. La dictadura había debilitado las posibilidades de producción: uno sacaba una tapa y no había nada. Nuestro intento, entonces, es crear situaciones y las condiciones que permitan que sectores sociales marginados del poder puedan generar lenguajes propios, construir un protagonismo fuerte(Sosa Pujato en Pacheco, 1992: 2).

En consecuencia, frente a la necesidad de desarrollar un ámbito de libertad para jerarquizar al *actor social*, la gestión del emblemático director del Rojas posibilitó los marcos de un espacio *desprejuiciado* (Lebenglik, 2009), que se convirtió en un *referente para la innovación o semillero artístico* (Vázquez, 2009). Tal política cultural de extensión social propició modalidades artísticas desobedientes, mediante las cuales fue posible interrumpir la *ficción somatopolítica* (Preciado, 2003), es decir, la forma dominante que despliega el orden mayoritario para normalizar, de modo biopolítico, los procesos de subjetivación sexuales y genéricos. Asimismo, esta apertura del perfil institucional del Centro Cultural Rojas también caracterizó el espacio de la Galería de Artes Visuales coordinada por Jorge Gumier Maier entre 1989-1996. Si bien no es el objetivo aquí reparar en las discusiones que su gestión generó al interior del campo artístico respecto del *arte light*, interesa destacar que las matrices de discusión de aquel arte calificado por la crítica de manera despectiva como liviano, rosa, guarango, marica o gay constituía un dispositivo de cuestionamiento crítico a los patrones de representación de la cultura oficial y los discursos (androcéntricos) de los relatos historiográficos. Siguiendo el trabajo de investigación de la historiadora María Laura Rosa, el proyecto curatorial de Jorge Gumier Maier promovió la

discusión sobre las identidades sexuales, no obstante, a pesar que en el campo académico ya se habían instalado los estudios de género, paradójicamente, la recepción crítica no advirtió la capacidad política que tal proyecto instituía (Cfr. Rosa, 2015). Por su parte, Francisco Lemus, indica que:

Gumier Maier, quien antes había participado del Grupo de Acción Gay y colaborado en revistas del periodismo independiente, propuso un discurso curatorial capaz de generar afinidades creativas en los artistas; supo llevar al terreno de las exposiciones una sensibilidad deforme que abraza con el mismo rigor la decoración, la abstracción, el surrealismo, las páginas de una historieta y la propia biografía. A través de muestras, intervenciones que tendían a las polémicas y textos que eludían la dureza de la teoría, se delineó un nuevo modelo artístico que volvió porosos los límites de lo representable(2020, en línea).

Continuando con este perfil curatorial desarrollado en la Galería de exposiciones pero en otro orden, respecto de la programación del Área de Artes Escénicas (teatro y danza), el crítico teatral Jorge Dubatti sostiene que, el Rojas ofrece una *metáfora epistemológica* de la nueva cultura y del campo teatral argentino que se configura por medio del *canon de la multiplicidad*:

Como manifestación de resistencias frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores alternativos, la programación del Rojas participa del fenómeno de la destotalización, que cumple una función social desalienadora, deshomogeneizadora y otorga especial valor al lugar de la “diferencia”. La destotalización es consecuencia del quiebre del pensamiento binario y sus

expresiones son la atomización y la diversidad/multiplicidad. Implica la idea de multicentralidad (no hay “un” centro sino muchos, incontables) y de coexistencia de modelos y autoridades de referencia. La destotalización determina un paisaje desdelimitado, de proliferación de mundos (Dubatti, 2009: 259).

Bajo las características de dicho canon, las prácticas artísticas se constituyen como contra poder en el que se generan espacios micropolíticos alternativos para el desarrollo de subjetividades que desmantelan el artificio social. En este sentido, aunque en el Centro Cultural Rojas no existió una programación cuyo fundamento proponga cruces poéticos sexuales y genéricos disidentes en la escena teatral, en particular, y en el campo de las artes visuales, en general, dada la política cultural llevada a cabo por quienes allí coordinaban espacios institucionales, se generó un ámbito de (re)presentación minoritario. Asimismo, este aspecto fue realizado, de modo paradigmático, a través de la labor artística de Batato Barea y los homenajes que le brindaron a su figura; ya en el nuevo milenio la programación del Área de Tecnologías de Género recuperó su trabajo diseñando una genealogía artística cuestionadora del binarismo de género. De esta manera, considerando a Batato Barea como un *eslabón semiótico* (Deleuze y Guattari, 2002), en el Centro Cultural Rojas entre 1984 y 2014 se traza una cartografía conformada por artistas que, a través de sus prácticas escénicas, desarticulaban de modo manifiesto la cis-normatividad, entre ellos/as: Klaudia con K, Mosquito Sancineto, Julia Amore, Naty Menstrual, Camila Sosa Villada y Susy Shock. Dicho *corpus* de artistas no respondió precisamente a una planificación cultural a desarrollar, por el contrario, como tantas de las actividades del Rojas, este mapa teatral se fue generando por las motivaciones (políticas) de quienes participaron de las

gestiones y de las distintas áreas del centro cultural. Precisamente, el testimonio de Paula Viturro (2009) ofrecido en los 25 años del Rojas manifestó que uno de los mayores desafíos del espacio que coordinaba consistió en no volverse un *área gueto* de la institución. Por el contrario, Viturro encontraba que la programación artística del Rojas había desarrollado, en general, una impronta *queer* gestionando e impulsando una serie de actividades atravesadas por un dispositivo de cuestionamientos a los patrones de normatividad sexo-genérica. Entre ellas:

El área de danza estrena tres obras bajo el lema Queer Dance. El área de Letras no solo presenta un libro en el que se tensan cuestiones referidas a la diversidad sexual y étnica en el contexto latinoamericano, sino que además convoca al artista performer Dani Umpi, quien ofrecerá un show que promete rarezas y más. Por su parte, el área de Teatro inaugura un intercambio con el Festival de la Escena Queer y el teatro El Cubo, a través del auspicio de un ciclo de musicales dirigidos por Nicolás Pérez Costa, el cual funcionará como antesala del 2do. Festival de la Escena Queer en noviembre de 2008(Viturro, 2009: 228).^[12]

En consecuencia, se observa que el Rojas impulsó una gestión que, aun sin ser prevista o reconocida por las distintas direcciones institucionales y coordinaciones de las áreas, estuvo en concordancia con los objetivos del área de extensión universitaria generando un perfil cultural innovador proyectado hacia la sociedad. Asimismo, aunque desde el año 2002 depende de la Secretaría de Relaciones Institucionales, Cultura y Comunicación, bajo la órbita presupuestaria de Rectorado de la Universidad de Buenos Aires –es decir, ya no pertenece al marco institucional de extensión universitaria–, su carrera continúa amparándose en el Estatuto Universitario que garantiza la difusión de las actividades académicas y

culturales hacia la sociedad.

3. Consideraciones finales

De acuerdo con el recorrido trazado, considerando la apertura democrática como un punto de inflexión para el devenir de las instituciones estatales se abordó un análisis del perfil institucional del Centro Cultural Rojas en tanto espacio posible en el que determinadas alianzas entre activistas, artistas, docentes y profesionales diseñaron una *heterotopia* (Foucault, 2010) en medio de un campo cultural signado por un régimen que segregó, históricamente, las minorías socio-sexuales. Siguiendo los testimonios de quienes participaron en la conducción de la institución y sus áreas específicas, se dejó manifiesto que el perfil innovador y alternativo que caracterizó al Rojas durante sus 30 años aconteció de tal manera, no por un programa institucional específico, sino por el carácter y compromiso personal, profesional, político y creativo de sus gestores culturales y artistas. Al exponer las condiciones institucionales del Centro Cultural Rojas en tanto *laboratorio cultural* o *territorio dislocado* en el que fue posible realizar prácticas y saberes que no respondían al canon oficial de las altas casas de estudio y el campo cultural hegemónico, se explicitó el particular carácter de la institución para que en ella sucedieran ciertos pasajes socio-sexuales desobedientes cuando los edictos policiales tenían plena vigencia. No obstante, si bien inicialmente se propuso que el Rojas fue una plataforma contra-hegemónica en la que se promovieron estos pasajes, dicha conjetura presenta cierta limitación ya que, como se demostró, aunque las minorías socio-sexuales (mujeres trans/travestis, particularmente) formaron parte de la programación, en la década del 80 y 90, estos tránsitos estuvieron supeditados bajo los tranquilizadores códigos y convenciones artísticos y no contó con un reconocimiento institucional mayor. Por lo tanto, de la experiencia se desprende que respetar la identidad de género

en determinadas intervenciones artísticas no significa garantizar la permanencia de aquellos sectores más postergados de la sociedad para quienes la universidad no constituye un horizonte posible. A pesar de lo expuesto, no se puede soslayar la producción de pensamiento crítico que allí fue posible. Considerar que en la institución reside la potencialidad del cambio dejaría a los agenciamientos micropolíticos en las clausuras de la historia. Por el contrario, revalorizar las transformaciones y las líneas de fugas producidas por las minorías socio-sexuales en la institución hacia el campo cultural, apeló a reconocer las fuerzas performativas de los colectivos, los lazos comunitarios y aquellos momentos en los que fue posible disputar el ordenamiento social del género en discursos y discusiones suscitados en torno a plataformas de intervención artística desarrolladas en el Centro Cultural Rojas, y por extensión, en la Universidad de Buenos Aires.

^[11] El título de este apartado se extrae de la segunda petición de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA). La misma se encuentra en el “Anexo documental” de *La homosexualidad en la Argentina* (Jáuregui, 1987: 225).

^[12] Los Puntos Básicos de Acuerdo constituían el programa de acción del FLH. Según Néstor Perlongher: “En ellos, básicamente, se partía de las ‘reivindicaciones democráticas específicas’ —el inmediato cese de la represión policial antihomosexual, la derogación de los edictos antihomosexuales y la libertad de los homosexuales presos—, se caracteriza el modo de opresión sexual ‘heterosexual compulsivo y exclusivo’ vigente como propio del ‘capitalismo y de todo otro sistema autoritario’, se llama a la alianza con los ‘movimientos de liberación nacional y social’ y con los grupos feministas” (1985: 273).

[3] Los edictos policiales fueron figuras jurídicas aplicadas por la Policía con el fin de reprimir actos no previstos por el Código Penal de la Nación. El 2° F prohibía “exhibirse en la vía pública o lugares públicos vestidos o disfrazados con ropas del sexo contrario”. Al respecto, véase el trabajo de Anahí Farji Neer (2017).

^[4] No es mi objetivo aquí reparar en la existencia del teatro universitario de la Universidad de Buenos Aires, pero valga este espacio para mencionar experiencias previas desarrolladas en el edificio donde actualmente funciona el Centro Cultural Rojas. Por su parte, Yanina Leonardi y Lorena Verzero (2008) señalan que, bajo la órbita de la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires entre 1971-1974, en la Facultad de Medicina, funcionó la Escuela de Mimo Contemporáneo, dirigida por Alberto Saba. La misma fue clausurada (abruptamente) por el gobierno de María Estela Martínez de Perón.

^[5] El periodista y gestor cultural Mariano Ugarte en *Antes del Rojas, ¿qué?* (2014) desarrolla una extensa investigación acerca del Teatro Universitario de Buenos Aires (TUBA). En esta, resultan de especial interés los derroteros atravesados por el director del grupo (Ariel Quiroga) en tensión y confrontación con quien dirigía la Dirección de Cultura, Carlos Eduardo Salas (1974-1982). Asimismo, si bien el trabajo de investigación da cuenta de la gran concurrencia y participación del alumnado de la universidad en los talleres y realización de los espectáculos, pone en evidencia el desinterés de las gestiones de la Dirección de Cultura (a Salas lo continúa Jorge Luis García Venturini entre 1982 y 1983) para acompañar el desarrollo del espacio. Mediante testimonios ofrecidos por integrantes del TUBA, Ugarte también señaló la proyección y visión de Ariel Quiroga de lo que aquel espacio podría representar en términos de gestiones institucionales más amplias para el desarrollo de la cultura al interior de la Universidad de Buenos Aires. Sus ambiciones

radicaban en crear un amplio programa teatral e incluso proyectar un centro cultural en el edificio. Luego de nueve años de embates por una actividad escasamente reconocida por las gestiones de la UBA y tras un fuerte impacto emocional que atravesó Quiroga por el fallecimiento de su madre, en el nuevo escenario político de la apertura democrática, desiste de continuar todo tipo de proyecto cultural en la Universidad de Buenos Aires.

^[61] La Universidad de Buenos Aires (UBA) fundó el Área de Extensión Universitaria a mediados de la década del cincuenta. En ella, adoptó los genuinos propósitos ya implementados por dichas áreas en otras universidades luego de la reforma universitaria (1918) cuando se crean tales espacios al interior de las altas casas de estudios. En este sentido, “integrar la universidad a su contorno social” fue uno de sus principales objetivos, para ello se realizaron actividades para incluir sectores más amplios de la sociedad y abordar problemáticas más complejas. En el primer aniversario del área de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires, se destacan la creación del 1) Centro de Desarrollo Integral de la Isla Maciel, 2) los ciclos radiales y 3) la reactivación de una biblioteca popular para la realización de actividades culturales. Todas estas acciones, aunque fueron pruebas piloto, resultaron altamente positivas para la continuidad del área (Cfr. s/d, 1957).

^[71] Entre estos encuentros, destaca Daniel Molina (2009 [en línea]): “Uno de los hechos memorables de los tiempos heroicos fue la realización de la primera conferencia que el filósofo Jacques Derrida dictó en la Argentina. El que por entonces era el pensador más influyente del mundo no sólo no cobró honorarios (que hubieran sido imposibles de pagar), sino que además aceptó costearse su propio pasaje. A cambio de su colaboración desinteresada, el Rojas le gestionó un encuentro con Borges. Entre los asistentes estaban Enrique Pezzoni,

Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Alan Pauls, Nicolás Rosa y Jorge Panesi”.

^[8] Durante los años ochenta, Gumier Maier se desempeñó como periodista en las revistas independientes *El Porteño*, *Cerdos y peces* y *Fin de Siglo*. A su vez formó parte del Grupo de Acción Gay (1983-1985). Entre 1989 y 1996, en paralelo de su producción artística, dirigió la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ricardo Rojas.

^[9] El poema de Maresca citado dice: “Que la pequeña luz deje de brillar no cambia nada/ Todo va a seguir igual/ El alimento se desvanecerá/ Alguna lágrima resbalará/ En el surco de alguna mejilla/ Y cada uno se dedicará por si acaso/ A vivir más su propia vida” (Maresca en Dillon, 2006 [en línea]).

^[10] Acerca del desplazamiento de las travestis de los movimientos de las minorías sexuales de la década del ochenta, véase Nicolás Cuello y Francisco Lemus (2016), investigación en la que se pone de manifiesto las divergencias entre el GAC y la CHA publicada en la revista N°1 de *Sodoma*, en la que se cita: “Ciertos grupos gays al organizar una fiesta rechazaron la posibilidad de un show de travestis. Debía ser una fiesta ‘seria’, dijeron. Al ser invitados a un programa radial uno de ellos se autoexcluyó por el timbre agudo de su voz y su modulación femenina. Cuidar la imagen frente a los otros. No ser locas sino tratar de ser ‘naturales’. No ‘ofender’ con nuestra conducta o apariencia. De eso se trata. Algunos gays están contentos porque ‘no se les nota’” (Jorge Wildmer o Mirna de Palomar o Lic. Raquel Guatramen, 1984: 11).

^[11] Esta caracterización de los sótanos y catacumbas como *guardias del under* que comenzaron a funcionar en los últimos años de la dictadura militar para resistir contraculturalmente la censura fue realizada en el marco de la entrevista realizada por Daniela Lucena y Gisela Laboreau (en 2011) a

Carlos “Indio” Solari. La frase completa dice: “Un artista está obligado a surfear sobre las olas terribles de las cosas que ocurren y que pueden hacer intolerable la vida (...) Durante la dictadura militar fue necesario construir guaridas *underground* para Dionisios. Tratar de que el miedo no nos paralizara y el amor no fuera desacreditado. Que siguiera operando como el simple deseo del bien para otro. Que la alegría no fuera parodiada y que la belleza apareciera aunque más no fuera esporádicamente” (en Lucena, 2013 [en línea]).

^[12] Paula Viturro fue la coordinadora del Área de Tecnologías de Género en el Centro Cultural Rojas. Originalmente, el texto que aquí citamos de Paula Viturro, “Orgullo por partida doble”, fue publicado en *La hoja del Rojas* en noviembre de 2007. El primer Festival de la Escena Queer se realizó entre el 11 y 13 de noviembre de 2005 en el teatro El Cubo de la Ciudad de Buenos Aires. El mismo fue producido por Monina Bonelli, Maruja Bustamante y Florencia De Angelis; tenía como objetivo aportar una mirada sobre la cultura *queer* a través del trabajo de “artistas que exponen la diversidad, la exacerbación del cuerpo y la desmesura frente a la norma. Una provocación a la idea de rareza y normalidad”. Para ello las modalidades artísticas fueron diversas, entre ellas: prácticas escénicas (teatro y *performances*); música, indumentaria y artes visuales. En este primer evento se homenajeó a José María Muscari y se entregaron los Queer Awards 2005 a personalidades de la cultura *queer* (Alejandro Urdapilleta; Barby; Belén Blanco; Celeste Carballo; Dani Umpi; Fernando Noy; Fernando Peña; Florencia de la V; José María Muscari; Liliana Felipe; Marcia Amoroso; Mosquito Sancineto; Peter Pank; Roberto Piazza; Walter Soares de *Caviar*). La programación consistió en: *Warm up musical*, DJ Doom (Bariloche); anfitriona: Purpurina por Iven (Uruguay) y Alma PIÑIN Holgado; *Retrospectiva de José María Muscari*, homenaje coordinado por Ana Durán; Dj set a cargo de DJ Silvio Rech (La Pampa), DJ Adrián Orellano (Córdoba), DJ Solxie, DJ Fabián Jara, DJ Doom

(Bariloche), DJ Andy Arias (La Pampa); *SADO BP (performance/bodypainting)* con *make up* de Esteban de Marco y Aymar Abramovich como modelo; *El año del Lewerburst* de Cristian Morales; *Minuto queer* con Mosquito Sancineto como anfitrión; *performance*, poesía y música a cargo de Not Poett + DJ Novella; *Insectos* con diseño de vestuario de Ale Baamonde y música de DJ Novella; *Nancy Doméstica* de Mariana Nadaja, Lali Balbi, Natal Tentori; *Tumbamores*; *Cecesrock* con Celeste Carballo y banda; *Homorama* de Hernán Morn; *Desfile Bossini Pithod*; *Kabaret Elektro Pank* por Peter Pank; Marito Filgueira (*performance*); Revista Vago con Christian Dios, Charly Darling, Vogue, Isis (*performances* y proyecciones); música de Machine Marafiotti, Ambar, Blitto, Gray, Dani Umpi (Uruguay) con estrella invitada: Gaby Vex; *Desfile Militancia Homo* + Prana, con indumentaria: militancia homo y peluquería de diseño de Prana; *Jem & the Holograms* de Fede Castellón y elenco; *Esta vez no voy* de Cecilia Rainero; *Adivina* con Maisa Pereyra, Handruma Mason, Rosana Montenegro; *El homosexual (o la dificultad para expresarse)* de Copi por el grupo Humoris Dramatis; *Réquiem Nupcial* de y por Marta Pacamicci; *4200 Vacas* (Uruguay) de Agsto; *Veladas Temáticas* por Grupo Mondopasta (información disponible en: <http://www.alternativateatral.com/evento304-i-festival-de-la-e-scena-queer>).

Una excelente compilación de escritos de Chueca Goitia sobre la ciudad histórica.

Para entender el alcance e importancia de este libro es preciso antes acercarse a la autora, a su trayectoria,

estudios e investigaciones. Ascensión Hernández es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza y su perfil es clave: la conservación e intervención del patrimonio, con atención especial a la arquitectura. La trayectoria es larga –uno de sus primeros artículos está dedicado a las intervenciones de Ricardo Magdalena y la restauración monumental en el siglo XIX (1989)–, y rica. Por eso, en esta ocasión solo voy a nombrar dos aspectos especialmente relevantes: su preocupación por el no lugar del profesional de la historia del arte en las plataformas donde se tratan las cuestiones del patrimonio cultural; y su dedicación a poner en valor tanto a los arquitectos como a los historiadores del arte que han participado en su defensa.

En relación con la primera cuestión, la progresiva pérdida de presencia de los historiadores del arte, la profesora Hernández ya llamó la atención sobre este lamentable proceso en 2000. Su artículo, publicado bajo el elocuente título, no exento de nostálgica ironía, “¿Que hace una chica como tu en un sitio como este? (Algunas reflexiones acerca de la relación de Historia del arte y el patrimonio cultural)”, recogía los resultados de su memoria docente, ese trabajo que da la oportunidad de pensar sobre una actividad principal del profesor de universidad. La Dra. Hernández es de las pocas profesoras titulares de universidad en esta materia que sigue sin estar apreciada por buena parte de nuestros colegas, al menos esa es mi experiencia personal desde la UAM, lo que explicaría que la situación de la no presencia de los historiadores del arte en esos foros haya empeorado: se puede decir que definitivamente hemos desaparecido.

Respecto a la otra cuestión, Ascensión Hernández es una de las principales valedoras del pensamiento y la actividad desarrollada por Fernando Chueca y se necesita claridad de criterio y determinación para ello. Es verdad, como dice la investigadora, que la figura se ha visto un tanto oscurecida en la historiografía porque se ha “simplificado y despreciado

sus aportaciones al considerarlo un arquitecto poco moderno y excesivamente historicista” (p. 20), pero no es menos cierto que es difícil trascender algunas de sus intervenciones; porque me toca muy de cerca baste nombrar el horror de la catedral de la Almudena –horror rematado por la fachada del Museo de la Reales Colecciones de Patrimonio Nacional. Esta obra, que a Chueca le ocupó prácticamente toda su vida profesional (1950-1993), es un legado permanente que ha destruido irremediabilmente una de las vistas más bonitas de la ciudad de Madrid.

La puesta en valor del pensamiento y la obra de Fernando Chueca Goitia ha sido una labor llevada a cabo de forma continuada por Hernández desde 2008. Desde entonces ha desarrollado un acercamiento y estudio sistemático de su trabajo y escritos con “una visión crítica”, como precisa el discípulo del arquitecto, Pedro Navascués Palacio, en la presentación del libro. Una de las complejidades que ha tenido que afrontar la investigadora es la selección textual pues, como ella misma explica en la entrevista con motivo de haber recibido el *Premio AACA 2019 a la mejor publicación de autor o tema aragonés* –publicada en el número anterior de esta revista–, Chueca Goitia “fue un prolífico escritor, además de un extraordinario orador, por lo que eran muchos los textos interesantes que podían haber formado parte de una antología de sus escritos”. Pero si el trabajo de Chueca es relevante, en este libro lo que resulta enormemente valioso son las aportaciones y comentarios de Ascensión Hernández que, más allá del disenso de opinión, ayudan al lector a contextualizar y ponderar las opiniones y propuestas del arquitecto-historiador. Por otro lado, en la escritura destaca el cuidado y precisión a la hora de elegir las palabras, algo que se agradece pues en esta temática si algo aburre es el mal uso y abuso del lenguaje y los juegos de palabras.

Consciente de lo expuestos que estamos a esos juegos y de que cada palabra tiene un significado y un contenido determinado,

Hernández señala a aquellos que amparan auténticos desatinos, disfrazados de supuesta modernidad, bajo nuevas nomenclaturas. En este sentido es recomendable la lectura de uno de sus últimos ensayos, "El patrimonio cultural en la época del capitalismo de ficción", publicado en el catálogo de la exposición *Joyas de un Patrimonio V. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2011-2019)*. Aquí, entre otras cosas, pone en evidencia la retórica eufemística empleada, por ejemplo, por el arquitecto Fernández Galiano donde el valor histórico y la restauración han sido sustituidos por expresiones como *arquitecturas transformadas* que legitiman la *reutilización*, *recualificación* y el *reciclaje* ad libitum que estamos viviendo. Desde este lenguaje supuestamente cargado de modernidad se pretende justificar intervenciones donde los edificios son víctimas de arquitectos que los desnaturalizan y descontextualizan de si mismos. Y esta es una de las principales aportaciones que ofrece el libro que comentamos: el diálogo entre el pensamiento de Chueca Goitia y el de Hernández, en ambos se resalta su capacidad crítica ante la realidad que están viviendo, sin dejarse amedrentar ni arrastrar por la moda y la petulancia de los que se dicen abrazan la actualidad y el progreso.

En definitiva, como se puede comprobar, se trata de un libro con múltiples lecturas y que me ha interesado y reconfortado, quizás porque también participo de esa idea de que solo si somos culturalmente conservadores podemos ser políticamente progresistas: si la barbarie es la que trata de hacer tabla rasa con el pasado (y eso lo experimentó Chueca Goitia), la incultura solo sabe del presente (eso es lo experimentamos ahora). La pérdida de toda huella de la historia debido a las intervenciones es una problemática que ha interesado especialmente a Hernández —y sigue siendo sugestivo e ilustrativo su ensayo sobre *La clonación arquitectónica* (2007)—, y es que esta pérdida lleva intrínseca la problemática de la dimensión humana del patrimonio cultural y lo desgarradora que resulta su desaparición. Es cada vez más

urgente una toma conciencia en la que es preciso educar a las generaciones actuales, pues es constante la amenaza que se cierne sobre él a nivel global, y basta sentarse a visionar el documental *La destrucción de la memoria* basado en el libro de Robert Bevan (<https://www.youtube.com/watch?v=W2ZEL2NHkww>). Educación era lo que reclamaba Chueca Goitia, educación estética para la población, educación en los responsables políticos y de la administración, educación humanística e histórica en las escuelas de arquitectura, algo que progresivamente se fue perdiendo a medida que esta disciplina se fue integrando en la esfera de las escuelas técnicas tras desgajarse de las academias de bellas artes. Educación y cultura: “la incultura en el arquitecto se cubre con el ropaje engañoso de su originalidad” y el respeto hacia la antiguo “como prueba de escasa energía creadora” (p. 135).

El libro se organiza en dos partes. La primera se inicia con un breve perfil humano y profesional del arquitecto que da paso a dos capítulos: uno referido a la visión y conceptualización que tenía Chueca Goitia sobre la ciudad histórica que sirve a su vez de introducción a los ensayos que se han seleccionado y se vuelven a publicar en la segunda parte del libro. El otro capítulo se centra en el libro *La destrucción del legado urbanístico español* –publicado en 1977 en la colección Boreal que dirigía Julián Marías, de la editorial Espasa Calpe–, donde sirviéndose del ensayo, su “fórmula narrativa favorita”, Chueca Goitia dejó entretejidos su pensamiento y opinión con la propia experiencia vital. Se trata de un “texto de carácter sumamente personal”, de un testimonio revelador “de la sensación de pérdida experimentada por un experto estudioso de la historia de la arquitectura al que le duele España”, pero escrito de tal forma que se imbrican las “experiencias personales con los conocimientos históricos”, donde el autor encuentra “paralelos y referencias entre los diversos casos analizados” con “un saber penetrado de vida”: Chueca “camina por las calles, y mientras deambula por ellas” se presenta a si mismo como “un *flaneur*,

intercambiando sus impresiones con el lector y también con los escritores que han escrito sobre ellas (pp. 63-64). Esta presencia de quien escribe es característica de ese grupo de intelectuales que hacían del conocimiento directo y personal de la obra de arte y el monumento el punto de partida de su reflexión y no se escondían tras una erudición impostada que tanto aliena y tan poco añade: “El intelectual absorbido por los temas librescos y literarios, en general permanece impasible ante la creciente brutalidad que está secando las fuentes de la percepción estética, destruyendo el horizonte de nuestro mundo visual cercano” (p. 133).

Un breve repaso a los textos seleccionados puede dar una idea al lector de la riqueza e interés que ofrece el libro, teniendo muy en cuenta que se escribieron en los años del desarrollismo donde prácticamente no hubo zona de las ciudades españolas que escapasen a la especulación y los centros históricos fueron áreas realmente castigadas. En “La transformación de la ciudad” (1963), comprendemos lo que era la ciudad para Fernando Chueca, una obra de arte en sí misma, una creación resultado de la interacción del hombre, la naturaleza y el tiempo, un proyecto colectivo donde se acumulaban las vivencias de la población y los recuerdos; así se entiende su desprecio por la ciudad contemporánea, un juguete de la especulación, donde el espacio público había perdido toda calidad habitable debido al sometimiento del tráfico rodado. Denuncia la tiranía del automóvil, el crecimiento descontrolado de la ciudad alentado por políticos y técnicos, y la pérdida de identidad por la constante imitación de modelos extranjeros.

La última idea es capital para entender el proceso de pensamiento de Chueca Goitia: la importación de formas y tipologías foráneas lo vivió como un proceso de desplazamiento de lo vernacular incluida la del siglo XIX de la que fue un convencido defensor. Casi se puede decir que el arquitecto lo vivió como un proceso de aculturación que no supone

animadversión ni a los arquitectos del Movimiento Moderno ni a la nueva tipología representativa del progreso y la modernidad, el rascacielos. El *rascacielismo*, como lo definía Chueca, era una enfermedad que había afectado a todo el país y la cuestión era que “los actuales rascacielos, sin estética, ni gracia, mientras que hemos perdido la urbanización popular del siglo XIX” (p. 43); que “el rascacielos es siempre de mal gusto, es por esencia agresivo, no admite la convivencia civil. Hasta los urbanistas y arquitectos mas proclives a la construcción en altura consideran que el rascacielos es necesario aislarlo, tenerlo separado en medio de un espacio vacío que compense lo que él acapara d aire y de luz” (p. 73).

Probablemente este modo de pensar y las constantes pérdidas sean las razones principales por las que se fue radicalizando en la idea de la imposibilidad de diálogo entre la ciudad histórica y la contemporánea. Así hizo de los planteamientos de la Carta de Atenas (1933) su resistencia, apostando por un control estilístico estricto que impidiera insertar elementos de arquitectura contemporánea. Como agudamente señala Hernández, esta postura implicaba rechazar el espíritu de la Carta de Venecia (1964) y no aceptar en esa idea sugestiva que Chueca Goitia tenía de la ciudad como palimpsesto producto del tiempo, que la capacidad creativa contemporánea tuviera un lugar. Pero lo que es peor es que llevó una defensa a ultranza del “fachadismo”, un mal que experimentamos hoy hasta extremos que probablemente el arquitecto no podía haber imaginado: basta citar la “Operación Canalejas” frente a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de la que fue miembro de número y arquitecto responsable de su remodelación y mantenimiento hasta su fallecimiento. Como subraya Hernández, el “fachadismo” es un tipo de “actuación que congela la imagen de la arquitectura histórica en una piel (la fachada) negando lo histórico y arquitectónico de la estructura, los materiales y las técnicas constructivas que se hacen desaparecer en un derribo” (p. 32). En mi opinión, son los propios arquitectos destruyendo y banalizando la arquitectura para dejar su

impronta amparados por ignorantes que no saben ni verla ni apreciarla y uno de los casos recientes más dramáticos es la intervención de Rafael Moneo en el claustro de los Jerónimos aprisionado en su ampliación del Museo del Prado.

En el ensayo “Las ciudades históricas” (1965) entre otras propuestas, Chueca Goitia llama a la acción, pues en “ vista de que los instrumentos del poder central son insuficientes e impotentes, los ciudadanos más conscientes y educados deben tomar por sí mismos la salvaguardia de sus valores culturales”; lo que cabe hacer es una “especie de milicia popular que defienda el patrimonio propio, que denuncie ante todos los tribunales de apelación a los infractores, sean privados o públicos, que atentan al patrimonio común” (p. 133).

La conferencia dada en Granada transformada en publicación con el título *El problema de las ciudades históricas* (1968) es un texto clave como pone en evidencia Hernández, entre otras razones porque son claras sus propuestas para proteger la ciudad: delimitar los centros históricos según el perímetro que tenían en 1900; prohibir el incremento en el volumen de edificación; escrupuloso respeto a todos los elementos incluida la vegetación; ocupar los edificios históricos con instituciones públicas y privadas representativas; estricto control de los derribos pero si es preciso salvar fachadas y patios... Ante el siguiente texto, “El neomudéjar, última víctima de la piqueta madrileña” (1971) soy especialmente sensible por mi doble condición de madrileña e historiadora del arte, la primera porque esa defensa ha hecho posible que hoy sigan en su sitio las Escuelas Aguirre; la última porque la cuestión del estilo mudéjar es uno de los grandes temas de nuestra historiografía en la construcción de una identidad nacional. El último texto “Patrimonio y patrimonio urbano” (1982), refuerza esa idea de la ciudad como obra humana e insiste el arquitecto en que la tecnología no puede sustituir a la historia.

Si en la segunda parte la voz es únicamente de Chueca Goitia, en la primera es donde están entrettejidas las dos temporalidades y maneras de hacer del arquitecto y la historiadora frente a la situación respectiva en la que se encuentra el patrimonio: el desarrollismo que acaba con el pasado, marco de referencia de Chueca, y el capitalismo de ficción que comprometen el pasado cancelándolo, falsificándolo, mitificándolo o simplemente traicionándolo. También se evidencia el contraste de personalidades. Chueca en la mayoría de sus textos escribe auténticas diatribas, mientras que ella impugna y refuta, no desarrolla esa confrontación visceral que el arquitecto sostuvo contra los “enemigos de la ciudad histórica”. Si bien es cierto que el tono empleado por parte del arquitecto era el que más se ajustaba a la situación de urgencia que se estaba viviendo en la década de los sesenta y setenta del siglo pasado, una auténtica lucha desde la trinchera en la que no estaba solo; es especialmente valioso en este sentido el apartado dedicado a los “Estudios sobre la desaparición del patrimonio monumental español” (pp. 50-63).

En esas páginas Hernández da visibilidad al colectivo de gentes sensibles ante lo que estaba ocurriendo. Y leyendo a Chueca Goitia se constata el alcance de su lucha ante la crudeza de las tensiones a las que estaban sometidas las urbes españolas donde los derribos con nocturnidad y alevosía eran constantes. Gracias a esa lucha se puede decir que hoy conservamos algo de nuestras ciudades históricas. Destaca en aquella defensa la presencia de historiadores del arte –Gaya Nuño, Federico Torralba y Lafuente Ferrari, entre otros–, de arquitectos y, sobre todo, de los Colegios de arquitectos que llevaron a documentos tan importantes como la “Declaración de Palma” de 1972. Como explica Hernández, “poco o nada se conoce en realidad sobre los debates que se produjeron en nuestro país” (p. 15), y merece la pena recordar que eran los colegios de arquitectos los que denunciaban las intervenciones, demoliciones y la desidia del poder. Actitudes que nos

resultan extrañas, pues hoy esos “colegios” parecen más interesados en darles un sitio de honor a esos políticos con el correspondiente seguidismo; es verdad que me influye enormemente que escribo desde Madrid y estoy pensando en Paloma Sobrini Sagaseta de Ilurodz, en el lugar deferente que ocupó en su toma de posesión como decana Esperanza Aguirre, y en los cargos que ha ocupado tras ese decanato tanto en el Ayuntamiento como en la Comunidad de Madrid.

Fernando Chueca Goitia (1911-2004) pertenece a esa generación que vio truncada la vida por la guerra –se le impidió el ejercicio profesional durante cuatro años– y su vinculación al grupo orteguiano –le unió una estrecha amistad con Julián Marías y Enrique Lafuente Ferrari–, le llevó a ese espacio que se ha denominado exilio interior que a la postre resulta tan fragmentado, difuso y complejo, como el exilio exterior. Pero si algo caracteriza a este grupo es su formación humanística y cultural, su laboriosidad que se refleja en la escritura –en el caso de Chueca, se añade su actividad como arquitecto– y sus ansias por estar al día, el carácter cosmopolita, y el compromiso con su manera de pensar y su profesión.

Chueca Goitia se constituyó en un referente en la defensa del patrimonio urbanístico y, aunque eso pudiera parecer algo fácil visto desde hoy por esa tendencia que hay a simplificar el pasado y con ello la vida de las gentes, lo cierto es que para alcanzar ese estatus fue preciso valor y claridad de exposición de ideas, dos actitudes que generan tanto partidarios como enemigos, siendo objeto de ácidas críticas sobre todo por parte de aquellos que se encontraban al frente de las instituciones que motivaban su examen y crítica. El libro da testimonio de todo ello y de la profesionalidad y compromiso de Ascensión Hernández.