

Entrevista a Ascensión Hernández Martínez

-Enhorabuena por el premio y, sobre todo, enhorabuena por tu libro, cuyos méritos han competido en la votación de la última Asamblea de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte con otros muchos publicados en 2019, año de muy feraz cosecha desde este punto de vista. Quiero destacarlo porque es buena muestra de la alta estima que también tiene tu labor en el campo de la crítica, pues has sabido poner en realce la actualidad de las controversias evocadas en este volumen. ¿Opinas que seguimos destruyendo nuestras ciudades? ¿Eres tú tan pesimista como Chueca Goita sobre las actuales transformaciones urbanas?

Muchas gracias, en primer lugar, por tus felicitaciones y, sí, la verdad es que para mí fue una sorpresa obtener este premio, sobre todo porque reconoce la tarea investigadora y crítica en un campo, el de la teoría y la crítica arquitectónica, que no siempre es considerado ni siquiera practicado por los historiadores del arte. Además, sirve -y para mí esto es lo fundamental- para divulgar la imprescindible y sorprendente (por desconocida) labor en defensa de la conservación del patrimonio arquitectónico de Chueca Goitia. Lamentablemente, y a pesar de que hemos avanzado mucho tanto en la legislación como en la concienciación social, el patrimonio histórico de las ciudades contemporáneas ha experimentado en las últimas décadas un serio proceso de deterioro producido por muchos factores. No sólo la especulación inmobiliaria, una seria amenaza que ya Chueca detectó hace más de 50 años, sino el profundo (y a veces irreversible), impacto del turismo masivo. Otro elemento más a tener en cuenta es que todavía, pese a los esfuerzos realizados en el campo de la educación y la difusión, falta una cultura cívica, una sensibilidad social que haga sentir como propio el patrimonio y la ciudad

histórica como una creación cultural colectiva que debe ser conservada para el uso público y para las generaciones presentes y futuras.

Me gustaría no ser pesimista y ver signos de esperanza (sin duda los hay), de hecho la terrible pandemia del COVID que nos afecta todavía en estos momentos, también es una llamada de atención acerca de la manera en que 'usamos y consumimos' la ciudad, que ha dejado de ser un bien público al servicio de los ciudadanos, para estar sometida a intereses particulares que no benefician a toda la comunidad. Quizás ahí, en la necesidad de parar y pensar modelos de vida, de habitabilidad y de convivencia, también de circulación y disfrute del espacio público y de los monumentos y lugares culturales, públicos y privados, tengamos una oportunidad para dar una nueva vida, más sostenible y cuidadosa con el planeta y con las exigencias de conservar el patrimonio cultural.

-No solo has actualizado discursos de un pasado reciente pero menos lejano de lo que nos parece, sino que también nos acercas un autor de otros lares, pues don Fernando era madrileño y todos esos dibujos tuyos con los que ilustras sus artículos son vistas de Madrid. Pero fue arquitecto restaurador de monumentos en diferentes partes de España, muy particularmente en Aragón, donde tú le vienes siguiendo la pista desde hace muchos años y en la primera parte del libro haces en tu comentario muchas alusiones a Zaragoza e incluso insertas imágenes de la capital aragonesa. Pero curiosamente, ambos tendríais un punto común en las referencias cosmopolitas tan abundantes en vuestros respectivos escritos, tanto por las alusiones a ejemplos foráneos visitados personalmente como por los autores y la bibliografía políglota citada con envidiable erudición. ¿Te planteas pues una versión de este libro traducido/adaptado a otros contextos extranjeros? ¿Es Chueca Goitia un autor que podría interesar allende nuestras fronteras o va a quedar condenado al tópico casticista?

Chueca Goitia no sólo es uno de los historiadores y teóricos de la arquitectura española más importantes del siglo XX, cuya aportación más original podría sintetizarse en la nueva relectura de la tradición hispana, de nuestra idiosincrasia y personalidad artística, como fuente de renovación de la arquitectura contemporánea (en este sentido hay que mencionar que fue uno de los principales inspiradores –y redactor- del famoso *Manifiesto de la Alhambra* publicado en 1952), sino que fue uno de los profesionales más conectado e interesado por las novedades producidas fuera de nuestro país, en un momento (conviene no olvidarlo) de fuerte aislamiento político y cultural. Chueca viajó por todo el mundo, disfrutó una beca en EEUU en 1952, visitó también en numerosas ocasiones diferentes países de Latinoamérica, obteniendo además un gran reconocimiento en ellos tanto académico como institucional (es muy notable por ejemplo su impacto en México), y por supuesto conoció de primera mano los principales países europeos.

Chueca Goitia, además, frecuentó a numerosos arquitectos internacionales como Alvar Aalto, al que conoció cuando visitó nuestro país. De hecho en 1964, Chueca presentó en Madrid al excepcional historiador italiano Giulio Carlo Argan, quien más tarde ocuparía la alcaldía de Roma en representación del Partido Comunista. En aquel año Argan, con quien Chueca comparte la concepción de la ciudad como la obra de arte por excelencia y el legado cultural más exelso, impartió en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo una conferencia sobre la situación del arte en aquel momento, evidenciando –de nuevo- el interés de Chueca por la actualidad y la trascendencia que daba a las relaciones internacionales. Asimismo, fue amigo personal de importantes historiadores como el profesor de la Universidad de Yale, George Kubler, a quien conoció a comienzos de los años cincuenta.

Por todo esto y sobre todo por el alcance de su reflexión sobre la ciudad histórica que le convierte en un verdadero teórico en este campo, en paralelo a reflexiones más conocidas

como los propios textos de Argan o las recomendaciones reunidas en textos como la *Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico* de 1975, sin duda merece la pena darlo a conocer fuera de nuestro país y ofrecer a otros investigadores internacionales la oportunidad de leer los textos originales de Chueca, que son testimonio directo de una época convulsa para la conservación del patrimonio, a la vez que reflejo de una original y pionera manera de mirarlo. Es más, su pensamiento puede ponerse en estrecha conexión con otros arquitectos que reflexionaron sobre esta materia, como el mexicano Carlos Flores Marini, autor de un libro titulado *Restauración de ciudades*, obra publicada en 1976, contemporánea por tanto de los escritos de Chueca con el que presenta muchos puntos de coincidencia; y se inserta también en polémicas internacionales de profundo calado como el debate italiano en torno a la inserción de arquitectura contemporánea en la ciudad histórica, en el que Chueca se sitúa en una posición muy conservadora, la misma que defendía el famoso historiador y teórico italiano Cesare Brandi.

-Otro rasgo común que tenéis, son vuestros múltiples intereses más allá de la historia de la arquitectura y de los estudios sobre restauración patrimonial. Tú has escrito mucho sobre arte contemporáneo desde diferentes registros y Chueca, que también fue miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte, dejó huella de su influencia como director del Museo Español de Arte Contemporáneo. ¿Vas a contarnos más de esa faceta suya en alguna futura publicación o con lo que indicas en este libro queda suficientemente tratada?

La tarea de Chueca Goitia en la difusión y apoyo del arte contemporáneo, en especial desde su puesto de director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, cargo que ocupó entre 1958 y 1968, un trabajo del que se sentía muy orgulloso, ha sido estudiada en parte por la profesora Mª Dolores Jiménez-Blanco en su obra *Arte y Estado en la España del siglo XX*

(1989). Chueca, que consideraba que no podía haber diferencia entre el arte antiguo y el contemporáneo y que se movió con extraordinaria facilidad en ambos campos gracias a su extraordinaria cultura y curiosidad, apoyó y difundió siempre que tuvo ocasión el arte de su tiempo, tanto nacional como extranjero, organizando exposiciones de artistas internacionales como “La Nueva Pintura Americana”, en la que se mostraron obras de Pollock, o “Diez años de pintura italiana (1946-1956)”, con obras procedentes de la Bienal de Venecia, (ambas exposiciones se celebraron en 1958), “21 Grabadores británicos” en 1960, “Arte Actual USA” (1964), o la impactante y significativa en tantos sentidos, muestra “Obra Gráfica de Pablo Picasso” celebrada en 1961, que alcanzó un enorme éxito social y que contribuyó de manera decisiva a la consolidación del museo. Sobra recordar que desde 1936, no se exponía obra del artista malagueño en la capital. Esta exposición estuvo acompañada de un completo y atractivo ciclo de conferencias organizado por el mismo Chueca, en el que participaron Juan Antonio Gaya Nuño, José Camón Aznar, Enrique Lafuente Ferrari, Camilo José Cela, Vicente Aleixandre, Ángel Ferrant y Luis Rosales.

La afición de Chueca hacia el arte contemporáneo se evidencia también en la redacción de numerosos textos de crítica de arte, incluida la presentación de la guía oficial del museo publicada en 1962 y el texto introductorio para el catálogo de la exposición de Picasso (1961), en el que se congratulaba de la llegada de las obras de este artista a nuestro país. De hecho como bien mencionas, Chueca perteneció a la Asociación Española de Críticos de Arte fundada en un complejo momento histórico, los años 60, y sin duda es este un aspecto que merece un estudio en profundidad que espero poder abordar en el futuro.

-Sé personalmente lo complicado que es editar una antología de textos acompañada de un estudio preliminar, pues sufri mucho

al seleccionar textos de Ángel Azpeitia para el volumen que fue el primero editado en esta misma colección de PUZ. ¿Tú también has tenido que dejar fuera muchos artículos interesantes que te ha costado eliminar? ¿Hay aspectos de su trayectoria que por el contrario consideras ya demasiado trillados?

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. Al centrarse el libro en el argumento de la conservación de la ciudad histórica, fue más fácil hacer una selección casi natural y coherente tanto cronológica como temáticamente de los artículos más interesantes, en los que el arquitecto madrileño desarrollaba de una manera más extensa su pensamiento. Tuvieron que quedar fuera algunos que me hubiera gustado incluir, como parte de su obra *Ensayos críticos sobre arquitectura*, publicada en 1967, pero se alejaban un poco del tema, abordando cuestiones sin embargo también muy interesantes como la crisis de la arquitectura contemporánea (en este sentido, Chueca fue uno de los primeros críticos del Movimiento Moderno, en la línea de las opiniones expresadas por otras figuras como Jane Butzner Jacobs o Ernst Friedrich Schumacher).

Quizás Chueca es sobre todo conocido, y esta es la parte de su producción que más ha sido estudiada, por sus estudios sobre la historia de la arquitectura española, ya que en este campo se le reconoce su papel de figura clave en la evolución de la disciplina en el siglo XX. Menos conocidos eran sus proyectos como arquitecto restaurador de la 3^a Zona, que incluía Aragón, País Vasco y La Rioja, al servicio de la Dirección General de Bellas Artes, tema al que he dedicado mis investigaciones de los últimos 12 años, en el marco de una serie de proyectos de investigación dedicados al estudio de las restauración monumental en España durante el franquismo, el último de ellos concluido precisamente el pasado año (*Los arquitectos*

restauradores en la España del franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea, proyecto I+D+i 2015-2019, ref. HAR2015- 68109-P, dirigido por la profesora Mª Pilar García Cuetos, de la Universidad de Oviedo). Y desde luego, no era nada conocido, y este es el motivo por el que surge este libro, su faceta como 'activista', defensor y teórico de la conservación del patrimonio cultural, un profesional que advirtió premonitoriamente de problemas y males que afectan todavía hoy a la conservación de la ciudad histórica, por lo que merece la pena leerlo y escuchar su voz y su pensamiento con atención.

-Conociéndote, y admirándote sinceramente por tu capacidad de trabajo, imagino que ya estarás preparando tu siguiente proyecto, quizá en relación con Chueca Goitia o tal vez sobre otros temas. ¿Puedes darnos ya un anticipo?

Queda mucho todavía para poder comprender en su totalidad el perfil de un arquitecto que es singular en el panorama de su tiempo por la cantidad de facetas que desarrolló. Por un lado, como ya he apuntado, es necesario investigar su trabajo como crítico de arte; sin olvidar que no hemos podido estudiar todavía una parte importante de proyectos de restauración desarrollados fuera de Aragón, que servirán para poder trazar un perfil más completo de su trabajo como arquitecto restaurador. Entre ellos están obras tan relevantes como las restauraciones de las catedrales de Valencia y Palencia, o las intervenciones en el monasterio de Santa María la Real de Nájera y la iglesia de Nuestra Señora de los Reyes en La Guardia (La Rioja); sin olvidar otros proyectos en Madrid como el Oratorio del Caballero de Gracia, la Casa de las Siete Chimeneas, la Cámara de Industria, el Museo Romántico, la iglesia de Santa Bárbara y las Academias de San Fernando y de la Historia. También me interesa mucho profundizar en las relaciones con teóricos y profesionales contemporáneos como Argan y Flores Marini, porque creo que puede servir, por un

lado, para dar a conocer la figura de Chueca fuera de nuestro país, y por otro, para resituarlo en el panorama internacional del momento, que creo que es donde debe estar.

Protocolos técnicos de la producción audiovisual como método de documentación y análisis en un estudio científico.

1. Introducción.

El tema sobre el que gira el estudio que aquí se analiza pertenece al ámbito teórico de las artes de acción. El trabajo sitúa como principal objetivo la creación de una taxonomía completa y actualizada de este tipo de prácticas con el propósito de solucionar varios problemas de índole estructural y terminológica encontrados en este ámbito. Las expresiones que hasta el momento han servido para referirse a la obra de estos artistas, como *performance*, *body art*, *happening*, etc., esbozan un paisaje teórico lleno de limitaciones técnicas, además de obsoleto, marcado enormemente por las connotaciones formales e históricas que encarnan estos vocablos. La falta generalizada de consenso conceptual encontrada en la bibliografía y el hecho de tratarse de una de las disciplinas del arte contemporáneo más complejas y recientes hacen que en la investigación se plantee la necesidad de construir un mapa descriptivo del arte de acción que permita localizar sin

trabas las peculiaridades esenciales y las diferencias básicas existentes en esta tipología artística.

Dicha confusión, en esencia, suele recaer del lado de la terminología utilizada por el crítico o el historiador que, a falta de un consenso, utiliza indistintamente un elenco de términos que no siempre son apropiados, pudiendo, a veces, llegar a ser contradictorios, debido, sobre todo, a que muchos de ellos corresponden a lógicas diferentes. (Cruz y Hernández, 2004:15)

1. El cuerpo
 - 1.1. "Acciones" ejecutadas por cuerpos físicos
 - 1.1.1. El cuerpo como eje central de la propuesta
 - 1.1.2. El cuerpo como instrumento
 - 1.2. "Acciones" no corporales
2. El control
 - 2.1. "Acciones" de improvisación libre
 - 2.2. "Acciones" guionizadas
3. Tipos de implicación
 - 3.1. "Acciones" de implicación directa o activa
 - 3.1.1. "Acciones" de implicación directa o activa individual
 - 3.1.2. "Acciones" de implicación directa o activa compartida
 - 3.2. "Acciones" de implicación indirecta
4. La intensidad y duración de la "Acción"
 - 4.1. "Acciones" intensas por duración y "Acciones" de duración prolongada
 - 4.2. "Acciones" intensas por densidad
 - 4.3. "Acciones" de intensidad moderada
5. La repetibilidad o singularidad de las "Acciones"
 - 5.1. "Acciones" repetibles
 - 5.1.1. "Acciones" que se repiten en la misma obra
 - 5.1.2. "Acciones" individuales que se repiten
 - 5.2. "Acciones" singulares
6. El marco contextual en el que se realiza la "Acción"
 - 6.1. "Acciones" programadas dentro de proyectos culturales
 - 6.1.1. "Acciones" programadas dentro de proyectos culturales o institucionales visibles
 - 6.1.2. "Acciones" programadas dentro de proyectos culturales o institucionales no visibles
 - 6.2. "Acciones" realizadas al margen de programaciones culturales
7. Tipos de asistencia del público en la "Acción"
 - 7.1. "Acciones" con público convocado
 - 7.2. "Acciones" con público no convocado
 - 7.3. "Acciones" sin público
8. La disposición de la "Acción" en relación al público
 - 8.1. "Acciones" dispuestas frontalmente ante un público observador
 - 8.1.1. En vivo
 - 8.1.2. En directo
 - 8.1.3. En diferido
 - 8.2. "Acciones" que integran al público como parte necesaria de la obra

Taxonomía del arte de acción realizada por Fiacha O'Donnell (2020).

Para componer esta clasificación se utilizan más de cien ejemplos reales de obras del contexto reciente del arte de acción en Madrid, comprendidas entre 1998 y 2018. A través de las acciones encontradas en el estudio se plantean comparaciones objetivas entre las piezas dando lugar a las distintas tipologías. En su gran mayoría, el material que se analiza en esta fase de la investigación surge del contacto directo que se establece entre el investigador y casi tres decenas de artistas y colectivos entrevistados exclusivamente para el trabajo. El objetivo de este artículo es evidenciar la eficacia de los protocolos técnicos cinematográficos empleados en la tesis como metodología de investigación científica. El documento escrito se presenta conjuntamente de la mano de ocho capítulos de soporte videográfico-documental como parte fundamental de la propia investigación. La idea de producir varios *filmes* cinematográficos con el material obtenido durante el estudio de caso no cumple exclusivamente un papel de carácter divulgativo, ya que todo el proceso de compilación de la documentación y su posterior edición vertebran una de las líneas metodológicas más importantes del trabajo académico. También, se destacan las posibilidades que ofrece, en general, el medio audiovisual como herramienta enfocada a la docencia, así como instrumento de creación artística y presentación digital.

3. El método. Protocolos de grabación y edición audiovisual en una tesis doctoral.

Desde 2011 hasta 2017, se estuvieron realizando entrevistas presenciales a artistas que residieran o hubiesen desarrollado parte de su carrera en la capital española en los últimos veinte años (1998-2018), un total de veintiocho reuniones.

Además de los testimonios registrados, cada autor/autora hizo una aportación libre de los trabajos artísticos que consideraba que podían ilustrar las ideas y conversaciones que habían tenido lugar. Casi todas las entrevistas fueron grabadas con una o dos cámaras de vídeo y las obras ofrecidas por los artistas suponían un gran número de fotografías y vídeos compatibles con los programas de edición de vídeo. De esta forma, la mayor parte del contenido a estudiar podía ser examinado y organizado en su propio formato digital, sin tener que hacer transcripciones completas de los textos, agilizando así todo el procedimiento de toma de datos. A continuación, se describe el protocolo que se siguió para ordenar, analizar y sintetizar todo el material obtenido durante el trabajo de campo (entrevistas y obras). Estos pasos se ejecutan habitualmente en los programas profesionales de postproducción de vídeo como parte de cualquier proyecto audiovisual, pero, en este caso, también formaron parte indispensable de la metodología académica, enriqueciéndola y acelerando la obtención de los resultados.

En primer lugar, se realizó un visionado rápido de todo el material para descartar aquellas partes en las que habla el entrevistador o se producen errores técnicos. En esta fase se mejoró la calidad del sonido y se hizo el etalonaje de la imagen. Posteriormente, se trabajó todo el contenido de las entrevistas de manera individual (se organizaron los vídeos, fotografías y testimonios obtenidos en los encuentros en diferentes carpetas individualizadas con los nombres de los artistas y colectivos en discos duros, y se ordenó en orden alfabético). Después de realizar este proceso, se hizo una evaluación de todo el material para determinar qué contenidos se consideraban relevantes para el estudio.

En un examen más profundo, se trabajó el texto (argumentos y anécdotas) obtenido en las entrevistas y se editaron los vídeos con vistas a crear un archivo digital conformado por el conjunto de las entrevistas, descartando relativamente poco

material. También se seleccionaron los ejemplos de las acciones de los artistas (foto y vídeo) que mejor representaban los temas que iban apareciendo a lo largo de los discursos. Al final de cada uno de los documentales se añadió y concentró toda la información de las obras utilizadas en forma de créditos, citando los títulos, fechas y lugares de las acciones mostradas en el vídeo, así como los créditos de los temas musicales utilizados y los nombres de los compañeros y compañeras que colaboraron en las grabaciones. Las reuniones que solo fueron registradas con la grabadora de sonido también fueron editadas con ayuda de la documentación de las obras cedidas.

Una vez creado el archivo de artistas, en las dos primeras fases ya comentadas, se ordenó por temáticas todo el material, pudiendo combinar así los discursos de los entrevistados en un mismo proyecto. Es aquí cuando fueron corroboradas y contrastadas las principales líneas de investigación de la tesis, además de surgir nuevas tramas que no estaban contempladas en un inicio. En este punto, la edición se estableció en base a parámetros mucho más exhaustivos, teniendo que descartarse los diálogos repetitivos o que no introdujesen aportaciones de calidad al discurso general que se organizaba. También se editaron de un modo más conveniente las obras en vídeo de las acciones. A través de esta criba, se fueron distribuyendo los debates y los artistas en los diferentes capítulos de la serie documental. Se consideró esencial para el proyecto subordinar el tiempo de aparición de las personas y de las obras (el protagonismo de los autores) a la relevancia de los argumentos en relación a la tesis y a los temas que finalmente terminaron por marcar el estudio.

En la última fase se estableció de forma definitiva la narrativa del guión y se trabajaron los detalles técnicos más precisos. Algunas partes del material descartado fueron rescatadas para el apartado escrito de la investigación que completa este trabajo de campo. Las diferentes partes de la

serie obtenida se dividieron en base a las distintas discusiones y reflexiones que dieron sobre el arte de acción, y como resultado final se obtuvieron ocho documentales de una duración media de cuarenta minutos. El tiempo total transcurrido para la creación de la serie documental es de aproximadamente nueve años.

En las conversaciones con los artistas fueron surgiendo de manera orgánica los temas que, posteriormente, dieron forma a la clasificación. Es importante destacar que los veintiocho encuentros producidos marcaron el rumbo y las decisiones tomadas en la investigación. Aunque se partiera de varias hipótesis, el carácter permeable de las entrevistas fue clave para trazar adecuadamente los perfiles de los artistas y encontrar las diferencias que se iban encontrando en los trabajos.

En el marco del arte se encuentran casos de acciones que tensan enormemente las fronteras entre lo público y lo personal. La crucifixión en un coche y el polémico disparo en el brazo de Cris Burden o el triste caso de la violación y el asesinato de la artista Pippa Bacca^[1], que perdió la vida durante el transcurso de una de sus obras, son algunos de los ejemplos más extremos y famosos que motivaron la primera fase de la tesis, en la que se buscaban posibles relaciones de influencias entre la vida personal de los artistas y determinado tipo de acciones donde se fuerzan límites físicos, políticos, éticos o legales. A través de las entrevistas, se llegó a la conclusión de que, efectivamente, se establecen vínculos de retroalimentación entre este tipo de prácticas artísticas y el entorno privado de los artistas, pero al intentar localizar aspectos concretos las imprecisiones técnicas situaron los descubrimientos en un plano anecdótico, ya que se trataban, como mucho, de casos aislados difíciles de definir como particularidades específicas del ámbito del arte. Las nuevas problemáticas de índole terminológica surgidas en las charlas se impusieron provocando un giro radical en la

investigación. A partir de este punto, se buscaron aspectos propios del arte de acción que marcaran diferencias importantes en los trabajos de los artistas, construyéndose de esta forma, y a base de ejemplos, las distintas categorías de la clasificación, que da cuenta de la gran complejidad artística que representa esta disciplina, muchas veces limitada y condicionada por los términos que suelen utilizarse.

El tema del cuerpo en el arte de acción es uno de los asuntos sobre los que más se ha escrito en la bibliografía relacionada con esta disciplina. Han sido creados por diferentes autores esquemas completos que dan prioridad al cuerpo del artista sobre otras cuestiones, situándolo como eje central de muchos trabajos. Se utilizan constantemente expresiones como *Body art* o arte del cuerpo para referenciar una tipología muy amplia del arte de la segunda mitad del siglo XX, ¿pero hasta qué punto este tipo de obras quedan sujetas a un momento histórico concreto, y en qué medida el cuerpo marca el rumbo conceptual de una acción en la actualidad? “El *Body art* es algo que ocurrió en aquella época, y habrá otras ‘Acciones’ que se hagan sin utilizar el cuerpo funcionalmente que no podamos llamarlas *Body art*” (Baena, 2014). Uno de los debates principales que se desarrollan entre los entrevistados cuestiona el protagonismo del cuerpo en el arte de acción, los clichés y las connotaciones históricas que giran en torno a este tema a día de hoy.

A veces te ven hacer trabajos y la gente cuando has acabado dice: ¿Eres budista?, ¿tienes relación con el budismo?, ¿has practicado el boxeo?, y dices: pues no, no tiene nada que ver. Has montado tu esquema visual, has montado tu historia, has realizado la acción. Y entonces la gente, a lo que vamos, intenta relacionar lo que no conoce con lo que ha vivido a ver si así encuentra la clave de lo que está pasando, de esta cosa que está haciendo este tío. (Llavata, 2011)

El público es uno de los elementos de la historia del arte de acción que no pueden pasar desapercibidos. Pretender abordar un estudio sobre un tipo de arte que se desarrolla, en su gran mayoría de veces, proponiendo encuentros en vivo -acciones- entre artistas y espectadores sin atender esta cuestión sería omitir una de las claves fundamentales para comprender las posibilidades que ofrece esta ecuación. ¿Pero es imprescindible que una acción se desarrolle frente a un público? El acercamiento hacia ese otro lado de lo que sucede cuando se realiza una acción revela que a veces el público participa activamente y que otras veces observa lo que ocurre como quien contempla un cuadro. En ocasiones está de frente, otras disperso, en la sala o en la calle, y, a veces, no está o estará en diferido.

Siempre he sido mal espectador, soy bastante mal espectador, pero conseguí ser un buen espectador cuando yo hacía performances, porque entonces empecé a darme cuenta de qué le pasaba a la gente, o sea, yo me convertí en espectador de lo que hacía la gente. Era como si yo hiciera algo para poder observar a la gente. Eso sí que me pareció quizá de lo más interesante de las performances.
(Ivars, 2014)

Otro de los aspectos que establece diferencias notables entre las obras de arte de acción es el control. Existen ejemplos de acciones en las que el error, la improvisación o el descontrol pueden plantearse como ejecuciones válidas e incluso necesarias para la construcción del sentido de la pieza. Algunos artistas integran la espontaneidad en sus trabajos como uno de los elementos indispensables en su discurso conceptual, y otros que siguen una estructura clara diseñada para poder controlar todo lo que ocurre. “Descontrol no significa error”, subraya PAN (2017). A partir de estas ideas

se plantean una serie de discusiones que ponen encima del tablero temas como el trabajo en el espacio público, donde todo puede ocurrir, la posibilidad de que el espectador pueda intervenir en la obra o no, o la seguridad y el control sobre los aspectos formales y conceptuales de la acción.

Una acción está atada siempre a una temporalidad y el arte de acción, por lo tanto, aborda pretendidamente y desde sus inicios históricos este factor como uno de los ejes conceptuales más evidentes. Pero trabajar en el arte desde planteamientos creativos efímeros no condiciona particularmente la durabilidad del acto ni su repetibilidad. En este sentido, se observan ejemplos extremadamente antagónicos. La *performance* como experiencia artística perecedera en la actualidad puede suponer simbólicamente una alternativa reivindicativa muy necesaria ante la pérdida del estado de conciencia del presente en una sociedad digital, capitalista y súper-productiva, que crea la ilusión de que todo se puede conservar y reproducir indefinidamente. Tal vez esta tipología del arte sea aún más pertinente a día de hoy que lo que lo fuera en sus inicios, ya que todo lo experimentado hoy es susceptible de ser grabado y aparcado para otro momento (Cueto, 2014). ¿Qué representan este tipo de actitudes hoy, dando por sentado que estas experiencias del arte no se puedan comercializar ni repetir?, ¿o sí se pueden comercializar y repetir? Los distintos posicionamientos de los artistas tejen un mapa amigable de diversas opciones, pero muchos de ellos consideran que se han de garantizar, necesariamente, ciertas coherencias en los trabajos. Aceptar sin justificación el rol de “el artista feriante” (Dávila, 2017) realizando este tipo de obras es caer en una contradicción, pero también se dan ejemplos donde se necesita, conceptualmente, repetir una misma acción o mantener una situación en el tiempo, a veces durante años. Este artículo insiste en el hecho de que la tecnología ha transformado por completo los supuestos sobre los que se construyeron las primeras manifestaciones del arte de acción. El uso de cámaras

fotográficas y videográficas en las acciones es cada vez más común debido a la democratización tecnológica y, además, la hegemonía de internet y las redes sociales permite transmitir en tiempo real y a posteriori las propuestas a un público cada vez más numeroso. En la época actual, cualquiera puede aprender a manejar una cámara de vídeo o usar el teléfono móvil para documentar cualquier acción y después subirla a internet. En este contexto, es necesario revisar también las premisas clásicas que giran en torno a esta disciplina en relación a su documentación, ya que el paradigma ha cambiado por completo y el juego de lógicas que marca el rumbo de los nuevos trabajos es nuevo.

Las entrevistas parten de un planteamiento concreto de la escena del arte de acción, pero se terminan ampliando los discursos hacia temas e ideas aplicables a todo el ámbito del arte contemporáneo. Los distintos posicionamientos de los artistas sugieren que el marco contextual que rodea a los trabajos, oficial o alternativo, condiciona forzosamente las producciones debido al entorno en el que estas son desarrolladas. Los debates abren también una serie de reflexiones en torno a la institución Arte como paraguas, a veces protector y otras veces limitador.

Para entender correctamente las asociaciones que se establecen en la investigación entre la serie documental, el archivo audiovisual y los métodos científicos que se exigen académicamente en una tesis doctoral, es necesario plantear, de manera resumida, una serie de conceptos generales que rodean al arte de acción y al medio utilizado en la metodología. En la actualidad el lenguaje audiovisual está cada vez más relacionado con esta disciplina artística. A finales de los años cincuenta, la importancia se centraba en la naturaleza efímera del acto, el carácter presencial de los trabajos y el tema del cuerpo vivo por encima del registro de lo acontecido, de ahí que surgieran las famosas denominaciones *live art*, *arte vivo*, o *body art*, *arte del cuerpo*. En

ocasiones, se fotografiaban o filmaban instantes a los que hoy podemos tener acceso gracias a las cámaras de entonces, pero este tipo de tecnología no gozaba del desarrollo que tiene ahora. A medida que se han ido volviendo más accesibles, las máquinas audiovisuales se han ido asociando de manera natural a los diferentes ámbitos, transformándolos. Hoy en día, la mayoría de las acciones son documentadas y expuestas en salas de arte, condicionando los valores y particularidades iniciales de la propia disciplina artística. A través de vídeos, fotografías y registros de sonido de gran calidad, se pueden presentar la mayoría de obras de los artistas en diferido, por no hablar del abanico de posibilidades mercantiles que se abren a partir de este tipo de medios, que consiguen objetualizar, en parte, las propuestas. Algunas acciones, incluso, dependen directamente de este tipo de recursos para construir su sentido conceptual, y también se dan ejemplos de acciones que se formulan a partir de registros audiovisuales de otras obras. El paradigma contemporáneo de las artes de acción es pues muy distinto al inaugural, siendo imprescindible para su estudio la asimilación de determinados conceptos vinculados al mundo de la imagen, el cine, internet, la sociedad del espectáculo, las redes sociales, el efecto viral, etc.

Una acción es una obra perteneciente al ámbito de las artes visuales, cuyo eje central gira alrededor de un acto realizado o dirigido por el artista o colectivo, y nunca en torno un objeto resultante de tal acto. En este sentido, resulta primordial diferenciar claramente la acción, la obra de arte a estudiar, de la documentación del acto, que, hasta que se demuestre lo contrario, solo representaría formalmente y parcialmente la obra; no sería la obra en sí misma. Es preciso aclarar que el conjunto de documentos; textos, fotografías, archivos de audio, objetos o vídeos que sirven para referenciar una acción en un estudio de estas características deberán cumplir un mínimo de criterios de validez.



Carlos Felices. *Fucking (Botero)* (2006). Paseo de la Castellana, Madrid. Fotograma extraído del documental *Acción*.

En la foto se puede observar al artista Carlos Felices realizando una de sus acciones. Esta imagen es un fotograma del vídeo que registra la obra titulada *Fucking (Botero)*, que tuvo lugar en 2006. El *frame* se utiliza en la tesis como documento acreditativo y referencia válida para hablar de la acción, que sirve de ejemplo en la taxonomía de la investigación. La distinción que se acaba de plantear entre la acción y el documento resulta una obviedad, pero es conveniente recordar en este punto que se pueden generar problemáticas sobre el valor artístico y la verosimilitud de los documentos. ¿Qué se vende y se expone cuando la pieza se realiza con la intencionalidad de ser efímera?, ¿cuálquier documento aporta toda la información necesaria para acreditar su verosimilitud, o puede estar manipulando la realidad de lo que sucedió?

Las artes de acción nacen con la idea de crear un tipo creación perecedera no objetual que huyera de las lógicas especulativas del mercado del arte. A día de hoy, se asume

esto como una batalla perdida, ya que museos, galerías y ferias de todo el mundo han demostrado que pueden adaptarse a lo que sea, y comprar y vender cualquier tipo de mercancía. En este contexto los medios audiovisuales cumplen una tarea fundamental en la exhibición y distribución del arte de acción, que, lejos de tratarse de una práctica artística marginal, como lo fuera en sus inicios, se ha convertido en una de las variantes propagandísticas más comerciales del ambiente *cool* de la alta cultura.

En *Performer*, el colectivo Cabello/Carceller aborda con sarcasmo las contradicciones de compra/venta/almacenaje de las *performances* en los museos. El trabajo que presenta el colectivo muestra las cavilaciones que hace una *performer* en los almacenes del museo, como si se tratara de un objeto más, creando la sensación constante de estar castigada en la sala eternamente.

Performer ironiza a través del absurdo sobre algunas de las problemáticas que rodean el intento de museificación de los trabajos performativos, analizando la dificultad de someter a las lógicas del mercado del arte y de la conservación proyectos intencionadamente desmaterializados y efímeros, que en sus orígenes transgredían esas mismas lógicas. Almacenada como una obra de arte más, y registrada junto al resto de 'objetos' en las dependencias de la colección del museo –sección escultura–, una *performer* pasa su tiempo leyendo y reflexionando sobre algunas paradojas que rodean a la práctica artística contemporánea. Observar su situación y rastrear sus pensamientos nos sirve para repensar las circunstancias aparentemente incoherentes y contradictorias a las que se ha visto conducida. Como proyecto artístico, *Performer* puede salir en préstamo para ser expuesto en otros espacios y/o museos diferentes. En esos casos, el vídeo se puede complementar con una puesta en acción de la *performance* que fue hipotéticamente adquirida

por el museo en el que ha sido catalogada. La acción presenta a la misma performer que protagoniza el audiovisual paseando por la sala en penumbra mientras se proyecta el vídeo. Seleccionando a algunos de los asistentes, elige susurrarles una frase al oído o entregarles una tarjeta. En ambos casos, las dos frases con las que trabaja son intencionadamente ambiguas: “la performance soy yo”, “la performance eres tú”, frases que se activan en la interacción con el público.

Este proyecto, filmado en los almacenes de la colección del Artium de Vitoria, fue producido por Consonni. (Cabello/Carceller, 2013)

Fernando Baena explica en su tesis doctoral que “el hecho de contar una acción puede ser considerado desde el punto de vista del registro o memoria de la acción o bien como ‘obra’ en sí misma, o parte esencial de la misma, con el mismo derecho que cualquier acción discursiva” (Baena, 2013: 84). Por sí misma, la documentación no tiene valor artístico propio e independiente. Al asistir a una *performance*, cualquier persona del público puede sacar una foto con su móvil y el resultado no tiene por qué ser una obra de arte, a no ser que exista una intencionalidad explícita en este sentido y se consiga demostrar su autonomía como pieza artística. No obstante, este documento podría servir para ilustrar y aportar datos objetivos sobre la acción, y actuar como testigo/recuerdo de algo que ocurrió. Prueba su existencia. En la clasificación que se propone en la tesis se abordan necesariamente este tipo de conceptos relacionados con el valor artístico que puede o no tener un documento, pero lo que interesa ahora cuestionar es su posible veracidad de cara al papel que cumple en una investigación. ¿De qué manera las imágenes utilizadas en la tesis pueden llegar a ser aclaratorias en las problemáticas del estudio aportando la información que se necesita, y en qué medida su testimonio referencial es válido para la investigación?, ¿Hasta qué punto un documento es verosímil?, ¿Existen acciones que se hayan

colado en la historia del arte como reales cuando no lo son gracias a una documentación falsa? Este artículo se centra en el valor documental que tienen estos elementos, independientemente de su potencial como artículos de arte. El objetivo es demostrar que los vídeos y fotografías que se utilizan en la investigación aportan datos fiables y que, además, sirven para resolver las cuestiones que surgen en el estudio.

Philippe Dubois identifica tres posicionamientos epistemológicos sobre el valor referencial y la verosimilitud de un documento fotográfico. En un primer análisis, Dubois (1986) habla del concepto de mimesis o espejo de la realidad vinculado a la fotografía. Uno debe hacer el ejercicio de retrotraerse a mediados del siglo XIX para entender, lejos del vínculo cultural que tenemos ahora con el mundo de la imagen, el entusiasmo que supuso el nacimiento de una tecnología capaz de copiar la realidad como jamás lo había hecho la pintura antes. Es lógico asumir que se hicieran este tipo de asociaciones básicas en las que se da por sentado que una imagen fotográfica representa, sin ningún género de dudas y de manera objetiva, el mundo real. La segunda visión se postula desde el cuestionamiento negacionista de la primera. En esta ocasión se plantea la imagen fotográfica como una interpretación o modificación de la realidad observada. El encuadre elegido, el instante captado, el foco de atención, todo aquello que se descarta del plano, etc., son componentes que desgastan la premisa de que todo acto fotográfico es un reflejo fidedigno de la materialidad del mundo. Estos planteamientos son trasladables al ámbito del documental cinematográfico, donde también se debaten estas ideas, ya que este género se ha caracterizado fundamentalmente por mantener un vínculo más objetivo con la realidad, por delante de otros géneros del medio -cine de ficción-. La tercera proposición se sitúa entre la primera y la segunda. La propia definición técnica del acto mecánico de fotografiar va ligada al enlace físico indiscutible que se establece entre la cámara y el

referente, “la imagen es ante todo índice”, concluye Dubois (Dubois, 1986: 51).



Sin título. Imagen libre de derechos /CC obtenida de la web:
<http://www.piqsels.com/es/public-domain-photo-ffkqn>

Algunos de los testimonios recogidos durante el trabajo de caso son anécdotas o descripciones de actos que no cuentan con un soporte visual que acredite que lo contado realmente tuviera lugar. ¿Se le puede conceder una mayor credibilidad a una fotografía o a un vídeo que a la declaración verbal de un artista reconocido?

El *fake* es un recurso muy sonado últimamente (*fake news*) y que es utilizado en infinidad de ámbitos, desde el político al artístico, con la intención de manipular documentos audiovisuales para hacer creer a la gente en una ficción que no ha ocurrido a través de supuestas pruebas que acreditan, atestiguan, que algo pasó. La diferencia fundamental entre un *fake* y los géneros convencionales de ficción del cine es que en estos últimos se dan un gran número de evidencias que muestran la construcción de una clara irreabilidad. Por el contrario, en un *fake*, se oculta, se desplaza o se manipula

alguna información para tenderle una trampa al espectador, tratando de aparentar, precisamente, una realidad que no es como si lo fuera. Los medios tecnológicos que nos rodean en la actualidad y la libre creación y distribución del contenido que deambula en internet hace que la apariencia de los límites entre realidad y ficción cada vez sea más difusa. Entonces, ¿podría un artista construir un *fake* sobre una acción?

Pierre Saurisse señala:

En tanto que documento, la fotografía, presupone generalmente autenticidad. Pero, al privilegiar un momento de la acción ocultando el resto, ha supuesto la creación de mitos y la trasmisión de datos falsos en la historia de la performance, como la amputación de Rudolf Schwarzkogler, que nunca tuvo lugar; la entrada de Valie Export en un cine pornográfico armada y con el sexo al aire en General Panic; o el Salto al vacío de Yves Klein, que contó con un equipo de personas preparadas para recibirla en su caída. (Saurisse, 2010: 35)

No se puede afirmar categóricamente que toda la documentación audiovisual de una acción acredite que lo ocurrido tuvo lugar. Por lo tanto, en la investigación se tuvo que llevar a cabo un análisis fundamentado en múltiples factores que determinaba, caso por caso, si el documento era lo suficientemente creíble como para ser utilizado en la tesis. No obstante, hay que decir que la mayoría de los archivos contaban con una serie de evidencias tajantes, como la aparición en cámara de testigos (público), lugares reconocibles y reconocidos tanto en el sector artístico como en el espacio público -como en la obra arriba mencionada de Carlos Felices Fucking (Botero)-, o la existencia de noticias oficiales vinculadas a las acciones en prensa y programaciones culturales. También, hay que añadir que una de las particularidades de este trabajo es que prácticamente todas las experiencias artísticas que en él aparecen son apoyadas por los testimonios de los artistas, que fueron contactados personalmente de manera directa. Además,

muchos de ellos cuentan con una trayectoria profesional importante que avala la documentación recopilada.

4. Conclusiones.

Los medios audiovisuales son herramientas cada vez más presentes en el área de las artes de acción. La mayor parte de los trabajos de los artistas se documentan y exponen a través de vídeos, fotografías y registros de sonido. Toda investigación requiere de un proceso de recopilación de datos, una indagación profunda en un tema determinado capaz de obtener la información suficiente para confirmar una hipótesis. Los programas de edición de vídeo no solo permiten registrar todo lo encontrado durante esta búsqueda, sino que, además, esta metodología despliega gran un número de herramientas tecnológicas que agilizan la obtención de resultados, reuniendo toda la documentación en un mismo lugar, pudiéndose ordenar, priorizar, clasificar y sintetizar el material de manera muy eficaz. En combinación con la parte escrita de la tesis, la edición de vídeo ha supuesto un complemento perfecto para unir/mezclar libremente los archivos fotográficos y videográficos con los testimonios -más de sesenta horas texto hablado- en un mismo espacio editable. Todo el contenido recogido en el trabajo de campo ha sido seleccionado y estudiado en el propio programa de edición, reduciendo drásticamente los tiempos de actuación necesarios para ello. Además de poder abarcar mucho más en menos tiempo, este método permite que también se pueda apreciar el propio proceso de la investigación, no solo los resultados, y cómo las propias conversaciones con los artistas fueron componiendo orgánicamente la estructura de la clasificación que se ofrece en la tesis, influyendo enormemente en los temas de interés que el estudio fue abordando durante su desarrollo.

Tanto en la serie documental como en los reportajes individuales se utilizan vídeos e imágenes de acciones de los

artistas, los cuales son utilizados para la elaboración de la taxonomía en la tesis. Pero estos documentales también sirven como presentación de resultados, difusión y obra audiovisual autónoma. Por todo ello, se convierte en una excelente forma de transmitir el conjunto de ejemplos, discursos y debates sobre arte que ofrece el trabajo, trascendiendo, incluso, el tema particular de la tesis. Como instrumento docente y de divulgación se puede utilizar para impartir talleres, conferencias y asignaturas sobre arte contemporáneo, pudiéndose adaptar también a los diferentes medios digitales, tan necesarios en la época actual.

La investigación teórica escrita, la serie documental audiovisual y el archivo completo de entrevistas elaborado en la tesis podrá ser encontrado próximamente en la página web de la productora 38 Editions, así como en las distintas redes sociales asociadas al proyecto bajo el título *Documental ACCIÓN*.

[\[1\]](#)“Era un trabajo basado en la confianza en los demás”. Así sintetiza Rosalia Pasqualino di Marineo el motivo que condujo a su hermana menor Giuseppina, más conocida por el nombre artístico de *Pippa Bacca*, hasta Turquía, donde fue violada y asesinada. La artista, que tenía 33 años y vivía en Milán, era sobrina del creador conceptual Piero Manzoni. (Bosco, 2008)

Entrevista a Alejandro Azón Ballarín

Entrevistamos a Alejandro Azón Ballarín (Zaragoza 1984) con

ocasión de la obtención del premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, reconocido por su trayectoria artística. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla La Mancha. Diploma de estudios avanzados en la especialidad de Nuevas Prácticas Culturales y Artísticas. Amplía su formación en la Scuola del Libro di Urbino y en la Accademia di Belle Arti de Bolonia. Ha obtenido diversos premios, becas y estancias. Le felicitamos por este premio, por todo su trabajo y le deseamos mucho éxito.

Pregunta: ¿Cuáles han sido tus motivaciones para dedicarte al mundo del arte?

Pues desde pequeño, trabajar con las manos es una cosa que siempre ha absorbido mi atención, además, mi abuelo materno, delineante de los de plumilla en Obras Públicas y dibujante, ha sido un gran ejemplo a la hora de introducirme en el dibujo, la pintura, y también, a la hora de ir de aquí para allá visitando, entre otras muchas cosas, rincones increíbles del patrimonio cultural y artístico de nuestra geografía.

P: Desde tus inicios has trabajado con distintos métodos de grabado y fotografía, con acuarela, óleo, esculturas en diversos materiales, has realizado instalaciones ¿Con qué métodos y materiales te encuentras más cómodo trabajando?

La acuarela y el óleo son técnicas que he disfrutado mucho por la satisfacción que ofrece su rapidez de ejecución, pero cada técnica artística tiene su magia. En los últimos años he experimentado mucho mezclando disciplinas artísticas, lo que me ha traído muchas satisfacciones que he terminado aplicando a mis trabajos. Actualmente, me preocupa más el hecho de poder llevar a cabo el desarrollo de una idea, que el hecho de centrarme en una técnica específica, aunque por supuesto siempre le doy mucha importancia al aspecto plástico de la

obra, pues disfruto mucho el proceso en el que esta toma forma, a partir de ahí, las mayores limitaciones me las da el estudio en el que trabajo, aunque siempre hay cosas que se pueden hacer en talleres externos.

P: En tus últimas obras, el objeto encontrado no está empleado como materia para la realización de las mismas, sino como motivo de representación acompañado por tus cartografías. Explícanos este proceso y el porqué de su detallada localización, ordenación y catalogación.

Sí, en mis últimas obras he decidido representar en gran formato los objetos encontrados y no trabajar directamente con ellos, dotarlos de una presencia y de una dignidad que no suelen tener. Puede que sean objetos desgastados, desechados y deteriorados, pero para mí, ante todo, su interés no reside tanto en su valor material o funcional como en todas aquellas informaciones que son capaces de contener y de reflejar. Podemos decir que son objetos arqueológicos contemporáneos, pues representan un fiel indicador de nuestros valores sociales y culturales, de nuestros modelos productivos, de nuestro desarrollo tecnológico, de nuestros modelos económicos y de un largo etcétera.

Su catalogación, que realizo mediante unas coordenadas, hace referencia al lugar donde los encontré. Además, los mapas o cartografías que acompañan a las obras, donde siempre se puede encontrar un punto rojo que corresponde a las coordenadas citadas, son una forma de vincular el objeto encontrado con la propia experiencia de caminar que me conduce a él, la cual, y por sí misma, también es muy importante. Caminar, es una forma de conocer el mundo en el que vivimos, un medio, que al igual que el arte, es capaz de definir sus propias reglas con mucha libertad, de emprender sus propios caminos y de encontrar sus propios atajos. Y respecto a los mapas o cartografías, aunque sean reconocibles, no son muy precisos desde un punto de vista

convencional, pues podemos decir que esta forma de caminar o de explorar, no entiende de carreteras generales ni de señales de tráfico.

P: ¿Cómo defines tu obra?

Es una obra multidisciplinar, en donde doy mucha importancia al hecho de buscar un equilibrio entre el aspecto conceptual y el plástico. Me interesa mucho la experimentación con técnicas y materiales diferentes, así como cuidar el aspecto estético. Es una obra en la que traduzco parte de mis inquietudes personales y artísticas.

P: ¿Cómo realizas esa minuciosa tridimensionalidad en tus cartografías? ¿Es un proceso lento?

Sí, es un proceso minucioso. Las obras de gran formato, si puedo trabajar de continuo, suponen casi dos meses de trabajo en el estudio. Los objetos encontrados representados pictórico-escultóricamente consisten en un fondo pintado con acuarela, con colores un poco apagados, sobre los que superpongo una trama de puntos blancos que aporta la luminosidad a la obra, es decir, sus luces, brillos y volumen. Esta trama de puntos blancos la realizo con papel de acuarela troquelado, y cada punto está alzado sobre un clavo muy fino, dotando a la obra de un importante carácter escultórico. Cada una de las últimas obras realizadas tiene una trama de más de 10.000 puntos. Hasta ahora, las cartografías también las he realizado recortando papel de acuarela, suelo darles un carácter topográfico alzando también con clavos unas zonas más que otras.

P: ¿Cualquier lugar es bueno para tu caminar prospectivo? ¿De

qué manera te han influido los distintos lugares en que has desarrollado tu actividad artística?

Sí, cualquier lugar es bueno para esta forma de caminar, desde rincones de tu ciudad hasta aquellos lugares a donde tengas oportunidad de viajar. Por supuesto, ir lejos siempre resulta más emocionante, pero de lo cotidiano también te sorprendes. Cuando hablo de un caminar prospectivo, un concepto que tome prestado de la jerga arqueológica, lo hago como una forma de referirme a esos paseos que me conducen a los objetos encontrados, pero caminar supone muchas más cosas.

Cada lugar tiene sus peculiaridades, te enseña cosas diferentes, pero lo importante es la actitud con la que lo recorres. Hay muchos motivos por los que se puede caminar, desde ir al trabajo, hasta hacer ejercicio o despejar nuestra mente, pero yo siempre digo que caminar también puede ser una gran oportunidad para salir de uno mismo y para abrirse al mundo, siendo en este sentido una forma interrogativa de estar en el mundo, de descubrirlo en primera persona, y cómo no, un medio ideal para la formación personal. Pero para que esto sea así, hay que estar dispuesto a emprender tus propios caminos sin la certidumbre de llegar a algún lugar, a dejarse guiar por la ocasión, a darnos nuestro tiempo cuando viajamos dejando a un lado las tiranías de los horarios o del quererlo ver todo, y sobre todo, a estar abierto a encuentros, encuentros también con lo que nos resulta incomodo, ajeno o diferente. Todo ello te ayuda a tener una mirada más plural ante lo que nos rodea, a pensar desde otras perspectivas, así como a cuestionarse y a conocerse a uno mismo, y por supuesto, todo ello te influye y te cambia.

P: ¿Cómo está afectando a tu labor este confinamiento, ya que caminar es uno de los ejes fundamentales en tu trabajo? ¿Cómo estás trabajando en este momento, has tenido que abandonar algunos proyectos para abordar otros?

Pues me ha permitido tener muchas horas para trabajar en el estudio de mi casa en la materialización de obras y proyectos que se iban retrasando, para leer y para preparar los exámenes de la escuela de idiomas que ya no vamos a hacer hasta septiembre, pero me ha quitado otras muchas cosas más importantes.

P: ¿Crees que va a haber un arte distinto post-Covid? ¿Va a cambiar la forma de expresión? ¿Va a cambiar tu línea de trabajo?

No sé en qué sentido puede haber un arte distinto post-Covid, lo que sí que pienso, es que el arte es un testimonio físico y conceptual de cada época, son fragmentos de realidad expresados a través de la mirada crítica y reflexiva de cada artista, así, que como mínimo, es una realidad, la del Covid, que el arte ha de abordar. Pero lo más importante, es que nos dé nuevos puntos de vista y nuevas verdades sobre lo que está ocurriendo en el mundo entero, más allá del conocimiento liso, convencional y homogéneo al que nos tienden a conducir los discursos oficiales. Hay muchas realidades que no caben, se marginan o se ocultan en estos discursos, y el arte es un medio excepcional para que cobren presencia y sean comunicables.

Y en lo que a mí respecta, me gusta pensar las cosas con calma y darme mi tiempo, así, que aún no sé adonde me llevará todo esto.

P: ¿En qué proyecto estás trabajando en la actualidad?

Me interesa mucho trabajar el concepto de caminar mediante la realización de mapas y cartografías, como obras autónomas en gran formato y no ya como complemento de otros trabajos.

Ahora mismo, mucho interés por trabajar con impresoras 3D

para crear a partir pequeños módulos obras de grandes dimensiones. Ya veremos a dónde nos lleva todo esto.

P: ¿Qué supone para ti este premio concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte?

Ha sido una gran alegría. Es una de esas cosas que nunca te esperas y para las que no se presenta solicitud. Es un premio que me llena de ilusión por seguir caminando de la mano de mis inquietudes artísticas y personales, pues el arte no siempre es un camino fácil. Además, seguro que a todos los que hemos participado de los premiados de la AAC, nos abrirá oportunidades para la realización y participación en nuevos proyectos artísticos y culturales.

Realidades paralelas a lo invisible

Bajo el concepto de "**autoficción**" se desarrolla la línea argumental de la séptima temporada de Córner MIZ, el programa artístico de Zaragoza Activa que, desde 2014, se desarrolla con el objetivo de poner en valor y visibilizar el trabajo de artistas y creativos de la ciudad a través de la realización de intervenciones efímeras en espacios de tránsito.

La **autoficción** es un término literario creado en 1977 por el crítico literario y novelista francés **Serge Doubrovsky** para definir el género literario de una de sus producciones propias ("Hijos"). El término se compone del prefijo auto (del griego "sí mismo") y de ficción, palabra utilizada para referirnos a cosa, hecho o suceso fingido o inventado que es producto de la

imaginación. La **autoficción** se caracteriza por una mezcla de narraciones aparentemente opuestas: por un lado la autobiografía y por otro la ficción.

Tomamos el término **autoficción** y lo trasladamos al terreno del arte para presentarlo como punto de partida de las intervenciones que se realizan durante el ciclo de 2020, en el que el artista Paco Rallo es el que inaugura la temporada con su instalación **Realidades paralelas a lo invisible**.

Bajo este prisma argumental, Paco Rallo ha desarrollado una **intervención escultórica** compuesta por cinco bustos pétreos sobre unas ligeras y largas peanas de madera. Una intervención de carácter muy narrativo que tiene sus inicios en un lejano año 1984.

En aquel año, esculpió **cinco bustos en piedra** como encargo para un comercio de la época. En aquella época fueron usados como elementos artísticos en el escaparate del comercio y después el artista les perdió la pista. Tanto es así que incluso, en su memoria, recordaba solamente tres esculturas -y no cinco- y quedaron perdidos entre sus recuerdos. Después de todo este tiempo, 36 años, Paco retomó el recuerdo de estas esculturas y **entabló un diálogo mental** con ellas para poder volver a verlas y recuperarlas de algún modo sin saber dónde o cómo estarían después de tanto tiempo.

En una labor casi de investigación, se propuso volver a encontrarse con ellas y tirando de pistas y contactos llegó a encontrar al propietario actual que seguía siendo el mismo que los encargó en aquel lejano año 1984. A partir de este segundo encuentro con las piezas, el artista comienza, o más bien continúa, escribiendo la historia de esta obra.

Ahora en 2020, Paco Rallo **recurre al recuerdo** como punto de partida de una nueva génesis creativa para desarrollar esta instalación específica en el espacio Córner MIZ. Trae unas piezas del pasado al presente bajo **una nueva formulación**

conceptual. Une dos momentos temporales: pasado y presente; une dos materiales: piedra y madera y los combina para crear la obra. Rallo, en su ejercicio de conceptualización, está utilizando la **combinación de conceptos opuestos o contrarios de una forma casi retórica**. Pasado y presente, piedra y madera, frialdad y calidez, geométrico y orgánico, dureza y fragilidad, arriba y abajo. De este modo, crea un discurso narrativo que une al propio discurso estético de la obra.

Los bustos de piedra, sólidos, resistentes, de fuerte carácter geométrico, de apariencia fría (por la propia materia) los sitúa, creando formas verticales, sobre unas peanas realizadas en madera, livianas, frágiles y orgánicas pese a su geometría. Un juego de términos opuestos que ayudan al artista a crear su relato narrativo.

En cuanto a la forma, Los bustos están esculpidos en piedra y se puede ver en su relieve el trabajo del cincelado realizado por el artista. Son cinco personajes masculinos, de **rasgos físicos muy marcados a excepción de los ojos** que no tienen detalle y se pierden ofreciéndole a las caras un **fuerte aire metafísico**, una mirada ausente eterna y atemporal (casi como la propia piedra tallada). Esas caras talladas de rasgos tan lineales y formas geométricas nos remiten a la época en la que fueron talladas, a aquellos años 80 en los que Paco Rallo ya había demostrado ser un gran escultor, pero que ahora actualiza según sus palabras, configurando una obra nueva - bajo esta perspectiva narrativa y casi literaria- a partir de una obra que viene del pasado, la piedra, y una obra nueva del presente, la madera, que conviven conceptualmente en la intervención.

Con esta instalación, el artista nos presenta su propia *autoficción* en la que nos habla un poco de sí mismo a través de esta narración ficticia y real, en una suerte de autorretrato creado a partir de la **autoficción y otras narrativas personales**.

El señor de las moscas o Franco visto por Antonio Saura

El Círculo de Bellas Artes de Madrid acoge hasta el 17 de mayo en la Sala Goya la exposición *Antonio Saura: Mentira y sueño de Franco*. La muestra exhibe por primera vez al completo el conjunto de cuarenta y un dibujos realizados por el artista de Huesca entre 1958 y 1962. La serie, bautizada por el autor *Mentira y sueño de Franco*, es toda una declaración de intenciones y constituye un evidente posicionamiento político por parte de su creador. Un posicionamiento, sin embargo, clandestino, que mantuvo conscientemente al margen de la esfera pública por cuestiones obvias, y que le llevó a ocultar la colección de aguadas que hoy podemos admirar.

Dignas de admiración son, en efecto, estas composiciones de generoso formato y técnica que mezcla tinta china y lápiz con el predominio de la aguada, en las que Saura escogió mantenerse fiel a su personal estilo, aún para tratar un asunto de crítica política. No es incompatible el lenguaje abstracto o abstractizante con lo político, desde luego, pero la elección de un tema de este tipo suele llevar asociado el deseo de aspirar a que se comprenda, y en ciertos momentos una se descubre buscando en el título de cada pieza la clave para tratar de descifrar la imagen. Aún así, a veces resulta complicado, pues algunos de los epígrafes son como enigmas que dejan al espectador pensativo, discurriendo, repasando los hitos históricos del franquismo para poder enlazar los episodios figurados y los acontecimientos de nuestra historia reciente, como si de un puzzle se tratara. Esta circunstancia añade un punto de emoción a la visita: ¿qué será lo que

encuentre en el siguiente papel? ¿Seré capaz de aprehenderlo? Fue el propio Saura quien puso los títulos a sus obras, recogidos en una ordenada lista y también manuscritos sobre el propio papel que soporta los diseños. Un gesto muy goyesco, tanto como el recurso a lemas de difícil interpretación.

Recorrer la pequeña exposición es una labor inmensa. No hay que dejarse engañar por los reducidos metros lineales que ocupa ni por el escaso apoyo textual (quien desee ahondar en los entresijos de las obras podrá acudir a la recomendable publicación editada en 2017 por Archives Antonio Saura que antecedió a este proyecto expositivo, a disposición del visitante para su consulta en sala). Observar cada detalle de la plumilla, cada mancha de tinta, cada trazo garabatoso en una búsqueda incansable (aunque no para todos) de la forma, por la obsesión de comprender y de empatizar, pero también por el placer estético de recrearse en la plástica corrosiva de Saura... Hacerlo desde muy cerca o con una amplia distancia para abarcar con la mirada la totalidad de la serie, dispuesta en un espacio único sin apenas interrupciones; repasar una y más veces la recreación de la archifamosa fotografía del miliciano de Robert Capa, descubrir la amarga densidad de las fosas comunes, esos campos de soledad, o la negrura impenetrable de los blancos muros de cal, testigos de innumerables ejecuciones, o el poderío endiosado del carro de combate a las órdenes de Franco.

Franco. El protagonista diabólico: *El señor de las moscas*, como tituló Saura uno de los varios dibujos aquí reunidos donde le retrata. A su persona se dedica la serie completa por ser el responsable de todo lo representado, empezando por los dibujos en los que el oscense miró atrás recordando la guerra civil, y continuando con algunos momentos de la dictadura como el aniversario de su glorioso alzamiento y otras efemérides del mismo tipo. Retratos burlones, hirientes, agresivos, humillantes. Nuestra mirada encuentra numerosos elementos pornográficos y escatológicos que le ridiculizan. Como ya

hiciera Picasso en su célebre pareja de aguafuertes abierta en 1937: unos grabados titulados, como ya sabrán, casi de forma idéntica a la serie que tratamos, con la diferencia mínima de invertir el orden del sueño y la mentira, tan reales y verdaderos a ojos de estos artistas.

Visitar esta exposición es descubrir un conjunto de obras extraordinario que consiguen estimular la curiosidad y remover las entrañas del espectador, dejando un poco más abierto el resquicio de la memoria por el que necesariamente se debe abrir paso la historia de nuestro país. Pero, además, pasear por el perímetro de la sala es aceptar la invitación para darse una vuelta por un recóndito rincón del pensamiento de un gran artista como Antonio Saura, conocido, reconocible y aún todavía sorprendente. Un rincón pequeño, ligeramente frío como la sala en que se aísla, pero decididamente rabioso, apasionado y apasionante.

Paula Rego, pintora de historias

A sus ochenta y cinco años, Paula Rego no deja de crear incansablemente en su luminoso estudio londinense. Pertenece a la raza indomable de los artistas y sabe que el arte es un método de robarle la vida a la muerte. Paula Rego, a través de su trayectoria, ha dialogado con distintos fenómenos y estilos artísticos. Es evidente que la literatura y la violencia han sido determinantes en el impulso de la imaginación de esta creadora. Cada cuadro está lleno de símbolos, lecturas y personajes significados que rechazan lo obvio y apelan a lo más profundo del ser y de la sociedad. Principalmente le preocupan los niños y las mujeres, por eso pone imágenes a

actos deplorables como las ablaciones, las violaciones, los abusos, los abortos clandestinos, la violencia machista... etc.... Goya continúa siendo uno de los ídolos artísticos de la artista lusa, siguiendo el valiente ejemplo del genio aragonés, parece recoger el testigo del maestro y se erige como abanderada a la hora de mostrar las atrocidades que somos capaces de cometer los seres humanos. Y lo hace, como hemos visto, a través de sus interpretaciones de la literatura, las fábulas y los cuentos. Interpretaciones que se unen a sus experiencias personales y a la realidad que le rodea, donde incluso se atreve en ocasiones a exponer un dilema o una moraleja que busca corregir los errores de los instintos.

El Museo Goya Colección Ibercaja- Museo Camón Aznar, ofrece a todos los aragoneses la oportunidad de ver por primera vez las creaciones de esta artista portuguesa, considerada una de las pintoras figurativas más relevantes de la escena internacional y una de las voces plásticas más lúcidas y combativas de la segunda mitad del siglo XX. La muestra incluye una selección de 50 piezas que, cronológicamente corresponden con las dos últimas décadas, compuestas de pinturas, dibujos inéditos, grabados, acuarelas y la instalación *Glotonería*, realizada en 2019, que muestra su trabajo más actual y transgresor.

Artista humanista/feminista

Con razón o sin ella, debe su título al segundo de los aguafuertes de *Los Desastres de la Guerra*, también es el título que ha elegido la artista lusa para esta exposición, revelando un conjunto artístico que resume el espíritu transgresor y luchador de Paula Rego. En la primera sala se exhiben no solo algunas de sus pinturas más emblemáticas como el tríptico *El Pescador* (2005) u otras más recientes como *La odiosa tía y su hijo* (2017), realizadas en pastel, de gran formato; Por lo general, estamos ante obras de vivos colores que contrarrestan con el contenido de su obra. Para esta exposición se ha seleccionado uno de los pocos autorretratos de Paula Rego, dentro de la serie *Cousin Bazilio and Other*

Stories, basada en la novela del siglo XIX del lusitano Eça de Queiroz, donde aparece con una máscara de mono, para presentarse ante nosotros como un testigo fiel de su tiempo, como hizo el propio Goya, al incluir su autorretrato, para que formara parte de *Los Caprichos*. La otra sala exhibe sus dibujos, acuarelas, grabados y una instalación, *Glotonería*. La artista domina el color y el dibujo clásico, sus dibujos atrapan en el detalle, en la delicadeza o en la violencia de su trazo. Además, en esta muestra estaremos ante acuarelas, que por primera vez se ven en España: *Hadas comiendo niños* o *Chicos bailando con animales*, piezas inéditas, que revelan una visión única, de su monumental mundo interior. Por último, en cuanto a la instalación *Glotonería*, la artista siempre se ha servido de *bonecos* (muñecos) que crea ella misma para montar en su estudio los escenarios que luego vemos en sus trabajos y así trabajar del natural. Recientemente esos *bonecos* han adquirido su propio valor y por fin, los concibe como obras de arte absolutas que se muestran en sus exposiciones. En esta ocasión, la pieza seleccionada, de gran dramatismo y fuerte impacto visual, nos conecta irremediablemente con una de las *Pintura Negras* más conocidas de Goya. Hablamos de *Saturno devorado a su hijo*, una escena de infanticidio en la que el dios Saturno, padre de Júpiter, devora a uno de sus hijos pues tenía el temor de que estos lo destronasen.

Una ocasión única en la que podremos acercarnos a las creaciones de la artista lusa, con una mirada nueva.

Obituario. María Maynar

María Maynar (1959-2020), falleció el pasado 28 de febrero en Garrapinillos, (Zaragoza), donde residía y tenía su taller.

Tuve la oportunidad de conocerla gracias a Paco Rallo: él me pidió que escribiera sobre unas pinturas que ilustraban un poemario de Luz Rodríguez. *El pez de la despedida*.

María desbordaba genialidad, era artista en esencia, en su modo de pensar se revelaba reflexiva, reflejo de un proceder artístico meditado. Encarnó durante mucho tiempo a la artista laboriosa que realiza en su taller un trabajo minucioso y medido, controlado, creando obras donde el cromatismo ha tomado el protagonismo, impregnando al espectador de sensaciones y sensualidad.

En sus últimos años se manifestó muy libre, mostrándose como es, a corazón abierto, expresiva, emocional, intuitiva. María fue para su pintura, sobre todo luz, poesía y agua; vital. Dejaba que la mano fluyera para después ser limitada por el intelecto. Invertía el proceso, se dejaba llevar por el alma para ponerla en el soporte y después ligarla a un sentimiento.

Sus cuadros están llenos de la expresividad de las formas, sugerentes, que nacen de la emoción sin un control racional a priori, para posteriormente adaptarlas a una historia no narrada, tan sólo insinuada. Color que se desliza por la superficie, en una técnica inusitada (el temple al huevo), sin lugar a dudas una pintura única, diferente.

María vivió en Zaragoza hasta que a los 18 años decidió saltar a Barcelona y estudiar en la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi. Poco después colaboró y trabajó, durante ocho años, con el artista Jesús Vilallonga, para posteriormente trabajar en solitario exponiendo sus obras en Barcelona, Agramunt, Atenas, Nueva York, Almería, Suecia, Marbella, Bilbao, Albarracín, y Zaragoza. Su última exposición fue en A del Arte con un texto maravilloso de Alejandro Ratia.

María, en su blog personal (<http://mariamaynar.blogspot.com>) decía: *Estas pinturas quieren transmitir fuerza, valor, energía, movimiento... y delicadeza, suavidad, cuidado. Sigo el pulso del latido de la respiración del ritmo. Que susurra. ¿Qué susurra?*

María era artista porque su vida la dedicó a pintar, pero sobre todo vivía el arte como un modo de vida, un canal donde volcar su mirada, una mirada que era intensa, que casi te atravesaba. Sirva este humilde texto para homenajear a una gran artista, una gran mujer y una buena amiga.

Hermosas mentiras. Tópicos y clichés en el cine, Alfredo Moreno (2018, Limbo Errante)

Si el lector adquiere el manuscrito y se detiene antes de su lectura en las líneas con las que Alfredo Moreno presenta su obra en la contraportada, podrá comprobar que el breve texto que elabora no solo es toda una declaración de intenciones de aquello que se va a encontrar en su interior: es la definición perfecta de cine, con todos sus matices, prismas y entresijos. En palabras del autor, «El cine es un arte y un negocio, es cultura e industria. [...] Además es un producto de entretenimiento, es un medio de expresión e información que, como tal, puede suponer tanto una oportunidad como un riesgo, un altavoz para la propaganda o una amenaza para el *status quo imperante*». En todo ello y mucho más se detiene en su interior, cuando disecciona lo que hay detrás de un medio de masas crucial desde comienzos del siglo XX.

Alfredo Moreno (1976) se mueve dentro de su faceta como escritor en formatos diversos - artículos, ensayos (39 estaciones. De viaje entre el cine y la vida, 2011), novelas (Cartago Cinema, 2017) - y múltiples plataformas, desde revistas o prensa hasta un espacio tan personal como es el blog. Además, es conferenciante y colaborador habitual en radio y televisión, actividades que compagina con la organización de ciclos y eventos cinematográficos.

El recorrido que propone en *Hermosas mentiras. Tópicos y clichés en el cine* es meticuloso y honesto, pero sobre todo realista con un arte que juega con la fantasía, los sueños y las esperanzas del espectador; aunque también con las intenciones, la experimentación y los objetivos de aquellos que llevan a cabo las películas. Antes de comenzar a bucear en las tramoñas de la industria fílmica, el autor propone a modo de introducción -y tras un prefacio que titula "Por qué escribir de lo que está hecho para ser visto"-, las maneras que han

existido y existen de plasmar la ciudad de París en el audiovisual, la mayoría de ellas sujetas a clichés y estereotipos utilizados hasta el agotamiento. El arranque perfecto para continuar desmontando poco a poco largometrajes, géneros y cineastas claves en la historia del Séptimo Arte.

Divide el ensayo en cuatro grandes bloques -La tradición, Propaganda y moral, Geografías físicas y humanas y Eternos retornos-, todos ellos compuestos a su vez de varios capítulos. Una lectura que acaba convirtiéndose en un auténtico manual de historia del cine, pero esta vez desde una postura diferente, la versión "no oficial" que, al mismo tiempo, resulta fundamental para entender el medio en cuestión en su totalidad. La construcción del héroe americano o los elementos que integran todo tipo de *western*, son temas tratados con gran profundidad y rigor, virtudes que se acompañan con una redacción alejada de cualquier clase de barroquismo. Tras el epílogo final (La resurrección), concluye con una extensa y variada bibliografía compuesta por algunos de los libros teóricos más relevantes de la materia trabajada.

Alfredo Moreno utiliza las cuatrocientas páginas que integran esta publicación para desmontar mitos, pero sobre todo para hacer reflexionar al lector y obligarle a ser crítico con lo que ve en la gran pantalla. Contenidos perfectamente organizados en una edición cuidada desde la propia portada, ilustrada con una obra de Juan Luis Borra. En definitiva, una propuesta para dejarse llevar por los encantos, aunque también por las miserias, del Séptimo Arte.

El mundo digital como salida

Del latín medieval epidemia, y este del griego ἐπιδημία, epidēmía; propiamente “estancia en una población” (epidemia, origen etimológico, diccionario de la RAE)

Conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico o Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc. (cultura, diccionario de la RAE)

La historia siempre se relee de manera buscada. La mirada que se puede realizar sobre el Imperio Romano no es la misma en el siglo XIX que en la Europa de entreguerras. Su reescritura es constante. Y las manifestaciones artísticas son una fuente básica para conseguirlo. La pintura, el cine, la televisión o los medios gráficos reflejan a la perfección los hechos políticos, sociales y culturales. Los pesares y miedos de toda una época. El confinamiento en nuestros hogares, inédito y difícil, provocado por la enfermedad por el nuevo coronavirus,

COVID-19, hace que echemos la vista atrás. Que buceemos en otros momentos del pasado en los que la humanidad se enfrentó también a enemigos invisibles y letales. Tebeosfera plantea cómo el papel ha captado estas etapas complicadas de afrontar, de la mano de una selección de imágenes a cargo de Manuel Barrero.

Es un buen momento para abordar y potenciar iniciativas digitales, como las planteadas también por el portal Humoristán (Fundación Gin) o diferentes museos a lo largo de la geografía internacional. En el caso de la historieta, este sistema funciona razonablemente bien: permite que el espectador dedique más tiempo a cada relato visual. Lo hace sentado o tumbado, desde la comodidad de la cama o el sofá. Una problemática común (e inevitable) de exponer originales de tiras cómicas y páginas en formato físico, es que el visitante necesita más tiempo para terminar la lectura. Más del que seguramente le dedicaría a cualquier lienzo. Esta presentación en formato web permite asimismo intercalar explicaciones más largas e, incluso, incorporar hiperenlaces o referencias que pueden rastrearse en Internet. Solo hace falta abrir una ventana paralela.

La muestra abarca un espectro muy amplio, en el que se dan cita viñetas de distintas revistas, portadas clásicas de *comic-books* norteamericanos, manga o personajes como Mortadelo y Filemón, X-Men, Superlópez o The Phantom, en un recorrido cronológico que culmina en una mirada a cómics que saldrán este año, en los que vuelve a aparecer una referencia vírica.

Internet constituye una buena salida para nuestro encierro. Nos permite escapar de lo cotidiano y vivir la cultura de otra manera. Muchas instituciones están llevando a cabo un trabajo ímprobo para poner a nuestro alcance muchas producciones visuales y escritas. Lo llevan, en verdad, haciendo muchos años. Gracias a ellas se extiende el conocimiento y se ofrecen múltiples posibilidades de investigación. La digitalización de documentos de la Biblioteca Nacional de España (Biblioteca

Digital Hispánica, creada en 2008) o CER.es, Red Digital de Colecciones de Museos de España son buenas muestras en este sentido. Particulares e instituciones de todo tipo dan a conocer también un patrimonio diverso y rico.

La amplísima catalogación que la Asociación Cultural Tebeosfera lleva realizando durante mucho tiempo nos permite perdernos entre tebeos de todas las épocas y acercarnos a ellos de múltiples maneras. El confinamiento obligatorio nos puede llevar a descubrir un mundo inmenso de viñetas digitales que podemos disfrutar tanto ahora como después de la crisis.

Más allá de la pintura. Realidad virtual para la creación contemporánea.

La exposición “más allá de la pintura” constituye una muestra cargada de innovación y revolución artística, conceptos que siempre han ido de la mano pero que ahora se materializan de un modo inusual y actual. Sin duda el impulso por romper las reglas establecidas, utilizando nuevas técnicas y soportes, ha sido una constante a lo largo de la historia del arte.

El fin de la realidad virtual es producir una apariencia de realidad que permita al usuario tener la sensación de estar presente en ella. Los métodos inmersivos de realidad virtual se ligan a un ambiente tridimensional creado por ordenador, el cual se manipula a través de visores, guantes u otros dispositivos que capturan los movimientos y permiten interactuar con dicho ambiente. la realidad virtual trabaja en un ambiente tridimensional completamente sintético.

Esta exposición está comisariada por **Ana Revilla** y coordinada por **Myriam Monterde**. Cuenta con la colaboración de IberCaja, el Ministerio de Cultura y Google Tilt Brush (propietario del software utilizado para la creación de estas obras de arte).

Por ello, en su compromiso con la creación artística contemporánea, Fundación Ibercaja nos propone la exposición “Más allá de la pintura. Realidad virtual para la creación contemporánea”, una extraordinaria experiencia inmersiva basada en la aplicación de las nuevas tecnologías al mundo del arte. Una muestra compuesta de tres obras diseñadas en exclusiva por los artistas Lalo Cruces, Magallón Sicilia y Sylvia Pennings, que han sido elaboradas íntegramente utilizando uno de los softwares de realidad virtual más interesantes de la actualidad.

La contemplación de estas obras, por parte de los visitantes de la exposición, a través de unas gafas de realidad virtual, se pueden adentrar en cada una de las obras, caminar por ellas, atravesarlas, disfrutando de sus trazos, formas, texturas y colores, e incluso, escucharlas, ya que las piezas han sido acompañadas de música con el objetivo de ser potenciadas sensorialmente.

Sin duda, “Más allá de la pintura” es una nueva forma de apreciar el arte, capaz de envolvernos en un mundo tridimensional, en el que los espectadores somos por primera vez los auténticos protagonistas de las obras, habitándolas, formando parte de ellas; una experiencia única, dinámica y rompedora.

En cuanto a los artistas cabe mencionar la participación de Lalo Cruces, Magallón Sicilia y Sylvia Pennings.

Lalo Cruces (Zaragoza, 1980), se formó en la Escuela de Arte de Zaragoza, compagina el diseño y el arte en sus trabajos. Ha desarrollado proyectos de intervención urbana y fue galardonado con el Premio Ibercaja de Pintura Joven en 2015.

Además es el primer artista europeo representado por la Fish Gallery con su serie “Containerland” en la Young Art Taipei y en la Kaohsiung International Art Fair.

Magallón Sicilia (Zaragoza, 1969), se formó también en la Escuela de Arte de Zaragoza, actualmente desarrolla su actividad creativa de un modo multidisciplinar (escultura, instalaciones, diseño escenográfico, grabado y pintura). Ha realizado numerosas muestras individuales (Zaragoza, Madrid o Bruselas) y sus piezas han sido seleccionadas para diversos premios (Santa Isabel de Portugal, Delegación de Gobierno en Aragón o el Pradilla de Villanueva de Gállego). Su obra, que se encuentra en diversas colecciones (Ibercaja, Museo del Vino de Cariñena o Heraldo de Aragón), se nutre de elementos donde la forma y el color confirman su naturaleza plástica, su concepción abstracta y su dominio técnico.

Y finalmente la tercera artista es **Sylvia Pennings** (Ámsterdam, 1961), titulada en las disciplinas de Textiles y Pintura por la Academia VL-VU de Bellas Artes y la Hogeschool voor de Kunsten de Ámsterdam, reside en Zaragoza desde 1989. Ha obtenido diferentes premios y menciones de honor y su obra, enigmática y fantasiosa, presenta al bosque como escenario principal de sus pinturas, sus obras se encuentran en numerosas colecciones privadas y públicas (Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, Ibercaja o en Heraldo de Aragón).

El nexo común es la **realidad virtual** siendo esta exposición una experiencia completamente inmersiva. Por lo tanto se trata de un proyecto de gran innovación tecnológica y curatorial ya que la creación artística se vincula a los avances tecnológicos más actuales, generando una experiencia artística que traspasa el canon de la contemplación para adentrarse en las sensaciones, la percepción global y las emociones que suscitan. El hecho de permitir que el visitante se sumerja en dichas obras tridimensionales, otorga la posibilidad de interactuar con ellas aportando un grado de profundidad y cercanía difícil de igualar con otras tecnologías. De esta

forma, con estos modelos sintéticos en 3D se pueden reconstruir contextos visuales y escenográficos que amplían las posibilidades didácticas y comunicativas de las obras de arte. La completa libertad que permite la creación de estos entornos de realidad virtual supone romper muchos moldes para generar narrativas, y esta misma flexibilidad del medio puede llevar en el tiempo a toda una revolución en el ámbito expositivo, a una nueva museografía o cibermuseografía.

Tal vez estamos asistiendo a una ruptura conceptual de la propia definición de lo que denominamos obra de arte, no sólo en su percepción, sino también albergando cuestiones como su inmaterialidad, más allá de un archivo digital o de la dimensión que alcanza el campo de la fenomenología que ataña a la experiencia de la obra de arte, la cual es en sí misma una exigencia para su propia existencia.