

Exposiciones de arte africano: Historia del Arte, Educación, Antropología y Género en la Universidad de Zaragoza

1. Introducción

La necesidad de abordar proyectos interdisciplinares para el estudio, docencia y difusión del arte africano ha hecho que un reducido número de investigadores de la Universidad de Zaragoza, de diversas especialidades, nos hayamos reunido para realizar algunas actividades. Además de tareas de docencia e investigación, destacamos en el grupo una marcada vocación por la difusión del arte africano a nuestra sociedad mediante exposiciones de arte negroafricano, apoyadas a nivel teórico con conferencias y publicaciones, así como en los Cursos Extraordinarios de Verano de dicha universidad.

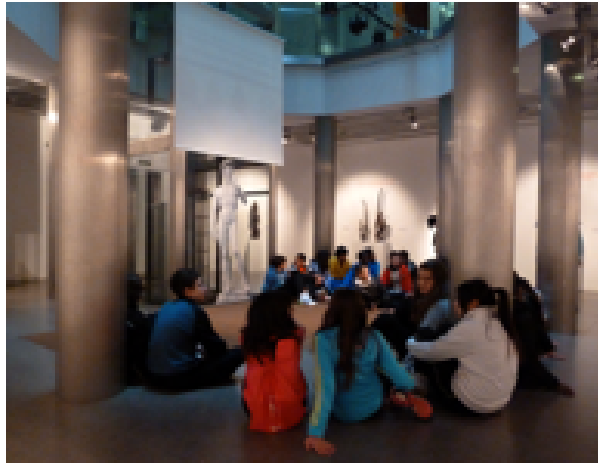
Por parte del Dr. David Almazán Tomás, profesor de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, el principal campo de trabajo es la historia del arte desde la perspectiva de desarrollar los estudios de las llamadas Artes de fuera de Europa y de sus influencias con el arte Occidental, especialmente el Primitivismo. Por su parte, el Dr. Alfonso Revilla Carrasco, del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación en Huesca, desarrolló su tesis doctoral sobre el tema de la didáctica del arte africano y ha desarrollado una extensa tarea teórica y práctica sobre la enseñanza del arte negroafricano tanto en las aulas como en las salas de exposición. Finalmente, también destacamos la colaboración en el grupo de la investigadora

Isabel Ortega Sánchez que investiga sobre las disciplinas corporales en un estudio transcultural y poscolonial en el que aborda temas tan complejos, pero tan interesantes socialmente, como la mutilación genital femenina.

2. La interdisciplinariedad como metodología

Presentamos una trayectoria de las exposiciones en arte negroafricano realizadas a modo de repertorio o muestrario de la labor de un grupo de investigadores de diversas especialidades constituidos en un grupo que habitualmente y con regularidad programa una agenda cultural de temas africanos en el ámbito universitario.

La distinta procedencia de los miembros colaboradores hace que en las exposiciones que presentamos haya una confluencia de diversas metodologías que abarcan campos de las Humanidades y de las Ciencias Sociales, concretamente la Historia del Arte, la Didáctica y las Ciencias de la Educación, la Antropología y los Estudios de Género. Entendemos que en muchas de nuestras disciplinas hay un fuerte etnocentrismo o eurocentrismo que es preciso corregir de los discursos académicos. Asimismo, hay cierta tendencia a considerar lo africano como lejano, siendo una realidad histórica que confluye con la nuestra de manera indisoluble. De esta manera, la perspectiva de la investigadora Isabel Ortega Sánchez con sus trabajos sobre disciplinas corporales desde una perspectiva de género y posicionamientos descoloniales supone una interesante contribución a nuestras actividades, no solamente por su interés investigador, sino también por la capacidad de presentar a los estudiantes cuestiones que invitan a reflexionar sobre el relativismo cultural y la diferente manera de valorar lo africano respecto a otras prácticas que en Occidente se explican con otro tipo de discursos.



*Figura 1. Visita escolar en la exposición
Siete esculturas africanas frente al
David de Miguel Ángel en el Centro
Joaquín Roncal de Zaragoza en 2013.
(Fuente: David Almazán)*

En cierta manera, se tiene miedo a lo que se desconoce y los prejuicios negativos de nuestra sociedad hacia lo africano solamente pueden ser superados desde el respeto y el conocimiento de la cultura africana. Consideramos que el arte africano es una excelente vía de introducción a las culturas africanas y que es posible llamar la atención de su rico patrimonio cultural material e inmaterial por medio de su arte tribal.

3. Resultados: diversidad de actividades

Los resultados que presentamos en este artículo se articulan en una triple valoración. La primera de ellas radica en la explicación de cómo se aborda el estudio del arte africano desde diferentes disciplinas académicas en actividades conjuntas. En segundo lugar, ofrecemos una numeración cuantitativa de las actividades desarrolladas. Finalmente, aportamos también comentarios cualitativos sobre la naturaleza de dichas actividades. En este sentido queremos llamar la atención sobre la diversidad de las actividades desarrolladas

dentro y fuera de las salas de exposiciones.



*Figura 2. Las obras de arte son una oportunidad para poner a los estudiantes en un contacto directo con la realidad africana.
(Fuente: David Almazán)*

4. Exposiciones de Arte Africano desde la Universidad de Zaragoza

A continuación, siguiendo una presentación panorámica, aportamos un comentario analítico sobre las diversas actividades llevadas a cabo por los miembros de este conjunto de profesores. Si bien es inevitable aludir a acciones desarrolladas por cada uno de los investigadores en el ámbito de su desarrollo profesional, vamos a incidir en aquellas actividades realizadas conjuntamente. Aunque generalmente haremos una presentación siguiendo un orden cronológico, nos parece más ordenado y esclarecedor para el lector seguir un esquema en el que se explican, además de las exposiciones como eje central, los siguientes cuatro apartados: La docencia (reglada, de libre configuración, cursos de verano y Universidad de la Experiencia), la investigación, y las publicaciones.

Las exposiciones comisariadas han sido 26, la mayoría de ellas sobre diferentes temáticas de arte negroafricano, destacando las dos realizadas en el matadero de Huesca, la primera dentro del programa Periferias con el título "Lecciones de escultura negra" inaugurada el 23 de octubre de 2015, y la realizada dos años después en el mismo escenario con el título "Hierro, fuego y forma" (6 de abril de 2017) que viaja posteriormente a Zaragoza y Teruel. Todas ellas mantienen cinco líneas de investigación de los que nos falta por abordar el cuarto. La primera línea corresponde a un primer acercamiento general al arte africano, ya que debido al desconocimiento de las diferentes culturas representativas del África negra se hace pertinente mostrar una tendencia general aceptando que no hay una homogeneidad estricta, pero sí ciertas similitudes. La segunda línea de investigación, se inicia en la exposición de la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros del 25 de febrero al 3 de abril de 2017, corresponde a una didáctica más específica de las aportaciones de cuatro culturas negroafricanas que en nuestra propuesta son Yoruba, Chamba, Kirdi y Baulé. La tercera línea plantea el arte negroafricano no por culturas, sino por tipologías. Se ha presentado en Centro Cultural de Matadero de Huesca del 6 al 23 de abril de 2017 y itinerando al Centro Cultural Mariano Mesonada, Museo Orús, Utebo (Zaragoza) del 5 de octubre al 5 de noviembre de 2017. En este caso planteamos el vínculo entre forma y valor, en la moneda tradicional negroafricana, en un objeto eminentemente funcional como es la moneda metálica tradicional, donde la función está vinculada a la forma no en términos de diseño objetual, sino artístico.

La cuarta línea presenta una parte significativa de artistas contemporáneos africanos que han vinculado su trabajo a su propia realidad y la de sus países de origen, conllevando una fuerte carga de compromiso que vincula su obra con una función social de reflexión y denuncia. Y desde este cuarto apartado es de donde presentamos una propuesta didáctica de trabajo sobre arte contemporáneo africano, a partir de su propia

lectura de la historia y los problemas socio-políticos derivados de la misma con el trabajo de los artistas Monsengwo Kejwamfi, la pintura Ndebele, Bodys Isek Kingelez, Cyrus Kabiru y Romuald Hazoumé.

La quinta línea de investigación plantea una didáctica de la influencia de la obra negroafricana en los artistas occidentales, dividida en tres partes que recogen la evolución que abarca desde la apropiación formal de los artistas de vanguardia de comienzos del siglo XX ejemplificada en Picasso, al acercamiento conceptual realizado en la segunda mitad del siglo XX, para el que nos basamos en Tàpies (publicación en la revista BRAC- Barcelona, Research, Art, Creation de la influencia del arte negroafricano en Tàpies. Para la didáctica del arte es significativo el proceso de aprendizaje de artistas contemporáneos de la obra negroafricana, ya en que en cierta medida han sido sus valedores en la introducción del marco occidental, produciéndose un proceso de asimilación de conceptos y formas y reflejándolas sobre su propia obra.

Fecha de la exposición, título y lugar de realización.	Individual	Exposición Itinerante	Comisariado	Catálogo	Publicación prensa	Trasferencia Investigación	Didáctica	Colaboraciones
El triunfo de los espíritus. Sala de exposiciones Nuestra Señora de Lourdes, Valladolid. Del 12/04/2007 al 26/04/2007.								
Siete esculturas africanas frente al David de Miguel Ángel, Centro Joaquín Roncal, Fundación CAI-ASC, Zaragoza. Del 14/01/2013 al 23/02/2013.								
Arte tribal africano, Palacio Congreso de Jaca, Huesca, Ayuntamiento Jaca. Del 01/06/2013 al 07/06/2013								
04/11/2013 Arte tribal del África Occidental, Centro Cultural Obra Social CAI, Huesca. Del 04/11/2013 al 28/11/2013.								
Una mirada al arte de África: cuerpo, forma y belleza, Sala Xaudaró, Monzón, Huesca. Del 05/02/2014 al 26/02/2014.								
Interpretación fotográfica de la plástica negroafricana, Sala Xaudaró, Monzón, Huesca. Del 05/03/2014 al 26/03/2014.								
La luz y la sombra en la escultura negroafricana, Sala de exposiciones de la Biblioteca de Castilla y León, Valladolid. Del 10/03/2014 al 31/03/2014.								
Aprendiendo del arte de África. Sala de exposiciones de la CAI ASC del Centro Joaquín Roncal. Fundación Obra Social CAI. Plaza San Braulio, Zaragoza. Del 30/04/2014 al 24/05/2014.								
La Sante Mentale de Bouake (fotografías del primer centro de Salud Mental de Costa de Marfil). Sala de exposiciones Fundación CAI, Centro Joaquín Roncal, Zaragoza. Del 03/09/2014 al 27/09/2014.								
El triunfo de la forma; escultura de la figura humana en el arte negroafricano. Centro Cultural Obra Social CAI, Palacio de Villahermosa, N.I.F.: G-50000652, Sala de Condes de Guara, Huesca. Del 14/10/2014 al 31/10/2014.								
Didáctica del objeto ritual del arte africano. Organiza: Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Orús y Grupo de Estudios en Arte Africano de la Universidad de Zaragoza. Lugar: Museo Orús, Utebo, Zaragoza. Del 22/01/2015 al 22/02/2015								
Diálogo didáctico con el arte africano. Organiza: Ayuntamiento de Valladolid, Fundación Jiménez Arellano-Alonso, Grupo Umoya. Lugar: Museo José Luis Mosquera, Valladolid. Comisario. Del 06/04/2015 al 16/03/2015								
L'exposició de peces africanes con motivo de la inauguración del Seminario Art Africà i Educació Intercultural. Sala de Exposiciones de la Facultad de Educación, Psicología y Trabajo Social, Universidad de Lérida. Otros: L'exposició de peces africanes se inaugura con motivo de la celebración del Seminario Art Africà i Educació Intercultural de la Universidad de Lleida. Comisario. 06/05/2015								
África retrato negro. Tipo de exposición: Fotografía. Organiza: Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Orús. Lugar: Museo Orús, Utebo, Zaragoza. Del 06/05/2015 al 31/05/2015								
Arte africano, Organización: Comité de Solidaridad con África Negra								

Fecha de la exposición, título y lugar de realización.	Individual	Exposición Itinerante	Comisariado	Catálogo	Publicación prensa	Transferencia Investigación	Didáctica	Colaboraciones
de la Rioja y Ayuntamiento de Logroño. Programa: África Imprescindible. Lugar: Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Logroño. Del 30/09/2015 al 16/10/2015								
Lecciones de Arte negro. Organiza: Ayuntamiento de Huesca. Lugar: Centro Cultural Matadero de Huesca. Ciclo de arte Periferias. Del 23/10/2015 al 22/11/2015								
África, Negro sobre blanco. Lugar: Palacio de Villahermosa, Ibercaja, Sala de los Duques de Guara. Del 26/10/2015 al 21/11/2015								
Entre lo visible y lo invisible; Interpretación fotográfica del arte negroafricano. Tipo de exposición: Fotografía. Organiza: Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Orús y Centro Cultural Mariano Mesonada. Lugar: Museo Orús, Utebo, Zaragoza. Del 06/11/2015 al 22/11/2015								
Una visión del arte africano. Lugar: Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Teruel. Organizado: On art. Lugar: Teruel. Fecha: Del 17/02/2016 al 01/03/2016								
Mirar el cuerpo en el arte africano. Tipo de exposición: Escultura. Organiza: Universidad de Lérida. Lugar: Sala de exposiciones de la Facultad de Educación de Lérida, Lérida. Fecha: Del 04/05/2016 al 15/05/2016								
Máscaras, que ha tenido lugar en la Sala de Exposiciones Ibor de Barbastro (Huesca) y subvencionada por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Fechas: 03/10/2016 al 30/10/2016								
Colaboración. Exposición: Índex Beulas. Obras de José Beulas Recansens; Comisariada por Juan Guardiola. Lugar: CDAN; Centro de Arte y Naturaleza, Museo de Huesca. Tipo de colaboración: cesión para el apartado correspondiente a primitivismo, en la Fechas: 22/12/2016 al 12/03/2017 Sala 1 del CDAN								
Arte Africano. Lugar: Sala de exposiciones de la Universidad Popular José Saramago de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Albacete. Fecha: Del 23/01/2017 al 06/02/2017								
Enseñar Arte Africano: Propuesta didáctica para Infantil y Primaria en educación Plástica. Organiza. Área de Cultura del Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Fechas: Del 25/02/2017 al 26/03/2017								
Hierro, fuego y forma: propuesta didáctica para educación plástica de las monedas tradicionales negroafricanas. Organiza. Ayuntamiento de Huesca. Lugar: Centro Cultural Centro Cultural Manuel Benito Moliner, Huesca. Fechas: 06/04/2017 al 30/04/2017								
Entre el blanco y el negro, aprender fotografía humanista. Lugar: Sala de Exposiciones Lucas Mallada (Huesca). Del 22/05/2017 al 10/06/2017								
05/10/2017 Hierro, fuego y forma: la belleza de las monedas tradicionales negroafricanas, propuesta didáctica para en educación plástica. Centro Cultural Mariano Mesonada, Museo Orús, Utebo (Zaragoza)								

Gran parte de las exposiciones se nutren de colecciones privadas, siendo la más constante la Colección Idda de objetos tradicionales negroafricanos, formada por la adquisición de piezas desde 1990 hasta la actualidad conseguidas por dos vías: adquisición directa en África y adquisición en Europa y algunas piezas en EEUU. Abarca una zona geográfica amplia,

aunque tiene una cierta tendencia al África occidental, con un segundo grupo menos constante de objetos de África Central y por último piezas aisladas del África Oriental.

Es una colección con una clara vocación educativa en cuanto que su principal interés es tanto el estudio como la difusión y promoción del arte africano, en instituciones educativas, tanto públicas como privadas. En este sentido la colección Idda está formada principalmente por objetos de madera, metal y en último término terracota, tanto en cantidad como en calidad de las piezas. En la colección hay una cierta predilección por tallas de madera que representan la figura humana, si bien incorporan algunos ejemplos de máscaras, figuras zoomorfas y formas específicas en relación a la función, como es el caso de los reposacabezas. Las piezas de metal salvo excepciones, corresponden a monedas o bien a joyas, siendo el primer caso el más numeroso y de mayor calidad. La colección apenas se ha centrado en los textiles, accesorios del hogar, personales, rituales o arquitectónicos, como tampoco en instrumentos musicales, ni adornos corporales.

Con la intención de llegar a un público más numeroso hemos organizado exposiciones didácticas con fondos propios y de coleccionistas sin ánimo de lucro comprometidos con la difusión de la cultura africana. Estas exposiciones, comisariadas por Alfonso Revilla y David Almazán han sido organizadas en organismos públicos o en entidades que trabajan asiduamente con ONGs y asociaciones africanas. Además de una serie de objetos en torno a un discurso expositivo educativo en el que se preparan todos los paneles informativos, mapas, cartelas, etc... Estas exposiciones también conllevan un programa de visitas guiadas que llevan a cabo los propios comisarios o, en algunos casos, alumnos de la Facultad de Ciencias Humanas y de Educación de Huesca que, bajo la dirección de Alfonso Revilla han preparado las visitas. Además de las visitas directas, los comisarios preparan los catálogos de dichas exposiciones que han sido editadas tanto en papel

como el formato digital para su difusión en Internet. Junto al catálogo, Alfonso Revilla también ha trabajado en la elaboración de materiales didácticos para repartir en los centros de enseñanza de educación primaria y secundaria.



Figura 3. Visita guiada a un grupo de Educación Secundaria Obligatoria en Zaragoza en una exposición en 2013. (Fuente: Isabel Ortega)

Entre las exposiciones más significativas quisiéramos destacar *Siete esculturas africanas frente al David de Miguel Ángel*, celebrada en el Centro Joaquín Roncal de la Fundación CAI-ASC en la calle San Braulio de Zaragoza, del 14 de enero al 23 de febrero de 2013. Dicha exposición enfrentaba los parámetros etnocentristas a los que el público general está acostumbrado para en contraposición con el arte occidental aprender los principios desde los que hay que interpretar y valorar la escultura tribal negroafricana. La exposición se acompañó de un completo catálogo y de un denso programa de visitas de colegios y asociaciones, recibiendo gran atención de los medios de comunicación, con especial atención del suplemento escolar de *Heraldo de Aragón*.

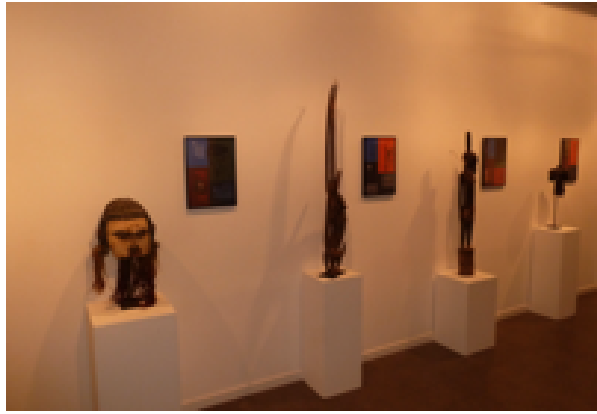


Figura 4. Esculturas tribales africanas en el Centro Joaquín Roncal de Zaragoza en la exposición Aprendiendo del arte de África en 2014. (Fuente: David Almazán)

La extraordinaria relación de colaboración con el Centro Joaquín Roncal de la Fundación CAI-ASC y éxito de la anterior exposición propició la organización otra nueva al año siguiente con el título *Aprendiendo del arte de África* en la cual se reflexionaba sobre el tema de la decisiva influencia del arte africano en el nacimiento del arte de Vanguardia, con Pablo Picasso y *Las Señoritas de Avignon* a la cabeza. Esta exposición se celebró del 30 de abril al 24 de mayo de 2014 y también tuvo un catálogo. También en esta institución se ha celebrado la exposición fotográfica de Alfonso Revilla titulada *La mirada imperfecta: La Santé mentale de Bouake*, expuesta del 3 al 27 de septiembre de 2014.



Figura 5. Aspectos del arte de vanguardia, como la importancia del vacío en la composición espacial, fueron presentados en la exposición Aprendiendo del arte de África en 2014. (Fuente: David Almazán)

Dentro de la red de salas de exposiciones de la CAI ha habido también la oportunidad de exponer en Huesca *Arte tribal del África occidental* entre las actividades Obra Social CAI de Huesca del 4 al 28 de noviembre de 2013. Al año siguiente se expuso *El triunfo de la forma: escultura de la figura humana en el arte negroafricano* en el Centro Cultural Obra Social CAI, en la Sala de Condes de Guara Palacio de Villahermosa, desde 14 al 31 de octubre de 2014. Esta ciudad, por la actividad docente de Alfonso Revilla ha sido junto con Zaragoza el lugar con mayor actividad expositiva. La última exposición organizada en Huesca ha sido en octubre de 2015 en el Festival Periferias, en el Centro Cultural del Matadero, con el título de *Lecciones de Arte Africano*.

También, por su emplazamiento y elevado número de visitantes hay que mencionar *Escultura tribal africana*, celebrada en el

Palacio de Congresos del Ayuntamiento de Jaca (Huesca), en julio de 2013. De manera paralela a los cursos organizados por la Universidad de la Experiencia en algunas localidades aragonesas hemos tenido la iniciativa de preparar con los ayuntamientos exposiciones de arte africano. Estos han sido los casos de muestras como *Objeto ritual de arte africano* exhibida en el Museo Orús Utebo (Zaragoza) del 22 de enero al 22 de febrero de 2014. La calidad de este museo y sus recursos expositivos permitieron utilizar un elevado número de vitrinas y acceder a un elevado número de vecinos de Utebo y de la cercana ciudad de Zaragoza. La exposición contó con talleres didácticos y un catálogo.

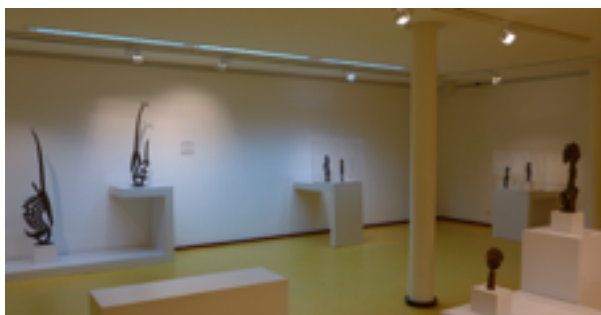


Figura 6. Montaje en el Centro Mesonada de Utebo de la exposición Objeto ritual de arte africano, en 2014. (Fuente: David Almazán)

Otra exposición de este tipo, aunque más modesta, fue *Una mirada al arte de África: cuerpo, forma y belleza*, con fotografías de Alfonso Revilla y arte tribal africano, una exposición celebrada en la Sala Xaudaró del Ayuntamiento de Monzón (Huesca), del día 5 de febrero de 2014 al 26 de febrero de 2014.

Recientemente, en Valladolid, Alfonso Revilla ha comisariado en el Museo José Luis Mosquera la exposición *Diálogo didáctico con el arte africano*, con la colaboración del Ayuntamiento de Valladolid, la Fundación Jiménez Arellano-Alonso y Grupo Umoya. Esta se exhibió desde el 16 de marzo al 6 de abril de

2015. En octubre de 2015 se exhibió la muestra Arte Africano, organizada por Alfonso Revilla en la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Logroño. Finalmente, en *Una visión del arte africano* Alfonso Revilla ha presentado las claves de la escultura tribal negroafricana a los visitantes de la Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Teruel de la Universidad de Zaragoza. Esta exposición se celebró desde el 17 de febrero de 2016 al 1 de marzo de 2016. Actualmente los autores estamos preparando nuevas exposiciones didácticas en varias ciudades españolas.

Esta docena de exposiciones celebradas en diversas localidades ilustran el esfuerzo realizado por presentar de una manera didáctica piezas de arte africanas a la comunidad universitaria y en general a la sociedad española.

5. El arte africano en la Universidad de Zaragoza

La docencia es una de las principales tareas del profesorado universitario. Hemos señalado la ausencia de tradición en los estudios universitarios en relación con temas africanos. No obstante quisiéramos indicar que en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, desde el comienzo de sus planes de estudios hay una marcada conciencia de que una Historia Universal del Arte no puede limitarse exclusivamente al arte Europeo. Las titulaciones específicas sobre Historia del Arte comenzaron a impartirse en la Universidad de Zaragoza desde el curso 1982-1983, momento en el que se puso en marcha el Plan de Estudios de la Especialidad de Historia del Arte, dentro de la Licenciatura de Filosofía y Letras (B.O.E., 13-VI-1983) y se creó la Sección de Historia del Arte en dicha Universidad. Se establecieron desde entonces como asignaturas obligatorias “Arte Americano, Precolombino e Hispánico”, “Arte Musulmán” y “Arte de Asia Oriental”. En el año 1999, la Facultad de Filosofía y Letras inició la tarea de adaptación de sus

enseñanzas (licenciaturas) a lo establecido en el Real decreto 779/1998 de 30 de abril. Los Planes renovados de las Licenciaturas de la Facultad de Filosofía y Letras, incluida la de Historia del Arte, pusieron en marcha en el curso 2002-2003. En este contexto, hubo ocasión de activar como asignatura optativa “Artes de los Pueblos Primitivos”, cuatrimestral de 6 créditos, que comenzó a impartir el Prof. David Almazán desde el curso 2003-2004, la cual fue impartida durante los siguientes diez cursos académicos. Mayoritariamente los contenidos de esta asignatura fueron sobre el arte tribal africano y oceánico. En el Real Decreto 1393/2007, se presentaron las pautas para que la Universidad española transformara su estructura de estudios para adecuarse al Espacio Europeo de Educación Superior, pasando la Licenciatura de Historia del Arte a convertirse en el Grado en Historia del Arte. Fue la ocasión para ajustar el nombre de la asignatura, abandonando el peyorativo adjetivo de “primitivos” y ofreciendo uno más descriptivo del área geográfica tratada: “Arte de África”. La asignatura, semestral de 6 créditos, ha seguido impartándose hasta el presente por el mismo profesor, quien completó su formación con la Licenciatura en Antropología Social y Cultural por la UNED.

Aunque sin duda es extraordinario que universidades con Departamentos dedicados a los Estudios Africanos desarrollen títulos de posgrado específicos, consideramos que es necesario que todo universitario tenga durante su carrera la oportunidad de disponer de una aproximación a la realidad africana.

Previamente a la aparición de enseñanza reglada sobre arte africano en la titulación de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza hubo algunas iniciativas desarrolladas por el profesor David Almazán para presentar al alumnado las claves del arte africano. En los anteriores planes de estudios, menos rígidos que los actuales, había cabida a un determinado número de créditos de libre configuración que requerían de la aprobación de la Comisión de Docencia de las

Facultades. En curso 2001-2002 se celebró el Seminario "Introducción al arte africano: Nigeria", un curso intensivo de 10 horas lectivas, reconocido con un crédito de libre elección y una gran afluencia de estudiantes inscritos que alcanzó el centenar, lo que propició la organización de otras iniciativas. En curso 2003-2003 se realizó el Seminario "Introducción al arte africano: Malí", también de 10 horas lectivas y con un crédito de libre elección reconocido. Este tipo de seminario destinado específicamente para los estudiantes de Historia del Arte dejó de prepararse en cuanto los estudios de arte africano contaron con una asignatura activada en el Plan de Estudios de la licenciatura.

No obstante con carácter excepcional, especialmente para destacar alguna conmemoración se organizó en mayo de 2007 un curso de 10 horas y un crédito de libre elección un curso especial "África: Homenaje a R. Kapuscinski", en reconocimiento a la labor de difusión de los temas africanos por este destacado maestro del periodismo.

Alfonso Revilla, desde el Departamento de expresión musical, plástica y corporal organizó un curso del 17 al 31 de marzo de 2009 de siete horas con el título de *Aproximación al arte africano* para los alumnos de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de Huesca, centro desde el que se ha trabajado intensamente en la difusión del arte africano.

Entendemos que los cursos y seminarios, u otros títulos propios, deben tener cabida en la mayor parte de las Facultades, pues son una forma adecuada para complementar todas aquellas titulaciones en las que África es invisible.

Por otra parte, dirigidos a estudiantes universitarios y a un público más amplio, la Universidad de Zaragoza tiene una larga trayectoria en la organización de cursos de verano, siendo los de mayor tradición los celebrados en la sede de Jaca (Huesca). Aprovechando este magnífico escaparate, los profesores David Almazán y Alfonso Revilla han preparado cursos de difusión de

la cultura africana. El primero de ellos fue “África: El diálogo con la realidad”, de 15 horas de duración, celebrado en Jaca entre el 21 y 23 de julio de 2010. En dicho curso participaron destacados especialistas de talla internacional como los profesores Justo Bolekia o Isabela de Aranzadi por citar dos nombres de reconocido prestigio. La crisis económica, que también ha afectado a la organización de curso ha dificultado la organización de algunos cursos propuestos sobre este, pero afortunadamente, durante los días 11 y 12 de junio de 2016 tuvimos ocasión de celebrar en Jaca el curso “Aprendiendo de Palmeras en la nieve: Introducción a la cultura africana”.

Alfonso Revilla Carrasco e Isabel Ortega Sánchez han participado también en cursos de verano organizados por otras Universidades como “Arte, música y filosofía en África. Claves para una reflexión”, celebrado en julio de 2014 en dentro de la Programación de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid en El Escorial.

Otra iniciativa de apertura de la Universidad a la sociedad ha sido la creación de la Universidad de la Experiencia, primero dirigida por el Prof. Agustín Ubieta y ahora en manos del Prof. Ernesto Arce. Desde su creación, las artes de todas las regiones del mundo, por su interés para el público, han estado presentes año tras año en cada edición. David Almazán imparte, desde el año 2002 al presente, las sesiones sobre arte africano del curso “Artes de fuera de Europa” que dirige el Prof. José Luis Pano en la sede de Zaragoza. Fuera de la sede principal de Zaragoza, la Universidad de la Experiencia ha abierto aulas en (sigo ahora un orden estrictamente alfabético): Alagón, Alcañiz, Barbastro, Binéfar, Calatayud, Ejea de los Caballeros, Fraga, Huesca, Jaca, Monzón, Sabiñánigo, Teruel y Utebo. Desde el año 2013, en todos estos centros, en algunos en varias ediciones, los profesores David Almazán y Alfonso Revilla han organizado curso de “Artes fuera de Europa” con lecciones sobre arte africano y también cursos

específicos sobre “Arte Africano”. En algunas localidades como Calatayud, Barbastro o Monzón la colaboración con la Universidad Senior de la UNED amplifica los resultados. La valoración mediante encuesta de este tipo de cursos es muy positiva y las sesiones suelen servir para fomentar el interés por África y su cultura, así como para participar en otras actividades como visitas de exposiciones.



*Figura 7. Montaje de la exposición
Objeto ritual de arte africano en el
Centro Mesonada – Museo Orús de Utebo,
en paralelo a un curso de la
Universidad de la Experiencia en
2014. (Fuente: David Almazán)*

En este mismo contexto se han impartido conferencias extraordinarias sobre temas de arte africano con motivo de las aperturas y clausuras de las diversas ediciones de la Universidad de la Experiencia en algunas de sus subsedes y también con motivo de exposiciones sobre arte africano.

Por otra parte, la labor de investigación en temas de arte y cultura africana en la Universidad de Zaragoza tiene la dificultad de la ausencia de tradición, proyectos con financiación y recursos bibliográficos. El Dr. Alfonso Revilla

desarrolló su tesis doctoral en la Universidad de Zaragoza tras cursar estudios de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid y de Educación en la Universidad de Zaragoza, habiendo también obtenido el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Desde esta formación acometió en 2013 la defensa de la tesis doctoral *Propuesta de una didáctica diferencial en la plástica negro africana. Marco de comprensión sobre la didáctica del objeto tradicional negro africano a partir del contexto y posición del mismo*. Esta tesis fue dirigida por Dr. David Almazán desde el campo de la Historia del Arte y la Dra. Pilar Rivero, especialista en el campo de la Didáctica de las Ciencias Sociales. La tesis responde al gran interés del autor por África, continente que conoce directamente por proyectos de cooperación en los que ha trabajado en Costa de Marfil, Mauritania y Mali. También ha realizado el Máster de Didácticas Específicas y el Máster en Museos: Educación y Comunicación, de la Universidad de Zaragoza. Además, colabora con el Grupo de Investigación del Gobierno de Aragón (GICID) y el Grupo GRASE de la Generalitat de Cataluña. Asimismo, ha reunido una destacada colección de arte y objetos africanos que siempre ha puesto a disposición de exposiciones y curso de difusión de la cultura africana. Aunque no solamente dedicada a África, sino más bien a un análisis transcultural y con perspectiva de género, destacamos también la tesis que Isabel Ortega Sánchez está a punto de defender en la Universidad de Zaragoza con el título *Análisis transcultural de las modificaciones genitales femeninas*, bajo la dirección de la Dr. Elvira Burgos. Isabel Ortega es licenciada en Derecho por la Universidad de Granada, licenciada en Antropología Social y Cultural por la UNED y Máster en Relaciones en Género con una tesis fin de máster titulada *Género y cuerpo: Representaciones y represiones. Estudio transcultural de la mutilación genital femenina*. Su trayectoria investigadora ha sido reconocida con el IV Premio de Investigación de la Cátedra de Estudios de Violencia de Género de la Universitat de les Illes Balears (UIB), por el trabajo de investigación titulado *Cuerpos*

generizados. La construcción violenta de la diferencia sexual, concedido por unanimidad en 2011. También ha impartido clases en el Máster Universitario en Relaciones de Género de la Universidad de Zaragoza y participado en el Seminario de Investigación del Programa de Estudios de Género (PUEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En abril de 2016 impartió en Zaragoza el seminario “Propuestas para un código ético en el tratamiento de la Mutilación genital femenina por parte de las ONGs”, para la organización Médicos del Mundo. Actualmente disfruta de una beca de apoyo en tareas de gestión y servicios para el Área de Igualdad en el Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social de la Universidad de Zaragoza.

Finalmente, la Innovación Docente es una prioridad para fomentar la inclusión de África en las aulas universitarias. Alfonso Carrasco ha participado oficialmente de varios Proyectos de Innovación Docente específicos, como el “Estudio etnográfico de los conocimientos de los alumnos en arte africano: Proyecto de didácticas diferenciales en el arte negroafricano (con identificador PIIDUZ 10_2_058) y el “Análisis de los contenidos en plásticas negroafricanas de los libros de texto de educación plástica de Educación Secundaria Obligatoria”, (con identificador PIIDUZ 11_2_403), ambos en la línea de “Estudios y evaluaciones encaminadas a la actualización y mejora de los objetivos y plan de estudios de las titulaciones” durante el curso 2010-2011.

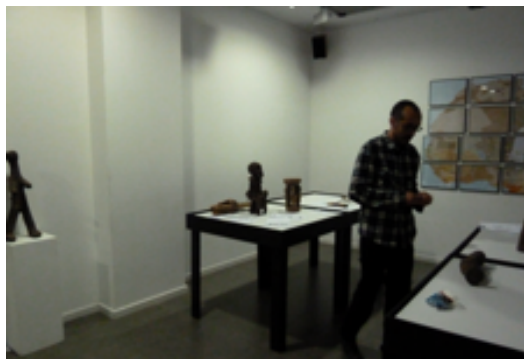


Figura 8. Preparación de una exposición y sus materiales didácticos en 2013. (Fuente: David Almazán)

También planteada como una constante investigación, trabajamos con colecciones artísticas en España en la catalogación de esculturas y objetos africanos y en su descripción artística y cultural. Desde estos presupuestos abordamos también una línea de investigación en la didáctica de su exposición, lo cual se manifiesta tanto en el discurso expositivo como en los catálogos de las mismas. Estas exposiciones son detalladas en el siguiente apartado.

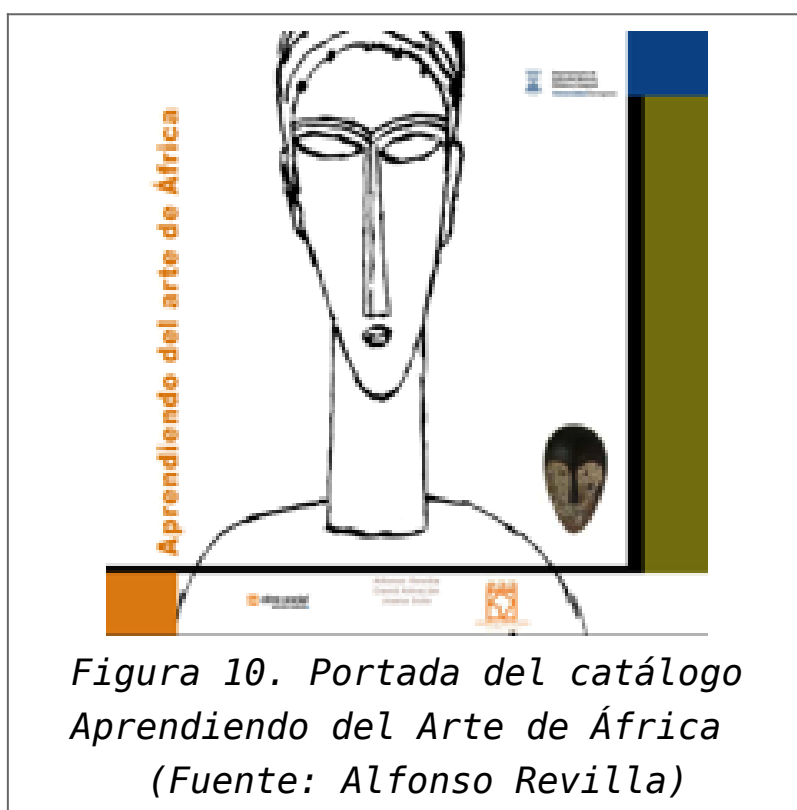
6. Publicaciones

Generalmente nuestras publicaciones académicas van dirigidas hacia los temas de investigación propias de cada especialidad, pero sobre todo en los catálogos de exposiciones trabajamos de manera complementaria con un enfoque interdisciplinar. Algunas de estas exposiciones como *El triunfo de los espíritus* y *Arte tribal del África Occidental* son iniciativas de Revilla (2007, 2013b).



Figura 9. Portada del catálogo
*Siete Esculturas africanas
frente al David de Miguel
Ángel.* (Fuente: Alfonso Revilla)

No obstante, una parte de catálogos de exposiciones, como *Siete esculturas africanas frente al David de Miguel Ángel* y *La influencia africana en el arte moderno* presentan la colaboración en el comisariado de exposiciones didácticas de Almazán y Revilla (2012, 2014), en el último caso con la colaboración de Joana Soto Merola (2014a). Por su parte, Revilla y Almazán contaron con la colaboración de Carme Molet Chicot y Núria Llevot Calvet para la redacción del catálogo *Arte africano, educación, cultura e identidad* (2015a).



*Figura 10. Portada del catálogo
Aprendiendo del Arte de África
(Fuente: Alfonso Revilla)*

El resto de publicaciones las podemos dividir en tres apartados en relación con sus autores. Un primer bloque, mayor en producción y muy ligado a nuestra vocación didáctica está compuesto por las publicaciones de Alfonso Revilla. En el seno de la Universidad de Zaragoza ha publicado sobre didáctica de arte negroafricano en *Prácticas y modelos innovadores para la mejora y calidad de la docencia* (2011 y 2013c) y en *Buenas prácticas en la docencia universitaria con apoyo de TIC* (2014d). El tema de la identidad en el arte negroafricano a

través del vínculo con la realidad también ha sido tratado por Revilla (2015d) en la obra colectiva *Identidades culturales: Educación, Artes y Humanidades*. Asimismo, ha publicado números artículos en revistas especializadas como *Educación y diversidad* (2013a), *Dedica. Revista de Educação e Humanidades* (2014c y 2016), *Ehquidad* (2015d) y *Clío: History and History Teaching* (2014b y 2015b).

Un segundo bloque dedicado está dedicado a la historia del arte africano en relación con la producción de Almazán (2012a), con una actualizada obra de introducción al arte de África. En lo referente a la cuestión de la influencia en el arte occidental, esto es, el llamado Primitivismo, contamos con el trabajo de Almazán (2014) en el seno de una obra de *Reflexiones sobre el gusto*. En el ámbito del coleccionismo se ha estudiado la magnífica colección del pintor granadino Juan Manuel Brazam por Almazán (2015a) con motivo de la celebración de la exposición *Colección Brazam: Diálogos íntimos*. Finalmente, un estudio sobre el arte colonial español en Guinea Ecuatorial ha sido también presentado por Almazán (2015b).

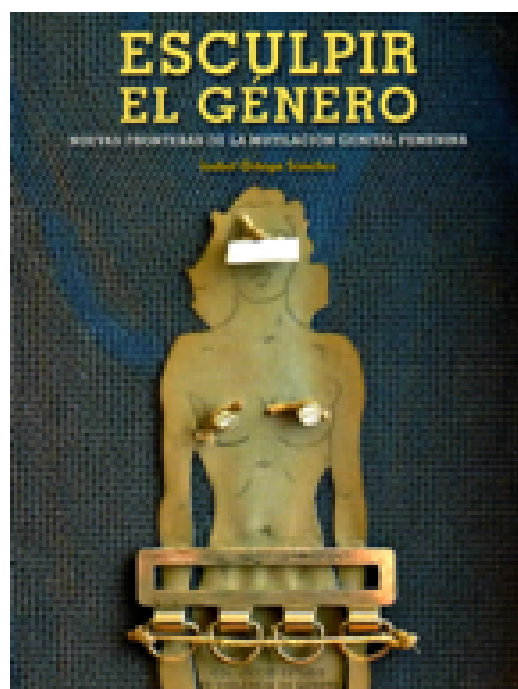


Figura 11. Portada del libro *Esculpir el Género*. (Fuente: Isabel Ortega)

En tercer lugar, un gran interés antropológico presentan los estudios de género planteados por Isabel Ortega Sánchez. En un lugar destacado el libro *Esculpir el género* publicado por Ortega (2013) en Edicions Universitat de les Illes Balears, siguiendo la línea de otros trabajos de investigación anteriores, como el análisis de las narrativas periodísticas presentes en la prensa española en relación con la mutilación genital femenina (Ortega, 2012) o el análisis de la película *Moolaadé* (2004) del cineasta senegalés Ousmane Sembène en un monográfico de Cine y África preparado por la revista *Quaderns de cine* de la Universidad de Alicante (Almazán y Ortega, 2011).

6. Conclusiones

Desde la Universidad de Zaragoza se lleva tiempo haciendo una labor expositiva en arte negroafricano sostenida por la investigación, docencia y difusión dentro y fuera de Aragón. La existencia de una asignatura reglada sobre el "Arte de África" casi es una anomalía en los planes de estudio de nuestras universidades y ha sido una de las plataformas de difusión del arte africano en las aulas, junto con cursos, seminarios, cursos de verano y la Universidad de la Experiencia, así como numerosas conferencias. No obstante, la labor de comisariado y organización de exposiciones ha dado una mayor proyección a nuestro proyecto, tanto en la ciudadanía como en los medios de comunicación.

El componente social en la obra de Gerhard Richter:

1 Introducción al Ciclo *18. Oktober 1977*: el reflejo social de una época.

La serie titulada *18. Oktober 1977* es un conjunto de 15 pinturas al óleo realizadas por el artista alemán Gerhard Richter. La serie se centra en los sucesos acontecidos en la noche del 17 al 18 de octubre de 1977, en la prisión de alta seguridad de *Stammheim* en Stuttgart. En 1988, Gerhard Richter se embarca en un proyecto de gran envergadura, de tintes controvertidos por las incertidumbres e inconcreciones que habían envuelto las muertes de los miembros de la RAF (*Rote Armee Fraktion*) en la denominada prisión alemana. Los fallecimientos de los miembros de la banda *Baader-Meinhof* y su representación, han constituido el mayor compromiso social de toda la carrera del artista, pintando aquel acontecimiento con una producción monográfica para la ocasión única y exclusiva en el décimo aniversario de los sucesos.

Para encarar este nuevo proyecto, Richter vuelve a recurrir a la figuración, con su distanciamiento ideológico característico, similar al realizado con las grisallas de los años sesenta y, al igual que entonces, el desleimiento de las figuras, los barridos intencionados así como los grises acromáticos, conforman el hilo conductor de toda la serie. En su atrevimiento, Richter afronta un problema de su generación en plena recomposición del estado alemán, con la carga del pasado todavía demasiado cercana, y con un horizonte poco definido. Consciente de lo que suponía remover la memoria en una sociedad tan castigada como la suya, decide poner de manifiesto el drama y su incompreensión por parte de la sociedad, en un ciclo de pinturas que verían la luz en el año 1989. Además del propio Richter, otros artistas también utilizaron como pretexto las imágenes de la banda *Baader-*

Meinhof para desarrollar su trabajo. Un caso concreto, y desde un enfoque distinto al que tomó Richter, fue el proyecto de Hans-Peter Feldmann. Este presentaba las imágenes de archivo con datos a pie de foto, incidiendo en que éstas eran la base instrumentalizada para su archivo imaginario (Bal, 1994: 102). Archivo de mirada fría e inhumana tachado en ocasiones, fruto de esa cartografía enciclopédica que trataba de representar; Feldmann se centró particularmente en la banalidad del horror, y no en ningún posicionamiento crítico de víctimas y verdugos, ni en la inconcreción de la verdadera naturaleza de aquellas muertes (Guasch Ferrer, 2011: 123).

Si nos centramos en Richter, éste asume un papel de responsabilidad en la que su intención principal es la de revisar un proceso y poner de manifiesto lo ocurrido. Más allá del dolor que pudiese causar el volver a revivir aquel momento que conmocionó a toda Alemania, lo verdaderamente importante era el rectificar los errores cometidos y asumir, en un ejercicio de reflexión, la responsabilidad de todas las partes. Richter lo explicaba así en una de sus notas:

La realidad que conocemos debe ser atendida como algo completamente injusto. Tanto en el presente como en el pasado toma forma de hilo de crueldad imposible de romper. Nos entristece, nos maltrata, nos destruye. Es injusta, sin piedad, sin sentido, inútil... Estamos a su merced, somos lo mismo... (Richter, 1995: 174)

Su mirada comprometida, esquivada y silenciosa ha hecho posible poder representar con prudencia y respeto, un tema muy polémico que enfrentó nuevamente a Alemania con sus estructuras a mediados de los años setenta. La intencionalidad de Richter en este proyecto no era la de impactar contra los límites ideológicos existentes, sino facilitar una vía de escape y un acceso a la reflexión y autocrítica. En esta intencionalidad está implícita la idea de construir un acceso para repensar las causas del rencor y del miedo que anida en las posturas de los contrarios y las antípodas ideológicas.

Richter, pese a su distanciamiento, dispone una tábula rasa a través de la cual abrir un espacio reflexivo, que a diferencia de otros razonamientos, éste se hace en términos icónicos. A partir de esto, el propio artista llega a un cuestionamiento superior sobre la naturaleza de su pintura, a través de la conclusión de que estas representaciones no podían sino arrojar más dudas y cuestiones a lo sucedido, sin ofrecer nada más que la posibilidad de reflexión de la irresolución de la situación por parte de la población en aquellos sucesos. (Figural)

7 de diciembre de 1988 ¿Qué he pintado? Tres veces el disparo de Baader; tres veces a Ensslin colgada; tres veces la cabeza de Meinhof muerta, después de que la colgaran boca abajo; una vez Meins muerto; tres veces Ensslin, neutral –casi como una estrella de Pop; además un gran entierro indefinido (inespecífico); una celda dominada por una librería; un silencioso tocadiscos; un retrato de Meinhof de joven –sentimental, a la manera burguesa- ; y dos veces el arresto de Meins, forzado a rendirse al cerrado poder del Estado. Todos los cuadros son apagados, grises, la mayoría muy borrosos y difusos. Su presencia es el terror de la negativa (difícil de soportar) a responder, a explicar, a dar una opinión. No estoy seguro si estos cuadros pretenden formular algún tipo de pregunta. Ellos provocan contradicciones a través de su desesperanza y su desolación; se cierran en una posición pesimista. Incluso, desde que he estado intentando reflexionar, he descubierto que cada opinión o regla, tan pronto viene motivada por una ideología, es falsa; un obstáculo, una amenaza, un crimen (Richter, 1995: 175).



Figura 1. Imagen de Ulrike Meinhof muerta en su celda. Fotografía de los archivos policiales de Stuttgart filtrada a los medios públicos alemanes en 1977^[1]. (Consultada el 28 de febrero de 2018). Fuente: <https://goo.gl/7azZFA>

La dificultad para concluir con un tipo de función determinada un tema tan controvertido como el de la banda *Baader-Meinhof*, supuso un mayor cuestionamiento para la sociedad, debido a la falta de concreción y lógica en las explicaciones oficiales por parte del estado. Richter afirma así la conexión de los cuadros con el espectador y la necesidad de diálogo que precisan en esa relación espectador-obra / obra-espectador en la que el autor queda excluido (Carrere, 2000: 68). El artista comenta así el esfuerzo por representar lo deshumanizado del proceso y la realidad presente.

La experiencia y el conocimiento del horror generan el deseo de cambio, nos prepara para crear otras concepciones para una realidad mejor y para el esfuerzo intenso que sea preciso. Nuestra capacidad para conocer el mundo e

imaginarse su transformación es paralela a nuestra capacidad para creer en ello. La fe, en sí misma, es saber y concebir, pero simultáneamente empieza por el polo opuesto, en el que inmediatamente se transforma el conocimiento en algo diferente, y entonces comienza la intención de rescatar el conocimiento del horror; con esta estrategia cabe la esperanza; fe es, en consecuencia, la tensión y la intensificación del instinto de vida (supervivencia), estar con vida. Mirándolo con ironía, la capacidad de la fe es solamente la capacidad de crear confusión, sueños, auto decepciones, olvidar la realidad, de alguna manera, es una medicina que nos permite empezar a trabajar en la realización de un nuevo concepto. Mirado con cinismo, nada tiene sentido (Richter, 1995: 175).

Bien es cierto que en otros escritos, Richter ha confesado su deseo de conmemorar la muerte de los presos de *Stammheim*. Como él siempre afirma, no desde la perspectiva del interés político o ideológico, ni tampoco desde la moralidad del asunto. En realidad, a tenor de lo que ha venido apuntando a lo largo de los años, quizá fuese el conmemorar esa esencia idealista, y en cierto modo altruista, o reafirmar con ello su tendencia contracultural. Quizá, la dificultad extrema para definir el proyecto estribe en que este proyecto es también desde esta perspectiva una ilusión idealista y tanto irracional. Como el mismo señala, la gravedad y el horror de los cuadros los convierten en un intento desesperado de darle forma a la compasión. Esto sucede mientras la repetición de los motivos actúe como un intento más por entender el asunto. En su conjunto, la serie se enfrenta al propósito de refrescar una memoria colectiva hasta el punto de que aquellos sucesos pudiesen ser superados.

2 Agencia y estética de documento: el archivo fotográfico de Richter sobre la banda *Baader-Meinhof*.

La tarea de Richter como archivero recorre muchas facetas de la cultura de su tiempo. En ese intento por dejar constancia de todo lo acontecido a su alrededor, sin ningún horizonte aparente ni definitivo, nos encontramos con dos series de fotografías recogidas por el artista y dispuestas en los paneles del *Atlas*, directamente relacionadas con la banda y los sucesos en la prisión de alta seguridad. Estos documentos fueron recopilados y aprovechados con una intencionalidad de corte mediática y no tanto artística. En el verano de 1970, tras la huida de Baader y Meinhof, Alemania se encontraba empapelada con las fotografías de los personajes. A Richter le pareció sugerente coleccionar unas imágenes que se repetían una y otra vez como iconos del pop. En los paneles del *Atlas*, las fotografías de las muertes aparecen junto a las pornográficas en su disposición. Una violencia, según Richter, que complementa a la otra. Los cuerpos sanos y vivos junto a los cuerpos maltrechos y yacentes. Ocurre lo mismo que con el resto de clasificaciones del *Atlas* –apunta Guasch– aunque su disposición aparece de forma aritmética, la lectura en conjunto altera el propio significado de la relación de sus partes con el todo (Guasch Ferrer, 2011: p. 53). La estética de artista archivero vuelve sobre sí misma, no solo en una dinámica formal como ocurriese con su conceptualización en el *Atlas*, sino como un apoyo documental al resto de las obras. Este archivo mnemónico supone un soporte teórico indispensable que será requerido con el paso del tiempo para la comprensión social de lo sucedido en aquel momento tan determinado. Para este propósito, Richter adquirió a través de los recortes de medios escritos un gran número de documentos y fotografías de la banda. Muchos de esos documentos eran públicos o habían sido publicados, mientras que otros, obedecían al carácter privado de algunos de sus miembros, como fue el caso de las imágenes de Astrid Proll. Otras fotografías eran confidenciales; Richter se apoderó de alguna de ellas a través de algunos contactos en las policías (Sales Andrés, 2003: p. 109). Si nos centramos en cuales fueron las motivaciones para emprender tal proyecto, el propio Richter señala a las páginas

del libro de Peter H. Bakker Schut. En una ocasión, en una entrevista concedida a un periodista del diario *Die Tageszeitung*, Richter respondió a la pregunta de cómo surgió el trabajo de la siguiente manera.

No lo sé. El libro (de Bakker Schut) merodeaba alrededor, lo mismo que sucedió con el otro (el libro de Aust) No sabía qué podía hacer con el libro. Entonces empecé a pintar las páginas, de la manera en que ocasionalmente pinto fotografías (...) Dos años después, le enseñé las fotos pintadas a un amigo que me dijo que le parecían muy buenas y me recomendó que reuniera todas las páginas en una sola pieza (Storr, 2000: 116).

El artista pinta una vez más imágenes que todo el mundo prefiere olvidar. Las selecciona, muestra en el *Atlas* y las pinta. Por lo tanto, en esta idea de eterno retorno de las imágenes persiste el posicionamiento político del propio autor. Más allá de que él se refiera a esto mismo, desde la lejanía o la falta de criterios ideológicos, nos muestra una vez más cómo redundar en un tema social tan controvertido a mediados de los setenta. Para ello realizó una selección previa de lo que podría ser lo más adecuado para pintar el suceso, y una vez establecidos los criterios estéticos que pretendía plasmar, realizó una nueva búsqueda entre el material previamente seleccionado. Llegados al punto de haber pintado la obra, el archivo fotográfico sirve como investigación complementaria a la obra pictórica. Un archivo mnemónico en el sentido de Buchloh que documenta en forma de apéndice a la serie *18. Oktober 1977*. Las imágenes sobrantes de las pintadas constituyen las señas visibles del proceso de la obra. Una dialéctica de proximidad y distancia que persigue esa lógica del recuerdo. Las obras resultantes de aquella primera impronta fueron las que configuraron la colección de quince cuadros con su documentación adjunta en una suerte de obra de carácter público. En el año 1995 se editó la obra en una tirada de facsímiles por la galería de arte Anthony

D'Offay denominada como *Stammheim*.

3 Sociedad e imágenes: reacciones en Alemania sobre la inconcreción de los hechos a través de la serie *18. Oktober 1977*.

Las opiniones en torno a este revisionismo quedaban fragmentadas en varios frentes que, según los informantes de cada uno de los focos interpretativos, daban una respuesta distinta a esta nueva realidad. El periódico *Die Tageszeitung* a tenor de las noticias que surgían en torno a esta serie de pintura, recogía con su editor Ingeborg Braunest que el ciclo se presentaba como un hecho de imágenes transformadoras. Las pinturas, con cierta abstracción por su falta de concreción, se situaban en el territorio del apropiacionismo, por el hecho de haber convertido esas imágenes en objetos personales procedentes del mundo de la comunicación. Braunest situaba las escenas en el *Otoño alemán* de aquel 1977, en el que los atentados, los secuestros y el terror organizado se hicieron dueños de aquel oscuro momento. Insistió en que el hecho insólito de mostrar las obras del drama en la *Haus Esterns*[\[2\]](#) no dejaba de ser sorprendente. El hecho de que esas imágenes apareciesen como pinturas de gran virtuosismo técnico y un halo de elocuencia no encajaban con la versión que tenían los afectados por los sucesos de la banda. El hecho de exhibir este ciclo en la denominada Residencia del Este no parece algo casual o inocente. Era como una llamada de atención sobre otro hecho convertido en drama que sacudió a la sociedad alemana en los años de la década de 1920 en la república de Weimar. Mies van der Rohe (un arquitecto burgués y de la burguesía) realizó unas esculturas monumentales a propósito y en memoria de la muerte de la fotógrafa Rosa Luxembourg y del revolucionario Karl Liebknecht a manos de la policía berlinesa. El paralelismo de aquel hecho constatable de los años veinte estaba en cierto modo relacionado con lo sucedido en el 18 de octubre de 1977 y pintado por Richter (un pintor aburguesado

de la burguesía). La revisión de uno y otro deja en evidencia al caduco sistema político y estructural alemán de cada una de las épocas (Buchloh, 2000; p. 31). Las irregularidades de los procesos son revisadas y recordadas por estos dos artistas con el desafío representacional desarrollado. Cabe destacar que tanto los proyectos revisionistas de Mies Van der Rohe y Gerhard Richter son dos trabajos que están más allá de una motivación económica. Los dos responden en su esencia a la necesidad personal de quienes lo realizaron pensando que las cosas no debían quedar en el olvido.

La necesidad por dar una respuesta, o al menos por ayudar en la reflexión de aquella situación complicada, impulsó a los dos a realizar unas obras que fueron recibidas con mucha sorpresa y falta de entendimiento. Las líneas más críticas con el trabajo de la serie consideraban aquella representación y puesta en escena, como una incoherencia y un sinsentido. Creían que se estaba homenajeando a los enemigos de la sociedad, en la que él mismo se había desarrollado y convertido en un pintor de acomodada posición.

Otras de las críticas suscitadas al propio Richter fueron las vertidas por la crítica de arte Sophie Schwarz. Ella misma le recriminaba que su posicionamiento no estuviese definido ni arrojase ningún tipo de conclusión al respecto. La escritora lo explicó de la siguiente manera:

Existe un puzzle de tímidas imágenes que le resultan accesibles. En el caso de los momentos en la cárcel, nadie puede creer en el suicidio nunca más, y por añadidura las imágenes acusatorias, políticas, llegan demasiado tarde, son demasiado borrosas y asumidas dentro del contexto de su obra con una lógica demasiado fácil... el mérito más sobresaliente del tratamiento de Richter sobre estas imágenes, todavía subversivas, está en la oscuridad patética de la totalidad de la escena (Schwarz, 2000: 39).

En ese sentido, las críticas especulativas situaban al propio artista como simpatizante de la banda R.A.F. Éstas, que comenzaron desde algunos sectores de la población determinados, no tardaron en sumársele otras que generalizarían este discurso. El pintor había manifestado en repetidas ocasiones la repulsa a los actos de la banda y a sus teorías. Esta opinión formada en torno al pensamiento de que Richter era un simpatizante de la banda Baader-Meinhof, estaba dañando gravemente la imagen del pintor. En este punto, el autor tuvo que defender su imagen y la de tantos otros al que él mismo representaba con aquella actitud reflexiva. Richter se encontraba en ese grupo de alemanes de mediana edad con información de primera mano sobre los totalitarismos ortodoxos, bien sean del bloque comunistas del Este o el nacionalsocialismo instalado todavía en el Oeste. Es conocida la posición anti-ideológica de Richter al respecto (a pesar de resultar una impostura[\[31\]](#)), reivindicada en todo momento, o al menos en proporción inversa a la reivindicación fanática de quienes se postulan del lado de la R.A.F.

La explicación que el artista ofreció sobre la representación del tema gravitaba en la posibilidad de que la representación era posible si era tratada con el máximo respeto. En definitiva, se hablaba de la muerte de personas que habían desaparecido de forma extraña y traumática en medio de un proceso a priori aséptico. Desde esta visión, todo apuntaba a la compasión hacia el ser humano. La reflexión se situaba en la órbita de cómo puede llegar a destruirse el ser humano a sí mismo. Richter se identifica de algún modo con la causa de sensibilización en tanto que ser humano; cualidad ética elemental, e imprescindible para un testigo de su tiempo.

Una línea a destacar de las críticas con la exposición de las pinturas era la de los partidarios y revolucionarios simpatizantes de la banda armada. Aprovecharon esta circunstancia de actualidad en la que una nueva puesta en escena les permitía polemizar sobre la versión oficial de los

muertos de *Stammheim* y politizar la exposición en una nueva motivación de conflicto contra el estado.

El comisario Hausgünther Heyme fue el más crítico desde este punto de vista. Consideró válido el tratamiento del tema por parte del arte pero a su vez lo consideraba como un trabajo incompleto. Heyme entendía que el arte debía ofrecer alternativas a la manipulación de los medios y debía enfrentarse a las distorsiones de la realidad, concluyendo con respuestas y soluciones, no quedándose solamente en la asimilación de los hechos (Heyme, 2000: 39). Por ello, los que consideraban el arte como herramienta válida contra el uso y el abuso de los medios de comunicación, tomaron la exposición de Richter como un intento incompleto, y por tanto, como un documento histórico de dudosa utilidad.[\[4\]](#) Si atendemos a lo que señala Buchloh al respecto comprendemos que las reacciones son siempre parciales y partidistas. En este sentido, las interpretaciones están sujetas a una versión oficial vaga y poco concreta de lo acontecido, por tanto es del todo lógico que las especulaciones de las distintas partes implicadas resurjan con las obras de Richter a unas explicaciones oficiales caducas con el paso de los años (Buchloh, 1989: 105).

Buchloh apostilla en un fin último del proyecto que la intencionalidad del pintor evidencia la crisis de la pintura como pérdida de función crítica y función cultural. A pesar de ello, considera las pinturas como una obra histórica de la propia Alemania estrechamente relacionada con la historia de la Segunda Guerra Mundial.

Por el contrario, la clave del éxito de este trabajo de carácter público reside, según las teorías de Stefan Germer, en el distanciamiento y la empatía que se traducen como una tensión no resuelta en la dinámica de todas las obras; llega a afirmar que en ellos (los cuadros) podemos reconocer al otro yo (un alter ego). Estima con estas conclusiones que los cuadros aluden a una especie de suerte tautológica con el ser,

una representación ingenua de intentar dar respuesta a un conocimiento previo falto de esclarecimiento. Richter centra su foco en la mediación dialéctica de la proximidad y la lejanía, como un distanciamiento lógico similar al del recuerdo, trabajado a partir de ese mismo (Germer, 1989: 7).

3.1 Reacciones internacionales a la serie *18. Oktober 1977*.

La respuesta que se dio en el contexto internacional no estuvo tan politizada como la estudiada en Alemania. El hecho de la distancia geográfica ayudó en buena medida a ver con cierta perspectiva el debate ideológico que se vivía en Alemania. Lo cierto del contexto internacional es que no estaban tan relacionados con lo sucedido en la década de los años sesenta y setenta con la RFA. El recuerdo de aquellos que vivieron el momento estaba difuso y llevó a muchos errores en la designación de volver a nombrar a los protagonistas. Las continuas confusiones entre Ensslin y Meinhof o la falta de rigor con que se trató el asunto, finalizaron por volver a señalar las insurgencias y revueltas de unos jóvenes contra su gobierno conservador de la década de los años sesenta y setenta.

En el contexto internacional, las interpretaciones fueron tergiversadas hasta el punto que el propio Richter decidió frenar aquellos impulsos desconcertantes y reubicar las obras en un lugar contextualizado, apropiado y bien definido.[\[5\]](#) En el año 1995, en el mes de julio, el MoMA de Nueva York compraba el ciclo completo al artista por una cantidad especulativa y nunca confesada. Los cuadros, a pesar de haber sido comprados por la institución americana, permanecieron en el lugar que Richter había designado en Frankfurt hasta el final del contrato de cesión que había negociado el propio artista años antes. Una vez terminada dicha relación contractual con su lugar de ubicación, fueron expatriados a la institución neoyorquina. El resultado, sorprendentemente, para

la sociedad alemana fue el de conmoción colectiva por la pérdida de un patrimonio de interés histórico-artístico y cultural que creían suyo.

El propio Richter no centró el traslado de las obras de una institución alemana a una americana en el motivo económico de la mercancía artística. Sino que aprovechó aquel momento convulso en torno a su obra en Alemania para decidir trasladar el ciclo de continente donde no estuviese en continua controversia. Esta fue la intencionalidad que confesó a Magnani en una entrevista en el año 1989 (Magnani, 1989: 97). Esta teoría, y no la económica se refuerza cuando una segunda generación de terroristas se había trasladado a Frankfurt y pertrechado el asesinato del bancario Jürgen Ponto. Éste representaba, en calidad de director, al banco que aceptaba el ciclo de pinturas como patrimonio alemán y principal inversor de la serie de pinturas. Así, otro de los inversores y director del *Deutsche Bank*, llamado Alfred Herhausen había sido asesinado por la banda cuando el ciclo se exponía en Kiefeld en el año 1989. Por tanto, las explicaciones de Richter de trasladar el ciclo a Nueva York, suponían una lógica en el distanciamiento (Storr, 2000: 35).

El hecho del traslado de las obras a otro museo fuera de Alemania situó a Richter como el responsable que asumió la tarea de proteger con sus representaciones a la banda *Baader-Meinhof*. Hilton Kramer afirmó que le parecía una infamia el hecho de que el MoMA actuase como gran benefactor y colaborador del martirio de los terroristas. En la misma línea se situaban los comentarios de David Gordon, otro escritor de la revista de tirada nacional *News Week*, que descalificó al artista denominándolo como deshonesto, puesto que la obra neutral solo existía si las representaciones se hubiesen decantado de los dos lados, representando tanto a las supuestas víctimas del sistema, como a las verdaderas víctimas de los terroristas.[\[6\]](#)

Una vez entendidos los criterios de selección y planteamientos

teóricos y estéticos que Richter asumió para afrontar la reflexión en torno a lo sucedido, a mediados de los años noventa la crítica fue mucho más acorde a la intencionalidad expuesta por Richter cuando comenzó a pintar los cuadros. De este modo, Michael Brenson adujo el deseo de que en la serie se mostraba lo “*in-pintable*” y la esencia conceptual de su trabajo residía en la crítica a la tentación de defender las ideologías a toda costa, una tentación a la que sucumbieron los miembros de la R.A.F. y por la que pagaron un alto precio, incluso con su vida (Brenson, 1990: 36). Schjeldahl a su vez, en la revista *Art in America*, postuló que Richter representaba el contrapunto en relación con Warhol, en tanto que éste buscaba siempre el desastre y la muerte como fin último. Richter se distinguía del gurú del pop principalmente por el tono emocional; a partir del cual, la colisión frontal entre un ideal armónico y una reivindicación ética (para la mayoría incómoda) era el detonante desconcertador de quienes tienden a ser relativamente ajenos a los placeres de la imaginación. Según Schjeldahl, Richter centra el debate entre el fuego del mirón y el hielo del puritano (Schjeldahl, 1999: 252). El artista Richard Serra fue muy favorable en sus comentarios hacia el trabajo del alemán, en una entrevista recogida por el crítico Michael Kimmelman, Serra destacó que ningún pintor americano sería capaz de tratar un tema tan escabroso como este y llegar a sentirlo desde un lugar desapasionado.

Los propósitos de Richter se cumplieron en Estados Unidos; allí la visión del ciclo estaba desprovista de aquella carga negativa que atesoraba en Alemania. Los extranjeros sin embargo, no han dejado que sus expectativas oscurezcan la visión de la obra (Butin, 1990: 59). El extranjero tendría una mirada más fresca, desprovista de esos lastres emocionales y familiares como interpretaría Richter más tarde; este hecho se constata en que la carga de la historia alemana, imbuida en heridas que obstaculizan la visión neutral del testimonio pictórico, paralelo al documento histórico, no está presente en otras tradiciones y experiencias históricas colectivas.

Esta falta de prejuicios en la sociedad americana con respecto a los sucesos de *Stammheim*, propició una crítica más ligada a lo artístico y no tanto a lo político del ciclo.

4 Avatares y recorrido de la serie.

La primera muestra del ciclo aconteció en 1989 en la ciudad de Kiefeld. Tras esta primera muestra, las pinturas emprendieron un viaje a lo largo de dos años en el que fueron mostradas ininterrumpidamente en los siguientes países. El primer destino a partir de esa primera aparición comenzó en la galería *Portikus* de Frankfurt. Su segundo destino corresponde al museo *Boijmans van Beuningen* de Rotterdam y de ahí, a Estados Unidos. La exposición siguiente se celebró en la *Grey Art Gallery* de Nueva York, para trasladarse después al Museo de Bellas Artes de Montreal, a la *Lannan Foundation* de Los Ángeles y al Instituto de Arte Contemporáneo de Boston.

Una vez concluido este recorrido, los cuadros volvieron a Frankfurt, a su museo de Arte Moderno, donde permanecieron durante diez años, cumpliendo aquel primitivo contrato de cesión que acordó el pintor con la institución. Tras esto, se trasladaron al MoMA de Nueva York definitivamente. A partir de aquí, los cuadros han viajado para participar en exposiciones especiales como las celebradas en San Francisco, Madrid, Jerusalén o las de Berlín.[\[7\]](#) La última vez que ha salido el ciclo para una exposición, fue en la retrospectiva dedicada a Richter celebrada en el año 2012 por la *Tate Gallery* de Londres con motivo de su ochenta cumpleaños. La colosal exposición se tituló “Panorama”. La exposición visitó en primer lugar Londres, para después trasladarse a Berlín donde le rindieron todo tipo de homenajes al pintor. La colosal exposición se celebró tanto en la *Neue National Galerie* como en la *Alte National Galerie* paralelamente. El enclave de las obras del ciclo y su disposición eran vitales para dar cabida a toda lo que se quería presentar, y en qué medida quería

volver a mostrarse el impacto que suscitó la serie que tratamos dos décadas antes.

La serie *18. Oktober 1977* se mostró íntegramente en la *Alte National Galerie*. Este museo, reservado al arte antiguo, fue el lugar idóneo para la muestra, no siendo una elección arbitraria. Se debió fundamentalmente, a que el espacio reservado quedaba en la total intimidad fuera del mundanal ruido; como si de una cripta o un velatorio se tratase.

La intención del comisariado fue en todo caso, la de preservar el ciclo con el máximo respeto que había sido tratado en el resto de exposiciones anteriores (Figura 2). La disposición de las obras, su situación en la propia sala, formaba parte de la experiencia que el comisario quería trasladar al visitante. Las imágenes en grises acromáticos sobresalían de las paredes blancas destacando todavía más el carácter funesto de la exposición. En dicha muestra no hubo lugar para los documentos anexos que acompañaron en ocasiones anteriores al ciclo. Por tanto, las obras se mostraban única y exclusivamente desnudas, colgando de las paredes sin ningún tipo de documento que las descifrase. La exposición del ciclo de pinturas aparecía también, como en ocasiones anteriores, desprovista de accesorios; sin ningún tipo de ornamento que las resaltase como podía ser el caso de un marco alrededor de ellas. Sobrias, desnudas y sin artificios.



Figura 2. Gudrun Ensslin en su celda, en su supuesto suicidio. Fotografía de los archivos policiales de Stuttgart filtrada a los medios públicos alemanes en 1977[8]. (Consultada el 28 de febrero de 2018). Fuente: <https://goo.gl/7azZFA>

5 Conclusiones: El poder de la imagen y su representación como redundancia en la comprensión de los hechos.

La serie *18. Oktober 1977* se nos presenta como una suerte de pinturas dialógicas, enmarcadas en un espacio temporal determinado que ha llegado hasta nuestros días presentando los mismos cuestionamientos e inconcreciones que la hicieron célebre en sus inicios. Tiene relación con una controversia social del ciclo y de la implicación del espectador con la serie. Son éstos, quienes animados por la contemplación de lo representado, terminan formulando un juicio de lo sucedido y poco esclarecido en la madrugada del 17 al 18 de octubre de 1977.[9] Ante las pinturas, el espectador trasciende la simple

actitud pasiva y contemplativa, transgrediendo las fronteras de la propia historia y penetrando más allá de los límites de los propios cuadros (Muchnic, 2000; p. 36).

Para nuestro estudio, la perspectiva temporal ofrece un distanciamiento de la realidad social en la que se desarrolló, favoreciendo el alejamiento ideológico y acercando el valor artístico y estético del ciclo. Sin embargo, tanto en un sentido como en otro, lo que se pone de manifiesto es que el arte, en este caso la pintura, tiene una vertiente de compromiso social. El arte tiene la facultad de penetrar en las profundas capas del ser, emergiendo como un interlocutor válido para traer al frente cuestiones que, de no ser tratadas por éste, difícilmente podrían discutirse. En este mismo sentido, otra de las características más destacables de estas pinturas es que nos introducen en la irresolubilidad del conflicto, únicamente, desde la propia acción de las imágenes. El interés, por tanto, reside en las mismas obras, en su propio desleimiento, el cual causa en el espectador la percepción de duda, ahondando en la incertidumbre e incompreensión, pero todo ello desarrollado en términos icónicos. Son las propias obras las que vuelven una y otra vez sobre lo pretendidamente dado. La reflexión se establece únicamente en estos términos y, esta circunstancia, para el análisis, es la cualidad que subyace a la idea de eterno retorno sobre el espectador.

Las pinturas en su eterno dolor traen al frente la imposibilidad de rastrear en ellas una solución al problema. Apuntan a la incompreensión de lo sucedido y el cuestionamiento de las versiones oficiales del estado; señalan como un *punctum* lo ausente que se encuentra presente. Son ellas mismas, desde sus propios medios icónicos, las que fuerzan la mirada crítica en el espectador. Su técnica, con los característicos barridos intencionados que difuminan los contornos, provocan el característico desleimiento. Además, el apagado cromatismo en escala de grises, refuerza el carácter inconcreto de las

figuras, favoreciendo de este modo el ambiente funesto, casi espectral que desprenden y con el que cuestionan la propia naturaleza de aquellas extrañas muertes. Por todo ello, las imágenes del ciclo nos conmueven, nos adentran en un sentimiento de compasión humana al contemplarlas. Finalmente, su actualidad se muestra en la intemporalidad de las mismas. Y una nueva lectura, en el cuarenta aniversario de los hechos, muestra todavía la irresolubilidad de lo que sucedió y lo que pretenden; forzando nuevamente la reflexión del espectador y arrojando un cuestionamiento pero, como decimos, en términos icónicos, sobre la propia incertidumbre e incompreensión que envolvieron aquellos terribles hechos.

[\[1\]](#) Imágenes que también utilizó Richter más tarde para comenzar a pintar su ciclo sobre los sucesos de la prisión de Stammheim. Richter se apodera de imágenes publicadas en distintos medios para documentarse y comenzar a pintar esas fotografías.

[\[2\]](#) El simbolismo de Haus Esterns en esta exposición era especial. La denominada casa del este se encuentra en la ciudad de Kiefeld, una pequeña ciudad situada cerca de la ciudad de Colonia a orillas del río Rhin. Entre el 12 de febrero y el 4 de abril del año 1989 se expuso el ciclo de pinturas en dicho museo. La casa era la antigua residencia privada del eminente arquitecto y profesor de la Bauhaus Mies van der Rohe (profesor entre 1927 y 1930). El hecho sorprendente de la elección de este lugar para presentar el ciclo no deja de ser otro, que en aquella ciudad a orillas del Rhin, habían nacido y vivido algunos de los primeros integrantes de la RAF además de ser la ciudad natal de una de sus víctimas, Jünger Ponto (a partir de la muerte de este personaje se erigiría una fundación artística que tomaría su nombre).

[3] Las estrategias de ocultamiento de Richter a lo largo de toda su carrera son una de sus bases de trabajo. Cuanto más se muestra, cuanto más visible es, más difícil resulta interpretarlo. Su continua negación en posicionamientos ideológicos es contraria a lo que muestra en su trabajo.

[4] Para todos estos, tal proyecto reflejaba las carencias y limitaciones de la pintura histórica tradicional en la etapa presente; y de las dificultades inherentes al medio cuando éste emplea esfuerzos en traducir los conflictos sociales mediante códigos y procedimientos estéticos.

[5] Ante la sorpresa de todo el mundo el ciclo fue adquirido por el MoMA de Nueva York por una cantidad desconocida en el año 2000. Algunas especulaciones sobre el precio rondaban los 3 millones de dólares. Aunque este dato es solamente especulativo. Véase (Richter. 2000; p. 34).

[6] A este tipo de críticas Richter respondió con que hubiese sido tanto morboso como absurdo el sentido de que el ciclo recayera en una lógica de ese sentido.

[7] Siempre y cuando la colección se expusiese completa como indicó el artista desde un primer momento.

[8] Imágenes que también utilizó Richter más tarde para comenzar a pintar su ciclo sobre los sucesos de la prisión de Stammheim.

[9] En la exposición del año 1990 en *Lannan Foundation* y en *Grey Gallery* de Nueva York, en Estados Unidos, aparecía la serie acompañada de todos estos documentos didácticos en cierto modo. Este didactismo fue la única y última vez que aparecieron. Junto a la exposición pictórica se mostraron textos, recortes de periódicos y revistas, imágenes de todo tipo explicativos de la Banda Baader-Meinhof. Quizá esta iniciativa se vuelva a repetir en el futuro puesto que pasadas cuatro décadas no podemos esperar que todo el público en general sepa o recuerde lo sucedido con detalle en torno a la

RAF, mucho menos si la muestra aparece en otro continente.

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 *fotografía directa* (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 mimesis) 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 índice 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 índice 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 índice -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 índice 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 arretrato*, 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 índice) la posibilidad de aferrarse a ese algo misterioso-mágico-religioso-antropológico-ritual del que servimos.



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 *imagenico* 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.

Para John Roberts el 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 de la 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 deseo no tiene nada que ver con la idea de una 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 objectivité*", (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 transfigurararlo 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, sigue 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, micro-historias 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:

...el 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 1º) *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 2º) *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 de 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 real- todavía 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 se fotografía 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 libros 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 obscuro, 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 une 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 facilitarían 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 última 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 encargarse 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 su 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 de Cultura Contemporánea, cuya labor editorial era 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 Market (<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.cesardev.au>), 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 Cultural del MECD
<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio.html>

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

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

[5]*Infr*ahacemos 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 debemos 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 retoques. 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, hasta 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, pues el 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 (¿como 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 y 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 este tiempo, dice mucho sobre la calidad de sus 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 noventa la 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 otras escabrosas iconografías: pueden consultarse en <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 pocos figuran reproducidos en <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 quienes 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 33ª, "Qué hay que hacer más". En cambio, resulta bastante interesante el "diálogo" entre su versión y la original de la estampa 1ª, "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 Albasa 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 Baquero Sangros, *Turquoise Poplar* de Berta Santos Solé, *Mimosa* de Juan Falcón

García y *El Espino* de José Antonio Ochoa.

Hay que reconocer que Magdalena Lasala, comisaria de la exposición, ha superado muy airoosamente el reto de distribuir los 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 que las actividades 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 de 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 Críticos 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 guiño 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 antiesculturísticas, 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 cabelleras 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 arte está ya inventado. Pero es un reto seguir reinterpretrándolo con originalidad, como hace magistralmente Nadav Kander.

Periferias industriales de Guillermo Cabal

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 sigue 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 guiños 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 constituido 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.