Tendencias en la fotografía de los años noventa en su acercamiento a lo real.

En la fotografía realizada en el campo del arte en los años noventa vuelven a salir a relucir los debates que en ella son clásicos -aunque lógicamente actualizados- sobre la característica de realidad que produce, frente a la obvia representación que es. Además de esta clásica disputa, en los noventa hay que añadir un factor que ha incidido decisivamente en cualquier planteamiento reciente sobre la fotografía: los avances experimentados en todas las tecnologías de la información y en la imagen fotográfica en particular.

La fotografía desde los comienzos ha mantenido un debate sobre la veracidad de la misma, y este debate (fotografía como realidad/fotografía como representación) es el que vertebra toda la tradición y usos de la fotografía, así como los posicionamientos estético-políticos que sus diversos usos implican hasta llegar a las corrientes de los años noventa entre fotografíadirecta(instantánea personal/documental social) y las variantes de la fotografía escenificada (fabricada o construida) y todas las posibilidades que se dan entre estos dos constructos.

Philippe Dubois (Dubois, 1994) realiza un recorrido histórico a través de las diferentes posiciones sostenidas a lo largo de la historia por los críticos y teóricos de la fotografía respecto a este principio de realidad propio entre la imagen fotoquímica y su referente. Dubois se refiere a la fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mímesis) y la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción), y añade la fotografía como huella de lo real (el discurso del índex y la referencia), considerando que es un nuevo giro en el debate teórico, al

representar una nueva actitud. Para Dubois, esta nueva actitud se debe a que el:

...movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de realidad en la fotografía, por más útil y necesario que haya sido, nos deja sin embargo un poco insatisfechos. Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración(Dubois, 1994: 21).

Esta vía parece que introduce componentes misteriosos (no codificables) que el concepto de *punctum* de Roland Barthes ya abordaba. El *punctum* (Barthes) es una forma de asociar la fotografía con algo desconocido (nuestras proyecciones emocionales). El concepto del índex parece que consigue, según Dubois, satisfacer más nuestra querencia por la sensación de realidad y otorgaría a la fotografía una asociación "superior" (a prueba de explicaciones racionales) con la realidad. No deja de ser una manera de otorgarle poderes mágicos.

Se podría hablar de tres facetas de la fotografía: la fotografía creída como documento (espejo de lo real/natural), la fotografía como deconstrucción (construcción) — muestra que la fotografía está formada por un conjunto de convenciones culturales y de diversas estrategias como el collage, el fotomontaje, la apropiación, la escenificación...- y de lo que para nosotros representa la tercera vía de Dubois, la fotografía cuando funciona como índex -que abarcaría lo existencial/religioso, además de la función documental (como si se pudiera hablar de un punctum colectivo).

Régis Durand añade a esta *tercera vía* del índex una vuelta a una iconicidad, con una fotografía crítica, repolitizada, que vendría a estar representada por artistas

como Jeff Wall, John Hilliard, Victor Burgin, entre otros. En estas obras, dice Durand, el gesto crítico se refiere a contenidos de representación, pero sobre todo a una nueva forma de puesta en tensión, de "dramatización", en el interior de la imagen fotográfica. Son obras que pretenden decir algo sobre el estado del mundo a través de la escenificación (de tipo cinematográfico y a veces con ayuda del ordenador) de una situación de crisis.



Jeff Wall, El arrebato, 1989.

Para Durand algunas obras de los ochenta que se habían puesto al servicio de un gesto particular (formal o ideológico) parecen llegar a un callejón sin salida (todo lo que atañe a la apropiación). Parecería como si hubiesen acabado por confluir con las prácticas de las que se habían apropiado (la publicidad, los medios de comunicación populares...).

En opinión de Régis Durand (Durand, 1998), la evolución del arte de los últimos veinte años podría verse como un

pasaje de una lógica del indicio (índex) a una nueva forma de iconicidad. Esto podría tener que ver también con el cambio en el estatuto epistemológico de la fotografía, a partir de la tecnología digital, del que ha escrito Fontcuberta (Fontcuberta, 2003). Régis Durand ve los años setenta como los del predominio de la lógica indicial en la fotografía con el auge de la utilización de operaciones que ponen en juego este signo indicial, desplazado y asociado a otros medios y a otros signos (texto, luz, volumen...). La evolución que se produce desde el final de los años setenta es una lenta erosión y un cuestionamiento de dicho modelo indicial.

Para Durand la fotografía está lejos de ser puramente indicial. Su estatuto semiótico estaría más bien entre icono e indicio. Y así como en los años setenta predominaba un uso documental de la fotografía (constatación de un lugar, de una acción, de un accidente cualquiera -por ejemplo en las fotografías de las *performances-*), parece que en los años ochenta es la función icónica la que ha vuelto, en parte quizás ayudada por los cambios tecnológicos. Como ejemplo habla de las grandes copias en cibachrome ante las cuales dudamos entre un sentimiento de realidad y una lectura alegórica o simbólica. Recordemos aquí que Jeff Wall analiza cómo, en parte, se produce una excesiva simplificación de la función de la fotografía en los años setenta, pues los usos de la misma en el arte conceptual (reportaje, técnica amateur y ampliación de contenidos) transformaron e influyeron de forma decisiva las tendencias que adoptaría la fotografía hasta nuestros días.

Sigue argumentando Durand como los artistas de los años ochenta comprendieron que no existía una imagen sin estilo. Pero antes que enfrentarse con los estereotipos y con la ideología de las imágenes reales, decidieron crear los suyos propios (Cindy Sherman, Thomas Ruff...). La lógica del índice suponía un sentimiento de presencia, que también tomaba la forma de una conciencia muy grande de las coordenadas de

espacio y tiempo. Así pues, de forma muy natural, estaba en sintonía con una lógica de la instalación. En los ochenta, se hace más hincapié en el presente o en lo que aún queda por venir, es decir, lo que queda en manos de la iniciativa del espectador para que lo invista y lo haga ocurrir. En esto Durand discreparía de la visión sobre la instalación de Boris Groys (Groys, 2003: 54) para quién en los noventa aún perdura esta lógica, siendo incluso su forma artística principal. Claro que Groys resalta en la instalación el hecho de que ésta implica una selección, una elección por parte del artista.

El cambio de paradigma que actúa en los artistas -a los que aquí nos referimos- de la década de los noventa (en realidad procedía de la década de los ochenta), a pesar de su influencia, no es el de esa tercera vía (índex) de Dubois (que, en nuestra opinión, habría tenido mucho más que ver con los planteamientos artísticos en los sesenta y setenta, con el feminismo, el body art, las performances y al land art; un acercamiento al arte mucho más antropológico, espiritual, ritual, etc.) sino el de los artistas que han efectuado un giro al aunar las dos vertientes clásicas de la fotografía (espejo de lo real y deconstrucción) conscientemente como fue el caso de di Corcia o Jeff Wall, quienes, mediante la escenificación de escenas cotidianas, consiguieron enriquecer las posibilidades implícitas en la propia lógica fotográfica. Además, el uso de una escenarización y efectos que vienen del cine o la televisión, y la utilización de las nuevas tecnologías digitales, corroboran el peso que la iconicidad (construcción de sentido) cobra en estas imágenes, con el subsiguiente menoscabo de la importancia de la indexicidad en ellas.

Este tipo de estrategia es la base de la que partimos en este texto pues consideramos que a raíz de estos artistas se inicia toda una pléyade de trabajos que en los años noventa han evolucionado desde esas premisas. La otra vertiente generadora de la situación actual es la comenzada en los años

setenta por William Eggleston (también podríamos incluir la obra de Stephen Shore) y, en otro orden, la de Boris Mikhailov. La tercera vía de Dubois (índex) podría estar representada por la aportación de artistas como Nan Goldin -y una obra anterior como "Tulsa" de Larry Clark, de 1971- (y seguidores en los noventa como Richard Billingham), quien introduce con radicalidad la necesidad del índex (las situaciones en sus imágenes son "reales") para transmitir el estado existencial que reflejan. Las temáticas que retratan hacen que se amplíe lo fotografiable (no sólo las bodas, también los funerales; no sólo los besos, también los hematomas; no sólo las comidas, también el ir al baño, etc.), sirviendo quizás como ilustración, en cuanto al contenido, de lo pornográfico que tiene la fotografía en sí, como dispositivo (Baudrillard).

La estrategia de Philip-Lorca diCorcia o Wall es bien diferente a la de Nan Goldin o Wolfgang Tillmans quienes hacen una imagen construida más ligera (improvisada y guiada por cuestiones de estética, y por tanto que induce más a engaño sobre su artificialidad al poder ésta pasar desapercibida tras una pretendida naturalidad) o Rineke Dijkstra quien lleva a cabo el clásico efecto de "pose" producido por el hecho de saber que la cámara está presente (y que da lugar al juego de miradas posibles, analizado por Victor Burgin).

La tercera vía (índex) de Dubois podría verse reflejada en los años noventa en cuanto a esa necesidad de aferrarse a la búsqueda de reparar el estado de insatisfacción que nos deja el movimiento de deconstrucción (semiológica) y de denuncia (ideológica) de la impresión de realidad en las imágenes. Podría ser que el movimiento de necesidad del retorno de "lo real" (Hal Foster) vea en la fotografía (su carácter de índex) la posibilidad de aferrarse a ese algo misterioso-mágico-religioso-antropológico-ritual del que servirnos.



Philip-Lorca diCorcia, Mario, 1982.

Siguiendo las reflexiones de Régis Durand podemos concluir que el estado de la situación de la fotografía a partir de los años noventa resulta de una conjunción de factores: se da un extraordinario ascenso de la fotografía en el campo artístico a la vez que hay una espectacular acentuación en los últimos treinta años del carácter *imagénico* de la cultura occidental y, siguiendo las características estudiadas por Pierre Bourdieu a propósito del campo literario o pictórico en el siglo XIX, se puede mostrar cómo la fotografía, al perder su papel central en el campo de la representación, se orienta hacia la conquista de una cierta autonomía en tanto que práctica artística. Una autonomía que la aislaría (y la salvaría) de sus otras funciones que están a punto de volverse obsoletas (entre otros factores debido a la tecnología digital).

El acceso al estatuto de arte de pleno derecho conllevaría entonces la pérdida de las funciones de uso y manifestaría todos los síntomas del repliegue sobre sí misma, de las luchas intestinas, de las escisiones y de la melancolía

que caracterizan los campos en vía de autonomización (Bourdieu, 1995).

Por otra parte, la situación del campo fotográfico presenta también la característica de estar fragmentado en varias partes -signo evidente de un proceso de autonomización que se acompaña siempre de escisiones, sub-grupos, conflictos internos, etc. Se daría una fotografía profesional definida por los usos a que está sometida la fotografía: moda, publicidad, periodismo, arquitectura, reportaje, etc. Y una fotografía realizada por artistas, a la que crítica y comisarios de exposición se enfrentan esgrimiendo nuevas etiquetas, promociones y exclusiones. Aquí estaría incluido el nuevo pictorialismo, así como los llamados mixed media (instalaciones fotográficas y usos mixtos del vídeo y del cine).

Un nuevo realismo fin de siglo

Pasaremos a revisar algo de lo que algunos críticos y teóricos del arte han escrito sobre la importancia que ha adquirido el acercamiento a *lo real* (un nuevo *realismo* fin de siglo) -tanto en lo cotidiano y lo íntimo, como en las cuestiones de la identidad del sujeto, y también en el auge de las micro-historias relatadas en primera persona-, en la fotografía de los noventa y los planteamientos ético-filosóficos que todo ello puede implicar. También saldrá a relucir la cuestión de la hibridación de parte de la fotografía en los noventa con el mundo de la moda, y el del documentalismo, y algunas lecturas posibles de estas interconexiones.

ParaJohn Robertsel acercamiento a lo cotidiano que se da en el arte de los noventa, a través de la fotografía, está relacionado con el sentido en que la fotografía fue utilizada por el arte conceptual en los años setenta como un modo de solucionar la iconofobia del conceptualismo analítico y a la vez proveer una oportunidad de re-teorizar el arte como una práctica social, en sus conexiones con lo ordinario y lo cotidiano (Roberts, 1997: 13-16).

Esto era posible en los setenta también porque la fotografía no estaba aún inserta en el terreno del arte y esto atraía a los artistas (así como en los años noventa ocurrió con el vídeo). Para Roberts los artistas de los noventa (Roberts se refiere en esta entrevista a la escena artística británica de los años noventa, los Young British Artists. Y, en concreto a las obras expuestas en la exposición comisariada por él, Pals and Chums, en Cambridge Darkroom (1997)) han internalizado los debates sobre la crítica representación que tuvieron lugar en los años setenta y ochenta de modo que no tienen tanta fe en que la crítica del sistema de signos pueda afectar a la transformación real de las relaciones sociales. Los discursos deconstructivos de la representación se han profesionalizado tanto, han sido tan institucionalizados políticamente en términos de ciertas prácticas artísticas, que son crónicamente inutilizables por la generación más joven.

Para Roberts, el arte conceptual convirtió la experiencia de los espectadores del arte en un discurso que les hacía ser activos, frente a la tradicional pasiva apreciación estética. Desde ese momento, según Roberts, el arte crítico ha desviado sus derechos intelectuales hacia el espectador.

Así, la incorporación sin ambages del arte popular (lo banal, lo pornográfico, lo abyecto, lo trivial, lo profano, lo perverso) que realizan los artistas de los noventa en sus trabajos ya no es algo que los artistas se apropien o deconstruyan para revivificar el contenido social de una vanguardia fracasada, sino el espacio compartido a través del cual el arte simbólicamente negocia las alienaciones de lo cotidiano. La relación con las formas y los placeres de la cultura popular está pues desintelectualizada, según Roberts,

como medio de repudiar el abordar esas temáticas (el cuerpo, el deseo y el placer) simplemente como si se tratara tan sólo de una cuestión intelectual relativa a la gran división entre alta y baja cultura. Para Roberts, lo que muchos trabajos de los noventa intentan hacer es bajar ese armazón intelectual al reclamar los placeres sacados de lo popular sin la seguridad que daban esas posiciones teóricas incuestionadas en los ochenta.

Se produce la sensación de que estos artistas jóvenes están intentando encontrar formas de actuación que no son codificables dentro de lo que es visto como una bien establecida e institucionalizada posición. Es por ello que a veces parecen formas un tanto tontas o simples gestos. Hacerse el tonto o el duro o, en definitiva, ser provocativo o escandaloso, es algo muy propio de la postura de algunos artistas británicos de los noventa. Según Roberts esto se identifica con el espacio del placer alienado. Y es por ello que gran parte de esas obras se niegan a tomar cualquier tipo de postura intelectual sobre el arte popular en la forma como lo hicieron los artistas de los años ochenta.

Cuando David Green señala que lo que Roberts llama "formas de placer alienado" está dentro del individuo cuyo nada que ver con la deseo no tiene idea intrasubjetividad y con las relaciones sociales entre individuos, que hay poco terreno para lo político ahí, Roberts responde que lo que reflejan estos trabajos (recordemos que siempre se está refiriendo a la escena del Young British Artists) es la disipación de cualquier conexión fuerte entre representación, placer y un proyecto político socialista. Eso no significa que ese trabajo no haya salido de una forma de conciencia de clase. Pero la forma de conciencia de clase que subyace a los trabajos que aparecen en la exposición Pals and Chums se ha quedado históricamente sin representación debido a la fragmentación de la izquierda y a la subida de una nueva derecha en los últimos quince años (la entrevista es de 1997).

Roberts cree que hay que dirigirse a los materiales ideológicos con los que está hecha la obra como una consecuencia de las circunstancias históricas en que se realiza. Esto no significa que la obra no sea política. Argumenta que así como hubo unas políticas del placer en la forma en que todo ello fue teorizado en los ochenta, así puede haber unas políticas de lo profano, de lo perverso, y del letting go (dejar correr, pasar por alto) que pueden ser más apropiadas para esos tiempos (1997). Así, este trabajo es verdadero en cuanto a que se atiene a sus condiciones sociales de producción. Por eso Roberts permanece fiel al problema del realismo, no como una categoría estética, sino como un medio filosófico de compromiso con las verdaderas condiciones en las que se da el arte.

Para Roberts lo que es interesante de estos trabajos es su compromiso con los placeres insubordinados y alienados de la cultura popular, que invocan una verdad de la experiencia que continúa atrayendo la atención hacia la condición social dividida del arte. Y, continúa Roberts, desde luego uno de los problemas del arte académico, o la razón por la que el arte se convierte en académico, es cuando esta verdad de la experiencia de la contradicción social aparece y hay un cambio en la autoridad de las convenciones artísticas dominantes.

Estas posiciones de John Roberts con respecto al arte de lo cotidiano efectuado en los noventa contrastan con la lectura que realiza Dominique Baqué, en este caso más centrada en el contexto francés. Hay que tener presente que el fenómeno del Young British Artists es bastante específico de Gran Bretaña y que no se puede hablar de equivalencia directa con la escena artística francesa.

Para Baqué (Baqué, 1998: 37-44), los poderosos paradigmas de la fotografía de los años ochenta, es decir, los apropiacionismos americanos y la escuela de Düsseldorf liderada por Hilla y Bernd Becher han dejado como el modelo de fotografía dominante y hegemónico -que llega hasta los

noventa- la estela de artistas seguidores de los Becher. Artistas como Günter Forg, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth, han copado los museos y creado una tendencia de influencia en toda Europa con sus fotografías de grandes formatos, neutralidad fría y objetivismo.

Como ejemplo pone la exposición "Une autre objetivité", (CNAP, 1989), comisariada por Jean-François Chevrier. En esta exposición se apostaba por una fotografía más como un medio de información, como documento, que como un elemento de ficción. El propio Chevrier aclara que fue mal interpretado su concepto de objetividad (Aliaga, Cortés, 2003: 126), pues al decir "objetividad" él pensaba en "sujeto" (el sujeto que habla). Además su planteamiento iba dirigido en parte contra los artistas americanos del movimiento Metro Pictures (Cindy Sherman, Richard Prince, etc.) y contra la postura dogmática que oponía la fotografía straight, directa, pura, a la fotografía manipulada, escenificada (es decir la fotografía "de los fotógrafos" frente a la fotografía "de los artistas plásticos"). Para Chevrier la fotografía que se sitúa entre las bellas artes y los medios de comunicación, "es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distanciada y crítica que sea, de imágenes preexistentes" (Chevrier, 1992: 211). Chevrier pone como ejemplo la obra de artistas como Jeff Wall, Suzanne Lafont, Cindy Sherman, John Coplans, Craigie Horsfield, Thomas Struth, Jean-Marc Bustamante o Patrick Tosani, que estarían en este terreno alejado de la fotografía instantánea, pero interconectado con modelos provenientes de los medios de comunicación (y no serían meras apropiaciones), un terreno pues basado en el modelo de reproducción (construcción de imágenes).

Chevrier coincide por otra parte con Baqué al decir que le resulta decepcionante la escuela de los seguidores de los Becher. Evidentemente existía otro tipo de fotografía alemana (Jürgen Klauke, Dieter Appelt, etc.) pero el modelo objetivista era sin duda el hegemónico, el que era considerado la crítica alternativa al posmodernismo (especialmente al apropiacionismo de los americanos).

Pero, según argumenta Baqué, la fotografía de los años noventa había sido capaz de salir de los modos objetivistas heredados de la escuela de Düsseldorf y ver el objetivismo mismo como una ficción. Baqué lo denomina la tropa de la banalidad. Según Baqué ésta consiguió su apoteosis en el Festival de fotografía de Mayo de Reims, "esthétiques de l'ordinaire", en 1995, algunos de cuyos participantes fueron, entre otros, Beat Streuli, Paul Graham, Jeff Wall, Nick Waplington, Florence Paradeis, Jean-Louis Garnell, Joachim Mogarra, Nobuyoshi Araki, Lewis Baltz, Éric Bourré, Sébastien Fanger, Jean-Claude Mouton, Philippe Durand, Timothy Mason, Véronique Ellena, Anna Fox, etc., aunque suponemos que Baqué no descalifica a todos los artistas que participaron en dicho festival, pues entre ellos hay muy diferentes acercamientos al fenómeno de lo cotidiano.

Esta fotografía de lo banal se caracteriza por ser deliberadamente antiheroica, sin "calidad". Este movimiento en el arte hacia lo trivial no es territorio exclusivo de la fotografía. Según Baqué no se trata de elevar lo común, o transfigurarlo o salvarlo de la banalidad. No, se trata justamente de tratar lo irrelevante tal y como es, banal, en su estado puro, para una mirada que lo verá tal cual, trivial. Lo banal permanece irrelevante en estas anodinas fotografías donde prácticamente nada sobresale. Forman parte de la desublimación del mundo, representan la experiencia de la desilusión. Como ejemplos de este arte banal habla de las fotografías de Beat Streuli y de otros artistas como Jean-Louis Garnell, Paul Pouvreau, Joachim Mogarra, entre otros.

También se refiere Baqué a la tendencia en fotografía (y en vídeo) a narrar desde la primera persona pedazos o fragmentos

de la realidad social. Describe una exposición como particularmente significativa en este sentido, el festival de fotografía anual Printemps de Cahors (1998). Esta tendencia aboga por imágenes empobrecidas, discurso precario y débil o inexistente compromiso social. Este trabajo se presenta sobre todo bajo la forma de micro reportaje en primera persona con raíces obvias en Nobuyoshi Araki, Nan Goldin y Georges Tony-Stoll. Pero así como estos últimos trabajaron a partir de una crónica de una auténtica experiencia interna, completamente conscientes de lo que se había perdido y de la desesperación que los llevó a elegir los extremos y los excesos transgresores, estos nuevos artistas (Rebecca Bournigault, Wolfgang Tillmans, Dominique Gonzáles-Foerster, etc.) han optado por una subjetividad empobrecida. En forma de diarios, los más pequeños eventos son fotografiados o grabados con una ligera y naif mitología. Las fotografías se toman en el momento, sin previa conceptualización, como un flash de intuición o emoción. Consideran el universo que describen como fuera del *mainstream* y, sin embargo, muy a menudo es un universo muy a la moda.

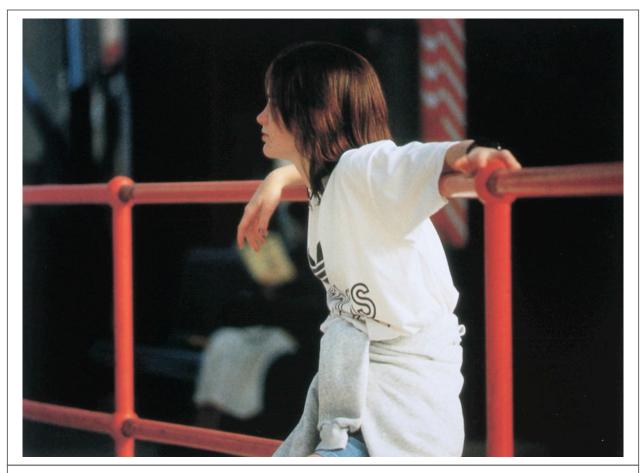
Esta estética trash (basura) está deshaciendo la frontera entre qué es arte y qué no, siendo esto más o menos irrelevante: lo que ahora importa es la demarcación entre arte y moda. Frecuentemente estas fotografías caen en la fotografía de moda y carecen de historicidad. Es una fotografía de puro presente que es completamente el opuesto del "primer día del futuro" del que hablaban las vanguardias. El denominador común de estos artistas, sique analizando Baqué, es su falta de conciencia histórica y un extrañamiento hacia la historia de las formas, también. Esta fotografía de finales de los noventa tiene lugar en el "momento dado". Se trata de elegir un momento vago y neutral, como cualquier otro, un momento "gris" que nunca puede llegar a completar un significado. Este "momento dado" nunca es un evento. Todo lo que queda de la Historia son historias escritas en primera persona, microhistorias que ni siquiera claman por una originalidad del

sujeto.

Estas imágenes empobrecidas son lo opuesto de lo que Georges Bataille quería decir cuando escribió sobre "la labor de lo informe". Alejadas de la historia de las formas, a menudo llevadas a la esfera de la vida privada -un buen lugar donde refugiarse. Estas imágenes son tenues, frágiles e incluso intercambiables. La proliferación de este tipo de imágenes no nos dice nada sobre su relevancia o riqueza, concluye Baqué.

José Lebrero Stäls (Lebrero Stäls, 1999: 147-157) no opina en absoluto del mismo modo. Precisamente refiriéndose a fotografías de Beat Streuli, Wolfgang Tillmans y Rineke Dijsktra habla de cómo, "[] participan de un ánimo constructor; [] indican el florecimiento de una posible humanidad; Transmiten el convencimiento de poder contar algo; [] son memorias inacabadas del presente". La idea de estos trabajos es, según Lebrero, "convertir lo casual, lo literal y, por supuesto, lo cotidiano, en específico". Para Lebrero:

mel logro de estas imágenes fotográficas consiste, pues, en dar cuenta de un modo disidente de habitar la ciudad por el cual, más importante que reivindicar el hecho de ser, la identidad, resulta reivindicar el derecho de poder llegar a existir dignamente, conceptualizando nuestra identidad como individuos a la vez que ciudadanos sin necesidad de sacrificar lo uno por lo otro.



Beat Streuli, Oxford Street 97, nº 34/12, 1997

Según Lebrero (Lebrero Stäls, 1999: 147-157) la fotografía callejera (*street photography*) de Streuli captura gestos de los viandantes que definen la ciudad como un espacio, renegociado constantemente, dando una sensación de temporalidad, pero evitando la mirada turística, según Lebrero así consigue retratar al ciudadano anónimo.

En cualquier caso, con respecto al giro que parte de la fotografía (y del arte en general) ha dado hacia lo personal, subjetivo, emocional, etc. en los noventa viene al caso citar a Martha Rosler quien, ya en 1981, afirmaba:

[] el desplazamiento que ha sufrido la propia concepción de la empresa documental, que ha pasado de ser una práctica que miraba hacia el exterior, una práctica informadora, rebelde y colectiva, a no ser más que una forma de expresión simbólica, de oposición solitaria; el ascenso hasta las cumbres de la fama de Robert Frank señala este desplazamiento de la metonimia a la metáfora.

[]...el giro psicológico hacia un mundo interior. [] El fotógrafo artista ha asumido el perfil del típico artista romántico que, en este caso, va ligado al empleo de ciertos aparatos que le sirven para mediar entre su yo y el mundo, y cuya preocupación última no es sino ese yo. Cada vez resulta más patente que el yo, la subjetividad, se ha convertido en el tema fundamental de todo el arte oficial. Entre las consecuencias que esto supone para la fotografía, se cuenta el que todas las prácticas fotográficas que se las han conseguido apañar en el circuito de galerías deben reconsiderarse atendiendo no a su tema icónico, sino a su tema "real", el creador(Rosler, 2001: 331).

En este sentido puede intercalarse el comentario de Jean-François Chevrier quien confiesa (en el año 2003) que:

…la noción de objetividad [en fotografía] es algo que continúa interesándome. Es mejor interesarse por el mundo, que buena necesidad tiene de nuestra atención, que por las variaciones atmosféricas de una subjetividad reducida a una serie de señas de pertenencia o de diferenciación programada(Aliaga, Cortés, 2003: 361).

Tendencias adoptadas por la práctica fotográfica (en el arte) en su acercamiento a lo real. Una categorización aproximativa

En los años noventa se pueden observar varias tendencias adoptadas por la práctica fotográfica (en el arte), en su acercamiento a lo real. Una de estas vías opta por la estrategia de las 1°) Escenificaciones. Estas podrían diferenciarse, de modo aproximativo, sin ninguna pretensión de una categorización definitiva, en cuatro ramas:

a) escenificaciones de lo doméstico, lo personal, lo íntimo, lo psicológico (entre otros artistas podríamos incluir a Sarah Dobai, Florence Paradeis,

Christopher Stewart, Tina Barney, Sam Taylor-Wood,
etc.);

b)escenificaciones que implican una visión de lo social (Jeff Wall -aunque es el claro antecedente de este tipo de escenificación sigue trabajando en los noventa-, Istvan Balogh, Art Club 2000, Philip-Lorca diCorcia -también es un antecedente pero ha seguido realizando series nuevas en los noventa-, Juan Pablo Ballester, Paul Graham, Hannah Starkey, etc.);

c) escenas preparadas que remiten a lo fantástico o surreal (Gregory Crewdson, Sarah Jones, Wendy McMurdo, Abigail Lane, Deborah Mesa-Pelly, Anna Gaskell, Tracey Moffatt, Anthony Goicolea, etc.); y

d)otra línea de trabajos en los que se efectúan retratos, más o menos dirigidos: Rineke Dijsktra, Thomas Ruff, Catherine Opie, Collier Schor o Del LaGrace Volcano (fotografía de reivindicaciones *queer*, que no obstante también comporta un elemento de escenificación, y en ése sentido puede ser incluida en esta categoría), etc.

Las escenas teatralizadas han formado parte de la fotografía desde el principio. Ya Julia Margaret Cameron por ejemplo intentaba ilustrar en sus imágenes un estado o sentimiento del retratado. Siguiendo los comentarios de la crítica Barbara Pollack (Pollack, 2000: 126-131) los artistas de los noventa sin embargo no ilustran sino que fabrican. La "fabricación" ha sido un tema importante en la fotografía a lo largo de todo el siglo XX y puede rastrearse en los trabajos de los surrealistas (por ejemplo Man Ray) así como en los constructivistas rusos (por ejemplo Rodchenko) o los dadaístas (John Heartfield). También en artistas de los años setenta (Nic Nicosia, William Eggleston, Sandy Skoglund, William Wegman, Cindy Sherman -finales de los setenta-). De hecho, en 1979, el crítico de fotografía A. D. Coleman acuñó la frase "directorial mode" (modo directorial), para describir esta

aproximación a la fotografía que es construida.

Otra tendencia de la fotografía de los noventa es la de los seguidores de la escuela objetivista alemana de los Becher. Algunos artistas de esta tendencia en los noventa serían Andreas Gursky, Thomas Struth, Thomas Ruff, Axel Hütte, Günter Förg, etc.

La otra gran tendencia en la fotografía de los noventa entra dentro del campo de la 2°) fotografía directa, y, dentro de ella se pueden distinguir unas líneas básicas (mundo cercano -personal-; mundo exterior -social-):

a) la *instantánea personal* (retratan su mundo cercano).

b) la fotografía social(directa), cuando se retrata el mundo exterior. Dentro de ella se distinguirían autores del documental más tradicional (Sebastiao Salgado por ejemplo) y otros más cercanos al mundo del arte (Martin Parr, Nick Waplington, Paul Seawright, algunas obras de Boris Mikhailov, etc.). Por último, también podríamos incluir en fotografía social (en el sentido de que no refleja su mundo cercano) a algunos autores de la fotografía objetivista alemana, p. ej. Andreas Gursky. Aunque se da en ocasiones cierta escenificación, alejándose de la fotografía directa pura.

La línea que opta por seguir la tradición que sigue los pasos de la obra de Nan Goldin (Ballad of Sexual Dependency, 1987) o Larry Clark (Tulsa, 1971) conforma la estética de la a) instantánea personal (Wolfgang Tillmans, Richard Billingham, Jack Pierson, Annelies Strba, los trabajos de la propia Nan Goldin de los años noventa, etc.). En general se puede decir de los fotógrafos de esta línea que están muy influidos por la estética trash (basura) del mundo de la moda, que no deja de ser un estilo estetizado de vida, sin la capacidad transgresora de sus modelos (Larry Clark o Nan

Goldin).

Problemáticas de la fotografía directa: la instantánea personal (mundo cercano) y la fotografía social. Miserabilismo y victim photography.

Abigail Solomon-Godeau (Solomon-Godeau, 1999: 189-203) llama a este tipo de fotógrafos, híbridos, pues emplean la fotografía directa pero no obstante son recibidos y tienen su lugar en el mundo del arte propiamente dicho. Como ejemplos de este tipo de fotógrafos híbridos nombra a Nan Goldin, Wolfgang Tillmans y Jack Pierson. Ejemplos más antiguos serían Diane Arbus y Larry Clark. Para Solomon-Godeau no deja de ser significativo que todos ellos adquirieran fama a partir de fotografías de subculturas marginales, subalternas, misérrimas o desviadas de la norma: travestidos, cabezas rapadas, drogadictos, excéntricos, etc.

Significativo es también el hecho de que se considere a los fotógrafos "observadores partícipes" de las subculturas que representan, siendo la naturaleza íntima de las escenas que fotografían la garantía de su implicación personal. Todos ellos presentan la "estética de la instantánea", subespecie ésta de la fotografía directa, institucionalizada desde hace tiempo en el discurso fotográfico (por ejemplo la obra de Garry Winogrand, Robert Frank o William Eggleston). Espontáneo, inmediato, transparente, el mundo parece que habla… O, como afirma Robert Frank, "Realidad y no fingimiento (sic)". Estas fotografías presentan una cualidad engañosamente natural, aparentando semejanza con las instantáneas toscas del aficionado poco instruido, con una aparente falta composición, así como una falta de nociones convencionales de belleza. Pero todo ello es precisamente la garantía de su "fotograficidad".

Esta es para Solomon-Godeau la ideología -en realidad, la mitología- del realismo y, mientras este sistema de creencias es más o menos tácito en el caso del fotoperiodismo o

documental, se invoca explícitamente cuando la fotografía como ejercicio del arte trafica con lo que ella llama miserabilismo. Para Godeau el regreso al realismo en la obra de varios fotógrafos con visibilidad en el mundo del arte exige una explicación. Propone que si tanto la estética de la instantánea como los temas del miserabilismo no son nuevos ni originales hay que preguntarse el porqué del auge dado a ése tipo de trabajos en los noventa. Otros artistas y pensadores han criticado la estética de la instantánea y las temáticas miserabilistas en la fotografía directa, realista, de todo el siglo XX, por ejemplo Martha Rosler, Allan Sekula, Susan Sontag y Sally Stein. Ya se ha hablado del voyeurismo implícito y del usual desajuste de clase entre los que miran estas fotos y los que son retratados.

Sin embargo, la obra fotográfica de Nan Goldin, "Tulsa" de Larry Clark o la obra de Richard Billingham parece que eluden estas cuestiones éticas gracias a que el fotógrafo está dentro y no fuera del medio que retrata (sin fotografiarse a sí mismo como solía suceder en la fotografía documental clásica, que era producida desde una mirada externa). Estas obras se enmarcan dentro de la tradición de la fotografía realista, al introducir lo bajo, lo vulgar, lo casero, lo común y lo aparentemente informe, rechazando la retórica visual sentimental, simbólica o humanista.

El "signo saludable" para Barthes era aquél que atrae la atención sobre su propia arbitrariedad -el que no intenta pasar por natural sino aquél que en el momento de transmitir un significado comunica, asimismo, algo de su propia categoría relativa y artificial. Por contra, el signo realista o representativo es esencialmente poco saludable porque borra su propia categoría de signo con el fin de alimentar la ilusión de que percibimos la realidad sin intervención, haciéndonos creer que percibimos el mundo "tal cual es". La materialidad del modo de representación es invisible y por lo tanto éticamente perniciosa. Este es uno de los argumentos de la

vanguardia modernista que prima las producciones antimiméticas, antirrealistas y que implícitamente les otorga superioridad ética. Se trataría del caso de la fotografía construida, fabricada o escenificada, utilizada entre otras estrategias en el fotomontaje, el collage, o el apropiacionismo.

Los estilos realistas históricamente se han relacionado con políticas conservadoras o totalitarias (realismo soviético, producciones rutinarias de la cultura de masas...), sin embargo han sido a la vez argumentos del valor del realismo los esgrimidos por Lukàcs desde el marxismo. Es el caso también de la obra de Brecht y de las vanguardias rusas o el cine de Godard. Cuando, desde políticas supuestamente progresistas se ha utilizado el argumento del realismo, en muchas ocasiones ha sido bajo un subterráneo humanismo paternalista y victimizante.

Por ejemplo, el mero hecho de representar a los que habían sido excluidos de los espacios elitistas de representación en las fotografías del FSA (Farm Security Administration) -el jornalero, el pobre sin tierra, la prostituta, etc.- se interpretaba como acción progresista en sí. Esto sería comparable con los debates en torno a las políticas de la visibilidad (como progresistas en sí) frente a la visión de esta misma visibilidad interpretada como una guetificación, o bien una mirada de nuevo paternalista.

Restos de esta actitud son evidentes en la obra de reporteros gráficos y fotógrafos documentalistas. Desde la FSA hasta la actualidad una especie de humanismo bien pensante procura "dignificar" al sujeto en su abyección, indigencia, pobreza, necesidad. Por lo tanto, una diferencia importante entre lo que Martha Rosler denominó "fotografía de víctimas" y la fotografía contemporánea ejemplificada por Billingham es precisamente el rechazo de una coartada humanista, el rechazo del patetismo y la sentimentalidad.

Parecería una postura ligeramente más ética cuando los fotografiados reciben dinero por posar en sus ambientes o en su intimidad (caso de Mikhailov, de alguna obra de di Corcia,...). No hay que olvidar tampoco el propósito con el que son efectuadas las fotografías: si van a ser directamente introducidas en el marco del arte o presentan (caso de la FSA) una coartada o motivo que justifique por ejemplo el no pagar a los retratados, ya que se supone que el fin es dar a conocer públicamente su situación. En este sentido, la fotografía de un artista que va a vender o exponer su obra no dispone de esa "coartada" ética, y por tanto es más evidente la utilización personal, si los retratados no reciben en parte algo por mostrar su intimidad. Tampoco queda claro hasta qué punto le resta sinceridad a la obra este proceso. En cualquier caso genera una distancia emocional en el artista y en los retratados, que es probable que se vea reflejada y sea captada en la obra de algún modo.

A cambio, la presentación de estas realidades sin una mirada humanista, ni paternalista, pero también sin un ánimo claramente crítico o transformador o que dé un atisbo hacia una explicación de las causas de esas duras situaciones retratadas las convierte en generadoras de una cierta crueldad, por la indiferencia /placer que implican desde el lugar del espectador.

Por otra parte hay que tener en cuenta que esta espectacularización de lo obsceno, junto con la abundante publicitación de lo íntimo no es un fenómeno en absoluto aislado del arte, sino que lo observamos de hecho en la televisión, en Internet, en la prensa, etc. En todo caso, sirve de ejemplo el vídeo de 45 min. *Fishtank* de Richard Billingham que se emitió por televisión (el domingo 13 de diciembre de 1998, en la BBC 2). En él se podía apreciar (imagen bastante desenfocada) la lóbrega existencia de su familia: su padre alcohólico alimentando a los peces; su madre obesa gritándole o jugando a la videoconsola; o su hermano

menor mirando el techo o intentando cazar moscas. Por parte del espectador se produce una "curiosidad enfermiza", que Matthew Sweet, en el *The Independent on Sunday* definió como la "pornografía de la pobreza" (Corbetta, 1999: 45).

Según Solomon-Godeau, el género de fotografía al que llama miserabilista, sigue tratando la cuestión que retrata de forma epidérmica y estetizada; es decir, se muestra el aspecto de la pobreza, del alcoholismo, de la obesidad, de la drogadicción o de la violencia doméstica pero no nos dirá nada sobre las causas de ninguna de esas cosas o, lo que es lo mismo, nada sobre sus orígenes sociales, psíquicos, económicos o políticos. A este respecto, la fotografía miserabilista se confabula inevitablemente con las ideologías del thatcherismo o del reaganismo en tanto que localiza la abyección y la miseria en el individuo y no en la sociedad que lo engendra.

¿Cómo justificamos el placer y el deseo en la acogida de las fotografías de Billingham? En palabras de Solomon-Godeau:

Más bien, lo que quiero sugerir es que el placer derivado de la contemplación de lo que normalmente está escondido o es íntimo, el estremecimiento producido por el espectáculo de lo abyecto, no es sólo voyeurista -y por lo tanto inherente a la fotografía- sino en cierto sentido activamente sádico. En cualquier caso, debemos reconocer que el texto construye lectores y las imágenes construyen espectadores, por eso las fotografías de Billingham construyen un espectador determinado(Solomon-Godeau, 1999: 202).

Este espectador sería construido con licencia para este sentimiento "activamente sádico", que sería vivido como apropiado y justificado, al anularse tanto la posibilidad de una identificación empática, como la reflexión social o política. El espectador de las fotos de Billingham es de una clase y medio diferentes a los de su familia (voyeurismo), pero la forma y la naturaleza de lo que Billingham representa

podría parecer que anula la posibilidad de una identificación empática y la posibilidad de un análisis crítico y político.



Richard Billingham, Sin título, 1994.

Siguiendo a Solomon-Godeau, parecería que el realismo remodelado de fin de siglo podría parecer así adecuado al momento. En cierto sentido da fe de la continua inversión en un concepto de lo real -o del deseo de lo realtodavía activo y en funcionamiento en los espacios de la cultura de élite. Expulsado de casi cualquier otra plaza respetable de la cultura visual, regresa, como quien dice, por la entrada de servicio, en forma de miserabilismo fotográfico pero sin la anticuada -y totalmente desacreditada- coartada humanista. Concluye Solomon-Godeau:

En la aceptación pasiva del modo en que están las cosas - realidad y no fingimiento- nos confirma en nuestro silencio político, nos proporciona una aceptable aunque no reconocida expresión de agresión y sadismo y confirma nuestra tranquilizadora superioridad ante los sujetos que

contemplamos. ¿Qué mejor forma de fotografía para el nuevo milenio? Realismo sin fondo político social, miserabilismo, con salsa posmoderna, un complicado plato nuevo para paladares hastiados(Solomon-Godeau, 1999: 202).

Fotografía directa como fotografía social. Nuevas estrategias formales.

Por último se podría hablar de fotógrafos que en los años noventa, y dentro del mundo cercano al arte (no abarcamos el fotoperiodismo, la fotografía de reportaje, etc.) han trabajado -aunque desde muy diversos enfoques- en la línea de Boris Mikhailov ("Case History", 1998) en el sentido de una fotografía directa que funciona más como b) fotografía social, pues sefotografía el mundo exterior más que el cercano, personal (Martin Parr, Nick Waplington, Paul Seawright, Paul Graham, algunas obras del propio Mikhailov, etc.).

Según argumenta Ian Walker (Walker, 1995: 30-33), en su artículo "Documentary Fictions?", ha habido una serie de cambios en el género documental en los últimos años, debido a que se ha llegado a comprender que el reportaje objetivo es imposible. Se ha llegado a interiorizar que toda historia es narrada desde un punto de vista particular, narrativa que se le impone a la realidad; que la historia la cuentan los vencedores; que las fotografías construyen tanto como registran. Sin embargo, mantiene que se puede combinar un escepticismo sobre el documental en sí, con una crítica continua de los cambios de la sociedad y la cultura. Desde luego, argumenta, el documental ya no trata de increíbles imágenes, ni tampoco sobre grandes fotógrafos individuales.

La fotografía documental sufre cambios al igual que otros campos del documental como la biografía, en la televisión o el periodismo, en los que se extienden nuevos modos de narrar híbridos: el docudrama, por ejemplo. La crítica a la

fotografía documental que realizó Martha Rosler acuñó el término victim photography, -fotografía victimizante- donde quedaba patente la relación de poder que se establece entre el fotógrafo y su retratado. Según Ian Walker ha habido varias respuestas a esta crítica: por un lado, una reafirmación de los valores más pictóricos del documental tradicional (representada por ejemplo en la obra de Eugene Richard y Sebastiao Salgado); por otra parte otra táctica puede ser la de admitir que fotografiar a otra gente es de hecho una práctica explotadora, voyeurística y que impone una visión sobre las vidas de los retratados, pero que lo importante es admitir ese hecho abiertamente. Martin Parr sería un exponente de esta táctica (en la tradición de la obra de Weegee). Según Walker hay modos más sutiles en los que los fotógrafos han tratado de superar estas cuestiones.

Walker habla de las estrategias de la fotografía escenificada (con la inclusión de lo subjetivo y del paisaje como nuevas ampliaciones de la categoría de lo documental) y de las posibilidades de los libros fotográficos. Habla de extender el ámbito de lo documental a lo subjetivo (como ejemplo pone la obra de Nan Goldin) y al paisaje, con un potencial de comentario oblicuo (nombra los ejemplos de John Davies y Thomas Struth, entre otros). En cuanto a algunas de las innovaciones que vislumbra en el concepto de los fotográficos comenta la de una inclusión de multitud de voces para un mismo tema (sin que sea uno de los fotógrafos la voz privilegiada); la inclusión de imágenes propias, de otros medios de comunicación, o de otra gente en un mismo libro de un autor; y una actitud de búsqueda abierta más que de lograr conclusiones finales a la hora de tratar las diferentes temáticas.

Los conceptos de lo público y lo privado se han ido haciendo borrosos en un proceso que continúa en la actualidad. Se ha ido produciendo una privatización de lo público y una publicitación de lo privado, junto a una espectacularización

de lo obsceno, y ha habido una paulatina desaparición de ambos tal y como fueron antaño entendidos. Estas problemáticas se traspasan y emergen en los debates, las formulaciones, las estrategias formales, los procesos conceptuales, las técnicas y modos de narrar y en los resultados visuales que la fotografía (en las artes visuales) desarrolla y construye.

Se ha intentado rastrear estas cuestiones respecto de la década de los años noventa. Pero estos cambios y modificaciones han seguido, sin duda, evolucionando hasta la actualidad, y siguen siendo válidos en muchos casos, con diferentes matices, para las siguientes décadas del nuevo milenio.

Babel y Leonardo da Vinci todo en uno: Arte, patrimonio cultural y nuevas tecnologías

1. Arte y nuevas tecnologías

Desde la primera fijación de una representación visual en las sociedades primitivas hasta la más actual transformación digital el artista ha usado la ciencia y la tecnología no solo para conocer el mundo, sino también para transformarlo y representarlo. No es nuevo o extraño para el arte y el artista conjugar su artisticidad con nuevas tecnologías o con la ciencia. De hecho, desde siempre el creativo ha tendido a experimentar con los nuevos avances científico-tecnológicos o a utilizarlos para crear y/o difundir su arte. Incluso hasta hace relativamente poco en la historia de la humanidad el arte era fundamentalmente ciencia o tecnología (recordemos las

artes mecánicas, la cámara oscura, el diseño industrial…). Ya en el siglo XX, en la década de los 50, aparecen colectivos que integran arte y tecnología como ZERO y GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) o en Estados Unidos EAT (Experiments in Art and Technology) (LLEÓ, 1997).

En el último tercio del siglo XX la llegada del ordenador a las casas, sobre todo a partir de finales de los ochenta y noventa, significará un nuevo punto de inflexión en la relación arte-tecnología. Esta fructífera relación no se reduce a crear con la computadora, sino que, una vez que Internet se una al tándem mencionado, un nuevo mundo de ciencia creativa y arte tecnológico va a surgir. Y entre un extremo y otro millones de posibilidades de interconexión digital, creación, difusión y comunicación.

En lo que concierne a la imagen artística a lo largo de la historia hemos sido abordados por un número geométricamente creciente de manifestaciones iconográficas: desde los animales silueteados en las cuevas de Altamira hasta las fotografías enviadas en un mensaje de correo electrónico o la proyección en leds. Así, nuestro conocimiento del mundo es, cada vez más, el conocimiento que adquirimos a través de la representación o reproducción de imágenes: fotografías en revistas, en periódicos, televisión, cine, apps... Esta idea del devenir en la percepción ya fue apuntada por Walter Benjamín en su manifiesto sobre La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica (BENJAMIN, 1990).

Hacia 1970 las actividades artísticas radicales se desarrollan principalmente en torno a dos opciones. De un lado, el rechazo del sistema mercantil tradicional; de otro el rechazo del objeto artístico entendido en su forma material tradicional, desdeñando su carácter objetual y tomando partido por lo lúdico, la provocación, la idea o el proceso. Esta última opción permitirá a la sociedad comenzar a hacerse a la idea de que el objeto artístico no tiene que tener siempre una presencia física, lo que beneficiará más tarde a las

propuestas de uso, exhibición y difusión del arte a través de las tecnologías en dispositivos móviles.

1. La exposición del arte y las TICs

La primera exposición de arte gráfico realizada con ordenadores tuvo lugar en el Stanford Museum de Cherokee en 1953, las primeras melodías compuestas con estos medios se remontan a 1956 y en torno a 1960 se iniciaron los primeros trabajos de textos estocásticos y los primeros poemas cibernéticos.

Con exposiciones como la *Computer-grafik* en la Studio-Galerie de la Politécnica de Stuttgart, en 1965; la celebrada ese mismo año en la galería Oward Wise de Nueva York o, en 1968, la titulada *Cybernetic Serendipity*, del Instituto de Arte Contemporáneo de Londres y organizada por Jasia Reichardt, los ordenadores confirmaron su papel como medio de generación de formas artísticas e implicaba un uso de los mismos como algo más que simples herramientas que facilitaran la realización práctica de una idea concreta del artista.

La exposición Cybernetic Serendipity contaba con tres secciones: grafismos electrónicos, cine electrónico, música electrónica y escritura electrónica; la segunda sección incluiría máquinas cibernéticas como obras de arte, entornos cibernéticos, robots teledirigidos, máquinas para pintar y la con máquinas que ilustran las aplicaciones del computador y entornos que resumen la historia de la cibernética. En el catálogo de la exposición, un estudio sobre la situación de las relaciones entre el arte y la tecnología, Reichardt comenzaba la introducción con esta afirmación: "Cybernetic Serendipity is an international exhibition exploring, and demonstrating some of the relationships between technology and creativity." (REICHARDT: 1968, 5). Y no solo se presenta como un lugar donde ver algunas de estas conexiones, sino que la exposición y el catálogo demuestran que desde los años 50 ya se habla de cibernética y en seguida de las

relaciones de la tecnología con el arte.

Es decir, a día de hoy la sociedad ya lleva varias décadas, al menos seis, asimilando las relaciones directas y profundas del arte, la creación y la tecnología. La siguiente revolución ha sido la de las plataformas móviles, solo posible tras varios hitos fundamentales: tecnología más potente y de menor tamaño, comunicaciones online más rápidas y de mayor capacidad en la transmisión de datos, y la democratización de dichos avances.

En 1999 se creó en España la página www.photopainters.com donde los artistas tienen la oportunidad de difundir su obra. Nació gracias a un equipo de ingenieros de telecomunicaciones, y apenas un año más tarde ya contaba con 50 artistas. El visitante podía seleccionar cualquiera de ellos para ver su obra o incluso encargar la reproducción de una obra cualquiera que el cliente quiera previo envío de la foto o dibujo correspondiente.

Por otro lado, las instituciones culturales también apostaron desde muy temprano por las nuevas tecnologías, en desarrollo y en la investigación para la aplicación de las mismas en diferentes aspectos de la ciencia, el arte y la vida. Es especialmente interesante el estudio publicado en 1999 por el Council of Europe, en el que se presentan aquellos centros en toda Europa que ya trabajaban en estas nuevas tecnologías. Este estudio incluía una veintena de países y hacía referencia a dos centros españoles: L'Angelot Asociación Cultura Contemporánea, cuya labor editorial verdaderamente interesante, y el MECAD (Media Centre of Art and Design). La labor de difusión del arte de nuevas tecnologías en el caso de L'Angelot es esencialmente clara y definitoria de su razón de ser. Ciertamente, entre sus actividades principales se encuentran no sólo las exposiciones y workshops, sino también las publicaciones específicas, las conferencias, los congresos y los video art shows. De hecho, según el estudio del Council of Europe, fue el primer centro, por lo menos privado, con estos objetivos.

1. Mercado de arte de nuevas tecnologías

No solo la creación y la difusión del arte y el patrimonio tienen una historia importante de relación con las nuevas tecnologías, también la exposición y el mercado. En una de las ferias comerciales de referencia internacional como es ARCO en Madrid se apostó de una manera evidente por el arte de nuevas tecnologías, el net.art, la fotografía tradicional y la fotografía digital ya desde inicios del siglo XXI y, además, confía en ellas. Por ejemplo, en ARCO ´02 fue especialmente interesante el trabajo de Joan Fontcuberta, distribuido en diferentes stands. Su técnica absolutamente matemática, binaria, científica y de interfaz, mostraron un sugestivo panorama paisajístico creado a partir de los códigos de barras de diferentes productos de consumo en los que se mezclaba la fotografía y las herramientas digitales. Además, diferentes museos o galerías presentan sus obras electrónicas con gran éxito. El MEIAC de Badajoz fue el primer museo en comenzar una colección de arte de nuevas tecnologías y el centro cultural Conde Duque de Madrid presentó en ARCO '01 Net.artmadrid.net en la que selecciona diferentes artistas electrónicos.

Entre las dificultades para el comercio de la obra digital se añade el hecho de que para estas obras no exista un referente histórico en el que fijar un modelo de atención. Nunca antes, en ningún momento de la historia, se ha dado la necesidad de vender algo de una naturaleza virtual. Pionera fue la galería de Sandra Gering, en New York, que entre 1996 y 1997 desarrolló un proyecto para la red. Cada trabajo creativo está guardado en un disquete de ordenador y se acompaña de un certificado firmado por el artista que autentifica la obra. En 1997 cada obra valía 500 dólares formando ediciones de 5 piezas. Estas obras eran difundidas a través de inauguraciones y exposiciones virtuales, foros y entrevistas. A veces el artista realizaba una pieza material para colocarla junto al ordenador (OHLENSCHÄGER, 2001). Sandra Gering tiene la misma relación contractual y económica con sus artistas que el

artista y la galería tradicionales. Entiende que el ordenador es un soporte diferente, pero la obra de arte, su esencia, su concepto, es el mismo y, por tanto, está sujeto a los mismos elementos, se transfiere la propiedad físico-material-virtual pero no moral.

Es complejo el mecanismo mental que un comprador ha de hacer a la hora de adquirir este arte inmaterial. Hay dudas sobre la intemporalidad o no de la obra, refiriéndose a la perdurabilidad de la copia en el disquete o CD, por ejemplo. Pero también el hecho de exponerlo o de conservarlo. Otro reto que se plantea es el del precio y el sistema de valoración. Es pronto para hacer un estudio de mercado de este tipo de arte, aunque lo cierto es que el perfil de los que visitan las galerías virtuales, tengan o no además un local físico, es el mismo que el que visita las galerías de arte contemporáneo tradicional: artistas, coleccionistas, escritores, críticos, restauradores, etc., esto no implica que hagan un consumo "económico" de ese arte.

2. Espacios para la interconexión del arte y el patrimonio con las TICs

2.1 Internet y la transmisión de datos

Se utiliza el tándem arte-nuevas tecnologías, en el que hay varios elementos mezclados. Por un lado encontramos el arte tradicional, el realizado físicamente, de un modo objetual y matérico, reproducido digitalmente e introducido en un medio tecnológico, que lo hace viajar a través del mundo sin descanso, para que todo aquel que se conecte a Internet lo pueda encontrar.

Otra fórmula es la del arte que en su creación ha utilizado las nuevas tecnologías, por ejemplo, una escultura que incorpora una pantalla de televisión o un ordenador que le permite moverse. Y por fin, está aquel arte que ha sido creado

íntegramente con nuevas tecnologías y que se muestra, difunde e incluso se vende a través de ellas.

Internet es un medio de comunicación de masas donde el arte tiene una importante presencia. Simultáneamente, o incluso anteriormente, a que la sociedad se incorporara a estas nuevas tecnologías, el arte ya había comenzado a experimentar y buscar nuevos medios con los que introducirse y participar de ellas. Esto ha dado como resultado el surgimiento de un nuevo arte del mundo virtual, el arte tecnológico, pero también a nuevas fórmulas en su distribución, exhibición, difusión y puesta en valor. Una de las consecuencias es la inevitable y fructífera relación con otros ámbitos, como el marketing.

La conexión actual a Internet y la transmisión de datos entre plataformas, cada vez más rápida y democratizada, ofrece jugosas posibilidades de acercamiento entre el artista, su creación y el público. Y también entre el patrimonio histórico-artístico y la sociedad. De un lado, es un medio relativamente barato que, en su versión más potente, se está instalando con cierta rapidez en nuestras casas, despachos, colegios, universidades, y dispositivos portátiles. Esto, sumado a la curiosidad por lo nuevo, reduce el esfuerzo que ha de hacer el espectador para acercarse a algunos de los temas y posibilidades que ofrece el arte y el patrimonio.

El atractivo no se queda aquí. El hecho de que el usuario sea consciente de que la comunicación que se establece es rápida, segura en lugares de confianza, eficaz y anónima facilita enormemente que busque y participe. La red tiene además otras características, como la de ser una sustanciosa fuente de información en el que el espectador/usuario y el arte pueden encontrar casi cualquier cosa, pronto cualquier cosa.

Además, la red y las conexiones entre bases de datos, apps y satélites supone un mundo sin barreras en el que en el que publicarse y publicitarse. Se puede establecer contacto directo con personas y datos muy lejanos en el espacio e

intercambiar información, trabajar, colaborar, prestarse ayuda de todo tipo, visitar una exposición o un sitio arqueológico, aunque se esté a miles de kilómetros de distancia. Esta información/comunicación no es sólo textual sino también gráfica, sonora y audiovisual, en definitiva, multimedia y transmediática, lo que está permitiendo reeducar nuestra capacidad de lectura y comprensión visual, retomarla e incluso utilizarla de un modo completamente nuevo, no solo pedagógico, sino atractivo.

Ciencia y arte no solo convergen, sino que además pueden confundirse, pero siempre les diferenciará por un lado la finalidad de la obra final. En el caso de la ciencia el objetivo primero será eminentemente práctico/objetivo y el del arte será estético/subjetivo. Además, también se diferencian en la necesidad con la que se hizo la obra. Para la ciencia será de aplicación y uso práctico, es decir, para facilitar la vida del hombre, y en el caso del arte y el patrimonio, dependiendo de las heterogéneas naturalezas, será una necesidad más espiritual, de comunicación interna y subjetiva y de búsqueda de la belleza en unos casos o sacrificar los valores estéticos en pos de fines más conceptuales.

Este contexto ha ayudado, en ocasiones provocado, la aparición de nuevos modelos y nuevos lenguajes artísticos, nuevas formas de entender y buscar la belleza, el arte y el patrimonio y nuevos caminos para la creación y sus ramas, para difusión, puesta en valor e incluso comercialización.

2.2. Arte y patrimonio en la red

Existen en general dos fórmulas presenciales del arte y el patrimonio en la red. Una de ellas se refiere a la difusión de las colecciones de los museos y galerías, además de la información contextual relativa a ellas, poniendo a disposición de los investigadores e interesados toda la información que necesiten de una forma sencilla, además de ofrecer otras ventajas interesantes al museo como los

contadores de visitas o las hojas de sugerencias lo que les ayuda a mejorar su gestión.

Otra forma es la posibilidad de abrir un nuevo espacio en el que exponer las obras resolviendo así varios objetivos del museo: adaptarse a las nuevas cualidades del arte electrónico que exigen, a su vez, nuevas fórmulas de exhibición; fortalecer la difusión de sus colecciones; favorecer la puesta en valor y preservar las obras sin aumentar el gasto. Así, se crean salas virtuales que albergan obra a la que se accede a través de la red, o se desarrollan aplicaciones tanto para ordenadores como para plataformas móviles o incluso mecanismos de exhibición que mezclan la realidad y el mundo virtual en las salas físicas del museo (RUIZ, 2013).

Las posibilidades que ofrece un medio de comunicación y difusión como Internet son extraordinarias y tiene millones de aplicaciones. Las instituciones públicas y privadas lo utilizan, en su nivel más básico, como medio informativo o de publicidad. Pero también ofrecen a veces espacios con proyectos sobre sus colecciones producidos, en ocasiones, por y para el museo. Uno de los servicios que podemos encontrar en español es un directorio de museos[1] y otro sobre patrimonio cultural[2] donde aparecen los enlaces con los museos nacionales, trabajos, proyectos, documentación, encuentros, actividades y todo tipo de noticias de interés.

En la web de los propios museos, la información suele incluir el mapa básico del centro, los servicios de los que dispone, la colección, su historia, las exposiciones, las actividades (como talleres infantiles, visitas guiadas gratuitas a centros escolares, cursos o préstamos de vídeos, etc.) o un servicio de biblioteca que permite la consulta de los catálogos a distancia. Algo extraordinariamente útil es la posibilidad de acceder a otros enlaces de interés referidos a colecciones y proyectos internacionales el ICOM[3]. También existe la posibilidad de recorrer un museo de un modo interactivo. El proyecto BABEL, uno de los pioneros, trabajó sobre la conexión

y el intercambio de información entre museos, bibliotecas y archivos y fue presentado en julio de 1997 en Santander[4].

3. Realidad aumentada y patrimonio

En el libro de Lleó (1997: 150 y ss.) se plantean las diferentes formas de participación que el público puede tener frente a la red:

- MIMÉTICA: el espectador no sólo mira, también ve[5]. Es el esfuerzo que ha de hacer para tener una participación concentrada. Entonces el espectador es afectado en su modo de percibir. Se ataca a uno de los sentidos o sentimientos del espectador y se provocan sensaciones y respuestas sensoriales o intelectuales, buscando crear imágenes nuevas.
- LÚDICA: El espectador se convierte en jugador y ha de jugar con unas reglas. Los juegos pueden ser de diferente tipo o finalidad, por ejemplo, están los basados en la imitación de la realidad, o juegos en los que el azar es el protagonista, de competición y combate...
- PARTICIPACIÓN EN EL PROCESO CREATIVO: las acciones del público son necesarias para realizar la obra de arte, no existen reglas y lo más importante es el proceso de la experiencia.
- PARTICIPACIÓN CREATIVA: los espectadores son los artistas. El problema es que el artista que lo plantea ha de saber si el público con el que cuenta está preparado y predispuesto para tal responsabilidad. La diferencia con la anterior es que la participación del público es independiente de la participación del autor que lo propone, y en la anterior el público colabora con el artista.

De tal modo, se le exige al espectador una respuesta total,

una participación física e intelectual a la vez. El espectador no solo ha de acercarse a una estética artística completamente diferente a la de épocas anteriores, sino también a un espacio, a un entorno, el cual, según afirma Popper, es radicalmente diferente tanto arquitectural como artísticamente (1989: 9 y ss.).

Todo este esfuerzo que se pide al espectador provoca un cambio en las propias relaciones entre artista, espectador y obra. Los entornos en los que unos y otros se encuentran han cambiado, como han cambiado la sociedad y el arte. Ahora son tecnológicos, electrónicos, virtuales, abstractos e inmateriales, la mayoría de las veces, unos y otros. Pero todos están unidos en su evolución.

4. Aplicación de caso: el archivo Jalón Ángel

Ángel García de Jalón (1898-1976) fue una de las figuras más destacadas de la fotografía retratística en toda España entre la década de los 20 y su fallecimiento, siendo fotógrafo del Régimen (una de las fotografías del General Franco es la usada para los sellos y retrato oficial), aunque nunca se oficializó este puesto.

En 1926 monta su propio estudio en Zaragoza donde iniciará una andadura artística de primer orden. Siempre atento a las tendencias estéticas y técnicas internacionales, fue gran iluminador y retratista. Y es en este género en el que tendrá una mayor repercusión profesional. Jalón Ángel forjó su fama nacional tanto desde su estudio, al que acudió lo más granado de la sociedad aragonesa, como desde la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, como crítico.

4.1 Objetivos y alcance del proyecto de realidad aumentada para el archivo Jalón Ángel

Es importante subrayar la necesidad de la conservación del

patrimonio cultural para su adecuada salvaguarda, pero también para la correcta y segura tarea investigadora. Por este motivo entre los objetivos de nuestro trabajo se incluye la profundización en la investigación del archivo así como la conexión de mismo con la sociedad española y europea a través de las nuevas tecnologías (plataformas móviles). Este objetivo se basa en los siguientes indicadores:

- El patrimonio cultural que debe ser difundido y compartido con toda la sociedad.
- El acceso al patrimonio y la cultura están inmersos en una rápida revolución gracias a las nuevas plataformas móviles de acceso.
- Tanto las nuevas como las anteriores generaciones tienen un interés creciente en el conocimiento de la cultura que nos identifica y sus conexiones con el resto del mundo. Asimismo, buscan compartir con otras personas a través de las redes sociales y otros recursos sus descubrimientos culturales (turismo digital).

Asimismo, no podíamos obviar otros objetivos secundarios, pero no menos importantes como la búsqueda y generación de sinergias con distintas entidades y/o actores clave que colaboren y contribuyan en darle un valor añadido al proyecto y una mayor repercusión a los resultados.

Además, para nosotros es obvio que es necesaria la continuación de las investigaciones sobre los fondos de Jalón Ángel, un patrimonio cultural que consideramos debe ser compartido con toda la sociedad para el enriquecimiento mutuo. Estos fondos son muy importantes tanto en lo que se refiere a su volumen, como a la calidad de los mismos, además constituyen y aportan un gran valor histórico y cultural desde el punto de vista de la historia fotografía y de su estética, así como del conocimiento de los personajes que han participado en la historia de España.

El proyecto de difusión del archivo y de la figura de Jalón Ángel a través de las nuevas tecnologías, focalizado en la tecnología de la realidad aumentada, tiene por objeto el fomento de actividades que contribuyan a generar contenidos culturales digitales y a la modernización y profesionalización del sector cultural español con un producto cultural que fomenta los contenidos artísticos y culturales en plataformas móviles. De este modo, se ha priorizado el volcado digital del archivo y la adaptación a su difusión, disfrute e investigación a través de plataformas digitales (tablets, smarthphones...) y de la realidad aumentada. Además, gracias a la concesión de una importante ayuda de la Dirección General de Política e Industrias Culturales y del Libro (ayudas para la acción y la promoción cultural del año 2013) hemos posibilitado la generación de empleo al poder trabajar con profesionales de la ingeniería electrónica y de la imagen, así como del sector editorial y de la organización y montaje de exposiciones, grupo de trabajo que pudo detectar y definir necesidades y resoluciones.

4.2 Fases del Proyecto

Las fases que se han desarrollado en la ejecución del proyecto son:

Estudio y aplicación de la tecnología de realidad aumentada al fondo Jalón Ángel

Para llevar a cabo de forma adecuada la tarea de incorporar mecanismos de realidad aumentada al fondo se ha contratado a profesionales del sector que han estudiado la correcta implementación de dicha tecnología a las fotografías de Jalón Ángel, así como para su interacción y difusión entre la sociedad. Así, la app contiene una selección de las fotos más representativas del archivo fotográfico de Jalón Ángel que incluye, además, una descripción a modo de breve recorrido por cada imagen.

En esta fase se llevaron a cabo múltiples reuniones para detectar qué elementos de la tecnología desarrollar y cómo hacerlo. Tanto la directora del archivo, como el documentalista del fondo nos reunimos regularmente con el ingeniero de software. Las reuniones presenciales, que se realizaron aproximadamente cada dos semanas, sirvieron para detectar necesidades y clasificarlas, así como para encontrar la mejor fórmula para desarrollar la realidad aumentada al archivo y su diseño.

Creación y desarrollo de una aplicación móvil (app)

Hemos creado y desarrollado una aplicación móvil (app) avanzada de Realidad Aumentada para smartphones y tablets que contiene las fotos más representativas del archivo fotográfico de Jalón Ángel y también un breve recorrido histórico interactivo de cada fotografía. En esta primera fase de la aplicación de las nuevas tecnologías digitales a la difusión del fondo hemos realizado la inmersión para sistemas Android.



El usuario puede descargar la aplicación directamente del Android

(https://play.google.com/store/apps/details?id=com.cesardev.aura), la propia web del archivo (http://jalonangel.com/) o un código QR. El usuario puede imprimir un código, que en este

caso no es el habitual WR, sino la propia firma digitalizada de Jalón Ángel. Cuando el usuario coloca sobre dicho código su tablet o teléfono con la app abierta en el enlace correspondiente puede visualizar, en lugar de éste del código, la fotografía de Jalón Ángel que desee (de las que contiene la app) o bien el pase de fotografías. Es decir, en sustitución de código aparecen las fotografías. Además, un breve texto le explica la historia de cada fotografía. El código puede tener el tamaño que deseemos y puede ser pequeño o muy grande, y puede estar en vertical u horizontal, de tal forma que podemos tener una experiencia de disfrute de las imágenes de Jalón Ángel muy cercana a la realidad de la toma real.



Efecto óptico de la realidad aumentada con una fotografía de Jalón Ángel

4.3 Cronograma de los trabajos realizados

El presente proyecto de aplicación de la tecnología de realidad aumentada al archivo comenzó a definirse el 1 de septiembre de 2012, con una planificación que contaba con la realización de las diferentes actuaciones durante el 2013 y 2014. Las fases de inventario y digitalización concluyeron a finales de marzo de 2013, lo que nos permitió tener a

disposición todas las imágenes del archivo para su uso en la app, aunque después se hizo una importante selección para facilitar la descarga de la aplicación con diferentes velocidades de conexión de datos.

El proyecto en sí y la puesta en valor del archivo van mucho más allá de la fecha de terminación de este proyecto, pero el siguiente cronograma de actuación es el marco general de orden de las actuaciones, de la duración de las diferentes fases así como la planificación de las tareas finales de difusión, no menos importantes.

		Proyecto														Continuación		
	ene-13	feb-13	mar-13	abr-13	may-13	jun-13	jul-13	ago-13	sep-13	oct-13	nov-13	dic-13	ene-14	feb-14	mar-14			
 4.1. Estudio y aplicación de la tecnología de realidad aumentada al fondo Jalón Ángel 																		
4.2. Rediseño de la web para adaptarla a la realidad aumentada																		
4.3. Conservación de los fondos fotográficos y bibliográficos (continuación proyecto 2011)																		
4.4. Difusión de resultados (continuación proyecto 2011)																		

4.4 Equipo profesional para la gestión y desarrollo de los trabajos para el diseño de la realidad aumentada.

Para este proyecto se identificaron tres figuras fundamentales para acometer las distintas actividades que se habían definido previamente y que aseguraban la buena marcha de todo el trabajo:

1. Directora de Archivo: Es la responsable académica y gestora del fondo. Las actividades y responsabilidades de esta figura han sido la dirección técnica y administrativa de las acciones previstas; la coordinación de todas las áreas de trabajo del fondo así como su interrelación con el avance de la web y de la app. Además, ha participado en el diseño de la app y de la web de forma directa y ha supervisado el trabajo de los documentalistas e investigadores en la realización de los contenidos para la app y la web, tanto textuales

como gráficos. Ha velado por la buena marcha del trabajo en tiempo y forma y ha sido la catalizadora de las incidencias.

- 2. Investigadores-documentalistas: Han elaborado las fichas catalográficas y han realizado algunas de las investigaciones científicas sobre los materiales del archivo de cara a incluirlas en la app y en la web. Por otro lado, su presencia ha sido fundamental en todas las reuniones del proyecto, así como la preparación de la documentación, textos e imágenes que había que ir enviando a la empresa de software para su inclusión en la app y en la web. Además, han sido resolutivos y han aportado ideas para el diseño.
- 3. Empresa de desarrollo de software: Hemos contado con una empresa de ingeniería informática para el desarrollo de la app y de la web. Esta joven empresa ya tenía experiencia previa en la programación de realidad aumentada y un curriculum internacional.

4.5 Difusión de la app

Después de más de un año de trabajo la fase de difusión es fundamental para dar a conocer la app y, por la tanto, el fondo. Si no trabajásemos en este estadio los esfuerzos podrían verse reducidos a un trabajo de "laboratorio". Así, esta fase busca cumplir con el objetivo de la difusión de la cultura española en todas sus manifestaciones y favorecer los vínculos culturales entre las comunidades autónomas y países.

Entre las tareas que ya hemos realizado o que realizaremos en el futuro inmediato se encuentran tanto las directamente relacionadas con la presentación de la app y de la realidad aumentada como de los trabajos investigadores que la alimentan. Entre estas tareas se encuentran la asistencia a congresos y jornadas científicas nacionales e internacionales; continuar con las mejoras en la web; diseñar la app para sistema IOS; publicación de los trabajos de investigación relacionados con el archivo, las nuevas tecnologías y la app

de realidad aumentada y, entre otras acciones, exposiciones virtuales.

5 Conclusiones

Gran parte de la sociedad actual está conectada directamente con la red en su vida cotidiana, bien a través del ordenador bien del smartphone. Los museos, centros de arte, archivos y otros centros de interés cultural y artístico han comprendido, en su mayoría incluso emprendido, acciones para la difusión virtual de sus contenidos. La realidad virtual aporta un plus a las web, incluso aquellas que tienen un contenido dinámico. Está pensada para las plataformas móviles e introduce el sentido y la curiosidad del juego.

Este concepto de "juego" comienza a adquirir cada vez más relevancia y presencia en las industrias culturales, pero no solo en ellas. Otros ámbitos como el periodismo o la educación están comenzando a virar hacia las propuestas de los juegos online, las competiciones y las realidades virtuales que, no solo ofrecen inmensas posibilidades de interacción, sino que, además, profundizan en la conexión entre personas y sociedades compartiendo conocimientos y experiencias. Esto último, sin duda, es una aportación fundamental para archivos, museos o cualquier centro cultural ya que la participación social es uno de nuestros objetivos principales.

[1] Área de museos del MECD: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos.html

[2] Área de Patrimonio Cultiral del MECD
http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio.h
tml

[3]International Council of Museums: http://icom.museum/

[4]Grupo de trabajo de imágnes (Universidad politécnica de Madrid): http://www.gti.ssr.upm.es/

[5] Infrahacemos referencia a la diferencia que existe para nosotros entre ver y mirar.

La recepción histórica de Goya y su mitificación, en polémicos círculos humanos.

El libro de Nigel Glendinning Goya and His Critics fue publicado en 1977 y cinco años después apareció su edición española, que no era una mera traducción, sino un texto corregido y aumentado por el autor tras los comentarios y sugerencias recibidos. Por eso es ésta la versión reeditada ahora por Ediciones Complutense en su prestigiosa serie de Investigación. El erudito inglés falleció el 23 de febrero de 2013 sin haber llegado a terminar una biografía de Goya en la que llevaba trabajando varios años, tarea por la que había pospuesto la reedición de este otro libro, que ya hacía tiempo estaba agotado. Así las cosas, aquel volumen ha quedado para la posteridad como su obra principal, aunque también le debamos importantes monografías sobre las "Pinturas Negras" del artista aragonés, u otros variados estudios dedicados a la cultura española de la Ilustración, particularmente sobre José Cadalso, a quien había consagrado su tesis doctoral. Habría resultado interesante comprobar la evolución de sus ideas si él mismo hubiera llevado a cabo una reescritura y puesta al día de aquel monumental trabajo, que de esta manera se nos ofrece otra vez y ya para siempre en su estado original, casi

como una reedición facsímil, respetando hasta las fotos en blanco y negro de entonces e incluso el uso de versalitas u otros detalles. Todo ello al cuidado de Jesusa Vega, quien ha hecho algunos mínimos retogues. Ella ha escogido también los textos que preceden y cierran este grueso volumen, que queda enmarcado físicamente por ellos, como está también, inevitablemente, encuadrado temporalmente por estos años de agitada polémica que estamos viviendo a raíz de las sucesivas atribuciones y descatalogaciones de goyas por parte de Juliet Wilson y Manuela Mena: una cuestión espinosa, como lo fueron tantos otros ejemplos pasados en que historiadores del arte se enfrentaron por la autoría o datación de piezas de grandes maestros, lo cual no debería ser un problema tan grave en esta profesión, con tal de que se diriman las controversias en un debate científico y sin descalificaciones personales, como las que se lanzaron contra Glendinning cuando se atrevió a contestar las dudas sobre la autoría de El Coloso, Marianito Goya y La lechera de Burdeos. Él lo hizo con argumentos muy pormenorizados en un artículo para una publicación científica del año 2002, y como ese ensayo sigue resultando muy convincente se ha escogido aquí como colofón; además, a mí me gusta sobre todo porque el tono es amable e incluso se refiere a sus dos contrincantes dialécticas en términos de amistad, lo que da una idea de la bondadosa personalidad del profesor británico. Profesores universitarios y eminentes goyistas son también los autores de los tres textos introductorios, empezando por Valeriano Bozal, quien pasa revista a la dilatada trayectoria académica de Glendinning en una laudatio que pronunció cuando fue su padrino en la investidura como doctor honoris causa por la Universidad Complutense en 2006, enriquecida aquí con extractos del discurso que el año anterior había dado en su homenaje con motivo de la concesión del Premio de la Fundación Amigos del Museo del Prado. El artículo de Jesusa Vega, catedrática de la Universidad Autónoma de Madrid, es ante todo un personal testimonio de amistad, agradecida por sus muchas conversaciones desde que ambos se conocieron allá por 1986 en el madrileño Café Lyon,

uno de los preferidos de Glendinning desde que frecuentaba una tertulia liderada por Antonio Rodríguez-Moñino, pero ella va más allá de aquel círculo de amigos e incluso más atrás en el tiempo, en un ejercicio de trazabilidad histórico-artística mediante el cual va revelándonos los circuitos de sociabilidad académica en los que se insertó la aportación del homenajeado entre los goyistas españoles con más conexiones anglosajonas, como el propio Rodríguez-Moñino o José Gudiol, remontarse a la Residencia de Estudiantes. Queda así preparado el siguiente tercio, a cargo de su colega de la Universidad de Essex, Sarah Symmons, quien nos contextualiza la aportación del protagonista en el ámbito británico y anglófono en general, destacando su filiación intelectual con los estudios previos de Francis Klingender o, sobre todo, Edith Helman, luego refiriéndose también al impacto que tuvo en artistas y estudiosos la edición inglesa original de este libro. Definitivamente, tras estas explicaciones uno vuelve a leer el libro de Glendinning con otros ojos, sobre todo si, como es mi caso, ya habían pasado muchos años desde la anterior lectura. A mí me ha vuelto a impresionar el acopio de información reunida en sus páginas, que esta vez he podido disfrutar a pequeños sorbos, digiriendo mejor tantos nombres y líneas de investigación abiertas en sus páginas, algunas de candente actualidad entre nosotros (al homenajeado le hubieran encantado dos recientes publicaciones de profesores de la Universidad de Zaragoza: Goya en las literaturas de Leonardo Romero Tovar, y Goya en el audiovisual, por Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela). Y de nuevo me ha vuelto a chirriar la peculiar división en capítulos, que no se corresponden exactamente con épocas históricas, dedicado a románticos y realistas, que es uno de los mejores, se extiende hasta finales del siglo XIX, pero no incluye a Louis Viardot ni a Prosper Mérimée, relegados al siguiente, que se extiende hasta Jean-Paul Sartre (!), mientras que las subjetivas alusiones de pasada al gran crítico alemán Julius Meier-Graefe se reparten en tres capítulos distintos, que no abordan cuestiones de política, porque se dejan para el

capítulo IX organizado en torno a las reinterpretaciones suscitadas por nuestra Guerra Civil (icomo si en otras épocas no hubiera influido la ideología!), titulando el capítulo final curiosamente "Enfoques académicos" (¿como si los anteriores no lo hubieran sido?). No hizo gala de mucha lógica racional en esa estructura quien tan magistralmente supo en este libro desmentir el montaraz mito castizo goyesco que tanto desagradaba a Ortega. Pero, de otra manera, la mitificación de Goya ha seguido adelante, en parte gracias a Glendinning, quien marcó un hito en los estudios de recepción del arte e historia del gusto, pero en estas páginas no dejaba de mostrar subjetivamente su simpatía por todos cuantos declararon su pasión por el artista de Fuendetodos (o viceversa). En mi opinión Goya, hombre al fin y al cabo, es autor de obras sublimes y otras que no lo son tanto. Lo mismo que sus estudiosos.

Teo González: trazo único

En Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga, el pintor chino Shitao (1642-1707) se refiere a la "pincelada única" o "trazo único" como "el origen de todas las cosas, la raíz de todos los fenómenos", cuya "función es manifiesta para el espíritu y está oculta en el hombre". El trazo único, aún siendo el más elemental del lenguaje plástico, abarca en sí la universalidad de los seres, puesto que "la pintura resulta de la recepción de la tinta; la tinta, de la recepción del pincel; el pincel de la recepción de la mano; la mano, de la recepción del pensamiento (...) todo es fruto de la recepción". De este modo, para Shitao, la pintura "no es copia de un universo preexistente, es por sí misma un universo: la

creación del mundo y la creación pictórica se realizan según las mismas leyes. Lo mismo que el Creador une los principios complementarios que producen todos los fenómenos, el pintor marida el pincel y la tinta, engendrando en su pintura un universo tan multiforme v vivo en sí mismo como el de la naturaleza". Shitao describe también la técnica de "los puntos", que empezó a ser valorada en su época y de la que fue un maestro. Gracias a la impronta generada a partir de la punta del pincel, el pintor podía crear espacio en la pintura gracias a la dimensión de la pincelada, al aumentar o disminuir su tamaño, como bien evidencia Los diez mil puntos malvados (1685), un paisaje a la tinta sobre papel en el que la vegetación, trazada a partir de manchas de pintura que varían en tamaño e intensidad, dota al conjunto de unos ritmos abstractos que se han puesto en relación con las fórmulas que Pollock desarrolló varios siglos después.

Teo González, como el monje Shitao, crea universos a partir de una unidad básica, gotas de pintura, con la que traza una trama infinita basada en ese mismo proceso de "recepción", en el que la mente, la mano, el pincel y, finalmente, la pincelada, forman parte de un todo. Ante la obra de González se impone la sensación de que su pintura es el resultado de una especie de trance metódico en el que el autor es uno con el mundo al que pacientemente da vida. Experimentar su trabajo suponer observar con igual atención el conjunto generado por formas y colores y la precisión contenida en el detalle de cada gota, sumergiéndonos en una realidad abstracta que creemos reconocer, o que, al menos, no nos resulta ajena. Como si pudiéramos penetrar, atendiendo simultáneamente al microcosmos y el macrocosmos, en la estructura básica del universo.

De la importancia y naturaleza del proceso de trabajo seguido por González dejó constancia Bridget Goodbody en el texto para el catálogo de la exposición *Teo González. 340063 Blanco y negro* celebrada en 2004 en el Museo Pablo Serrano de Zaragoza.

Desde 1990, González se embarcó en experimentos con la geometría de las gotas trabajando primero sobre papeles blancos de forma cuadrada en los que disponía cientos de gotas de tinta negra. A partir de aquí afrontó nuevos retos como el aumento de los formatos, el trabajo sobre el lienzo tras la solución de no pocos problemas técnicos y la introducción paulatina del color en los fondos. Aumentar el tamaño del soporte fue lo que le llevó a idear una estructura de cuadrícula en sedal y madera que le permitiera colocar una gota a través de cada espacio. La reducción paulatina en el tamaño de cada celda, hasta el punto de que la malla terminó por impedir la aplicación de la pintura, le obligó a prescindir de esta y recurrir a una cuadrícula trazada a lápiz que le sirviera de guía. Para evitar la rigidez, terminó por aumentar el tamaño de la retícula optando por incluir un mayor número de gotas en cada espacio. Durante el proceso, concluye Goodbody, su brazo había logrado comportarse con la precisión del de un cirujano. Si el resultado de aquellos diez años de experimentaciones pudo verse en el Museo Pablo Serrano, las obras recientes que presenta en la exposición Arch Drawing en La Casa Amarilla, muestran la persistencia en la senda iniciada entonces, la madurez y avances conquistados y las nuevas vías exploradas.

Pertenecientes a la serie *Plains*, *Hills and Dales*, las llanuras, colinas y valles a las que alude el título aparecen vagamente expresadas en las líneas de horizonte que recorren los fondos. Estas añaden una nueva capa de complejidad a su obra, fundamentada en las experimentaciones en torno al color y sus transiciones. Sin que pueda hablarse de paisajes —al menos en el sentido más tradicional, figurativo, del término—, González parece atender al modo en que Leonardo da Vinci se refería a los contornos de las formas, en los que "todo lo recortado y decidido se debe evitar", especialmente en la distancia, pues "no se interpone nada entre el término de un color antepuesto a otro, sino el mismo término, el cual por sí no es perceptible". Sobre estos fondos, en un fructífero

diálogo de colores, las unidades en forma de gota se expanden y contraen en una danza vital de la que somos partícipes. Sin marco, ni límites. Lo infinito, entendemos, está contenido en lo finito; las partes son también el todo.

Trece años han transcurrido entre la exposición del Museo Pablo Serrano y la que ahora le dedica La Casa Amarilla. Que un artista nacido en Quinto de Ebro con obra en las colecciones del MoMA de Nueva York, el LACMA de Los Ángeles o la National Gallery of Art de Washington no haya merecido atención por parte de las instituciones aragonesas en todo tiempo, dice mucho sobre la calidad programaciones. No es el único nombre de relevancia que se les escapa, mientras se suceden exposiciones de nulo o escaso interés, revisiones sin atisbo de novedad, novedades carentes de profundidad y riesgo, que evidencian una completa incapacidad para dotar de un proyecto coherente a sus principales centros y museos. Falta definición, rigor y ambición; y no parece que el nuevo año nos vaya a salvar de esto.

Bilis negra y humor inglés: Jake & Dinos Chapman en torno a Goya

Fiel al perfil especializado de su nueva identidad corporativa, el Museo Goya-Colección Ibercaja sigue ofreciéndonos interesantes exposiciones dedicadas a su artista epónimo o a otros inspirados en sus obras. A don Francisco le conocieron primeramente en todo el mundo sobre todo por sus grabados, que constituyen uno de los principales tesoros de

este museo, así que es muy loable la idea de consagrarles especial homenaje a través de un ciclo de cuatro exposiciones, que culminará con la edición de un ambicioso libro. Nuestra revista dejó pasar sin reseñarlas tanto la exposición de la Tauromaquia, en la que se celebraban los paralelismos -escasos, más allá del tema- entre Goya y Picasso, como la dedicada a los Caprichos que, a partir de una reproducción de los goyescos, retrabajó Dalí con desigual resultado -según el erudito criterio de Nigel Glendining, quien incluyó referencia poco entusiasta a ellos en el libro Goya y sus críticos—. ¿Qué más hubiéramos podido escribir nosotros sobre Picasso y Dalí, o qué podría importar a su estima pública lo que aquí dijéramos? Pero hubiese sido inconcebible obviar esta tercera exposición del ciclo, que cerrará dentro de unos meses con otra muestra, en la que se confrontarán los Disparates de Goya con los de Víctor Mira. Esa será territorio más familiar, del que resultará menos complicado escribir una crítica; en cambio, supone un reto comprometido comentar la actual, abierta del 17 de noviembre de 2017 al 11 de febrero de 2018. Quiero empezar aclarando que la exposición me parece un formidable acierto, pues si de famosos artistas goyescos va la cosa, pocos pueden disputarles la primacía a los hermanos Chapman, dos de los más célebres componentes del grupo generacional para el que se acuñó durante los años noventala designación Young British Artists. Pocas ocasiones hemos tenido de ver exposiciones suyas en España, y menos en Zaragoza, así que es un mérito incuestionable haber conseguido traer ésta, de la cual se están haciendo eco algunos medios ingleses, que así publicitarán en aquellas tierras la existencia del Museo Goya y de nuestra ciudad. Pero a fuer de sincero tengo que reconocer que el contenido no me ha gustado demasiado, y eso que soy fan de los Chapman desde hace muchos años, cuando yo estudiaba en su país y descubrí fascinado sus fálicas muñecas ensambladas u otras obras a menudo evocadoras de iconografías típicas del sordo genial, cuyas obras han usado reiteradamente como germen creativo a lo largo de su carrera, particularmente los grabados de la serie Los

desastres de la guerra.

Basados en ellos realizaron en 1993 esculturillas con infantiles soldaditos de juguete, un conjunto al que dieron el mismo título que su antecedente goyesco, Disasters of War; los resultados eran muy sugestivos y a mí me hubiera encantado verlos aquí junto a los grabados originales de Goya. Su segunda serie con ese título serían dioramas sobre el mismo tema realizados poco tiempo después, mientras que la tercera serie homónima fue un álbum publicado en 1999, su primera experiencia con la técnica del grabado, en la que todavía se mantuvieron técnicamente fieles a las tintas negras clásicas, solo que representando un repertorio de monigotes, sexos y escabrosas iconografías: pueden consultarse http://paragonpress.co.uk/works/disasters-of-war. Son trabajos muy similares a los presentados en esta exposición, en la que se muestran las variantes aportadas por la siguiente serie, Disasters of War IV, ochenta y tres grabados coloreados a mano en 2001, donde se combinan referencias a la imaginería del artista de Fuendetodos u otros de las vanguardias —Picasso y el cubismo se evocan en sendas inscripciones— con escenas de la brutalidad bélica nazi, íntimas obsesiones de rabiosa crudeza sexual e incluso referencias escatológicas. Algunas imágenes son ocurrentes hallazgos surrealistas, como la esvástica formada con la combinación de dedos cortados o las cabezas de payasos que dan un toque sardónico a lúgubres montones de cadáveres. Los propios autores han hecho una selección de las mejores para su portal web, pues sólo unos figuran reproducidos pocos e n http://jakeanddinoschapman.com/works/disasters-of-war-iv ; los menos logrados son desmañados garabatos infantiloides que no nos extrañaría encontrar grafiteados en la puerta de algún baño público.

Esta provocadora reinterpretación de Goya mezclando —como siempre les gusta hacer a los Chapman— el humor infantil con el sexo y la violencia, no colmó del todo las ansias de

escandalizar de estos enfants terribles de la escena artística actual; les faltaba pasar por el rito freudiano de "matar al padre", esto es, agredir físicamente a su más admirado referente. En 2001 compraron una edición completa de los Desastres de la guerra e intervinieron en esos originales, borrando, tachando o añadiendo estúpidas caricaturas: esta serie, apropiadamente titulada Insult to Injury, se expuso en 2003, cosechando sólo algunas críticas de repulsa de guienes se atrevieron a afearles haber dañado un patrimonio cultural digno de respeto, mientras la mayor parte del mundillo artístico les reía la gracia. Nunca han pedido perdón ni han tratado de excusarse —a diferencia de Ai Weiwei tras fotografiarse rompiendo un jarrón de la dinastía Han- y este año 2017 lo han vuelto a hacer de otra manera —no directamente sobre grabados originales de Goya, sino sobre reproducciones, o eso prefiero pensar- para una nueva serie titulada *Disasters* of Everyday Life, en la que han añadido dibujos, colores y collages de libros infantiles de los años cincuenta a las famosas escenas goyescas de los horrores de la Guerra de Independencia. Ha estado expuesta entre el 4 de octubre y el 11 de noviembre de 2017, en la galería Blain Southern de Londres.

De esa galería, que es el actual marchante de los Chapman, proceden las obras de la presente muestra zaragozana, que Jake vino en persona a inaugurar, aunque ni en su alocución pública ni en la visita comentada a la exposición dio muchas explicaciones sobre esta cuarta serie de sus *Disasters of War* ni sobre esas otras dos series posteriores y más polémicas. Prefirió hablar de Goya, comentándonos a los asistentes su lectura personal del grabado que más les ha cautivado siempre, el titulado "Gran Hazaña! Con muertos!", unos cuerpos descuartizados interpretados por el autor británico como metáfora postcristiana de nuestros infortunios. No hay redención posible para el ser humano, parecía el angustioso mensaje de Goya —según Jake—, cuando hizo sus trágicos dibujos poco después de haber vivido una brutal guerra que cambió su

vida; creo que a los Chapman les basta ver las noticias por la televisión para llegar a esa conclusión, mientras siguen disfrutando de su posición en la cínica sociedad contemporánea.

Muy serio es, en cambio, el mensaje que nos traslada el museo. Empezando por el impactante montaje expográfico de Jesús Moreno, que nos recibe con una de las imágenes más perturbadoras aumentada a tamaño gigante y una dramática rotulación del título, cuyas letras se realzan con tétricos toques de dripping. La comisaria, Lola Durán, ha distribuido las obras con gran habilidad, acompañando algunas de las mejores de los protagonistas con cinco grabados originales de Goya: el ya citado de los cadáveres a pedazos empalados en un árbol ocupa lugar de honor, realzado por los chuscos trabajos de los Chapman, que tampoco están a la altura del original de tema similar "Esto es peor", aunque más grosera todavía es la reinterpretación que hacen de la estampa 33º, "Qué hay que hacer más". En cambio, resulta bastante interesante el "diálogo" entre su versión y la original de la estampa 1º, "Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer", en tanto que el grabado de Goya titulado "Tampoco", en el que un soldado polaco parece reflexionar junto a cadáveres colgados, está muy bien acompañado a un lado de una versión hermosamente trabajada por los Chapman en color azul y rojizo con un impresionante cielo estrellado, mientras al otro lado obras de acento sarcástico se hacen eco más libremente, como una pesadilla recurrente, de esos inquietantes cadáveres colgados. La confrontación, en todos los casos, pone en valor los goyas, que siendo del mismo tamaño y únicamente en blanco y negro resaltan con un halo de grave circunspección entre tanta bagatela. Resultaba tentador, siendo su tamaño también pequeño y su tema bélico tan violento, bajar a la sala de exposiciones el boceto de *La carga de los mamelucos* perteneciente a la colección permanente del museo; pero con muy buen criterio se ha colgado respetuosamente aislado en una pared aparte. Es un rasgo de profesionalidad en el trato dado al patrimonio que

espero hayan entendido los Chapman: está muy bien que sigan tan apegados al espíritu mordaz de Goya, pero manteniéndose a cierta distancia de sus obras.

Un rico muestrario de valores emergentes: exposición del VIII Premio Ibercaja de Pintura Joven

Desde el pasado 30 de noviembre hasta el 25 de febrero de 2018 puede visitarse la exposición Premio Ibercaja de Pintura Joven 2017 en la sala de exposiciones del Patio de la Infanta, sita en la planta sótano de la sede central de dicha entidad.

Entre los 250 artistas menores de 36 años que se presentaron al concurso en esta octava edición, el jurado -del que he tenido el honor de formar parte-escogió a partir de las fotos enviadas por los autores y de los comentarios explicativos con que las acompañaron, un total de 27 obras firmadas por Natalia Baquero Sangrós, Javier Borrón Altamirano, Ana Martínez Requena, Llorenç Xavier Vidal Lledó, José Luis Valverde, Pablo Pérez Palacio, Juan Falcón García, Marta García Anglada, Dani Mayo, Gonzalo Fuentes Pinto, Miguel Núñez Torres, Berta Santos Sole, Jesús Yañez Mortiel, Leticia Torres, Alejandro Monge Torres, Guillem Juan Sancho, Nuria Albesa Castellfort, Beatriz Lorenzo Iñigo, Víctor Borrás Monserrat, Rosa Ana Martos Sitcha, José Antonio Ochoa, Gonzalo Rodríguez Gómez, Rebeca López Villar, Rafa López García, Erik Arenas Gómez, Clara Sancho-Arroyo Cañada, Fernando Romero Aparicio.Casi todos mandaron luego sus cuadros a la sede de Ibercaja para pasar la segunda criba del jurado, pues ello ya llevaba aparejada una

importante prebenda, como es la oportunidad de figurar en esta exposición itinerante y su catálogo, editado con elegantes reproducciones a color de todas las pinturas.

El resultado es un muestreo muy representativo de las tendencias artísticas actuales, por la gran variedad de temáticas y estilos que pueden verse, e incluso por la diversidad de técnicas y soportes usados para su realización, desde obras hechas con lápices y rotuladores de colores sobre papel a esculto-pinturas, collages, óleos, acrílicos y hasta una pintura digital creada con ordenador e impresora. Indudablemente, la pintura goza de muy buena salud, a pesar de los vaticinios agoreros que lanzaban sobre ella los fanáticos de las nuevas tecnologías. Hay lugar para todos en el sistema artístico, pero es fácil de entender que una entidad bancaria, a cuyo activo patrimonial se incorporan las obras premiadas en este concurso, opte por mantener una apuesta prudente por obras artísticas de materia tangible y capitalizable, frente a los interrogantes que siguen suscitando en el mercado artístico las inmateriales piezas digitales del net art.

Este acervo de tesoros juveniles se ofrece deslumbrante a los ojos del público en la sala de exposiciones de Ibercaja, reservando el muro principal frente a la entrada a las obras premiadas y accésits. El cuadro titulado Unidad de habitación, un homenaje a Le Corbusier realizado en acrílico y óleo sobre lienzo por el pintor turolense Fernando Romero Aparicio, obtuvo el segundo premio, mientras que el primero fue para el artista madrileño Francisco Javier Borrón Altamiranopor su óleo titulado Fantasmas, que está lleno de referencias a la cultura urbana del graffiti: ambos paisajes han pasado a engrosar la colección artística de ibercaja, que los ha adquirido por 2.500 y 6.000 euros. A ambos lados cuelgan las cuatro pinturas cuya calidad y fuerza evocativa nos parecieron particularmente sugestivas a los miembros del jurado como para galardonarlas con mención de honor: Hilorama 04 de Natalia Baguero Sangros, Turquoise Poplar de Berta Santos Solé, Mimosa de Juan Falcón García y El Espino deJosé Antonio Ochoa.

Hay que reconocer que Magdalena Lasala, comisaria de la exposición, ha superado muy airosamente el reto de distribuir demás cuadros en la sala, buscando asociaciones compositivas, acordes cromáticos y una necesaria variedad para no cansar a los visitantes. Ha dejado esta vez la parte central de la sala expedita, porque una novedad respecto a convocatorias anteriores es las actividades que complementarias se celebran allí mismo, en presencia de los propios cuadros. El programa de actos, coordinado por Desirée Orús, crítica e historiadora del arte y comisaria exposiciones, se abrió el pasado 12 de diciembre con una mesa redonda titulada "Hacia dónde va la pintura", en la que los dos ganadores, Francisco Javier Borrón y Fernando Romero, dialogaron con el público asistente y con algunos miembros del jurado: Desirée Orús, Ricardo Marco y Jesús Pedro Lorente. Los fines de semana hay visitas guiadas y un taller didáctico a cargo de la empresa de actividades culturales Mandrágora. Y los martes tendrá lugar un ciclo de cuatro conferencias, a partir del 23 de enero de 2018 con la charla titulada "Paisaje natural o paisajismo virtual. Pintura y video" a cargo de los artistas y profesores Fernando Alvira y Miguel Ángel Alvira Juan". La segunda, bajo el título "Urbanismo y arquitectura en la pintura contemporánea: Pintura y Rap" será el 30 de enero a cargo de Ricardo Marco, Decano del Colegio de Arquitectos de Aragón, complementado por el rapero Morgan & Gordo del Funk. La tercera, titulada "Planos de realidad y ficción" será pronunciada el 6 de febrero por el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, Domingo Buesa, acompañado por el músico y organizador de festivales de jazz Chus Fernández. "El lenguaje del cuerpo o la explosión de la intimidad" será el título de la que el 13 de febrero pronunciará Desirée Orús, Presidenta de la Asociación de de Arte, acompañada de Gonzalo Catalinas, especialista en danza butoh.

Este generoso programa se reformulará de otra manera en los siguientes destinos de la exposición, aunque probablemente la apuesta de Ibercaja ha querido ser especialmente fuerte en este primer hito de su itinerario tratándose de su sede central en Zaragoza. Nuestra ciudad ya se convierte cada año en capital española de la joven pintura gracias al festival Asalto, y bianualmente redobla esa condición también merced a este concurso, que para su próxima convocatoria en 2019 llevará el nombre de Francisco de Goya. No me parece mal que la entidad de ahorro esgrima como recurso de marketing el apelativo del más ilustre pintor aragonés, que también da nombre desde hace dos años al museo en el cual se puede visitar una selección permanente de su colección de obras maestras históricas, desde el arte medieval a los años setenta del siglo XX. Sería estupendo si también en su sede central se mostrase de forma permanente un escogido florilegio de estos otros tesoros del arte contemporáneo, desde la crisis postmoderna a hoy. Material de calidad no les faltaría, como demuestran las obras ganadoras de esta exposición.De ellas se ocupa más específicamente Ricardo Marco en la sección Premios y Acontecimientos de esta misma revista.

El fotogénico encanto de anatomías pelirrojas y otros retratos íntimos

Es estupendo el interés público que hay siempre en Zaragoza por las exposiciones de nuestros artistas locales, pero también deberíamos acoger con no menos atención las que nos permiten asomarnos a las corrientes artísticas internacionales. Por eso es muy de agradecer que el Ayuntamiento de Zaragoza haya prestado las salas expositivas del Museo Pablo Gargallo para acoger la exposición Inner Condition que el Centro Andaluz de la Fotografía lleva itinerando desde 2011 por todo el territorio nacional. Son grandes imágenes del fotógrafo residente en Londres, Nadav Kander, que en 2009 ganó el Premio Pictet por su épico recorrido a través de los paisajes y paisanajes del río Yangtze en China, pero que al año siguiente sorprendió a todos con otra serie mucho más intimista, titulada Bodies, retratando en su estudio modelos desnudos cubiertos de polvo de mármol. Se trataba de un quiño a la historia de la escultura clásica tal como se ha contado durante siglos, reducida a arquetipos mil veces repetidos a través de inmaculadas anatomías en escayola o piedra. Ése es el punto de partida de nuestra exposición, aunque los comisarios, Tamar Arnon y Eli Zagury, nos explican en su texto de presentación que el resultado estético en este caso sería justo lo opuesto: un hiperrealismo que se recrea en las arrugas, manchas, celulitis o protuberancias, enfatizándolas con posturas antiescultóricas, siguiendo una mirada muy propia de cierta tradición pictórica que iría desde Caravaggio y Rembrandt a Lucian Freud, Jenny Saville y Marlene Dumas. Quizá por querer hacer hincapié en la asimilación con esas pinturas en ese texto introductorio del folleto de mano no describen a Kander como fotógrafo hasta el último párrafo, que curiosamente no se ha incluido en la versión escrita sobre la pared; del mismo modo, en lugar de los títulos más argumentales que aparecen en el folleto, las cartelas identificativas pegadas en las paredes llevan títulos más sucintos y equívocos, como Nude VI (Paint). El subtítulo puede inducir a pensar que se trata de pinturas y, de hecho, este erudito fotógrafo es autor también de otras imágenes en las que remeda grandes obras de la pintura, como el Narciso de Caravaggio o el Cristo muerto de Holbein, en ese último caso hecha el mismo año 2010 a partir del mismo modelo pelirrojo, Michael, que en esta muestra vemos cayendo sobre un diván, justo unos instantes antes de yacer tendido para esa otra composición pictorialista. Las modelos

femeninas en esa misma serie, también pelirrojas y de tez blanquísima, son un recurso visual carnosamente provocador, al que se ha buscado a veces el inopinado acompañamiento de unos sedosos ratones blancos. Tanto ellas como él resultan muy fotogénicos por el contraste entre las llamativas caballeras rojizas de la cabeza y pubis frente a su piel tan blanca y el negro del fondo. Luego, en la sala inferior, el registro cromático cambia, y está ya dominado por cuerpos oscuros, embadurnados de aceite, de ahí el subtítulo que llevan algunos (Oil), que de nuevo intenta quizá confundir al espectador con una técnica pictórica. Pero por más que las poses sean rebuscadas, y las anatomías se salgan tantas veces del canon clásico, a uno le vienen inevitablemente a la cabeza asociaciones con famosas esculturas, como el Ángel Caído de Bellver o la Mujer picada por serpientes de Clésinger. Todo en inventado. Pero es v a u n reto reinterpretándolo con originalidad, como hace magistralmente Nadav Kander.

Periferias industriales de Guillermo Caval

Guillermo Cabal Jover es una caja de sorpresas. Siempre le han atraído los barrios periféricos de Zaragoza, de cuyo crecimiento ha dado testimonio en memorables pinturas (hiper)realistas, como las que hace años dedicó al ACTUR, incluyendo algunas de mis favoritas, sobre los centros comerciales de Gran Casa y el vecino Carrefour. Yo esperaba encontrar más cuadros así en su exposición retrospectiva titulada "Periferias Industriales de la Ciudad", que sin embargo me ha deparado una panorámica inesperada tanto de su propia trayectoria artística como de su recurrente interés a

lo largo del tiempo por encontrar en la arqueología industrial zaragozana uno de sus temas favoritos de inspiración. Yo estaba muy familiarizado con sus obras de pequeño tamaño y toque minucioso, quizá más fáciles de vender, pero aquí nada más entrar me ha admirado la gran dimensión de tantos de estos paisajes urbanos, en los que la mano del artista se ha soltado poéticamente para conmovernos con algunos efectos de cielos y nubes. La otra novedad para mí han sido sus abundantes golpes de humor, pues en esta exposición ha vencido su timidez (que sique siendo parte de su encanto personal, basta verle hablar a la cámara en el breve vídeo proyectado en la sala final) para combinar a menudo el registro poético de sus visiones con quiños irónicos, como los divertidos carteles indicadores que ha pintado en sus vistas del puente de Santa Isabel o, sobre todo, las construcciones conceptuales a partir de piezas industriales halladas en la Maquinista, Fundiciones del Ebro u otras fábricas de antaño. Con esos objets trouvés de vivos colores él ha montado surrealistas robots, teléfonos y esculturas colgantes que adornan las salas del Centro de Historias e incluso aparecen representados en algunos cuadros: son fantasmales presencias pintadas al margen de cada escena realista como humorísticas glosas cromáticas con las que contrapesar tanta carga gris de nostálgicos sentimentalismos. Más aún, el propio Guillermo ha escrito comentarios jocosos para los paneles de sala, en los que se refiere a tal o cual robot como su "novia" o habla con desparpajo de la señora que le franqueó la entrada en Fundiciones Averly. Evidentemente, esta gran exposición ha constitutido un reto vital para él, no sólo como pintor sino también como responsable de la misma y como persona. Me alegro de que haya tanto público visitándola, pues a lo mejor ello animará al Centro de Historias a seguir programando más exposiciones de pintura, un medio no demasiado habitual en esas salas, donde estas visiones de nuestras periferias industriales complementan muy bien la apuesta de esta institución por la cultura urbana postmoderna.

De la fotografía construida a la construcción en la fotografía

Atendiendo a la etimología, la palabra fotografía significa "escribir la luz" y el fotógrafo debería ser el poeta de la luz. Desde que se consiguió atrapar la luz por primera vez, apareció una ciencia que desde el principio tuvo la denominación de arte: la fotografía. Lo que la fotografía ha enseñado a nuestro ojo es a mirar el mundo cuando se detiene y mostrar ese momento que pretende ser "mágico". Hermógenes de Tarso (s.II) acuño el término écfrasis que no es sino la representación verbal o textual de una representación visual. Explicar la obra de Pilar Guerrero, que se expone en el Colegio de Arquitectos de Aragón, es una tarea ardua porque lo intento desde la emoción y no desde la razón.

En fotografía es tan importante lo que se ve como lo que no se ve, es decir, no solo debe ser un espejo…debe ir más allá, por ello lo fundamental es la mirada y fotografiar lo inexistente. Arrancar a la realidad ese sustrato intangible que subyace en ella y que solo la mirada certera del artista es capaz de desvelar. Es la verdad desvelada que propone Angel González. En la exposición aparecen dos series fotográficas, una denominada "A pie de obra" y otra "Geometrías urbanas". Ambas tienen como referencia la arquitectura y su potencial como caladero de inspiración. La luz se revela como una herramienta de la Arquitectura y en la Fotografía es imprescindible. Ese punto en común, ese instrumento inmaterial pero eficaz simbolizado por la luz que, aunque con objetivos distintos, sirve de nexo de unión, las aproxima y las une.

La primera serie, "A pie de obra" valora la capacidad expresiva de materiales utilizados en construcción: puntales, ferralla, hormigonera, encofrados...que mediante un lenguaje sencillo y encuadre adecuado crea imágenes desnudas con un fuerte contenido estetizante y con una gran carga evocadora. Los materiales estaban ahí, le faltaba la poesía, esa capacidad de comunicación que tienen las cosas... "que quietas están las cosas y que bien se está con ellas" nos decía Juan Ramón Jiménez. Pilar Guerrero los ha nimbado, les ha creado aura y los ha puesto en valor. Llevo 39 años visitando obras y esta exposición, en la que bulle un submundo, me ha acercado a una mirada nueva. No ignoraba el potencial de los materiales, pero esta aproximación para mí ha sido un gran regalo y sabemos que el regalo de la ignorancia es la capacidad de sorprenderse al adquirir el conocimiento.

En la segunda serie, "Geometrías urbanas" retrata fragmentos de edificios, con encuadres con los que consigue composiciones muy pictóricas. Están ahí, pero solo la mirada precisa y escudriñadora es capaz de desvelar lo que esconde el edificio. "La simplicidad es la gloria de la expresión" decía W. Whitman, esta serie conforma un trabajo minimalista, escueto en sus medios pero maximalista en sus efectos. Y en esta serie es donde texturas, materiales y formas, cobran un protagonismo sublime al acotar el fragmento de realidad que le interesa y decide el instante preciso de la toma, con esa luz y ese cielo azul almeriense tan especial.

La exposición se expresa, se mueve, palpita....nutriéndose del propio espectador, en donde el propio relato formal y la técnica parnasiana palidecen ante la musculatura y potencia evocadora de la obra. La clave de bóveda ha sido establecer puentes entre la imaginación y el tema de la exposición. Materiales de construcción y edificios existentes. Una exposición donde se entreverán la fotografía construida, es decir muy estudiada y meditada, hasta obtener el encuadre idóneo; la fotografía documental y testimonial de un presente

que en el mismo momento de la toma se convierte en pasado; y la fotografía subjetiva ya que no es simple, ni mecánica, ni objetiva, porque expresa una forma de ver el mundo, una forma personal de mirar el universo inagotable de lo real. Una exposición en la que el silencio y la luz cobran un protagonismo principal y relevante. Un silencio elocuente, un oxímoron que seduce, provoca, desafía, estimula, denuncia, imita, sugiere, evoca, propone, declara, inspira, atrapa, fascina... es la sabiduría del silencio.

Zuloaga, paradigma de la modernidad hispana

A finales del siglo XIX, la imagen de la identidad nacional de nuestro país en el debate europeo, era vista como una nación atávica, profunda, condenada a permanecer inmutable por los siglos de los siglos: una mezcla de tragedia y pasión, un país cerrado a toda innovación, asímismo abierto a la grotesca españolada, donde el peso de la tradición se mantiene constante y la intrahistoria es caciquismo y clericalismo, o costumbres antiguas. Aquella generación de artistas, buscaron fuera de nuestro país nuevas maneras de enfrentarse al arte y, a través de éste, a un mundo en constante cambio. La obra de Ignacio Zuloaga ha sido encuadrada por la historiografía del arte dentro del ámbito de lo que se conoce como la "España negra". Se trata de una obra profundamente personal y al mismo tiempo anclada en el pasado. Zuloaga no sólo dirigía la mirada hacia atrás, hacia una tradición que procedía del respondía al sentimiento Romanticismo, sino que regeneracionista de toda una generación, plasmando la idea de un Estado-nación, a partir de un sentimiento común: la pertenencia a una tierra, España, simbolizada por Castilla.

Este vocabulario, convertido ya en lenguaje artístico, otorgó un reconocimiento internacional a su obra, paradójicamente el mismo año que el jurado encargado de elegir las obras que representarán a España en la Exposición Universal de París de 1900 rechazara su obra *Víspera de la corrida*, al considerar que ofrece una imagen desfasada y tópica de nuestro país. Por tanto será en París, donde su pintura transcienda con creces esos límites y dé un salto cualitativo en la historia de la modernización del arte español.

El París que recibió a Zuloaga era una metrópolis moderna y burguesa, que tenía en Montmartre su lugar de entretenimiento por excelencia y santuario bohemio: artistas, científicos, literatos, intelectuales y músicos se daban cita en sus cafés, talleres, salones y exposiciones. Ese París anterior a la guerra, brillante y dinámico, que se erigió como el centro de la inteligencia, el gusto y la osadía artística y literaria, fue donde Zuloaga brilló con luz propia reconocible. síntesis este es el marco que se encontrará el visitante que quiera descubrir una visión distinta del artista eibarrés en la exposición Zuloaga en el París de la Belle Époque (1889-1914). El recorrido de la exposición comienza con la llegada de Zuloaga a la capital del Sena y con los diferentes artistas que allí encontró. Influenciado por los simbolistas, Zuloaga comienza a experimentar con la simplificación de las formas, aunque mantiene una paleta más sombría. En la siguiente sección se nos muestra la obra del pintor vasco como gran retratista de la aristocracia social e intelectual. La actitud del pintor frente al retrato femenino no difería mucho de la mostrada en sus retratos de hombres. Merece la pena destacar que las mujeres que retrató están siempre al mismo nivel, en el mejor sentido de la palabra; ya fueran duquesas, condesas, millonarias, gitanas, cantantes, bailarinas o modelos profesionales, Zuloaga les otorga siempre el mismo tratamiento, en un claro ejemplo de esa dignidad que sin duda fue uno de los rasgos característicos del pintor. Debemos destacan los retratos del violinista Larrapidi, la pintora

Madame Malinowska, los escritores simbolistas Élemir Bourges y Paul Fort y la soprano Lcuenne Bréval, así como al coleccionista ruso Iván Shchukin, a doña Adela de Quintana Moreno, a doña Rosita Gutiérrez y, años más tarde, a la emblemática marquesa de Mathieu de Noailles. Una faceta quizá menos conocida del propio Zuloaga sea la de coleccionista y en arte, asesorando a instituciones coleccionistas, que le permitió no sólo ganarse la vida en París sino adquirir una importante colección de arte, especialmente de artistas como Goya, Zurbarán o el Greco que él propio Zuloaga compró como símbolo de su viaje más íntimo a España. Zuloaga es considerado como el heredero legítimo de la gran tradición de la pintura española, no es de extrañar que su colección refleje su admiración por los maestros de nuestra De este modo los bufones de Velázquez reinterpretados por Zuloaga en los retratos del enano Gregorio Botero, del enano don Pedro o de la enana doña Mercedes. Asimismo, la sobriedad y el realismo de *Tipo de Segovia* tienen en Esopo su antecedente más célebre y asuntos tan velazqueños como el representado en *Los borrachos*, son renovados en obras de temática vasca como *La merienda* y *El reparto de vino*. La exposición se cierra con El retrato de Maurice Barrés ante Toledo en el que podemos ver esa reconciliación con la iconografía de España.

Zuloaga hizo suya la tradición y la invirtió, encontrando la verdad allí donde parecía haber anécdota.