

bo vc

Journal of Arts and Visual Culture



nº 1

JOSÉ ALBIÑANA Y EL PALACIO REAL. / ¿LA PERFORMANCE DEL FUTURO? UNA LECTURA PERSONAL SOBRE LAS PRÁCTICAS PERFORMATIVAS. / **EL HUMOR COMO SALIDA.** / HETEROTOPIAS DEL PAISAJE CONTEMPORÁNEO. / **INTRODUCCIÓN A LA LEYENDA DEL ARTISTA.** / ESTRATEGIAS, ESTÉTICAS Y MODELOS. ARCHIVOS, PÚBLICOS Y EXPOSICIONES. CUERPOS, DISPLAYS Y ENUMERACIONES. / EL GIRO ICÓNICO Y LOS ESTUDIOS VISUALES. / **ENCIERRO EN EL MUSEO DEL PRADO.** EL APOYO DE LA COMUNIDAD ARTÍSTICA A JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN. /

**CALL FOR
PAPERS**



Journal of Arts and Visual Culture

Consejo de dirección:

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ.
Director General Cultura y
Patrimonio. Universidad de
Sevilla. Facultad de Geografía
e Historia.

Secretaría Técnica:

MANUEL ZAPATA
IGNACIO ALGARÍN
ESTER PRIETO

Consejo de Redacción:

ESTHER ALMARCHA
NÚÑEZ-HERRADOR
FELIPE SERRANO
JAVIER HERNÁNDEZ
JOSÉ RAMÓN BARROS.
LUIS MARTÍNEZ MONTIEL
LUIS SAZATORNIL
MARÍA DE LOS SANTOS
GARCÍA FELGUERA
PEP BENLLOCH
VERÓNICA PACHECO
JUAN ANTONIO ARENILLAS

Normalización y corrección:

Diseño:

MANUEL ORTIZ

Maquetación:

MARIA ALCAIDE

Impresión:

Periodicidad: anual
ISSN: 2603-6371

Comité científico y asesor:

LEE FONTANELLA. Profesor. USA.
MARIA LÓPEZ FANJUL. Gemaldegalerie. Berlín.
MERCEDES VOLAIT. CINHA. París.
JAVIER PORTÚS PÉREZ. Museo del Prado.
CARLOS REYERO. Universidad Autónoma de Madrid.
ERIC STORM. Universidad de Leyden. Holanda.
JOSÉ MARÍA LUZÓN NOGUÉ. Academia de San Fernando.
JUAN CALATRAVA. Universidad de Granada.
XAVIER BRAY. Wallace Collection. Londres.
GONZALO YANES. Colegio de Traxcala. México.
CLAUDIA FELIPE. La Habana. CUBA.
MARCO MOSCHINI. Universidad de Perugia. Italia.
LISA A. BANNER. Universidad de Nueva York.
RICHARD KAGAN. Johns Hopkins University. Baltimore.
TERESA SAURET. Universidad de Málaga.
PEDRO POYATO. Universidad de Córdoba.
ESTEBAN CASTAÑER MUÑOZ. Universidad de Montpellier.
WIFREDO RINCÓN GARCÍA. Instituto de Historia. CSIC.
INMACULADA SOCÍAS. Universidad de Barcelona.
CARMEN FRACCHIA. Birkbeck College. Londres.
XANTHE BROOKS. Museo de Bellas Artes de Liverpool.
HILLARY MACARTNEY. Universidad de Glasgow.
CLARA MOURA SOARES. Universidad de Lisboa.
JAVIER RIVERA BLANCO. Universidad de Alcalá de Henares.

JOVC

Journal of Arts and Visual Culture

nº1

EDITORIAL

Luis Méndez Rodríguez / 6

Director General de Cultura y Patrimonio.
Universidad de Sevilla.

ENTREVISTA

About Arturo Comas.

Manuel Zapata / 8

CULTURA VISUAL

José Albiñana y el palacio real.

Lee Fontanella / 14

Heterotopías del paisaje contemporáneo.

Alba Cortés García / 22

El giro icónico y los estudios visuales.

Sonsoles Martínez / 32

Encierro en el Museo del Prado.

El apoyo de la comunidad artística a

José María Moreno Galván.

Mª Regina Pérez Castillo / 38

ARTE CONTEMPORÁNEO

Introducción a la leyenda del artista.

Natalia Domínguez / 48

El humor como salida.

Rafael Chinchilla Laguna / 60

¿La performance del futuro?

Una lectura personal sobre las prácticas performativas.

María Alcaide / 68

Estrategias, estéticas y modelos.

Achivos, públicos y exposiciones.

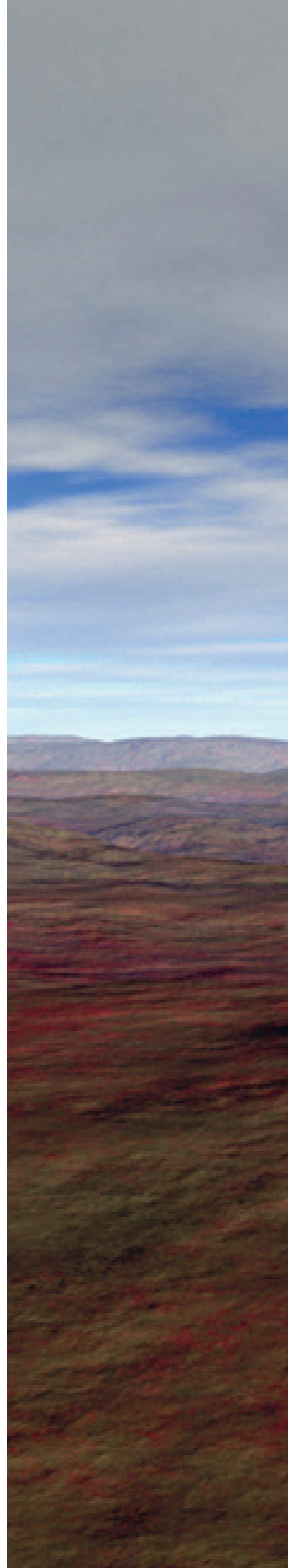
Cuerpos, displays y enumeraciones.

Jose Iglesias G^a-Arenal / 76

CALL FOR PAPERS

Arte y Turismo. / **89**

NORMAS DE PUBLICACIÓN Y EDICIÓN / 90



editorial

editorial

about Arturo Comas

por Manuel Zapata Vázquez

Arturo Comas (1982), Licenciado en BBAA por la Universidad de Sevilla. Un artista, que, si bien trabaja principalmente desde la fotografía, aborda todo su proceso creativo desde una perspectiva multidisciplinar consagrada al absurdo.

En palabras del propio artista: «*el absurdo como el estado perfecto para ponerlo todo en duda, cuestionar lo que hacemos y nos rodea, desaprender lo aprendido y verlo con ojos nuevos*».

Su trabajo se ha consolidado como un valor seguro que trasciende la etiqueta de artista emergente, con proyectos que han recorrido diversos puntos del ámbito nacional.

JOVC- Arturo, llevas casi una década dedicado plenamente a la creación. Dinos, ¿cómo fueron tus inicios en el ámbito del arte contemporáneo?

Arturo- Realmente, el que considero mi primer proyecto artístico fue el colectivo *Absurdo y Diestro* formado por Miguel Ángel Salas y un servidor y al que más tarde se uniría Antonio G. Villarán. Surgió en tercero de carrera (2003) durante las clases de perspectiva, donde Miguel Ángel y yo escribíamos una especie de poemas, sin ningún sentido, que íbamos pasando a los compañeros. Al ver la gran aceptación entre nuestro público (competir con una clase de dibujo técnico no tiene mucho mérito) seguíamos escribiendo y digitalizando aquel

material sin saber exactamente por ni para qué. Meses después publicamos nuestro primer libro *Absurdo y Diestro – silencio, por favor*. Al año siguiente sería *Rinoceront Negr*, personaje al que también dimos vida en formato editorial. Todo ello tomó forma en una especie de recitales/performances/acciones que estuvimos llevando a cabo todos los jueves durante dos temporadas en La Carbonería (Sevilla), alternando con varios lugares como la librería La Fuga, El Perro Andaluz y otros espacios culturales.

Con *Absurdo y Diestro* aprendí que debemos trabajar sobre aquello que nos ocupa y nos mueve de verdad.

Háblanos un poco de tu metodología de trabajo.

Mi metodología diría que es la no-metodología. Cuando encuentras un método en el que te encuentras cómodo y sigues caminando por él cada vez se hace más angosto y poco a poco te va limitando toda libertad de movimiento. Creo que puede ser práctico desarrollar métodos propios, pero siempre vistos como herramientas temporales, no como metodologías inamovibles.

Sobre mi proceso creativo destacaría el factor intuitivo. Es una parte muy importante del mismo. En cuanto decido qué proyecto abarcar... se podría decir que sólo falta llevarlo a cabo. Cada uno de ellos viene, por así decirlo, con su propio "libro de

instrucciones" y metodología propia. Hay que ir tomando decisiones conforme avanzas, pero dentro de unos parámetros que de alguna forma «vienen dados» a la idea principal.

El objeto cotidiano es el material más común en tu trabajo, resignificas dicho contingente a través de múltiples combinaciones para hacernos ver, «con ojos nuevos», lo que nos rodea. ¿Por qué el llevar dichas composiciones al medio fotográfico? ¿Qué te aporta el medio?

Esta pregunta también me la hago yo mismo, por lo que seguramente no te vaya a aclarar mucho pero bueno, hablemos que para eso hemos venido, ¿no? Me gusta hacerme preguntas. Las respuestas no creo que sean



Autorretrato 5. Proyecto *¿Por qué?* (2012). Arturo Comas.

tan importantes, pero sí las preguntas. Sin embargo, hay decisiones en cuanto a la creación se refiere que las tomo a penas sin planteármelas, sólo sé que aquello debo hacerlo así, sin ninguna razón lógica. Se podría decir que sólo “obedezco”. El hecho de que comenzara a hacer fotografías y éstas fueran el fin último es una de estas decisiones. Empecé a necesitar transmitir una idea y cuando me quise dar cuenta estaba en mi estudio haciéndome fotos. Uso la fotografía como una

mera herramienta para construir imágenes. Y sí, en los proyectos de los que creo que me hablas como pueden ser *Todos vamos a morir*, *Impermanencia* o *Sobre todas las cosas* me interesaba construir una imagen sobre aquello. No me interesaba su tridimensionalidad, sólo la imagen resultante mediante una fotografía tomada desde un punto concreto.

¿Son siempre su fin último?
Arturo- Como apuntaba en la respuesta anterior, en los

proyectos mencionados sí, pero actualmente estoy trabajando con proyectos que me piden tocar la instalación, el objeto físico y lo escultórico. Por ejemplo, en «lo inútil» aunque sigue habiendo fotografía, realmente los protagonistas son los objetos/ artilugios creados por mí. Y en el caso de la pieza con la que participo en la exposición *DesArraigo* del programa INICIARTE, comisariada por Regina Pérez Castillo, la fotografía no aparece por ningún lado. Se

trata de una pieza escultórica con la que se puede/debe interactuar.

¿Qué crees que tiene mayor importancia en tu obra, el proceso o el producto final?

Creo que son inseparables. Hay cosas que no se ven, que forman parte del proceso, pero que perfectamente podrían ser parte de la obra final. Un poco de todo esto hablaba *haz mal*, un proyecto en el que más que la obra final, lo importante era disfrutar con las propuestas



Auto-retratos (2012). Arturo Comas

e invitarme a mí mismo, y en algunos casos al espectador, a que nos permitamos hacer mal, a conciencia. Quizás así surjan cosas que nunca hubieran surgido por intentar hacerlo bien.

En cuanto a la presencia del cuerpo en tu obra, ¿lo abordas como soporte, por hablar en “términos pictóricos”, o es un mero objeto más a nivel compositivo?

El cuerpo es tratado como un objeto más. En la serie *Auto-retratos*, por ejemplo, no me interesa para nada hacer un retrato personal del sujeto o que hable de su pasado, gustos, etc. sino todo lo contrario, me gusta que la persona aparezca desprovista de toda expresión, abstraída, neutra... como un objeto.

En las fotografías en las que aparezco yo todo esto sigue presente, pero se suma un factor creo que importante, lo performativo, donde la acción forma parte de la fotografía. Soy yo haciendo «eso». Y eso

hace que la imagen final tenga connotaciones diferentes.

Algunos de tus proyectos han contado con la participación activa del público, como por ejemplo en *Auto-Retratos* (2012), antes mencionado, ¿Podríamos entender en este proyecto las imágenes como residuo de una acción performativa compartida?

Una vez más en la pregunta anterior se apunta un poco lo que comentas. Es un proyecto que se fue transformando. Lo que iban a ser 10 o 12 retratos de amigos/artistas se convirtió en un proyecto que sigue abierto y por el que han pasado ya más de cien personas. A la vez que se iba transformando fui descubriendo que lo que surgía alrededor debería formar parte de aquello. En la inauguración de la exposición *Por qué*, en El Arsenal (Córdoba), se puso una mesa con objetos para que todos aquellos asistentes que quisieran ser retratados pudieran proponer uno o varios para su retrato y

juntos ver si era el adecuado. Esto hizo que el retratado se convirtiera en parte activa del proceso.

En *Azar* (2014), o recientemente en tu propuesta *S/T* para el proyecto colectivo *Des Arraigo* en Málaga, dentro del programa *Iniciarte*, la presencia del público es primordial. ¿Cómo asumes que el público accione y se relacione libremente con el espacio y el objeto? El que no juegues tú o sólo lo hagas como “máster”.

Al igual que hay proyectos que se gestan en soledad y que una vez mostrados no necesitan de la participación activa del espectador, hay otros que sin la actuación del público estarían incompletos. Son dos ejemplos claros los que mencionas. En *Azar* el espectador tenía que adquirir una pieza, una camiseta sellada en una caja que llevaba en el pecho una palabra elegida al azar y en el caso de la pieza para *DesArraigo* si quieres «entenderla» debes activarla.

Como decíamos antes, es algo que viene dado con la idea a tratar. Cada proyecto, cada idea, incluye sus reglas de juego para que funcione correctamente. Yo ahí tengo poco que decidir.

Tu campo base se encuentra en Sevilla, en OTRACOSA, espacio que diriges y compartes con otros artistas, ¿cómo asumes tu posicionamiento como artista en relación con la ciudad?

Como cualquier artista plástico creo por una necesidad interior y luego muestro mi trabajo para que otros puedan enfrentarse a él y llegar a sus propias conclusiones. Es cierto que en los últimos años he desarrollado dos proyectos muy vivenciales con los que de alguna forma intervengo en el espacio público y uso la ciudad de Sevilla como soporte. Uno de ellos lo desarrollé para el Festival Contenedores Arte de Acción el pasado 2016 que consistió en poner un azulejo en la pared exterior de una casa de la calle Amparo haciendo alusión



El cuerpo es tratado como un objeto más. En la serie Auto-retratos, por ejemplo, no me interesa para nada hacer un retrato personal del sujeto o que hable de su pasado, gustos, etc. sino todo lo contrario, me gusta que la persona aparezca desprovista de toda expresión, abstraída, neutra... como un objeto.

a un acontecimiento que ocurrió allí mismo. Quise tomar como partida los numerosos azulejos que podemos encontrarnos en el centro de Sevilla haciendo alusión a algún tipo de tradición o leyenda. En mi caso, aunque jugando con datos reales, quise añadir una nueva tradición a las ya existentes. Me interesa mucho el papel que juega la creación orgánica-colectiva en todo ello. Y en cuanto al espacio OTRACOSA intento poner mi granito de arena. Siendo, principalmente, un lugar trabajo... también es un punto de encuentro, tertulias, exposiciones, talleres y otras propuestas. Al fin y al cabo, tenemos que ser conscientes que todos podemos hacer porque el panorama más cercano mejora y, en parte, es responsabilidad de cada uno de nosotros.

¿Es ingrato ese panorama al que se debe enfrentar día a día el arte Andaluz?

En general, el arte hoy día creo que no pasa sus mejores momentos. Y ya en el panorama nacional y en especial en el andaluz la cosa se va agravando. No creo que sea bueno quedarnos en la queja, pero peor creo que puede ser obviarlo o negarlo. Económica y laboralmente vivimos tiempos de cambios y el arte no puede quedarse atrás. Hoy día proliferan lugares de encuentros en los que reflexionar, proponer, analizar qué está pasando y cómo podemos ponerle remedio. Es un buen principio, pero el arte contemporáneo aun debiendo ser punta de lanza a nivel de innovación y experimentación, se resiste al cambio aferrándose a lo que parece que ya no funciona.

¿Qué opinión te merece el ámbito académico actual? ¿Lo entiendes como un espacio real para desarrollo y difusión del conocimiento?

Creo que se debería propiciar más espacio para la reflexión. Me da la sensación de que todo está enfocado demasiado hacia lo tangible y productivo. En el caso concreto de Sevilla me consta que ha mejorado un poco con respecto a lo que yo viví hace unos años, pero la sensación que me trasladan compañeros que aún están estudiando o que acabaron la carrera recientemente es que aún se puede mejorar mucho más. No sería justo dejar de mencionar el buen trabajo de algunos profesores que creen en que se pueden cambiar las cosas y poco a poco lo hacen. Y aquí entra la imprescindible labor de los espacios alternativos, asociaciones y otras organizaciones

privadas que cubren esas carencias de las que hablamos.

Actualmente, ¿en qué estás trabajando? ¿Cuáles son tus nuevos proyectos?

Ahora ando diseñando y produciendo artilugios que no tienen ninguna utilidad, al menos como la entendemos normalmente, de una forma productiva. Elementos asociados directamente con la pura funcionalidad como pueden ser bisagras, cajas de madera, gomillas, conteras, empuñaduras... usados para una finalidad intencionadamente inútil. ●



Arturo Comas. Sin título, de la serie "Todos vamos a morir" (2014).

cultura visual |

José Albiñana y el palacio real.

Lee Fontanella / 14

Heterotopías del paisaje contemporáneo.

Alba Cortés García / 22

El giro icónico y los estudios visuales.

Sonsoles Martínez / 32

Encierro en el Museo del Prado.

El apoyo de la comunidad artística a

José María Moreno Galván.

M^a Regina Pérez Castillo / 38

José Albiñana

y EL PALACIO REAL

Lee Fontanella / Máster en Fotografía, UPV

Resumen:

La “ciencia” de la fotohistoria de España ha atraído a muchos investigadores en la dirección de lugares específicos o de los estudios monográficos; a veces incluso en la dirección de los estudios de casos en particular. Los archivos del Palacio Real de Madrid, parte de los cuales se abordan en esta disertación, son solamente uno de ellos. La tentativa de interpretar aquéllos como fuentes de información solapadas podría resultar ser un verdadero reto, debido en gran parte a su naturaleza repetitiva y a su tendencia de ser a veces contradictorias.

Los archivos de Palacio mencionan repetidas veces a José Albiñana (1819-1879). Albiñana merece una atención detallada. El caso Albiñana/Palacio Real es un trocito de fotohistoria que ilumina una situación más general; una “micro-historia” que puede ser metáfora por algo más grande.

La “ciencia” (relativamente nueva todavía) de la fotohistoria de España naturalmente ha atraído a investigadores en la dirección de lugares específicos o de los estudios monográficos; a veces incluso en la dirección de los estudios de casos en particular, que es lo que presento a continuación. Semejantes aproximaciones han tenido su justificación. Dicho eso, también es cierto que la totalidad de aquellos estudios es el escenario al que correctamente habíamos apuntado desde el principio, pero que, debido a una confusión de datos arcanos y difícil acceso a los datos, nos ha obligado a una vista de la fotografía de España en forma de hitos o de individuos especialmente notables pero que parecen no estar relacionados entre sí. Pero la ciencia es el resultado de lo diminuto integrado dentro de lo más amplio; ondas de análisis y síntesis, y jamás se manifiesta como sencilla evolución. Así que de hecho las indagaciones persistentes en los detalles de la fotohistoria de España darán prueba a la larga de unas interrelaciones sorprendentes y una mezcla de intereses confundidos que sean en suma una perspectiva que parecerá un conjunto de actividades

entre amigos, colegas, socios, sucesores en negocios, competidores, etc.—una mezcolanza que en su día era a veces constructora y en otras ocasiones frustrante, estancada.

Los archivos del Palacio Real de Madrid son solamente una fuente que sirve para apoyar lo dicho. La tentativa de interpretar aquéllos como fuentes de información solapadas podría resultar ser un verdadero reto, debido en gran parte a su naturaleza repetitiva y a su tendencia de ser a veces contradictorias. Tampoco su contenido es siempre halagador, visto con ojos del Trono, y uno no tiene



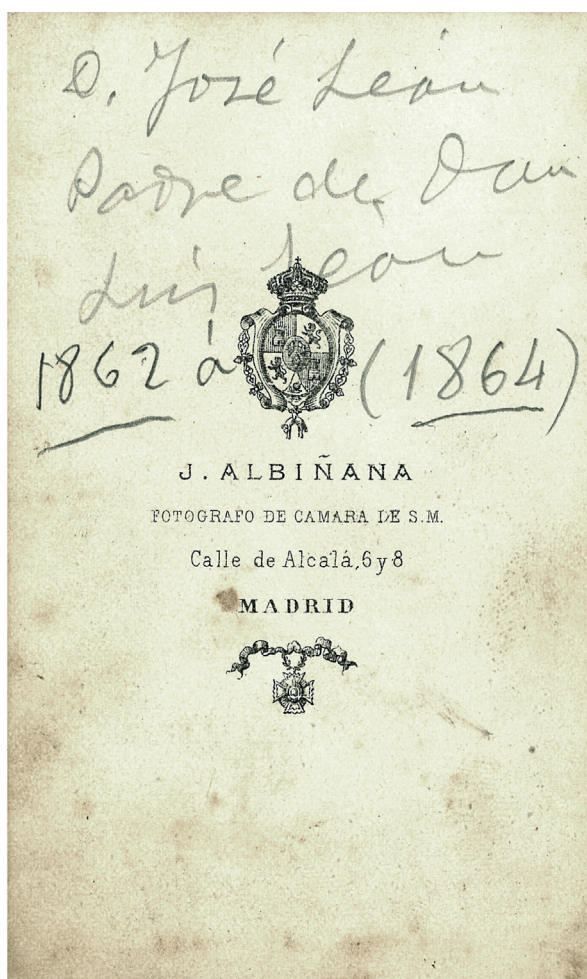


Fig.1

Retrato de D. José León. José Albiñana. 1862 a 1864.

que hacer más que leer un poco entre líneas para sacar aquella impresión. Yo llegué a esta impresión ya a mediados de los 1980, cuando realizaba las últimas investigaciones sobre Charles (1819-1863) y Jane Clifford, un poco antes de la exposición de obras de Clifford en Madrid, o sea antes de la edición del libro/catálogo que acompañó aquella exposición y, por supuesto, antes de la edición de tapa dura, más extensa todavía, que escribí sobre Charles y Jane Clifford. Con propósito de nombrar sólo unos pocos ejemplos de mis aserciones antedichas, figuran entre los personajes de la fotohistoria de España, los que comienzan a relacionarse con el

Abstract:

The “science” of the Spanish photo history has attracted many researchers and monographic studies; sometimes even they get interested in particular case studies. The archives of the Royal Palace in Madrid, part of which are addressed in this dissertation, are just an example. The attempt to understand those as overlapping sources of information could be a real challenge due to their repetitive nature and its tendency to turn out being contradictory sometimes.

Jose Albiñana (1819-1879) has been recurrently mentioned by the archives of the Palace and his personality deserves a detailed attention. The Albiñana / Palacio Real case is a piece of photo history that speaks about a general situation; a small part that can be used as a metaphor for something bigger.

mundillo comercial de los Clifford, y a veces con éstos directamente: J. Osés, quien habría servido de ayudante a Jane Clifford enviudada, aunque creo haber dejado de mencionar este dato en el capítulo que escribí sobre ella; y las figuras como Herrero, Martínez de Hebert, Martí, y Juliá y García (nombrado “fotógrafo de camera” al fallecer Clifford) adquieren cierto sentido especial al prestar ellos forma a la actividad fotográfica que indudablemente marcaba el centro madrileño. No era diferente Barcelona, por cierto, ni lo eran otras ciudades. Incluso “Franck” (Gobinet de Villecholes), de Barcelona, figura dentro de la perspectiva, sobre todo en cuanto fotografiara Armería, y que su socio durante algún tiempo fuera “Wigle”.

Estos son asuntos sugestivos que pudieran no sólo conducir a una comprensión más completa de los Clifford, sino también brindar una perspectiva más amplia de los vaivenes y el ajetreo que servía para definir la “retratomanía” en la temprana fotografía en España. Los archivos de Palacio mencionan repetidas veces a José Albiñana (1819-1879), personaje con quien antes de mediados de los 1980,

curiosamente, yo había tenido sólo una familiaridad visual. Él aparece en una fotografía con Salvador Albiñana, la que yo había reproducido en un artículo que escribí para Nueva Lente. El pie identificador de esa fotografía original (hallada en los álbumes del pintor Manuel Castellano, en la Biblioteca Nacional de Madrid) pone claro el que ambos Albiñana eran fotógrafos. (Semejante etiqueta profesional tiene su significado en vista de los archivos de Palacio, como veremos, y no sólo en cuanto mi artículo tuviera que ver con “Artistas y fotógrafos madrileños del siglo XIX”).

Albiñana merece una atención mucho más detallada que la que le he brindado en aquel artículo. No obstante, las observaciones a continuación, las que son en suma casi una dosis de “chismografía de la Corte”, pudieran servir de inicio para una conversación acerca de él. No pretendo con estas observaciones suministrar la palabra final sobre el tema, ni mucho menos, y en cambio que sirvan de entrada por la puerta trasera a su obra, y en particular a su mundillo fotográfico bastante reducido. El caso Albiñana/Palacio Real es un trocito de fohistoria que ilumina una situación más general; una “micro-historia” que puede ser metáfora por algo más grande.

Afortunadamente tengo un par de imágenes por el fotógrafo, puesto que había captado la atención de un coleccionista valenciano, Javier Sánchez Portas, quien ha sido lo suficientemente generoso para prestar las imágenes a que fueran reproducidas aquí. Esta pequeña colección de obras de Albiñana demuestra que este fotógrafo no fue un simple amateur pasajero, más bien de una relativa importancia, a juzgar por algunas de las personas que retrató. Su relación con el Palacio Real apoya esta conclusión, aunque dicha relación no era por cierto de las más fáciles.

Yo me tropecé con los archivos palaciegos que tenían que ver con Albiñana, dentro de la sección de “Proveedores”, legajo I “F” (fotógrafos). Parece que nuestro fotógrafo había entregado dos facturas por obra acabada: “16 junio 1858 / al Inspector de oficios y gastos [José de Ybarra] / De orden de S.M. remito a Us. / para el informe de una Inspección / las dos adjuntas cuentas importantes / en totalidad treinta y un mil setecien- / tos reales, que ha presentado en esta In- / tendencia Dn José Albiñana por importe / de varios retratos que se dicen hechos de / orden de la Reyna Ntra Sra / Atso”. Entre esta fecha y finales de octubre 1859, no encuentro ningún registro de cuentas, aunque parece que Albiñana hubiera estado llevando a cabo unos negocios con la Real Casa, de vez en cuando por más de un año, como mínimo. Encuentro sin embargo un memorandum escrito por Saturnino Redevilla al efecto de que, a finales de octubre 1859, se le debía a José Albiñana la cantidad de 17.000 rs., y antes que se finalizara el año Palacio abonó 10.000 de dicha cantidad. Y concluye notando que “lo más que puede ser el saldo son 7.000 R.on”; conclusión, de hecho, a que había llegado la Intendencia de Palacio, la que había requerido ver un sumario de fin de año (30 dic. 1859) que mostrara cómo iban de cuentas.

Indicó Albiñana, en su carta a Intendencia, que en diciembre había entregado dos facturas, una por 8.400 rs., otra por 5.400 rs., y les hizo recordar que anteriormente se le habían aprobado 15.000 más, dejando la totalidad para fin de año en 28.000 rs.

Estos datos corresponden, sin duda, a un valioso folio en los archivos, el que marca no sólo las cuentas de Albiñana del último cuarto de 1859, sino también que las mismas fueron alteradas pro forma, así dejando constancia de pagos al fotógrafo que no cumplían con lo indicado en sus facturas. Lo más probable fue que el folio revelador fuera escrito por Redevilla. Es un sumario de facturas que Albiñana entregó (y/o por obra que cumplió) en noviembre 1859, diciembre 1859 y enero 1860. El documento indica una cantidad considerable de trabajos fotográficos, es decir cuando se toma en cuenta la meticulosidad de las poses, el cuidado con que los negativos fueron positivados, las copias múltiples, posibles retoques y coloreado, alteraciones de los tamaños de las fotografías y los estuches que fuesen adecuados para la Real Casa. El mencionado sumario lleva etiqueta “3 cuentas de Albiñana” (Figura 3).

Este documento, sumamente importante, tiene varias implicaciones, la más notable de todas la de que a Albiñana no se le pagaba la totalidad de sus facturas—y la de que éste hubiera sido el sino de otros fotógrafos aparte de él en sus tratos con el Palacio.

Para el año 1860 existen páginas de cuentas pertenecientes a Albiñana exclusivamente: facturas dirigidas a la reina (a “Y.da”; Isabel segunda) y pagos realizados en contestación a esas facturas.

Curiosamente, una factura lleva fecha de precisamente dos años después de la fecha de 16 junio 1858, que se supone sea la fecha original de entrega. Fue por los siguientes objetos: tres retratos de Su Alteza Real el príncipe de Asturias, de cuerpo entero, vestido de uniforme, fotografiado luego presentado en tamaño reducido, con estuche, al precio de 880 rs cada, por un total de 2640 rs. Un mes después—19, 20, 21 julio—aparecieron en rápida sucesión: acuso de recibo de factura, comentarios al respecto de ésta, confirmación de pago de factura—todo esto en la misma hoja que había entregado Albiñana, como si despacharan sin más todo el asunto. (El 19) José de Ybarra firma y estampa su sello en la hoja (“Inspección General de Oficios y Gastos de la Real Casa”); (el 20) Nicolás de Ybarrola, desde el palacio de La Granja (San Ildefonso, donde habría estado la reina de veraneo), manda su comentario acerca de la factura de Albiñana, el que de hecho resulta algo ambiguo; (el 21) Ybarra abona el requisito.

El comentario ambiguo reza: “Los tres retratos a que se refiere esta cuenta los / ha recibido S.M. habiéndose servido prevenirme / que son los últimos que le tiene cargados”. ¿Quería decir esto que los tres retratos eran los más recientes que ella le había encargado a Albiñana, o que la reina había tomado la decisión de que no se realizarían más retratos por Albiñana, o, más sencillamente todavía,

1a[sic] de Nov.e de 1859	se pagan		
2 retratos a 1500	a 3000	a 1100	2200
4 id. a 1300	a 5200	a 880	3520
1 id. a 200	a 200	a 200	200

R. on 8400 Se pagan R.on 5920

2a c.ta de Dic.e 1859	se pagan	
3 retratos a 1300 rs	a 880 rs	2640
1 id. a 1500	a 1100	1100

R.on 5400 Se pagan R.on 3740

3a c.ta Enero 1860	se pagan	
5 retratos a 1300 rs6500	a 880 rs 3000	4400
4 id. a 500 3000	a 500	2400
4 id. a 500 2000	a 400	1600

R.on 11500 Se pagarán R.on 8400

Fig. 3
Transcripción de la factura: 3 cuentas de Albiñana

que bastaba de retratos del príncipe realizados por Albiñana? Estos reportajes confusos de los sucesos de Palacio, sin duda sin intención, hoy no pueden menos que causar que imaginemos cuán cargada hubiera estado la atmósfera de Palacio, y, quizá más al grano, cómo hubiera sido la existencia de un fotógrafo, al nivel pragmático, al tener que tratar con la Real Casa.

Si fuéramos a reajustar los folios de cuentas en sucesión cronológica—lo que estamos obligados a hacer para poder alcanzar de modo realista una perspectiva de los tratos de Albiñana con la Real Casa-- entonces podríamos apreciar más y mejor qué es lo que precediera el comentario ambiguo de Nicolás de Ybarrola. En cierto sentido, esto es presumir “mantener la casa” para Archivos de Palacio, pero, especialmente cuando los documentos se han mantenido siempre en un fichero individualizado (“Don José Albiñana / Fotógrafo, sus cuentas”), mal podríamos justificar mantener la casa para los archivos: a saber, ordenar con lógica los documentos para poder comprender qué es lo que hubo entre Palacio y este fotógrafo.

Sabemos por lo que ya hemos visto (16 junio 1858) que la última vez que el Palacio tenía intención de pagarle fue en la ocasión de los tres retratos del príncipe (ver factura de diciembre). Esto habría sido para Albiñana un acontecimiento desastroso si significara en otras palabras que la Casa no tenía intención de abonarle el resto de las facturas fechadas después. Indagando más, uno debería llegar a la verdad. El sumario de cuentas implica todavía otra pregunta sumamente importante: ¿quién, aparte del príncipe de Asturias, fueron los retratados? Y lo que en realidad picaba a Palacio, ¿fue el nivel de precio de sus fotografías? ¿o tenía más bien que ver con la calidad de su obra? y ¿si éste fue el caso, es posible que su obra no fuese lo suficientemente halagadora? El sumario de cuentas, visto por sí solo, causa surgir obligatoriamente semejantes preguntas, y solamente mediante una indagación más allá de aquél, aplicando la reorganización de la correspondencia y fechas de pagos que sugiero, podríamos enterarnos más profundamente.

Precisamente, el 2 de diciembre Albiñana entregó su factura por trabajos realizados en noviembre 1859. Había realizado: un retrato del príncipe con su aya (reducido y con estuche; no se puede saber a ciencia cierta si Albiñana entregó más de una imagen, pero creo que él se refiere de costumbre a imágenes individuales); un retrato en estuche del príncipe de pie, solo, vestido de soldado; un retrato del aya sola; un retrato del príncipe, sin coloreado curiosamente, no obstante con orla litografiada y letra (según apuntes del fotógrafo); dos retratos en estuche del príncipe de pie, con fondos variados; un retrato del príncipe con el aya, de pie. La factura total fue por 8400 rs., y pasado el tiempo el fotógrafo mismo consintió—poca alternativa habría tenido—reducirlo a 5920 rs. El 3 de enero 1860, Saturnino Oñate escribió a

Albiñana al efecto de que reconocía que la reina misma había ordenado que se realizaran los retratos, además que dichos retratos ya se le habían entregado a ella por Albiñana en persona. No obstante, agregó Oñate, éste había avisado a José de Ybarra, a quien Oñate le dirige este mensaje, que los precios de Albiñana eran excesivos, y que estimaba que con este individuo era necesario tomar medidas con respecto a este detalle. Ya para el 9 de enero, Ybarra parece haber encontrado una solución que favoreciera los cofres de la Real Casa. Porque el Inspector General de Gastos lo ha dicho, porque “en reiteradas ocasiones” se le había avisado a José Albiñana que compareciera a que el Inspector le explicara su punto de vista, y porque no se ha conseguido nada como resultado de estas tentativas, el Inspector debe ordenar “que...haga pagar alg.s de los retratos p.a proceder a lo que corresponda en vista de la tasación”. Este detalle “tasación” acabará siendo una nube negra en las cuentas de Albiñana, y lo sacarán en contra suya más de una vez.

Sin embargo, Oñate lo veía complicado. Es decir, puesto que Inspección nunca recibió físicamente los retratos que figuraron en la factura del 2 de diciembre, y en cambio Su Majestad los ordenó hacer, no fue viable avanzar al proceso de tasación a que se refería Ybarra. Como resultado Redevilla se vio autorizado, según dijo, tan tarde como el 1 de mayo, a llegar a un acuerdo con Albiñana con respecto a los precios muy excesivos de esta factura. Redevilla se puso de acuerdo con Albiñana en cuanto éste cobrase 880 rs por retrato del príncipe y 1100 rs por aquéllos que incluían al aya, rebajando así lo debido a 5920 rs (a comparar los sumarios de 1859). Firmó Albiñana el acuerdo, e Ybarra pagó la cuenta según.

A principios de 1860 Albiñana todavía hacía fotografías para la Casa Real, a pesar del hecho de que Ybarra, Oñate y Redevilla se iban hartando de él. El 1 de febrero 1860, Albiñana presentó una factura por fotografías que él había entregado a la reina el 27 de enero. ¡Este grupo de fotografías habría sido el más intrigante que jamás hizo Albiñana para Su Majestad! Ella misma las ordenó hacer (creo que en esto podemos fiarnos de la palabra del fotógrafo). Había: 5 retratos del príncipe en uniforme, de pie, delante de unos telones de fondo que representaban diversos campamentos, luego reducidos de tamaño y colocados en estuches (6500 rs).

Nota Albiñana respecto a este grupo de fotografías:

“entregado[sic] el mismo día”. Sin embargo, es difícil imaginar que hubiera entregado las fotografías elaboradas, todas en sus estuches, el mismo día que las hizo, y alguna ambigüedad hay en aquel “mismo” --¿el mismo día de qué? Hubo, además: seis retratos del príncipe, más pequeños éstos, “hechos por un nuevo procedimiento y colocados en prensa-papeles”. Lo más probable es que refiriera a un procedimiento como el de Disderi, con colocación en cartes-de-visite. Por cada uno cobraba 500 rs. Sólo pensar en eso fascina, pero la tercera y última cosa que se registró en esa factura fue más curiosa todavía: cuatro fotografías de la reina misma,

dos en mantilla y dos en bata, todas las cuales fueron colocadas en prensa-papeles (2000 rs.). Algunas de estas fotografías bastante sugestivas, ¿las hemos visto entre los retratos comparativamente íntimos y que figuran dentro de la colección Manuel Castellano en la Biblioteca Nacional?! Como de costumbre, Oñate (7 abril) se encontró en camisa de once varas respecto a contabilidad, como resultado de esto. Tal vez con un toque de desprecio observó Oñate que José Albiñana había entregado las fotos de su manera usual, en manos de Su Majestad directamente, para la disposición que ella considerara adecuada, imposibilitando así la tasación que se le exigiría a Albiñana bajo unas circunstancias de entrega más conformes con las normas de Palacio. El 1 de mayo Redevilla anotó que había llegado a un acuerdo con Albiñana que éste redujera el total de 11.500 a 8400 rs.

Sospecharía cualquiera que, por una parte, el nivel de precios fijado por Albiñana (suponiendo que eran exorbitantes) fuese tal porque intentaba a priori un contrapeso por las reducciones en que insistiría Redevilla. Por otra parte, las reducciones requeridas por la Intendencia de Palacio pudieran haber sido una forma de contrapeso por la pérdida que implicaba aquella tasación frustrada; tarifa que habría sido impuesta si pasaran por manos de Ybarra las fotografías acabadas, lo que habría sido costumbre en Palacio. Albiñana había aprendido a ser buen jugador, y lo mismo se diría de Redevilla, aunque aquello significaba una oposición tácita a la misma reina, quien, quiera o no, había permitido a Albiñana evitar la tasación en efecto, porque ella iba recibiendo el producto fotográfico directamente de su proveedor, Albiñana.

Semejantes contiendas ¿representaban una manera usual de llevar a cabo los negocios de Palacio, o es que el caso de José Albiñana fue una excepción? Ya había habido ocasiones similares a la de 7 abril / 1 mayo. El 20 de diciembre de 1859, los tres retratos del príncipe, de uniforme y de pie, delante de unos fondos diversos que representaban encampamentos, fueron entregados a la reina, y su coste por los tres fue, como vimos, 3900 rs. Junto con aquéllos Albiñana entregó el retrato del aya con el príncipe. El total de 5400 rs. fue reducido por 1600 rs. El 3 de enero, Saturnino Oñate repitió lo que ya había dicho acerca de la cuenta de noviembre: el nivel de precios es excesivo, y habrá que tomar medidas de modo que se rectifique la factura. Luego el 9 de enero, José de Ybarra indicó en un mensaje escrito que el recipiente del pago se ha puesto de acuerdo en que se redujera el precio (a 3740 rs.). Una vez más reconoció Oñate que la reina había recibido los retratos en cuestión directamente del fotógrafo, para luego distribuirlos entre los individuos que le pareciera (es decir, sin intervenir a priori y de modo formal la oficina de Oñate—según notó con cierto resentimiento). El 1 de mayo Redevilla autorizó a Ybarra que ingresara la suma reducida a la cuenta corriente (“...en su c/c...”) perteneciente a Albiñana. Parecería que a los “Proveedores” (suministradores profesionales) del Real Palacio se les pagaba en forma de cuentas líquidas en Palacio—cuentas

de las que podían retirar fondos. La respuesta de Redevilla hace pensar que así era; y si así era, entonces el Palacio hacía el papel de banco (con debida influencia) para sus proveedores.

Mi lectura de las cuentas demuestra que el Palacio abonó dos facturas el 1 de mayo 1860, ambas veces bajo semejantes condiciones por parte de Redevilla, quien respondía a la Intendencia palaciega, y también por parte de Oñate e Ybarra. Albiñana no estaba haciendo buenas migas en la contabilidad de Palacio, aunque parecería que las hiciera con cierto éxito con la reina, incluso hasta que se le dejara realizar imágenes informales de su persona: los retratos de ella vestida de mantilla y bata.

El 25 de abril, una semana antes de los pagos del 1 mayo, José Albiñana llevaba otra vez retratos a la reina, quien se había alojado en el palacio de Aranjuez; seis retratos del príncipe de Asturias vestido de uniforme, colocados en sus estuches, por un precio total de 5280 rs. La factura lleva fecha de 3 mayo 1860, fecha que corresponde—hay que reconocer la inteligencia tras el cálculo—casi simultáneamente con el ingreso de 1 mayo. Parece que Albiñana hizo lo que pudo para mantener endeudado a Palacio, antes que pudieran cerrar el grifo. El día 5, Ybarra, Inspector General de Gastos, recibió la factura y se la pasó a Oñate, quien anotó el 16 mayo que los seis retratos constituían un pedido que vino de parte de la reina, y que en sus manos quedaban los retratos, a que ella dispusiera de ellos como quisiera, y así Ybarra dio su consentimiento para el ingreso.

La factura de Albiñana iba acompañada de una carta suya dirigida al “Ex.mo S.r Yntendente de la R.l Casa”. Por cierto, en la carta se detecta una nota patética, lo cual fue indicio de los problemas que habían estado de ebullición, y que aquéllos habían sido motivo por el que Albiñana hiciera el esfuerzo de evitar los poderes en Palacio quienes o aplazaban o minimizaban sus pagos. Albiñana hace referencia a su factura adjunta, y reconoce que Redevilla y él han llegado a un acuerdo acerca de una reducción de precios, pero que en el futuro desearía prevenir semejante contratiempo. Ruega le permitan entregar las facturas a Intendencia puesto que sabe muy bien que de entregarlas al Inspector General (Ybarra), éste las estancaría como era su costumbre, y que además han llegado a un acuerdo a priori acerca de los precios y que esto es conforme con las órdenes de Intendencia. Agrega que sólo faltaría preguntarle al Inspector General para poder ver que ha entregado la cantidad indicada en la factura. Dice que cuenta con la bondad de Intendencia, y que espera se le conceda lo que pide, porque lo ve justo. Además, dice, obtuvo el permiso de Su Majestad, ya hacía tiempo, de presentar sus facturas directamente a Intendencia, por lo cual viene presentándose a Su Excelencia el Marqués de Santa Isabel. El pedir este acto de gracia, explica él, no es nada más que una manera de evitar que malgaste el tiempo en ir y venir de Inspección, lo que siempre tiene que hacer. Cabe preguntar si el problema que ardía se trataba de los precios que fijaba Albiñana, o en cambio la tendencia por parte de Palacio de arrastrarse en cuestiones de pagos, así causando que los

proveedores como Albiñana sufrieran económicamente, hasta que tuvieran que ir pidiendo a insistencias el apoyo financiero líquido que se les debía. ¿Puede ser que los dos escenarios sirvieran para definir el caso particular de Albiñana?

Casi cinco semanas después de su última factura, Albiñana mandó otra, pues había hecho más fotografías aún. Dicen bastante tanto la tónica como el aspecto léxico de la carta que escribió para complementar su factura—ambas con fecha 8 junio. La carta acompañó una factura por doce retratos del príncipe, de pie delante de diversos fondos que representaban campamentos, aquéllos reducidos de tamaño y colocados en estuches, todo por 10.560 rs. Con su carta se humilla retóricamente, llama la atención a la factura adjunta, y comenta que ya ha entregado las fotografías a la reina. Ruega no se olviden de él, puesto que ha reducido sus precios al máximo que ha podido. Pone énfasis en el coste de la elaboración de los retratos y de los estuches. Agrega el detalle de que ha presumido de no mostrarle dichos retratos (a Intendencia), porque le han gustado tanto a la reina (ese mismo día en que escribe la carta) que ella mandó que hiciera más, todo lo cual significaba que su obra “va bien hecho”.

En esta coyuntura de acontecimientos, parece haber habido una ruptura crítica en el entendimiento entre Albiñana y la reina misma. Por lo menos es lo que indican las anotaciones escritas por Oñate, Ybarra y Redevilla, todos los cuales evidentemente le llevaban la contraria a Albiñana. Observó Oñate el 13 junio 1860 que los doce retratos de Su Majestad Real el príncipe de Asturias, los que representaba la presente factura, habían sido ordenados por Su Majestad la reina, y que ya estaban en manos de ella, de lo que había sido testigo Oñate. ¡Afirma además que la reina ha prohibido que este fotógrafo (Albiñana) hiciera más retratos! Con lo cual regresamos casi al punto donde comenzó nuestra historia: la afirmación al efecto de que los retratos eran los últimos, un término cargado ahora, porque indicaba tanto “más recientes” como “los últimos” (en el tiempo). Así que el 15 de junio Ybarra declaró que ingresaría el pago, con tal de que Albiñana (“el interesado”, a quien se le pagaba) mantuviera en cuenta todo lo determinado por Ybarra mismo.

Aún con bastante retrospectiva, no puedo decir cuál fue el futuro de Albiñana a partir de este punto. Como dije antes, mi interés ha sido uno muy circunscrito a este caso en particular, con la esperanza de que pueda servir de micro-historia útil sobre la que basar futuros trabajos de esta índole. La monografía acerca del establecimiento de los Albiñana queda por escribir. ●





Heterotopías del paisaje contemporáneo

Heterotopies of contemporary landscape

Alba Cortés García / Universidad de Sevilla

“Mapas, planos, imágenes de satélite, tomas de vista, muestreos, estudios sociales, diagramas y cuadros: la noción de geografía no había cobrado nunca tanta importancia en el arte como hoy en día”.¹

Vivimos en un tiempo en que la representación juega un papel protagonista a la hora de definir el mundo que nos rodea. Nos situamos en un rol de observador que otea desde un punto estático la multitud de visualidades que procura la extra-territorialidad, donde el ámbito de lo contemporáneo se caracteriza por ser contenedor de datos que describen, analizan y estructuran el entorno con el que interactuamos de manera multisensorial, llevando al plano de lo intangible aspectos relativos a la experiencia perceptiva y de relación con el entorno. Esto significa que, por ejemplo, en lo que se refiere al paisaje, conozcamos más datos técnicos o georeferenciales del mismo que en cuanto a impresiones físicas, que el diálogo con los espacios se vea reducido, en la mayoría de los casos, al consumo de la superposición de capas de información virtual que se refieren a los sitios, espacios donde coexisten diferentes versiones de la realidad, donde se entrecruzan infinidad de tramas narrativas.

Hemos creado una tecnología que nos permite relacionarnos con el medio a través de un sistema que traduce su complejidad en un código que nos llega a nivel visual, y que transfiere lo inconmesurable al tamaño de una pantalla. El presente es analógico y virtual, individual y colectivo, polisensorial y visual. Habitamos un tiempo en que lo sublime se desmorona ante el conocimiento y la proximidad.

Habitar el paisaje en el tiempo de la heterotopía. Estado de la cuestión.

El presente trabajo destaca, a modo de ejemplificación, un pequeño número de propuestas artísticas que actúan o han actuado como canalizadoras de la experiencia asociada a las nuevas visualidades que las tecnologías aportan al paisaje, cuyas coordenadas geográficas no tienen una delimitación física concreta, sino que abarcan los lugares donde se produce la confluencia de la experiencia con el paisaje en su dimensión física y virtual, enmarcados en un tiempo y un momento en constante transformación. En este estado o esta, cómo definiría el artista y filósofo Juan Martínez Moro⁴ Aurora Virtual en que nos encontramos, el concepto de paisaje ha adquirido distintos significados y terminologías, y su carácter naturalista ha ido perdiendo cada vez más potencia, resultando muy complejo el definir su extensión y las relaciones que actualmente establecemos con el mismo. Un ejemplo para comprender estos procesos artísticos es el análisis de los sistemas de información geográfica y GPS (Global Positioning System) que

1 BORRIAUD, Nicolás: Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica, 2012-2013, p. 17.

2 MARTÍNEZ MORO, Juan: Arqueología del arte moderno. Cantabria: Ediciones la bahía, 2015.

Resumen:

Los aspectos tecnológicos que definen nuestro tiempo tienen especial relevancia en la forma de relacionarnos con el paisaje y percibir los elementos que definen nuestra experiencia como parte integrante de un espacio heterotópico. En un plano en que la información visual que nos ofrecen los dispositivos virtuales cotidianos sobre referencias geográficas es capaz de sustituir la percepción polisensorial que proporciona la experiencia on site, el arte actúa como ventana hacia nuevas formas de interpretación sobre las confluencias, hibridaciones y desencuentros que se producen en la interrelación de la multiplicidad de datos que construyen diferentes enfoques y el artista produce nuevas herramientas topográficas, ya que la geografía es también asunto suyo y pretende, de este modo, acercarse al paisaje desde la poética y la crítica.

Abstract:

The technological aspects that define our time have special relevance in the way we relate to the landscape and perceive the elements that make up our experience our experience as an integral part of a heterotopic space. In a plane in which the visual information offered by everyday virtual devices on geographical references is able to replace the polysensory perception that the on-site experience provides, art acts as a window towards new forms of interpretation on the confluences, hybridizations and disagreements that they occur in the interrelation of the multiplicity of data that build different approaches and the artist produces new topographical tools, since geography is also geography also concerns him and aims, in this way, to approach the landscape from poetics and criticism.

han influido en la percepción y en la construcción social del paisaje y que han provocado que los creadores de las primeras décadas de este siglo ofrecieran nuevas alternativas en torno al concepto de metapaisaje o heterotopía.

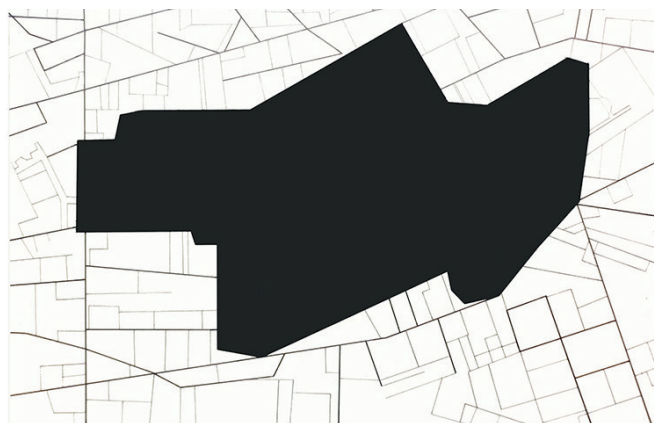
Jean Baudrillard pondría de relieve que los mecanismos de reducción de la realidad que convierten la experiencia en algo plano y superficial, se contraponen a lo emocional y lo tecnológico³. En esta área de lo virtual donde la yuxtaposición de elementos inconexos queda, en su propia disparidad, unificados, no está de más apuntar que los nuevos procesos tecnológicos de los últimos años, han puesto a nuestro alcance una mayor fuente de información que nos acerca al paisaje de manera distante pero concreta y que construye a su paso nuevos escenarios en los que lo virtual y lo físico se dan la mano.

El avance de la tecnología está influyendo en la relación experimental del individuo con el paisaje físico, ya que éste se dispone y se despliega ante nuestra zona de confort mediante plataformas de realidad virtual o de geolocalización. Este aspecto, propiciado por el hecho de que las ciudades estén hiperconectadas e hipertecnificadas, suscita que podamos conocer lugares a los que no podemos viajar físicamente, espacios susceptibles de ser escaneados, re-conocidos e interpretados con la premisa de la visión como único punto de conexión entre individuo e imagen en un plano que parece carecer, más allá de la realidad física de

pantalla de dispositivo electrónico, de cuerpo, tiempo y espacio. Un ejemplo de esta evolución perceptiva que redefine nuestro vínculo con el entorno podemos encontrarlo en el acceso a “lo sublime” por medio del ordenador, donde coronar la cima de la montaña se vuelve algo banal y anecdótico al hacerlo desde casa sin tener que experimentar el esfuerzo necesario por escalar escarpadas pendientes. En los últimos tiempos son varios los investigadores que han hecho notar que abordamos el paisaje desde muchas de sus múltiples interpretaciones viviendo en el tiempo de la heterotopía: donde la ficción y la realidad se solapan en un solo plano que conocemos como “tangible”, y del que son protagonistas gran cantidad de elementos virtuales que escapan a nuestra percepción. Muchos artistas trabajan para poner esto de relieve con la intención de trazar una vía de enfoque que venga a dar una visión más amplia sobre el papel del arte en una escena en la que múltiples planos de experiencias multisensoriales y virtuales coinciden y se entrecruzan.

Explorando más allá (o menos allá) del plano físico encontramos nuevas escenas de lo contemporáneo que hoy determinan o condicionan la experiencia directa con el paisaje. Gracias al infinito universo de posibilidades que se extiende al alcance de nuestra mano por medio de los sistemas de geolocalización y toda la documentación del mundo que a golpe de clic nos acercan los mapas virtuales en plataformas como Google Earth, se abren nuevas visualidades que homogeneizan las escenas de nuestros

3 BAUDRILLARD, Jean: Cultura y simulacro. Barcelona, Kairós, 1978.



51 39 26.89 5 42 6.81

Fig.1
Julio Sarraimián. Nowhere. Plataforma virtual de acceso al proyecto.

paisajes más cotidianos y los convierten en imágenes casi de telón y bastidores, como si, siendo espectadores, nos encontrásemos ante un teatro donde los protagonistas son los paisajes que ocupamos dialogando con aquellos que, hasta ahora, sólo nuestros ojos han descubierto. Éstos aparecen estáticos, renovándose cada cierto periodo de tiempo y dándonos la posibilidad, en la mayoría de ocasiones, de explorarlos o redescubrirlos a través de nuestra pantalla digital. Aparece el flâneur informático, el voyeur en ocasiones, incluso. Surge el recorrido virtual, la curiosidad y la ampliación del sentido de la vista al convertirnos en una suerte de dioses que pueden aterrizar en cualquier parte del mundo, así como abarcar grandes extensiones de terreno sólo usando el botón de zoom. En ocasiones aparecen restricciones, y los lugares “de lo sublime” nos siguen pareciendo aún más misteriosos. La privacidad queda en un dudoso plano, al mantenerse las casas de las calles como un decorado de fachadas de puerta cerrada, en las que, de vez en cuando, aparece una señora tendiendo en el balcón, o curiosos asomados a las ventanas o paseando por la calle cuyos rostros se han censurado tapando así su identidad. No es

el mundo que pisamos, tampoco el que vemos en televisión. La ficción desaparece y se congelan imágenes de la realidad captadas por coches/ bicicletas / hombres-cámara y satélites que fotografían la Tierra.

Dentro de esta vorágine de información multidisciplinar que nos acerca al paisaje, el arte es un agente imprescindible ya que desempeña un papel fundamental al activar la experiencia sensorial, el reconocimiento o la reflexión sobre nuestro entorno, al desarrollar, investigar y desplegar ante nosotros estas nuevas visualidades del espacio contemporáneo, participando de un proceso de retroalimentación que aporta nuevas vías perceptivas. Desde que Javier Maderuelo en su tesis titulada *El paisaje. Génesis de un concepto*⁴, estudiara la evolución del paisaje desde el nacimiento del término hasta el Romanticismo, en los siglos que desde entonces preceden al actual, el paisaje ha experimentado cambios muy profundos como parte de las propias modificaciones del mundo que la evolución en diferentes ámbitos ha provocado. Como apunta Juan Crego, doctor en comunicación audiovisual, la

4 MADERUELO, Javier: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Aldaba, 2007.5

5 CILLERUELO, Lourdes, CREGO, Juan: *Algunas cuestiones sobre arte y tecnología*. Catálogo del festival música Ex Machina, MEM Codex, 2002.

6 FOUCAULT, Michel: *Dits et écrits*. París: Gallimard, 1994.

7 ERIBON, Didier: *Michel Foucault*. Barcelona: Anagrama. 1992, p. 132.

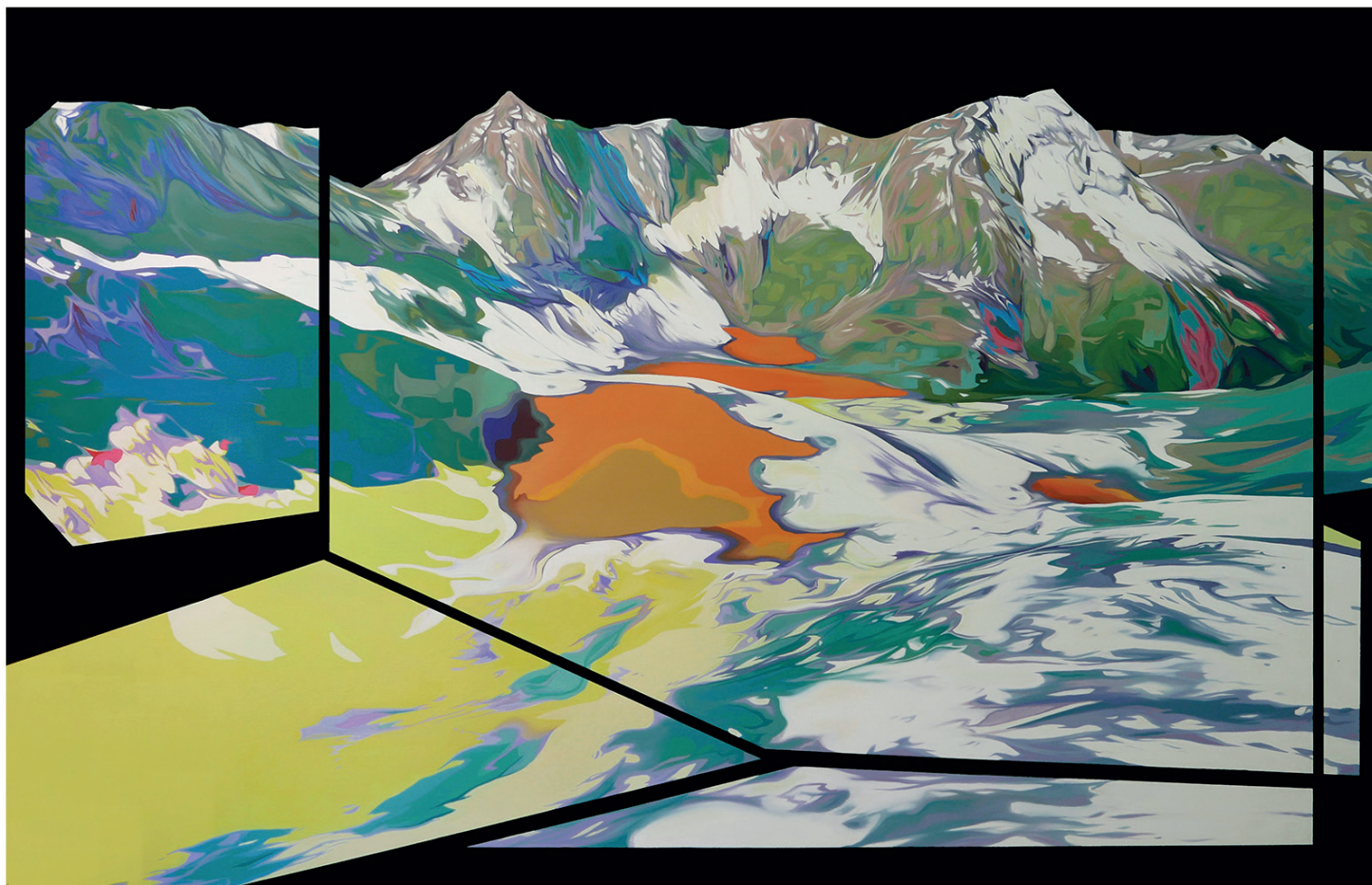


Fig.2
Julio Sarramián. Geoforma 09. Pintura sintética y óleo sobre lino, 190x300 cm, (2016).

introducción de un procedimiento nuevo afecta indudablemente a los precedentes y, poniendo como ejemplo el hecho de que, en su día, la fotografía absorbiera funciones propias de la pintura y la impulsara así hacia nuevos derroteros no naturalistas que supusiera una liberación formal y conceptual, nos indica que es algo que ha seguido pasando con ciertos matices y diferentes consecuencias. En un contexto donde muchos nuevos procedimientos se cruzan y se solapan, creemos importante rescatar el valor de las manifestaciones artísticas como traductoras de la experiencia que supone el paisaje, que hoy es tan múltiple como las formas de aproximarnos a él⁵.

Este proceso de hibridación donde conviven elementos tangibles e intangibles está siendo objeto de especulación en diferentes ámbitos y el hecho de que se produzca cada vez de manera más frecuente hace que los aspectos físicos y tecnológicos se complementen mutuamente y den lugar a reflexiones e hipótesis por parte de diversos teóricos y científicos. Foucault definiría la heterotopía a la que nos venimos refiriendo como el espacio en que conviven diversas experiencias y vivencias que coinciden, confluyen y se conectan entre sí, generando una malla de relaciones y estímulos

que siempre crean nuevas posibilidades de ser.⁶

Así lo define Eribon, para Foucault, la heterotopía por excelencia, es el navío, cuyo barco flotante, un lugar sin lugar, está abocado a la infinitud del mar. El viaje permite la travesía, la exploración de nuevas tierras, donde la experiencia es siempre otra y siempre abierta a posibilidades de existencia diferentes.⁷

Pau Waelder, comisario de la exposición *Metapaisajes* (2007, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca) define, por su parte, el concepto Metapaisaje, como una elaboración artística que se sitúa más allá del paisaje, otorgándole nuevas formas y significados, a la vez que plantea interrogantes sobre el entorno que reproduce. El hombre ha tenido miedo de la naturaleza, luego ha querido comprenderla, ordenarla, domesticarla, más adelante la ha despreciado y finalmente, a punto de extinguirla, quiere recuperarla con una nostalgia poco realista.⁸

Nos encontramos en un punto en que el paisaje se torna inverosímil, donde nos hacemos preguntas sobre la manera en que las realidades físicas y virtuales coexisten y modifican la escena

8 Véase WAELDER, Pau: Más allá del paisaje [catálogo de la exposición Metapaisajes]. Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, 2007, p. 2.

y nuestra interacción con el entorno, surgiendo la necesidad de cuestionar y entender qué está pasando.

Como apuntaría Pallasmaa, “La vista nos separa del mundo, mientras que el resto de los sentidos nos une a él”.

Paul Virilio, teórico y urbanista se refiere a este estado en el que navega la individualidad, entre lo corpóreo y lo incorpóreo, como espacio-tiempo metageofísico. Remite a la virtualidad como al Sexto Continente, como al mundo virtual hacia el que en nuestra sociedad prevalece un “delirio de emancipación terrestre”.¹⁰

El filósofo y comisario de arte Nelson Brissac expresa su interés y preocupación sobre el tema publicando artículos y estudios acerca de las redefiniciones de las nuevas configuraciones espaciales y sociales, el impacto de la metrópolis en la creación contemporánea o las nuevas grandes escalas que constituyen abstracciones que escapan a la experiencia cotidiana y la capacidad cognitiva de los individuos¹¹. Diana Domínguez, profesora, investigadora y artista multimedia, hace una interesante reflexión sobre los aspectos resultantes de la hibridación del campo de lo tecnológico con otros ámbitos, señalando cómo nuestra realidad cotidiana absorbe los estímulos de estos nuevos sistemas capaces de amplificar nuestro entorno perceptivo, lo que supone para el artista un amplio e interesante campo de actuación:

“En el territorio de la interdisciplinariedad, científicos y artistas, en su visión heurística, están recreando mundos resultantes de descubrimientos en los que la imaginación creadora explota la gran performance de máquinas con software inteligentes y hardware cada vez más adaptados a los aspectos biológicos. Así, lo cotidiano se está recreando por las formas de vida que implican lo biológico con lo computacional. Con las tecnologías podemos interactuar y trabajar entre mundos de silicio y mundos de materia carbónica. Con los sistemas interactivos, nuestra realidad cotidiana, así como ya fue invadida por la fotografía, el cine, la televisión, contará con interfaces que expandirán la vida biológica. Las mezclas de los mundos real y virtual tecnológico hacen que el “sujeto interfaceado” gane y amplíe su campo sensorio-perceptivo. Explorar creativamente sistemas interactivos es un desafío estimulante para los artistas de la era digital.”¹²



Fig.3
Julio Sarramián. Tekné. Vista general de instalación en sala.

La ventana hacia lo sublime.

El hecho de que el arte contemporáneo aborde nuestra experiencia del paisaje ya no solo desde su percepción y experimentación física, sino también desde medios y dispositivos externos que son capaces de generar otras nuevas visualidades y alterar la significación real de un espacio a partir de nuestra experiencia virtual (o viceversa) hace visible la necesidad de realizar una reflexión más allá de la dimensión física y virtual del paisaje. Trabajando en el sentido de hibridez y convivencia entre el espacio físico y los flujos de información que hoy acompañan a éste, el trabajo que desarrolla el joven artista y también filósofo Julio Sarramián resulta muy interesante. Su producción gira en torno al estudio de nuestra relación con la naturaleza y, concretamente, nuestra percepción del espacio y del paisaje. Encontramos su visión personal en cuanto al tema de este artículo en proyectos como *Nowhere* (Figura 1), donde el artista juega con la idea de lo que es visible y lo que está oculto en un paisaje “disponible para todos”, mediante los medios de información geográfica que nos ofrecen una cartografía pormenorizada del territorio pero que también nos ocultan ciertas parcelas del mismo. Sarramián presenta el satélite como tótem de la realidad -o, como él denomina, mitología- actual que define nuestra cotidianidad, la de la información, la globalización y la tecnología.

Geoformas artificiales (Figura 2) es otro proyecto del autor que se preocupa por generar nuevas imágenes del paisaje a través de la unión de elementos de la ciencia con procesos artísticos, produciendo imágenes mediante programas informáticos que lleva posteriormente al plano pictórico. Siguiendo el mismo esquema de análisis del territorio y sus formas de representación e interés por

9 PALLASMAA, J. (2006). Los ojos en la piel. La arquitectura y los sentidos. Barcelona: Gustavo Gili. p. 25.

10 VIRILIO, Paul: El Ciber mundo, la política de lo peor. Madrid: Cátedra. 1997, pp. 104-105.

11 Véase BRISSAC, N.: Real/Virtual: Redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sonales. En MARCHÁN FIZ, Simón, (ed.), Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Barcelona: Paidós, 2006.

12 DOMINGUES, Diana: La caja de Pandora y las tramas de la vida en las redes telemáticas. En Medeiros, Arte y Tecnología en la cultura contemporánea. Brasilia: Dupligráfica editora, 2002, p. 4.

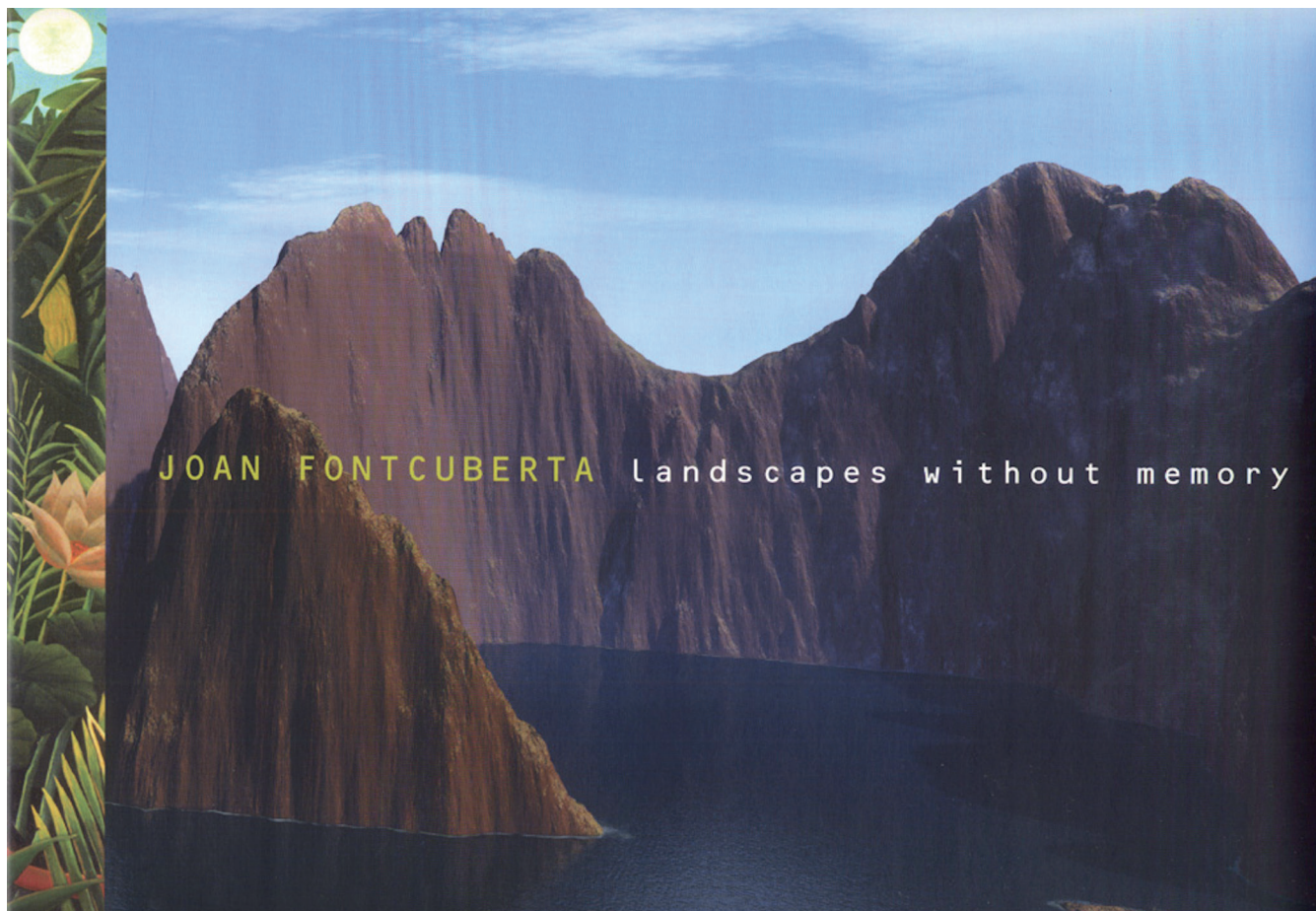


Fig.4
Portada de libro *Landscapes without memory*.

las técnicas de medición para el estudio del paisaje, tan propias de un tiempo en el que la información técnica prevalece sobre la información multisensorial, el proyecto *Tekné* (Figura 3) nos presenta varias claves para interpretar el paisaje de manera híbrida e incluso simbólica.

En una línea de trabajo muy ligada también a la importancia del concepto de paisaje y su representación, subyace la producción de Joan Fontcuberta, en concreto su proyecto *Landscapes without memory*, (Figuras 4 y 5) producción fotográfica en la que el artista trabaja con un software de diseño de paisajes y lo pone a interpretar fuentes bidimensionales que resultan ser famosas pinturas y fotografías de obras de artistas como Turner, Cézanne o Dalí, entre otros. En el ejemplo (figura 5), paisaje a partir de obra de Turner. De esta manera, el programa, destinado a uso militar en su creación, trata de traducir el paisaje de las obras como “real”, generando como resultado de los contornos y tonos de las imágenes, escenarios de montañas, valles, ríos, nubes... que eliminan la presencia humana y aportan a la escena un halo utópico y fantástico. Paisajes que nunca podrán ser experimentados en los que el artista cuestiona los límites del medio entre lo artificial y lo natural, lo imaginario y

lo percibido. Se genera, por tanto, una obra que reúne varios de los aspectos que tenemos en cuenta al hablar de paisaje heterotópico: uso de la tecnología como fuente de investigación y creación, hibridación de los procesos y surgimiento de nuevas visualidades ante la escena paisajística contemporánea.

Irene de Andrés, por su parte, explora el paisaje de lo sublime a través de las nuevas tecnologías con su instalación *Monitoring Landscapes*¹³ (Figura 6, p.32). La artista coloca cámaras web en diferentes emplazamientos, desde estaciones meteorológicas a tiendas de surf. De esta forma, atrapa historias que se generan en el paisaje “estático” y de las que participan elementos lumínicos y climatológicos, historias vivas y reales que, aunque no las veamos, siguen produciéndose y existiendo.

“Filmando estos paisajes online a través de mi pantalla de ordenador cree una colección que después centré en tres conceptos clave de la pintura del Romanticismo, el mar, la niebla y la noche, para formar esta instalación en forma de tríptico”.¹⁴

13 Véase exposición colectiva *Tecnologías de lo sublime. Paisajes a Contratiempo*, en la galería Cámara Oscura. Madrid, 2013.

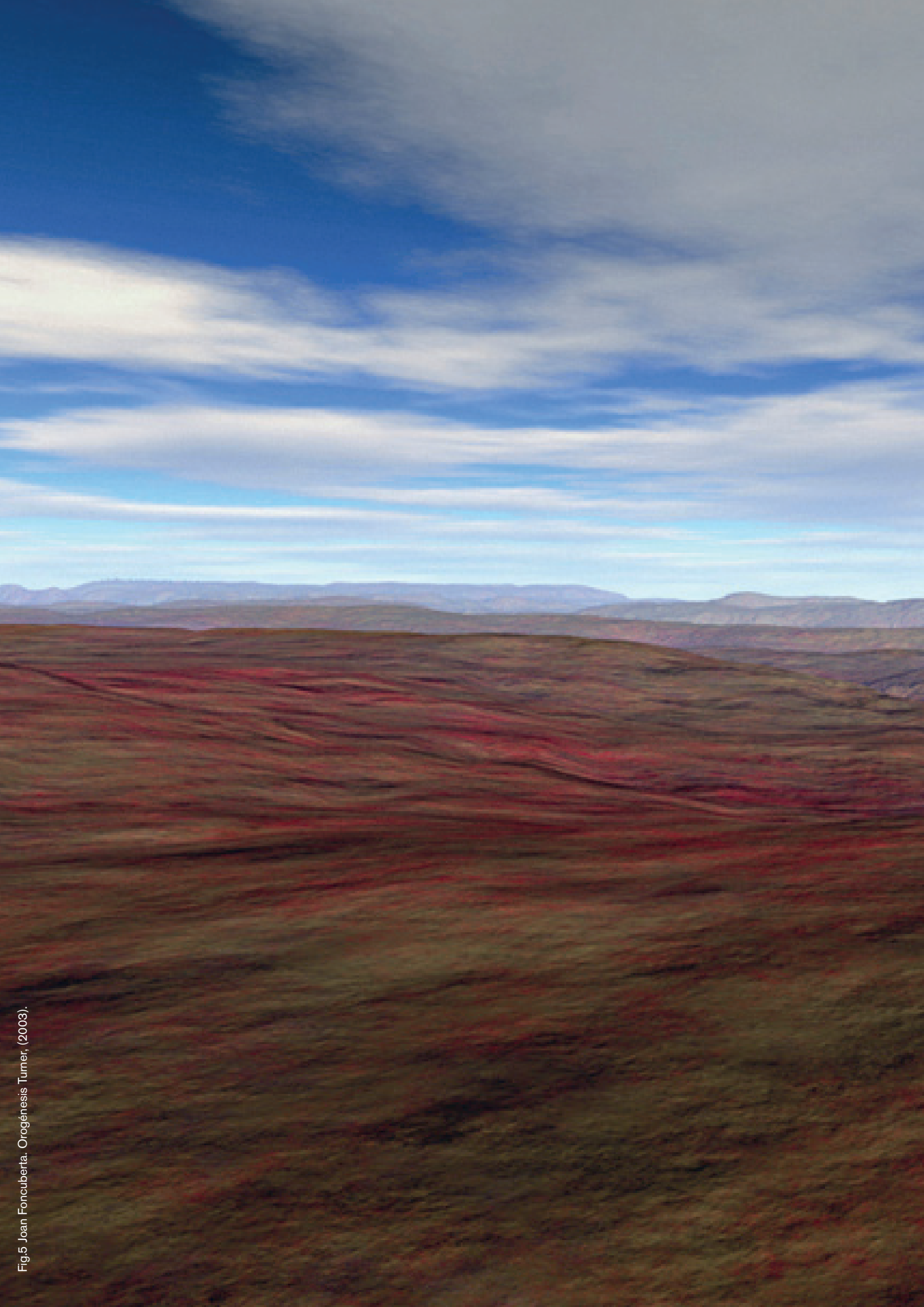
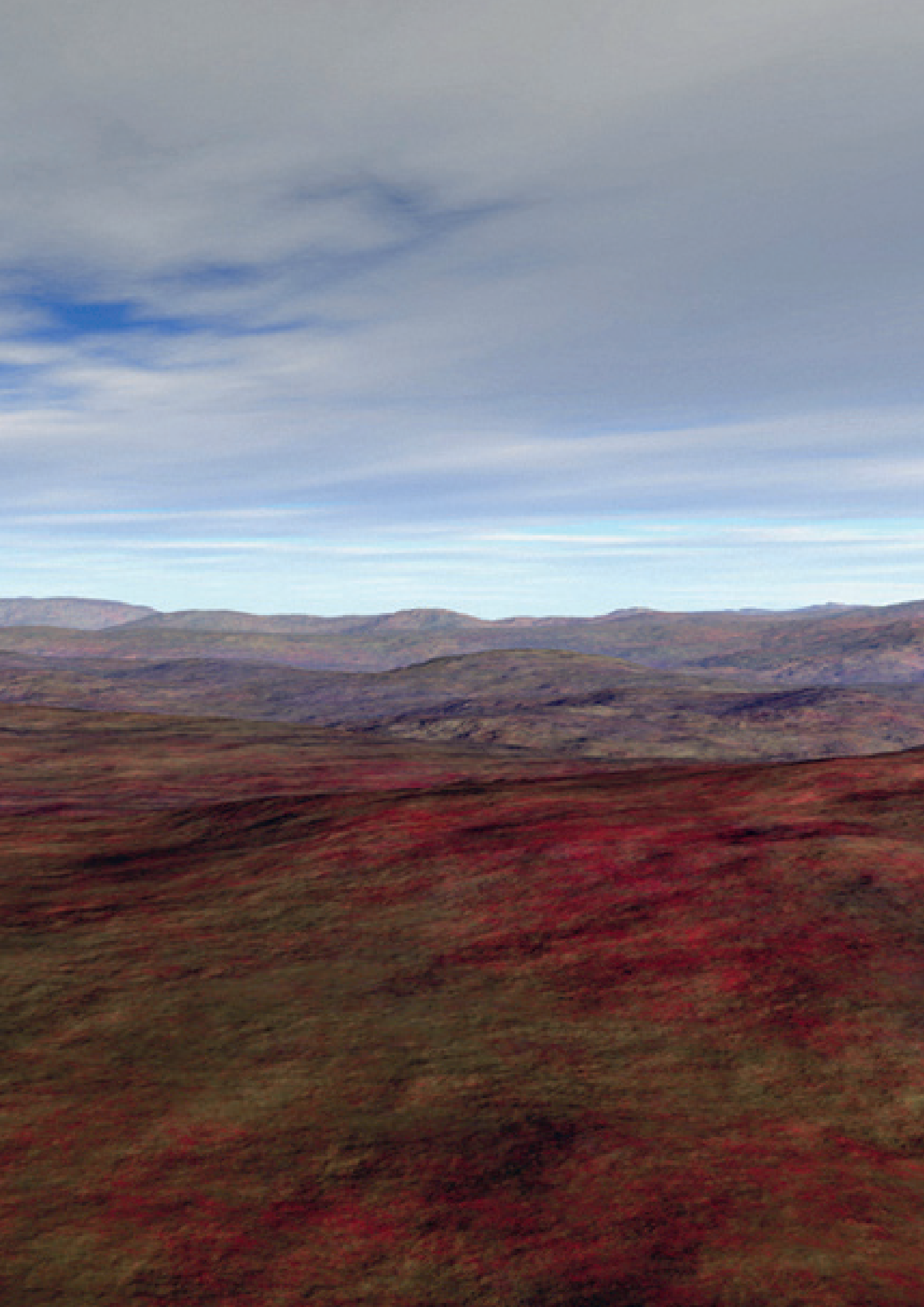


Fig5 Joan Forcuberta. Orogénesis Turner, (2003).



Conclusiones

Como podemos comprobar, la categoría estética de lo sublime para referirse al paisaje no ha perdido actualidad, y cuanto mayor es la huella que generamos sobre él, mayor es la inquietud por parte del colectivo artístico por explorarla, explotarlo y hacerlo dialogar con la sociedad contemporánea. Resulta interesante descubrir aquellas propuestas que ayudan a entender mejor nuestras relaciones con un espacio-tiempo tan múltiple, acelerado y cambiante, que sea la voz desde el arte la que nos haga pararnos a reflexionar y tomar conciencia sobre nuestro paisaje actual que, paradójicamente, ve su carácter sublime reforzado mediante el uso o la incursión en estas manifestaciones de estrategias relacionadas con las nuevas tecnologías, formando entre los dos un híbrido capaz de generar mensajes muy potentes que, al fin y al cabo, en sus disparidades y complejidades, tratan de amplificar el mensaje, sublime o no, de un paisaje heterotópico. ●

BIBLIOGRAFÍA

AUGÉ, Marc: *La construcción social del paisaje*. Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Madrid, Fondo de cultura económica de España, 1965.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 2009.

BAUDRILLARD, Jean: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

BAUDRILLARD, Jean: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978.

BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama, 1997.

BAUDRILLARD, Jean: *Pantalla total*. Barcelona, Anagrama, 2000.

BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*. Madrid, S.L. Fondo de Cultura Económico de España, 2002.

BERQUE, Augustin: *El pensamiento paisajero*. Traducción de Maysi Veuthey. Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

BESSE, Jean-Marc: "Las cinco puertas del paisaje", en Maderuelo (coord.), *Paisaje y pensamiento*. Madrid, Aldaba, 2006.

BODEI, Remo: *Paisajes sublimes: El hombre ante la naturaleza salvaje*. Milán, Ediciones Siruela, 2008.

▼ Fig.6

Video-installation: Three single-channel videos DV-Pal 48Hz 3,40min.



BOURRIAUD, Nicolas: Estética relacional. Buenos aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

BREA, Jose Luis: La estetización difusa de las sociedades actuales y la muerte tecnológica del Arte, 1997. Recuperado el 21 de abril de 2017, de <http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>

BRISSAC, Nelson: "Real/Virtual: Redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sonales", en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós, 2006.

BURKE, Edmund: Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello. Madrid, Tecnos, 1995.

BURKE, Peter: Formas de historia cultural. Historia y geografía. Madrid, Alianza editorial, 2000.

CALVINO, Italo: Las ciudades invisibles (28ª ed.). Madrid, Siruela, 2017.

CARERI, Francesco: Walkscapes: El andar como práctica estética. Barcelona, Gili, 2002.

CILLERUELO, Lourdes, CREGO, Juan Andrés: "Algunas cuestiones sobre arte y tecnología", en catálogo del festival música Ex Machina, MEM Codex, 2002. Recuperado el 3 de agosto de 2017 de http://www.virose.pt/vector/b_03/lourdes.html

CUVARDIC, Dorde: "La reflexión sobre el flâneur y la flânerie en los escritores modernistas latinoamericanos", en *Káñina*, revista de Artes y letras, Costa Rica, 2009.

DIEGUES, Antonio Carlos: El mito moderno de la naturaleza intocada. Sao Paulo, 2005.

DOMINGUES, Diana: "La caja de Pandora y las tramas de la vida en las redes telemáticas", en *Arte y Tecnología en la cultura contemporánea*. Brasilia, Dupligráfica editora, 2002.

ERIBON, Didier: Michel Foucault. Barcelona, Anagrama, 1992.

FONTCUBERTA, Joan: "Alpes sin eco: paisajes de paisajes o el arte como mapa", en *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Barcelona, Paidós, 2006.

FONTCUBERTA, Joan: "Reflectogramas", en *A través del espejo*. Madrid, La Oficina de Ediciones, 2010.

FONTCUBERTA, Joan: "La danza de los espejos. Identidad y flujos fotográficos en Internet", en *A través del espejo*. Madrid, La Oficina de Ediciones, 2010.

FOUCAULT, Michel: Dits et écrits. París, 1994.

GUILLÉN, Lucía M.: Contraemplazamientos. Heterotopías artísticas desde la luz y la espacialidad. Valencia, 2015.

LINDEGARD, Inka, LINDEGARD, Niclas: *Watching humans watching*. Berlin, 2012.

MADERUELO, Javier: El paisaje, génesis de un concepto. Madrid, Aldaba, 2007.

MANOVICH, Lev: El lenguaje de los Nuevos Medios. Barcelona, Paidós, 2001.

MARCHÁN, Simon. *Real/virtual en la estética y teoría de las Artes*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2006.

MARTÍNEZ, Juan: Arqueología del arte moderno. Cantabria, Ediciones la bahía, 2015.

MICHAUD, Yves: El nuevo lujo. Barcelona, Taurus, 2015.

MILANI, Raffaele: El arte del paisaje. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

MOLINUEVO, José Luis: La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales. Madrid, Biblioteca nueva, 2006.

NOGUÉ, Joan: La construcción social del paisaje. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

PALLASMAA, Juhani: Los ojos en la piel. La arquitectura y los sentidos. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

PUIG, Xavier: "Lo sublime contemporáneo y su representación plástica", en *biTARTE*, Revista cuatrimestral de humanidades. Donostia, 1997.

SCHAMA, Simon: *Landscape and memory*. Nueva York, 1986.

TURKLE, Sherry: (1995) *Life on the screen*. Simon & Shuster. Nueva York, 1995.

VALÉRY, Paul: Miradas al mundo actual. Buenos Aires, Losada, 1954.

VIRILIO, Paul: El Cíbermundo, la política de lo peor. Madrid, Cátedra, 1997.

WAELDER, Pau: "Más allá del paisaje", en *Metapaisajes*. Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2007.

WULF, Andrea: La invención de la naturaleza. Barcelona, Taurus, 2017.

ZAFRA Remedios: Un cuarto propio conectado. Madrid, Fórcola, 2010.

ZULUAGA, Paula: "Una mirada al paisaje como recurso turístico", en *Revista Interamericana de Ambiente y Turismo*. Talca, 2006.

El giro ICÓNICO y los estudios

Resumen:

Este artículo analiza las transformaciones del régimen escópico contemporáneo, y contextualiza el giro hacia la imagen en el marco de los estudios visuales que tienen encomendados la comprensión crítica de nuestro archivo visual.

Abstract:

This article analyzes the transformations of the contemporary scopic regime, and contextualizes the turn towards the image in the frame of the visual studies that have entrusted the critical understanding of our visual archive.

Cambio de paradigma

El auge de los medios técnicos globalizados y la proliferación de imágenes no ha supuesto solo un cambio cuantitativo sino cualitativo en los modos de visión y, además, en la forma de entender la realidad. Las consecuencias no se limitan a las prácticas artísticas, ni si quiera a las culturales. El régimen técnico de producción y reproducción de imágenes se sirve de artefactos que, como prótesis visuales u órganos exosomáticos¹ expanden nuestra capacidad visual superando las limitaciones del ojo. Smartphones, cámaras, pantallas, drones y mini-satélites tienen una doble función; no solo nos asisten, sino que configuran la red de dispositivos de control que además de definirnos como sujetos, predicen y determinan la nueva biopolítica; lo que denomina Mitchell biocibernética².

Cada revolución tecnológica ha comportado, además de discursos apocalípticos, cambios culturales de envergadura, como ocurrió con la perspectiva renacentista, la imprenta o la fotografía. La relación entre cada tipo de sociedad y la tecnología de sus máquinas ya fue deducida por Deleuze (1993); “las simples o dinámicas para las sociedades de soberanía, las energéticas para la disciplinaria y las máquinas cibernéticas para las sociedades de control o de la comunicación”, sin perjuicio de que puedan coincidir solapadamente en un mismo tiempo y espacio. Sin embargo, en opinión del pensador, la causa principal del cambio de paradigma estriba en los agenciamientos colectivos de los que las máquinas solo eran una parte, la subjetivación de un nuevo código semiótico, (que ahora torna

icónico), y que tiene también relación con cambios biológicos, sociales y epistemológicos. Añade Deleuze, (Crary, 2008): “Una sociedad se define por sus aleaciones, no por sus herramientas... Las herramientas existen solo en relación a las combinaciones que hacen posibles o que las hacen posibles”. Por ello defendemos que no estamos solo ante cambios técnicos. Estaríamos simplificando el análisis si reducimos las causas del nuevo modelo atribuyéndolas únicamente a la revolución tecnológica, a las nuevas características de la imagen o a nuevos métodos de representación visual. Estamos ante una nueva forma de entender la realidad, de pensar, de relacionarnos con ellas y entre nosotros. Boehm advierte del peligro que supondría que este cambio de paradigma fuera considerado como un tropo retórico, como una moda pasajera en lugar de un verdadero giro icónico que implica “una mirada distinta para comprender la realidad a través de las imágenes”³. El giro hacia la imagen trae consigo un nuevo régimen escópico⁴, que se encuentra tanto en el cambio de paradigma como en las transformaciones sociales y maquinicas, y que ha de dar respuesta a ambos asuntos.

En opinión de Pérez Cortés, quizá la razón de estos cambios resida en nosotros mismos, y que la necesidad humana de comunicarse a través de imágenes, de producir y reproducirlas de modo masivo preexistiera a la generación de los dispositivos tecnológicos que las posibilitan; solo que hasta ahora no disponíamos de los medios necesarios.

1 En referencia a instrumentos como el telescopio, la cámara, o el cine, que hacen de prolongación de los órganos sensoriales, (Jay, 2007:11).

2 Noción con la que Mitchell (2017,384-415) se refiere al poder de los nuevos medios técnicos y a las estructuras de la economía política que transforman las condiciones de vida de todos los organismos, reduciéndolos a meras herramientas, y que alude tanto al control y a la comunicación como a la posibilidad de rechazo de las mismas.

3 Pensamiento recogido en la Carta escrita a Mitchell en 2006 y correspondida por éste en ese mismo año.

4 Concepto introducido inicialmente por Christian Metz como “el modo de mirar socialmente instituido” (Hernández, 2007), más tarde por Baxandall, como “el ojo de la época”, y desarrollado por Martin Jay y Jose Luis Brea en referencia a las articulaciones políticas que deciden lo que es visible y lo que es cognoscible.

visuales.

Sonsoles Martínez / Universidad de Sevilla

Las imágenes conforman nuestro mundo, para algunos saturan el espacio y para muchos auguran un nuevo giro ocularcéntrico. Después del periodo transcurrido durante el s. XX de denigración de la visión promovido por el pensamiento francés⁵, no es hasta los años 90 que la imagen, harta de ser ilustración o copia, trata de recuperar su poder, su propia forma de producir sentido, su logos. Influidos por las teorías de Warburg o Benjamin, y por la crítica al lenguaje, desde Basilea, Gottfried Boehm, y desde Chicago, Thomas Mitchell escriben de forma independiente acerca un cambio de régimen en relación a las imágenes, que culmina en su famosa correspondencia en el 2006. Ambos conforman lo que sería el giro icónico y el pictórico respectivamente, dando lugar al origen de la Bildwissenschaft o ciencia de la imagen, y a los estudios visuales.

Los estudios sobre cultura visual son un poco posteriores, y aunque el libro de John Walker y Sarah Chaplin de 1997 se considera como el primero sobre cultura visual, no es hasta la Teoría de la Imagen de Mitchell, y en 2009 la Introducción a la cultura visual de Nicolas Mirzoeff cuando se desarrollan de forma más profunda.

La cultura visual

La eclosión de la cultura popular tiene lugar en las nuevas sociedades de masas, surgidas tras el proceso de industrialización y urbanización originado en Gran Bretaña, y que se despliega tras la Segunda Guerra Mundial, por lo que podemos decir que el concepto es consecuencia del establecimiento de una economía de mercado capitalista. Partiremos de la suposición de entender superados los puntos de vista teóricos iniciales, que entendían la cultura popular como obras de tipo inferior o que buscaban el beneplácito mayoritario, para detenernos en el enfoque posmoderno que trata de aunar lo que tradicionalmente se entendía por cultura popular y de élites. La razón es que este intento por superar la escisión adorniana de alta y baja cultura conforma el enfoque posmoderno, que da lugar al surgimiento durante los años 70 de los estudios culturales en Inglaterra, promovidos principalmente por Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall (Walton, 2008). Los estudios culturales se extienden durante los años 80 a EEUU, Canadá, Australia e India, y no es hasta los 90 cuando, bajo la influencia del pensamiento de

Barthes y Benjamin nace la cultura visual, disciplina problemática en cuanto a su propia definición, cercana a la sociología europea y a la historia del arte, y que se encuadra como un área más reducida de los estudios culturales.

En los estudios de cultura visual destaca el americano Mirzoeff, y se avienen a un contenido más semiótico que el de los estudios visuales, centrándose en las funciones sociales y políticas de la visualidad. Estos estudios tienen por objeto la vida cotidiana posmoderna desde la perspectiva del que consume las imágenes, pero no desde el que las produce. La posmodernidad es visual y tendemos a ver incluso las cosas que no son visuales a través del ojo, porque gracias a la tecnología, y apropiándonos de la expresión heideggerina, el mundo es captado como una imagen.

Nuestra cultura visual se encuentra hiperestimulada, pero pese al miedo a la saturación, nos adaptamos constantemente.

En el propósito de esta disciplina está encontrar el sentido que nos proporcionan las experiencias visuales cotidianas, por eso se adentra en la realidad virtual, trabaja con la crisis de información y en la hiperexposición de imágenes, identificando los lugares de resistencia. Asimismo, mediante la crítica ideológica, trata de reflexionar sobre la crisis de verdad que tiene lugar en nuestra realidad.

La profusión de imagen que invade el régimen visual actual se asocia indefectiblemente a la cultura de masas, puesto que su producción y consumo se presume generalizado, cotidiano e inevitable. El acceso directo a las representaciones y su estatuto prevalente, relaciona indefectiblemente el concepto de cultura visual con nuestro tiempo. No obstante, como hemos visto, lo visual provoca desconfianza, por lo que no nos es ajena la tendencia de pensamiento – influida por la hostilidad icónica platoniana –, que entiende que una cultura en la que domina lo visual es mediocre. Sin embargo, esta creencia puede ser desmantelada si entendemos que ver no es creer, sino interpretar⁶.

5 Teoría desarrollada por Martin Jay, en *Ojos Abatidos*, 2007 y que atribuye una actitud hostil frente a lo visual en críticos y artistas como Bataille, Breton, Sartre, Merleau-Ponty, etc.

6 Idea introducida por Nicolas Mirzoeff (2003) de la que se apropia Moxey en *El tiempo de lo visual* (2015) y desarrolla Bal (2004).

Los estudios visuales y el giro icónico

Los estudios visuales de corte más fenomenológico, defienden que hay algo en las imágenes que no puede ser trasladado al texto. Parten de la importancia de la forma o medio de la imagen, porque son estas las que determinan su contenido. Además, atienden a la agencia de la propia imagen, a su iconicidad y a las circunstancias en las que se produce y recibe. El giro pictórico es encabezado por Mitchell, y G. Boehm representa el máximo exponente del icónico de la Bildwissenschaft alemana. En este artículo utilizaremos la expresión giro icónico para englobar a ambos.

La disciplina o indisciplina que constituyen los estudios visuales –por su naturaleza interdisciplinar y por la dificultad de definir su objeto–, surge como crítica de la representación y del idealismo tradicional, como un estrenado materialismo que atiende a un nuevo régimen escópico. Mediante el método analítico estudia de las ideologías que conforman los modos de ver, las estrechas relaciones que mantienen visión, conocimiento y poder, o, en términos próximos de Moxey (2015), entre poder, cultura y representación. Estos intereses construyen y connotan los actos de visión, resultado de un rizoma de influencias que administra lo que debe ser conocido.

Por lo tanto, el objeto de estudio no lo compone únicamente la imagen⁷, sino los actos de visión, como un nuevo objeto complejo, interdisciplinar, mixto y sinestésico⁸. La impureza de la visión, que como observa Brea ya fue anticipada por Duchamp, evidencia que ésta no es natural, sino producto de una construcción política y cultural. Esta impureza congénita, la ausencia de actos esencialmente visuales, ni si quiera de imágenes que estrictamente lo sean, junto a la disparidad de fuentes que asisten a los estudios, provoca ciertos problemas de delimitación de la disciplina, porque entonces: ¿qué queda al margen de los actos de visión?

El giro hacia la imagen agorado por estos teóricos ha sido propiciado por la nostalgia de la presencia, por el hartazgo hacia el giro lingüístico que caracterizó las últimas décadas del s. XX, el menosprecio de la imagen por el arte conceptual, el abuso de lo racional y del significado, el ataque posmoderno a lo real y a la agencia del sujeto. Ha significado una vuelta hacia la fuerza performativa de la imagen, una necesidad de recuperar la relación con el mundo sin mediaciones, un abandono del logocentrismo que caracterizaba el sistema tradicional de conocimiento.

Este cambio de paradigma anda en busca de los afectos, otorga cierta presencia y una especie de criticada existencia ontológica a las imágenes, que, por haberlas identificado con signos a lo largo de la historia, se han ahogado en significado.

El giro supone además una reacción frente a la necesidad de analizar el mundo de las imágenes de forma anacrónica, con independencia de cuando fueron creadas, atendiendo a la insuficiencia del texto para explicarlas, y a la existencia de esa diferencia icónica de la que habla Boehm, como ese algo ausente que la imagen muestra. Esta tendencia fenomenológica quiere posicionarse respecto a lo real, señalando un nuevo modelo que, basado en la profusión de la imagen y predominio de la visualidad, afecta a distintos ámbitos de nuestra vida, entre ellos a los modos en los que nos relacionamos, a las formas de experimentación, y de subjetivación entre otros. A su vez, analiza cómo se produce significado y cuáles son los sentidos que se insertan en lo visual, desde la comprensión de las diferencias que lo caracterizan.

Todas estas circunstancias no han evitado que este giro sea criticado como una vuelta a cierto romanticismo, a la idea de lo sublime, a un misticismo consecuencia de la resistencia a la racionalidad pura, que no parece suficiente para dar cuenta de fuerzas que pretendemos, nos trasciendan. Otra de las objeciones fundamentales que recibe es el posible fetichismo que comporta, realizado a su vez desde un discurso teórico, desde el texto, y que puede suponer una especie de vuelta hacia concepciones pre-modernas.

En respuesta encontramos los conceptos de fetichismo crítico según Medina o estratégico según M.A. Hernández⁹, como instrumentos que nos ayudan a entender nuestra relación con los objetos. En última instancia y de acuerdo con Mitchell (2017), se trataría de iniciar una especie de diálogo con cada objeto con, podríamos decir, la intención de desnudarlos de todas esas capas de texto y de significación construidas sobre el mismo, para conocer cuál es su voluntad, que al fin y al cabo no es más que la nuestra. Este recurso nos servirá para recuperar nuestra relación con ellos. Se trataría de practicar una especie de existencialismo estratégico, que no contempla diferentes esencias; no es ontológico porque no pregunta por el ser, sino por cómo funcionan las cosas. El riesgo reside en

7 La imagen no resulta un objeto de estudio satisfactorio por no ser dueña de lo visual y por no ser suficiente para una reflexión más amplia que contenga los actos de mirar, que componen la cultura visual y que se encuentran connotados social e históricamente.

8 Este es el sentido que les otorga Brea (2009) o Bal (2006).

9 Extraído del Seminario impartido por Mieke Bal, Tiempos trastornados. Del 2-4 de octubre de 2017. Cedeac. Murcia.

acabar como ese agnóstico que acaba rezando en cada instante de peligro, y que no sabe si fingió la increencia durante toda su vida o la fe de aquella urgencia.

Por lo tanto, más que un giro ontológico se trata de un giro ficcional, un autoengaño metodológico. El interés del estudio visual estará entonces en aunar ambos enfoques, sentido y presencia, y en analizar cómo se imbrican socialmente esos actos de visión, sin reducir la imagen al texto; averiguar qué mecanismos los naturalizan, y cómo se perciben e interpretan no solo desde el afecto sino desde la razón, así como cuál es su relación con lo real, cómo y cuál es la ideología que esconden y a qué causas obedecen. Reflexiones que comprenden el análisis crítico –y para ello, distanciado– de las prácticas artísticas y del resto de producciones de significación cultural que requieren actos de visión, y que por su fuerza performativa tienen el poder de generar imaginarios.

No obstante, parece que estas preocupaciones no son nuevas. De acuerdo con Brea, el desfase entre lo que se ve y lo que se conoce, y esa incapacidad del ojo de depurarse y desprenderse del resto de influencias que lo dirigen, ha sido objeto de las prácticas artísticas desde el desarrollo de las vanguardias y durante el resto del s. XX la hipótesis del inconsciente óptico de Benjamin, y Krauss, no debe limitarse a lo que registran los dispositivos técnicos y que a nuestra vista escapa, sino en sacar a la luz aquello que se percibe, pero que no logra ser aprehendido. La diferencia estribará en un método o cuestionamiento nuevo para abordar un mismo asunto, desde ese distanciamiento analítico que proponen los estudios visuales.

Consideraciones sobre el régimen visual contemporáneo

En relación a las mutaciones en la política de lo visual, citamos a Elsaesser: “Hay un cambio en el modo de ver; nuestra sociedad de la información se convierte en una sociedad de control y la cultura visual en una cultura de la vigilancia” Dentro de la misma rotación visual en la que nos hallamos, las políticas de vigilancia y el control representan otro giro de tuerca, que como comentamos al comienzo de este ensayo, ya anunció Deleuze. Estas no se basan en la presencia sino en la imperceptibilidad. Muestra de ello es que alrededor de nuestro planeta orbitan más de 2.500 satélites de vigilancia, del tamaño de una mochila y por un coste inferior a seis mil euros. Esta cifra de satélites se multiplicará exponencialmente por la revolución de los nanosatélites en la industria espacial, según Jesús Martínez Manso, diseñador y desarrollador de los sistemas de inteligencia artificial de Planet, empresa predominante a nivel mundial a la vanguardia del desarrollo de esta tecnología: “Planet diseña y construye sus propios satélites, lleva todas las operacio-

nes de control en el espacio, y hacemos la analítica de imágenes con inteligencia artificial. Desde allí el mundo es fotografiado cada día con una resolución nunca antes lograda de 4 m por pixel”¹¹. El mundo se fotografía, archiva y se vende cada día, excepto en los puntos ciegos, escotomas inaccesibles aun al obturador. La particularidad es que estos dispositivos son invisibles a nuestro ojo, y es que el dominio del poder parece que se basa en su carácter invisible, práctica perfeccionada por el capitalismo.

Otros dispositivos de control nos clasifican en función de las imágenes que nos gustan, e incluso de los segundos que permanecemos ante ellas, sin necesidad de que acudamos para comprobarlo a la ficción de algún capítulo de *Black Mirror*. La carga de información que contienen las imágenes y como interactuamos con ellas supera al texto. Normalizamos a base de repetición y costumbres lo que antes nos parecían aberrante, como ceder nuestra información personal al comercio. El consentimiento ya es indiferente; los sistemas de almacenamiento de datos predicen no solo nuestros gustos, sino nuestra localización y futuras acciones, un saber anticipado sin riesgo¹², como si de un pensamiento telepático de Brea se tratara, pero operado desde el mercado. Ni si quiera Debord hubiera sospechado los niveles de mercantilización que hemos alcanzado, sin necesidad de la mera presencia, de forma espectral. Los efectos nocivos de las tecnologías dejan de cuestionarse cuando se vuelven invisibles.

La frecuencia de acontecimientos hace que la contemporaneidad corra el riesgo de perder toda significación, como ya anunciaba Marc Augé. Y con esta hiperabundancia fragmentada de acontecimientos, consumo, imágenes, mercancías, artistas, productores de imágenes dentro de esta aceleración centrifugadora, y habiendo perdido el sentido teleológico del decurso histórico; ¿no se pierde toda significación y sentido?, ¿cuáles son los efectos de tanto exceso?, ¿cómo afectan al arte estas circunstancias?

Puede que una salida esté recuperar los trozos de historia explotados por Heidegger y Derrida. Hay totalizaciones que se des-totalizan y dan lugar a otras nuevas en un juego constante, decía Sartre. Aunque no exista una linealidad, puede que haya persistencias históricas a las que podemos agarrarnos, como el 11S que fue un acontecimiento total, un hecho universal; otros como el fundamentalismo, el populismo y el terrorismo son, asimismo, acontecimientos totalizadores que recibimos globalmente a través de imágenes, y que contradicen la fragmentación derridiana.

Uno de los sentidos de las prácticas artísticas será entonces des-ocular o dismantelar lo que nuestro régimen escópico nos imposibilita apreciar, según el pensamiento de Heidegger, Derrida, o

10 Cita de Thomas Elsaesser, recogida en Steyerl (2014) relacionada con el pensamiento de Gilles Deleuze introducido al comienzo de este escrito.

11 Extraído de la entrevista mantenida en diciembre de 2017 que se publicará en el doctorado que me encuentro en la actualidad desarrollando.

12 En referencia al saber anticipado de Žižek o Lacan.

Foucault, pero, como puntualiza Brea (2010), no debemos olvidar que las artísticas pertenecen a prácticas culturales influidas por el régimen escópico en las que se insertan. Por lo tanto, los estudios de cultura visual sobre lo artístico implican poner en tela de juicio el propio sistema de creencias del que participa el arte, con el riesgo de extravío que conlleva.

Otra salida puede estar en crear contextos adecuados donde la imagen recupere su poder y se vuelva eficaz. Pero, ¿cómo salirse de sí, de ese exceso permanente de estímulos si se mercantilizan las expectativas, los deseos, las relaciones familiares y las políticas?, ¿cómo separarnos de lo que somos para sobrellevar la contradicción del sujeto contemporáneo? La práctica artística no escapa de estas circunstancias, porque el capitalismo lo absorbe e integra todo; crea la ilusión de equilibrio de estar dentro y fuera porque incluso cualquier amago de crítica queda incorporado al espectáculo imperante. Esta es la genialidad del *pharmakon*; crear un problema y presentarse como la única solución.

El mundo de las imágenes se plantea en muchas ocasiones como un lugar irreflexivo y meramente emocional, provisto de un halo idealista que sigue buscando detrás de la imagen la representación del mundo. Ahora, en este giro icónico, huidos de la representación y refugiados en la presencia, corremos el peligro de dejarnos seducir por los afectos, sustituyendo la verdad sentida por la mostrada, que compartiremos de inmediato en redes sociales. No nos importa cómo son los hechos o cómo sea el mundo, sino cómo lo incorporamos e interpretamos; preferimos producir nuestras propias experiencias a tratar de dar significado a un mundo que dejó atrás el afán racional de dar sentido con la sintaxis y las estructuras. Quizá la era de la imagen no ilustrativa sino generadora de conocimiento está aún por llegar, o al menos del todo. No obstante, el carácter reflexivo o crítico de la imagen aparece en el campo de lo relacional, en ocasiones sin avisar, detrás de cualquier forma, ya sean mediante memes o instalaciones de arte, haciéndonos recuperar cierta fe en la capacidad libertadora y cognitiva de las imágenes. El texto no es suficiente, y el sentido no todo lo agota. Confío en que no nos hemos convertido en sujetos sin filtro ni criterio, y en que la emancipación crítica no debe consistir en apartarnos de las imágenes, sino en aprovechar las nuevas condiciones que nos ofrece. ●

BIBLIOGRAFÍA

BAL, Mieke: "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales", en *Revista de Estudios Visuales*. Murcia, Ed. Cendeac, 2004.

BREA, José Luis: *Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen*. Murcia, Ed. Estudios visuales, 2007.

BREA, José Luis: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Ed. Akal, 2005.

CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador*. Murcia, Ed. Cendeac, 2008.

DELEUZE, Gilles y NEGRI, Toni: "Dossier Deleuze-Guattari", entrevista en *Magazín Dominical*, Nro. 511. Valencia, 1993, pp. 14-18.

GARCÍA VARAS, Ana: *Filosofía de la imagen*. Navarra, Ed. Universidad de Salamanca, 2011.

HERNANDEZ, Miguel Ángel: *El archivo escotómico de la modernidad*. Madrid, Ed. Ayto. de Alcobendas, 2007.
JAY, Martin: *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del s. XX*. Madrid, Ed. Akal, 2007.

MIRZOEFF, Nicolás: *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Ed. Paidós, 2003.

MOXEY, K: *El tiempo de lo visual*. Barcelona, Ed. Sans Soleil, 2015.

STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aies, Ed. Caja Negra, 2014.

WALTON, David: *Introducing cultural studies*. London, Sage Publications, 2007.

A person's hands are visible holding a large, blank white sheet of paper against a dark background. The paper is held taut, and the hands are positioned at the top and bottom edges. Overlaid on the center of the paper is the text 'JOVC' in a large, white, stylized font. The 'J' and 'V' are connected, and the 'O' and 'C' are also connected. The font is a clean, modern sans-serif style.

JOVC

Call for papers!

hasta el XX de XX de 2018

Encierro en el

El apoyo de la comunidad artística a José María Moreno Galván.

María Regina Pérez Castillo / Universidad de Granada

Resumen:

El crítico de arte sevillano José María Moreno Galván mantuvo durante toda su carrera un compromiso ético y estético que lo convirtieron en un icono de la resistencia franquista, especialmente dentro de la comunidad artística del momento. El presente artículo relata uno de los episodios más idiosincrásicos de su vida: el encierro de numerosos artistas, actores y otros intelectuales en el Museo del Prado quienes protestaban contra la detención y encarcelamiento del crítico.

Un cuadro que se convirtió en póster en 1976 y del que se tiraron cientos de miles de ejemplares resume gráficamente la Transición Española, el paso de la dictadura a la democracia. Es *El Abrazo* del pintor valenciano Juan Genovés. El cuadro es prácticamente un icono para la historia del arte española: sobre un fondo completamente blanco, como flotando, un grupo de ciudadanos vistos de espaldas y vestidos en tonos ocre y castaños avanzan con los brazos abiertos en el gesto de un abrazo. Una réplica del cuadro, un alto relieve circular en hierro y bronce alzado sobre un gran pedestal de piedra y diseñado por el propio Juan Genovés a partir de su propio cuadro, se encuentra en medio de una isleta de la calle Atocha de Madrid, muy cerca del número 55 donde estaba el despacho de abogados laboristas, miembros del sindicato Comisiones Obreras, sobre los que disparó a quemarropa un grupo de extrema derecha franquista el 24 de enero de 1977, provocando 5 muertos. Juan Genovés lleva dedicándose a las artes plásticas en España más de 50 años, siendo testigo de momentos verdaderamente trascendentales para nuestra historia acontecidos durante el llamado tardofranquismo, los cuales ha traducido en sus obras desde un lenguaje artístico figurativo y un compromiso político total. Uno de los episodios más representativos de su vida fue el Encierro en el

Museo del Prado que en el año 1970 llevaron a cabo numerosos artistas y otros intelectuales españoles en protesta por la situación de encarcelamiento que estaba viviendo el crítico de arte José María Moreno Galván. El presente artículo pretende describir y esclarecer los términos en los que se produjo dicho encierro, analizando sus precedentes y consecuencias, e intentando contextualizarlo en un tiempo y una situación sociopolítica concreta.¹

¿Quién fue José María Moreno Galván?

José María Moreno Galván nació en La Puebla de Cazalla, en plena campiña sevillana, el 10 de noviembre de 1923. Era hijo de José Moreno Galván y de María Galván Jiménez, siendo el mayor de cuatro hermanos: Francisco, Rosario y Elisa. Su familia era de origen modesto, pues su padre era maestro albañil, pero su madre María mostraba una excepcional tendencia a la ilustración y una actitud “liberal”. El propio José María la definió como “de una curiosidad insaciable”.²

Sus estudios, en principio, se limitaron a la enseñanza elemental, si bien desde niño José María manifestó un inusitado interés por los libros y la literatura en general, alimentado igualmente por su

1 El testimonio de Juan Genovés sobre los encierros en el Museo del Prado en favor de la liberación del crítico de arte José María Moreno Galván están descritos en el programa “1971 y 1976. Encierros contra el franquismo en el Museo del Prado: Juan Genovés” del programa Ayer de RTVE, emitido el día 18 de mayo de 2014: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ayer/ayer-encierros-contra-franquismo-museo-del-prado-juan-genoves-ii-25-05-14/2584138/>

2 MORENO GALVÁN, José María: *Epístola moral y otros artículos sobre arte*. Sevilla, 2011, pp. 140, 141.

Museo del Prado.

Enclousure in the Prado Museum. The support of the artistic community to José María Moreno Galván.

Abstract:

The sevilian art critic José María Moreno Galván maintained throughout his career an ethical and aesthetic commitment that made him an icon of Francoist resistance, especially within the artistic community of the moment. The present article talks about one of the most idiosyncratic episodes of his life: the confinement of numerous artists, actors and other intellectuals in the Prado Museum, who protested against the arrest and imprisonment of the critic.

madre, María Galván, y por su abuelo Frasquito, que lo introdujo en la lectura devota del Quijote, la cual le acompañaría el resto de su vida. En torno a estos años, José María ya había empezado a manifestar, junto a su inseparable hermano Francisco, un precoz interés por la pintura, la cual alimentaron a través de la lectura de la revista *Blanco y Negro*, habitual en el hogar. Del origen de su interés por el arte dice José María: “Todavía el arte no había entrado en mí de una manera didáctica consciente. Dificilmente podría digerir una crítica de las que en *Blanco y Negro* hacía Manuel Abril. Pero, eso sí, un habitual diálogo con reproducciones de arte clásico me había dotado para distinguir perfectamente un cuadro de la escuela española, de un italiano o un flamenco”.³

A los 12 años ingresa en los *Flechas*, cantera de la Falange Española, lo cual justificaría posteriormente con las siguientes palabras: “La actitud más fascinante para un niño entonces era ser fascista”.⁴ En plena Guerra Civil, estando el Sur de España fuertemente controlado por el ejército rebelde (1937), a la corta edad de 14 años, José María empezó a trabajar como meritorio en el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, gracias a las gestiones de su padre. Se abrió entonces, según cuenta él mismo “un periodo intensivo y anárqui-

co de lecturas de todas clases”, entregándose con especial fervor a los novelistas rusos (Dostoievski, Chejov, Gorki...) y a la literatura española (Quevedo, Unamuno, Antonio Machado...), sin despreciar a los clásicos grecolatinos (Homero) ni a lo modernos (John Milton). Sin embargo, de cara a los derroteros que luego asumiría su destino, la lectura central de esta etapa fue la del Glosario de Margarita Nelken, de la cual confiesa “entré de nuevo en el mundo del arte, y esta vez se abría ante mí, virgen aún de sensaciones, el intrincado sendero de lo moderno”.⁵ Aquel estallido de su sensibilidad hacia el arte moderno se consumaría poco después gracias a la revista *The Studio*, que dedicó un número especial a Van Gogh. Éste fue una revelación esencial, a través de la cual no sólo descubrió el arte moderno, sino también una nueva forma de mirar.

En 1942, José María se trasladó junto a su familia a Sevilla, donde por entonces ya se encontraba su hermano Francisco, que estaba estudiando Bellas Artes gracias a una beca del Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla. Al poco tiempo de instalarse en Sevilla, a José María le ofrecieron un puesto burocrático y aceptó, lo que le permitió instalarse en la capital andaluza y vivir allí parte de su juventud. Llegaba a Sevilla para “vivirla intensamente”, para leer ese “otro lenguaje de sensaciones” con que está escrita la ciudad.⁷

3 Ibidem, p. 141.

4 Ibidem, p. 143, 144.

5 Ibidem, p. 144.

6 Ibidem, p. 145.

7 Ibidem, pp. 145, 146.

Lo decisivo de su llegada a la capital fue que allí pudo entrar en contacto con el círculo de jóvenes artistas y escritores que ya por entonces frecuentaba su hermano Francisco. También aprovecha dicha estancia para seguir nutriendo sus conocimientos sobre arte, extendiendo su horizonte desde el panorama nacional al foráneo, gracias a publicaciones como *Cahier de Art*, *Art New*, *Arquitectural Review*..., con las que se fue haciendo “de las maneras más inverosímiles”, y que, según confesión propia, contribuyeron a que él mismo empezara entonces a darse “respuestas a los problemas candentes del arte”⁸.

En 1944 se marchó a Madrid, donde estuvo hasta 1946 realizando el servicio militar en El Pardo, dentro del Regimiento de Transmisiones. José María aprovechó dicha estancia para acudir asiduamente al Museo del Prado y a algunas de las exposiciones que se empezaban a organizar en las salas y galerías madrileñas del momento, desde las cuales pudo continuar profundizando en sus reflexiones estéticas. Además de este contacto directo con el arte, en el que Madrid jugaba un papel fundamental, José María siguió completando su formación con la lectura de la obra de importantes críticos e historiadores del arte: Walter Pater, Eugenio D'Ors, Wölfflin, Berenson...

Gracias a la influencia de su hermano Francisco, de Caballero Bonald y de otros amigos, en 1952, José María comienza a trabajar en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, donde desempeñó todo tipo de tareas burocráticas, administrativas, organizativas... Fue su primer contacto de peso con el mundo del arte contemporáneo, y debió marcarle profundamente ya que pudo contemplar su propio sino, el camino que habría de transitar en el futuro. Estando en Madrid, decide que es el momento de instalarse en la capital, logrando subsistir de algunos trabajos y gracias a la ayuda de su hermano. Pero José María debía buscar el modo de estabilizar su estancia en Madrid, para lo cual tramitó la solicitud de ingreso en la Escuela de Periodismo, a la que accedió ese mismo año a través de una vía excepcional, una serie de plazas reservadas para quienes no habían realizado los estudios de bachiller, como era su caso. No solo consigue acceder a la Escuela de Periodismo sino también una beca económica que le permite subsistir en la capital española. Ese mismo año comenzó su carrera universitaria de periodismo, que finalizó en 1955. Fueron años de intenso estudio en los que combinó las lecturas obligadas con sus indagaciones estéticas propias, la teoría y la crítica de arte, a través de autores como Worringer, Malraux, Guillaume Janneau, Apollinaire, Gino Severini... Durante estos años conoció también a Carola Torres, su futura esposa (1954) y madre de sus dos hijos: Carola y José. Entretanto, José María ya había empezado a escribir crónicas periodísticas y a ejercer la crítica de arte en diferentes revistas españolas, como *Mundo Hispánico*, *Correo Literario* y *Cuadernos*

Hispanoamericanos, *Papeles de son Armadans*, *Gaceta Ilustrada y Actualidad Cultural*, así como en los diarios *El Alcázar* y *Ya*. A estos medios, poco después se sumarían las revistas *Teresa* y *Goya*, en las que José María colaboró como crítico de arte entre 1955 y 1961. En estos primeros trabajos de crítica de arte fue especialmente importante su temprano reconocimiento de algunos grupos artísticos emergentes de la época, como el catalán *Dau al set* o el madrileño *El Paso*, desde donde iría cobrando forma el denominado informalismo español. Mención especial dentro de esta corriente ha de tener el artista canario Manolo Millares, al que le unirá siempre una gran amistad.

José María comenzaba a moverse con potencia e ilusión en el mundo artístico madrileño. Dentro de estos círculos, en un momento de fuerte agitación política, conoció a Dionisio Ridruejo, pieza clave en su determinación y compromiso político, acercándole al Partido Comunista de España, entonces en la clandestinidad. Política y arte empezaban a entretenerse en la vida de José María Moreno Galván.

En 1960, publicó su primer libro, *Introducción a la pintura española actual* (Publicaciones Españolas: 1960), donde daba muestras de su amplísimo conocimiento del panorama artístico español de su tiempo. José María Moreno Galván era ya por entonces un crítico de arte respetado, por su peculiar manera de mirar las obras de arte y de transmitir sus impresiones, destinadas a enseñar a mirar la obra, y por su particular conciliación entre el rigor de la teoría del arte y la pasión del espectador entusiasmado. A partir de esta década de los 60, cobra más fuerza su activismo político, estrechamente vinculado a la cultura. Se convierte en integrante habitual de las tertulias del Café Pelayo, donde también participan Armando López Salinas, Alfonso Sastre, Daniel Gil, entre otros. Se discutía sobre arte, literatura..., desde un claro trasfondo y una intención política, alineándose frente al régimen del dictador Francisco Franco.

Al mismo tiempo, José María Moreno Galván seguía ejerciendo la crónica periodística y la crítica de arte, convirtiéndose en sus principales tribunas las revistas *Artes* y *Triunfo*. Eran años de intensa actividad, tanto en relación a sus indagaciones y escritos sobre arte, como en su militancia política, que, en su caso, iban cada vez más de la mano. Su voz ganaba cada vez más amplitud, a la par que seguidores y adeptos. Para ello, fue fundamental su incorporación a las revistas *Triunfo* y *Cuadernos del Ruedo Ibérico*. A *Triunfo* se incorporó el 26 de septiembre de 1964, estrenándose con un magnífico reportaje crítico sobre el Surrealismo (Moreno Galván, 1964: 58-65). Formó parte de sus filas hasta su muerte, a modo de premonición, un año antes de la desaparición de la publicación en 1982, y firmó en sus páginas alrededor de 700 textos,

8 Ibidem, pp. 146, 147.

fundamentalmente en la sección “Arte, Letras, Espectáculos”. Desde ahí, tuvo la oportunidad de agitar la aletargada conciencia de los españoles, que por algunos resquicios empezaban a respirar otros aires, a escuchar otras voces, a sentir de otra forma. En cuanto a *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, participó desde su primer número, que apareció en París en junio de 1965. Bajo el pseudónimo “Juan Triguero”, José María publicó un artículo que tituló “La generación de Fraga y su destino”⁹ el cual alcanzó gran repercusión en el panorama intelectual español, exaltando a las izquierdas silenciadas y sembrando el nerviosismo en la derecha vociferante. El artículo logró enfurecer a Manuel Fraga, entonces Ministro de Información y Turismo. Ese mismo año, José María Moreno Galván publicaba su segundo libro, *Autocrítica del Arte*¹⁰, donde se condensaba su planteamiento estético, partiendo de unos artículos publicados entre 1961 y 1962 en la revista *Artes*, editados póstumamente bajo el título “Epístola moral y otros artículos sobre arte”¹¹. o obstante, si bien su intención inicial fue dar forma de libro a aquellos artículos, el resultado fue una obra nueva, una síntesis de su concepción del arte y la estética contemporánea.

En 1969, publica su tercera gran obra, titulada *Pintura española. La última vanguardia*¹², donde volvía a realizar una panorámica del arte contemporáneo español.

De este modo, a lo largo de los años sesenta, José María Moreno Galván se convirtió en uno de los críticos de arte más influyentes de su tiempo, sobre todo en relación a las nuevas corrientes y a los artistas emergentes, ante los cuales ejerció como una suerte de visionario. Al mismo tiempo, José María Moreno Galván se convirtió en una especie de símbolo de la lucha antifranquista, especialmente entre los estudiantes. Un hecho significativo muy ilustrativo de ello fue la prohibición en la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense de una conferencia pro-amnistía, en la cual José María habló sobre la represión cultural como forma de represión social, sobre la situación de los presos políticos, en concreto, la de los jóvenes vascos que un mes más tarde serían juzgados en Burgos, y sobre la situación de Picasso como caso paradigmático. Como cabía esperar, la policía detuvo al crítico, lo encarceló y lo multó. El que, en señal de protesta, un numeroso grupo de artistas se encerrasen en el Museo del Prado, contribuyó a que su mito continuase creciendo y que cobrase mayor eco su voz.

Como miembro de *Triunfo*, en junio de 1971 fue invitado por el gobierno de Chile a la denominada “Operación Verdad”, que reunió en Santiago de Chile a diferentes periodistas, escritores e intelectuales españoles. El objetivo del gobierno de Salvador Allende era mostrar de primera mano la realidad social y política que es-

ta viviendo el país andino, al tiempo de desmitificar las falsas especulaciones que se ocupó de alimentar la prensa tradicionalista europea. Entre los invitados españoles, en su mayoría de signo conservador, se colaron dos de los redactores de *Triunfo*, José María Moreno Galván y Víctor Márquez Reviriego. Pero lo más significativo de aquel viaje es que, desde el impulso de José María Moreno Galván, se dieron los primeros pasos para la conformación de lo que es actualmente el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, que alberga una de las más importantes colecciones de Latinoamérica de arte del siglo XX. Sabemos por la narración del pintor Jose Balmes, que la idea partió de José María Moreno Galván, con quien había estado almorzando en el bar “Dominó”, cerca del Palacio de la Moneda. En aquel almuerzo surgió el proyecto, que en el mismo día propusieron al presidente Allende, encontrándose con el compromiso de este para seguir adelante con el mismo. Poco después se crearía el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, que presidiría el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa, quien vivía exiliado en Chile, y junto a él, además de Moreno Galván, Rafael Alberti, Louis Aragón, Carlo Levi, Giulio Carlo Argán... Ese mismo año, se empezaron a recibir obras, ocupándose Mario Pedrosa de la recepción de las mismas para el futuro museo, que entretanto se guardaron en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, organizándose incluso en 1972 una primera exposición con las obras hasta entonces recibidas. Lamentablemente, en septiembre de 1973, el golpe de Estado de Pinochet detuvo el proyecto que, no obstante, resurgió en 2006 bajo el nombre de Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

La autoridad como crítico de arte de José María Moreno Galván era entonces indiscutible en España: su larga trayectoria intelectual, avalada por sus libros, artículos, conferencias y catálogos de exposiciones. Era un referente tanto para el público como para los artistas emergentes.

José María Moreno Galván falleció en Madrid, el 23 de marzo de 1981, con apenas 57 años, tras una enfermedad que se prolongó durante los últimos años de su vida. Padece una arteriosclerosis que degeneró en demencia senil. Envejeció a gran velocidad y perdió las facultades cognitivas e intelectuales que en un pasado le habían sido intrínsecas. Es bastante clarificador el texto homenaje a la muerte de Moreno Galván que el director de la revista *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, le dedicó, ya que aporta algunas descripciones de su deterioro físico y mental:

“Su hueco entre nosotros ya se había producido hace tiempo, cuando la enfermedad le fue apartando, poco apoco, inexorable, de su quehacer. Se iban espaciando demasiado sus ya solo

9 MORENO GALVÁN, José María: “La generación de Fraga y su destino”, en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 1, 1965, pp. 5-16.

10 MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*. Madrid, 1965.

11 MORENO GALVÁN, José María: *Epístola moral y otros artículos sobre arte*. Sevilla, 2011.

12 MORENO GALVÁN, José María: *La última vanguardia*. Madrid, 1969.

visitas a la redacción: recogía sus cartas parsimoniosamente, inquiría noticias a uno o a otro y, a veces, se te quedaba mirando sin más. Era como un cruel recorte, a tope, que su padecimiento imponía a lo que antes había sido cálida irrupción, sonriente incitación a conversar, a considerar el cariz de la actualidad o volcar preguntas que nacían de su abierta curiosidad, con aquel comportamiento entrañablemente llano, antípoda del que adoptaría cualquier autoclasificado”¹³.

Encierro en el Museo del Prado

Si bien en el año 1969 la crisis se instaura definitivamente en el núcleo del franquismo, dicho malestar se venía gestando mucho antes. La contratación colectiva que el Gobierno establece por ley en 1958 supone una excepción notable en el corporativismo español. Los salarios y condiciones de trabajo dejaban de ser regulados únicamente por el Ministerio de Trabajo, como ocurrió entre 1939 y 1958, y pasaban a ser determinados mediante convenios colectivos entre representantes obreros y representantes patronales. Este tipo de negociación colectiva dentro del ámbito de la Organización Sindical amplió la estructura de oportunidades políticas para la acción colectiva, de manera que la negociación de los convenios fue la ocasión para desencadenar huelgas y otras acciones de protesta¹⁴.

Además de este excepcional hecho, debemos considerar la normalización del comercio internacional en nuestro país tras el fracaso autárquico. La apertura económica de España se fue produciendo paulatinamente a lo largo de la década de 1950, aunque se intensificó a partir de 1957 con la formación del Gobierno de los llamados “tecnócratas”. Dicha apertura permitió la entrada de productos de consumo más fiables y baratos. En relación con esa nueva apertura no debemos obviar la influencia de la Televisión que a partir aproximadamente de 1957 propicia el cambio de modelos comerciales y sociológicos en España al poner las miras en un contexto internacional más evolucionado y moderno¹⁵. Programas de variedades más o menos atrevidos como *La Goleta* (1958) o el *Club del Sábado* (1958) resultaron fundamentales en este ámbito. La gradual suavización de la censura en España se reflejó en la relativa liberalización de la prensa (la Ley Fraga de 1966) y en la entrada de libros y películas que en el pasado habían sido censurados o prohibidos. Destaca en este contexto el caso *Mogambo* (1953), aquel filme protagonizado por Ava Gardner, Grace Kelly y Clark Gable en la que el celo extremo del censor convirtió lo que no era más que un adulterio en un caso de incesto. Las nuevas reformas económicas que el equipo de los “tecnócratas” introdujo a mediados de los años 60

trajeron consigo no solo un extraordinario crecimiento económico sino también múltiples cambios en el plano social. España entró de cabeza en la llamada sociedad de consumo, el modelo familiar se transformó debido al cambio del rol de la mujer que comenzó a trabajar fuera de casa y a percibir un salario, la influencia extranjera era cada vez mayor y el descontento de la clase obrera, los estudiantes universitarios e incluso de un sector concreto de la Iglesia iba en aumento. Las ramas de Acción Católica, tocadas por la Democracia Cristiana y por el compromiso obrero en Francia (Misión Obrera) y en Bélgica (la Juventud Obrera Cristiana fundada por el prelado belga Joseph Cardijn), siempre mostraron ciertas resistencias al régimen. Dichas posturas se intensificaron con la celebración del Concilio Vaticano II (1962). Centenares de curas españoles defensores de los derechos obreros plantaron cara al régimen en las décadas de 1960 y 1970. Su lucha fue silenciada y reprimida violentamente. El caso más representativo es la manifestación que unos 160 sacerdotes emprenden en Barcelona en 1966 para protestar contra las torturas del régimen. La tensión social, los conflictos laborales y la oposición política iban en aumento en escala e intensidad de forma continuada. El año 1969 comenzó con desórdenes estudiantiles en las Universidades de Barcelona y Madrid, y con la controvertida muerte de Enrique Ruano, miembro del Frente de Liberación Popular (FELIPE), que fue detenido el 17 de enero de 1969, por arrojar en la calle propaganda de su partido, y trasladado a Comisaría. Tres días más tarde, fue llevado a un edificio de la calle Príncipe de Vergara (entonces General Mola) de Madrid, para efectuar un registro de la vivienda, y allí cayó por una ventana del séptimo piso, lo cual fue considerado por el conjunto del movimiento antifranquista como un asesinato, produciéndose diversas movilizaciones en protesta por los hechos. El asesinato de Ruano y las consecuentes manifestaciones, principalmente universitarias, desembocaron en el decreto del estado de excepción, numerosas encarcelaciones y otras tantas deportaciones.

A pesar de todos estos cambios, el régimen franquista, lejos de impulsar cambios políticos que atendiesen a las nuevas necesidades de los españoles, se empestilló en sus planteamientos y los apuntaló. Los “inmovilistas”, como popularmente eran conocidos, estaban abanderados por el almirante Luís Carrero Blanco, quien había sido designado como Jefe de Gobierno por Franco en 1967 y cuyo objetivo principal fue reforzar la ideología franquista en los que serían sus últimos años de vida (los del franquismo y los del propio Carrero Blanco). En este ámbito, el nuevo jefe de Gobierno siempre se había mostrado férreo y radical, superando su fervor, incluso, al del propio Franco. Sus posturas, por lo tanto, chocaban de pleno

13 EZCURRA, José Ángel: “José María Moreno Galván”, en *Triunfo*, 6 (XXXV), 1981, p. 95.

14 BABIANO, José: “¿Perspectivas globales Vs. Enfoques locales? Notas sobre el trabajo y los trabajadores durante el franquismo”, en: SABIO, Alberto y FORCADELL, Carlos (coords.): *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón* (Barbastro, del 3 al 5 de julio de 2003), Aragón: Instituto de Estudios Altoaragoneses y UNED, 2005, p.121

15 CARRERAS LARIO, Natividad Cristina: “Los primeros programas de variedades de TVE: de La Hora Philips a Escala en Hi-Fi”, en *Revista Comunicación*, nº 9, Vol. 1, 2011, p. 19.

con el ala reformista del Gobierno, que veía en la democracia la única salida del franquismo. El recrudecimiento del Gobierno de Carrero Blanco se tradujo, mayoritariamente y a nivel social, en el empleo desmedido de las fuerzas del orden público. La conflictividad laboral y las revueltas estudiantiles, cada vez más frecuentes en la década de los 70, eran reprimidas duramente por la policía y penalizadas por el Gobierno. Ejemplo de ello será el famoso Proceso de Burgos, un juicio sumarísimo iniciado el 3 de diciembre de 1970 contra dieciséis miembros de la organización armada nacionalista vasca ETA, acusados de los asesinatos de tres personas durante la dictadura entre los que se encontraba el reconocido torturador del régimen, Melitón Manzanas y el agente de la Guardia Civil, José Pardines Arcay. Otro hecho a tener en cuenta es el caso Matesa (1969), uno de los escándalos políticos económicos españoles más destacados de la época que salpicó a varios ex ministros y políticos franquistas (Mariano Navarro Rubio, Juan José Espinosa San Martín y Faustino García-Moncó Fernández), a empleados del Banco de Crédito Industrial y al Opus Dei, entre otros. El régimen perdía en un corto período de tiempo la poca credibilidad y autoridad que le quedaba.

No debe extrañarnos, por tanto, que en el inicio de los 70 José María viviera una de las etapas más intensas y conflictivas de su vida, dado su compromiso social y arrojo. En los primeros años de esta década fue arrestado y encarcelado varias veces, lo que lo consagró definitivamente como una de las figuras intelectuales enemigas del régimen más importantes de España. Esto último se debe, en gran medida, a la fortísima repercusión que sus encarcelamientos tuvieron: encierros de artistas, noticias en la prensa, etcétera. La vida

de Moreno Galván comenzaba a interesar no solo a sus amigos y familiares, sino a todo el conjunto de los españoles, pues muchos de ellos compartían su causa: liberar a España de la opresión dictatorial y alcanzar unas libertades básicas.

La mañana del 2 de noviembre de 1970 se celebró una asamblea estudiantil pro-amnistía en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Somosaguas (Madrid), en la que José María intervino como principal conferenciante y a la que asistieron unos 1000 estudiantes. Su discurso versó sobre la represión cultural como forma de represión social, sobre la situación de los presos políticos, en concreto, la de los jóvenes vascos que un mes más tarde serían juzgados en Burgos, y sobre la situación de Picasso como caso paradigmático. Según indican algunos medios de comunicación, las palabras del crítico fueron de “vibrante alocución” y capaces de “enardecer a los estudiantes”¹⁶. José María afirmó en su discurso que mientras España careciese de libertad, él lucharía contra ese estado de cosas y que su sitio estaba entre los obreros y los estudiantes, junto al pueblo¹⁷. Entre los asistentes se encontraban varios policías vestidos de paisano y armados, lo que José María advirtió y denunció ante el público. En ese momento hizo acto de presencia la Policía Armada que entró violentamente¹⁸ en la sala para detener al crítico, pero los estudiantes asistentes al acto hicieron un círculo alrededor de José María e impidieron el paso a la policía. Se sucedieron numerosas escenas de agresiones y abucheos entre un colectivo y otro. La policía efectuó la detención esa misma noche cuando José María ya se encontraba en su casa. Por orden del juez-policía Jaime Mariscal de Gante, José María fue encarcelado en la cárcel de Carabanchel con una fianza que ascendía a 30.000 pesetas. Fue

CENTRO PENITENCIARIO DE DETENCIÓN DE HOMBRES MADRID

Censurado y autorizado Nº DE REGISTRO **6998**

TÍTULO *Don Quijote de la Mancha*

AUTOR *Cervantes*

INTERNO PROPIETARIO *José María Moreno Galván*

NOTAS:

- 1º LOS LIBROS DE LITERATURA SERAN DEVUELTOS POR SUS DUEÑOS A SUS FAMILIARES EN EL PLAZO DE UN MES.
- 2º LOS LIBROS DE ESTUDIO O CONSULTA QUEDAN EXCLUIDOS DE LA ANTERIOR DISPOSICION.
- 3º NO PODRAN SER PRESTADOS, DONADOS O DEVUELTOS SIN LA AUTORIZACION DEL SR. MAESTRO BIBLIOTECARIO DE LA PRISION, CIRCULAR DE LA INSPECCION GENERAL DE FECHA 13 DE JUNIO DE 1963.

Madrid, 13 de Noviembre de 1970

EL CAPELLAN **EL MAESTRO OFICIAL**

Fig.1

Préstamo del libro Don Quijote de la Mancha a José María Moreno Galván en la biblioteca del centro penitenciario de Carabanchel. Libro autorizado y certificado por el capellán del centro. Fechado el 13 de noviembre de 1970. Extraído del archivo Moreno Galván del Museo Reina Sofía.

16 Noticia aparecida en la revista Mundo Obrero, nº 18, 1970 (Año XL), p. 2.

17 Ibidem, p. 3.

18 Según el periódico ABC no se produjeron altercados entre los estudiantes y la policía, sin embargo, según otras fuentes de distinto signo ideológico como Mundo Obrero, la policía arremetió con violencia contra los asistentes.

acusado de desórdenes públicos e incitación a la violencia.

Durante los primeros días de estancia en Carabanchel, su esposa Carola tuvo problemas para facilitar a José María una medicación que tomaba diariamente para sus problemas de tensión, corazón y riñón, lo cual desató la indignación de los amigos y la familia. Unas 600 personas se reunieron en asamblea en la Facultad de Bellas Artes de Madrid para decidir qué tipo de acciones debían emprender para conseguir que José María pudiera tomar su medicación en la cárcel y, debido a su delicado estado de salud, acelerar su puesta en libertad. Decidieron crear un comité que fuera a exponer el caso al ministro de Información y Turismo, Alfredo Sánchez-Bella, pero las conversaciones no fueron demasiado fructíferas. Finalmente, tomaron la decisión de realizar un encierro conformado por 80 artistas e intelectuales¹⁹ en el Museo del Prado la tarde del 6 de noviembre, concretamente en la sala de Goya, frente a la Familia de Carlos IV. Los congregados escribieron un comunicado firmado por todos los reclusos en el museo:

“A la opinión pública española. Con el máximo respeto al lugar en el que nos encontramos y a las obras de arte que en él se encuentran, al grupo de artistas e intelectuales abajo firmantes, unidos por un sentimiento común de repulsa hacia el procedimiento adoptado contra el escritor y crítico de arte José María Moreno Galván, decidimos manifestar nuestra oposición permaneciendo ordenadamente en el interior de este museo y negándonos a salir, hasta que no se adopten medidas dirigidas a la liberación de nuestro colega”²⁰.

Además de este comunicado, los congregados enviaron un telegrama a Pablo Picasso pidiéndole su apoyo: “Desde el Museo del Prado, cuya dirección ostentará siempre ante nosotros, y donde nos hemos encerrado voluntariamente como protesta por la detención del crítico de arte Moreno Galván, pedimos su solidaridad”²¹.

Llegada la hora del cierre del museo, los congregados aclararon a los conserjes su voluntad de permanecer allí como forma de protesta por la situación de su compañero Moreno Galván. Tras diversas conversaciones con el subdirector del Museo del Prado, el señor Salas, entraron en la estancia de Goya las fuerzas de la Policía Armada y de la Brigada Político-Social y expulsaron a los congregados pacíficamente. Posteriormente, la policía retiró el carnet de identidad a todos los asistentes. A pesar de que el encierro fue disuelto en solo 3 horas resultó todo un éxito, pues casi de inmediato Carola pudo entregar las medicinas personalmente a su marido. La figura de Florentino Pérez Embid, director general de Bellas Artes, fue determinante en este sentido, ya que 25 integrantes del encierro se habían entrevistado con él la misma mañana del 6 de noviembre y le habían expuesto, además de la situación precaria del crítico, su disposición a responder ante la represión con múltiples iniciativas: boicot a las galerías de arte, protestas, mítines, etcétera²². Pérez Embid comunicó, a través de una nota escrita, que en el Ministerio de la Gobernación habían dado seguridades de que el detenido recibiría los cuidados médicos necesarios y que se acelerarían los trámites para concederle la libertad provisional²³. La figura de José María Moreno Galván congregó y puso de acuerdo a numerosos intelectuales e integrantes del mundo artístico español: pintores, escultores, actores, médicos, arquitectos... Su cohesión y lucha logró sus objetivos²⁴.

Conclusiones

José María Moreno Galván fue una figura fundamental en la construcción de la modernidad artística española, convirtiéndose en una especie de intelectual “bisagra” que conectó a artistas anteriores a la Guerra Civil Española con artistas de las nuevas generaciones, tendiendo un puente teórico-estético que hoy día nos permite comprender mejor las bases y evolución de nuestra contemporaneidad. Además, defendió y puso en valor a estos nuevos artistas

19 Entre ellos se encontraban Juan Genovés, Pablo Serrano, Antonio Saura, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, José Vento, Caballero Bonald, Manuel Mompó, Josep Guinovart, Javier Pradera, Daniel Gil, Francisco Rabal, Teresa Rabal, Martín Chirino, Manolo Millares, Valeriano Bozal, G. Lledó, ...

20 Comunicado de los artistas encerrados en el Museo del Prado por la encarcelación y maltrato a José María Moreno Galván. Extraído de Información Española, nº 49, 1970, p. 5.

21 Relación incompleta de artistas e intelectuales encerrados en el Museo del Prado, fechada el día 6 de noviembre de 1970. Archivo Central Museo Reina Sofía (ACMRS), AGA 892/16.

22 Dicha amenaza de actuación por parte de los artistas aparece reflejada en una noticia sobre los encierros en el Museo del Prado en el nº 49 de la revista Información Española, 1970, p. 5.

23 Las declaraciones de Don Florentino Pérez Embid son recogidas por la revista Triunfo, nº 441, 1970, p. 39, que a su vez fue tomada del Nuevo Diario en su edición del sábado, 7 de noviembre de 1970.

24 Además de las fuentes anteriormente citadas, el relato de los encierros en el Museo del Prado se ha construido en base a las siguientes fuentes:

- ABC (Sevilla), día 4 de noviembre de 1970, p. 49.

- ABC (Madrid), día 7 de noviembre de 1970, pp. 67 y 68.

- ABC (Madrid), día 26 de noviembre de 1971, p. 63.

- España Republicana, nº 713, noviembre 1970 (Año XXXII), p. 2.

- España Republicana, nº 714, diciembre 1970 (Año XXXII), p. 10.

- Entrevista a Juan Genovés titulada “1971 y 1976. Encierros contra el franquismo en el Museo del Prado: Juan Genovés” en el programa de RTVE Ayer. Emitida el 18 de mayo de 2014.

PARA EL ARCHIVO

Relación incompleta de artistas e intelectuales encerrados en el Museo del Prado la tarde del día 6.Noviembre 1970

Genovés, Pablo Serrano, Saura, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, J.Vento, Ribera, Caballero Donald, Elías Querejeta, Mompó, Guinovart, Julio Alvarez, Barjola, Pacheco, Sempere, Abel, Cárdenas, F. Alvarez, M. Tito, Giralt, Urculo, Javier Pradera, Daniel Gil, J. Hernández, Palomo Caulonga, Gerardo Aparicio, Vázquez Diéguez, Arenillas, F. Quiñones, A.Bonanni, Francisco Rabal, Teresa Rabal, J.Miguel Ramos, Alcaín, E.Sanz, Montero, Menán, Caballero, Gómez Perales, Salvador Victoria, José Ayllón, Esteban Drake, Carmen Moya, Iraola, Chirino, Millares, Gorja, A. de Lorenzo, Valeriano Bozal, José Miguel Pardo, Calabuig, José Díaz, Agustín de Celis, Josefina Fuentes, J. Luis Sánchez, Pilar Villangómez, G. Lledó.....

Telegrama a Pablo R.Picasso

"Desde el Museo del Prado, cuya dirección ostentará siempre ante nosotros, y donde nos hemos encerrado voluntariamente como protesta por la detención del crítico de arte Moreno Galván, pedimos su solidaridad."



Fig.1

Relación incompleta de los artistas e intelectuales encerrados en el Museo del Prado de Madrid por la detención de José María Moreno Galván y sus condiciones en la cárcel. También se incluye el telegrama de solidaridad enviado a Pablo Picasso. Fechada el 6 de noviembre de 1970. Extraída del archivo central del Museo Reina Sofía, AGA 892/16.

(informalistas, abstractos, figurativos, ...), quienes rompieron con el antiguo academicismo y abrieron las puertas a nuevas formas de expresión artística en nuestro país. Moreno Galván configuró un aparato crítico y teórico en torno a estos jóvenes, logrando consolidar los planteamientos artísticos del momento y facilitando el nacimiento de una estructura contemporánea —exposiciones en galerías, por ejemplo— que los integraba y les daba visibilidad de cara al público. En relación a su extenso estudio de la realidad artística española, cabría destacar su interesante labor de ordenación y clasificación de la producción artística del momento. Mediante la definición de escuelas locales cuyos integrantes comparten unas características afines, José María consigue organizar el ámbito artístico español de un modo lógico y sencillo. “Introducción a la pintura española actual” (1960) y “Pintura Española. La Última Vanguardia” (1969) son las dos obras escritas que recogen ese exhaustivo “catálogo” del arte contemporáneo español. Por otra parte, cabría destacar su estilo crítico, sencillo y asequible, que se opone a los ideales de una generación de críticos y escritores eruditos anteriores.

En el ámbito político, como hemos podido observar, su historia está plagada de continuas confrontaciones al franquismo, detenciones, encarcelamientos y, en general, problemas con la justicia. Quienes lo conocieron lo describen como un hombre bonachón y tranquilo, pero también valiente, capaz de hablar cara a cara al régimen sin tapujos ni miedo a las consabidas reprimendas. Las palabras que el profesor Calvo Serraller dedicó en el periódico *El País* con motivo de su fallecimiento el 23 de marzo de 1981 son realmente esclarecedoras al respecto: Moreno Galván fue, sobre todo una pasión desbordante de vida y solidaridad. Su muerte prematura ha sido quizá el producto de quien no se resignaba a vivir a medias, sin libertad ni ilusiones. Encarcelado en diversas ocasiones, contó siempre con la reacción de simpatía de todos los artistas españoles, que le respetaban por su compromiso político y que le agradecían su dedicación entusiasta a la difusión del arte renovador. Quizá lo más admirable de su actitud fue que, siendo un intelectual comprometido, jamás fue sectario; no quiso dictar nunca normas artísticas, sino que le bastó con admirar las que surgían espontáneamente, y supo mantenerse muy digno en el ejemplo de su comportamiento ético²⁵.●

BIBLIOGRAFÍA

MORENO GALVÁN, José María: *Epístola moral y otros artículos sobre arte*. Sevilla, 2011.

MORENO GALVÁN, José María: “La generación de Fraga y su destino”, en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 1, 1965.

MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*. Madrid, 1965.

MORENO GALVÁN, José María: *La última vanguardia*, Madrid, 1969.

EZCURRA, José Ángel: “José María Moreno Galván”, en *Triunfo*, 6 (XXXV), 1981.

SABIO, Alberto y FORCADELL, Carlos (coords.): *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón* (Barbastro, del 3 al 5 de julio de 2003), Aragón: Instituto de Estudios Altoaragoneses y UNED, 2005.

CARRERAS LARIO, Natividad Cristina: “Los primeros programas de variedades de TVE: de La Hora Philips a Escala en Hi-Fi”, en *Revista Comunicación*, nº 9, Vol. 1, 2011.

ANÓNIMO: “La asamblea en la Facultad de Económicas de Madrid contra la represión”, en *Mundo Obrero*, nº 18, 1970.

CASTILLA, Manuel: “(...) de la actualidad nacional... de la actualidad”, en *Información Española*, nº 49, 1970.

ANÓNIMO: “MORENO GALVÁN, DETENIDO”, en *Triunfo*, nº 441, 1970.

CALVO SERRALLER, Francisco: “Falleció José María Moreno Galván, crítico de las últimas vanguardias españolas”, *El País*, 24 de marzo de 1982, sección de Cultura.

Otras fuentes que han servido para la elaboración del relato de los encierros en el Museo del Prado:

ABC (Sevilla), día 4 de noviembre de 1970, p. 49.

ABC (Madrid), día 7 de noviembre de 1970, pp. 67 y 68.

ABC (Madrid), día 26 de noviembre de 1971, p. 63.

España Republicana, nº 713, noviembre 1970 (Año XXXII), p. 2.

España Republicana, nº 714, diciembre 1970 (Año XXXII), p. 10.

Entrevista a Juan Genovés titulada “1971 y 1976. Encierros contra el franquismo en el Museo del Prado: Juan Genovés” en el programa de RTVE *Ayer*. Emitida el 18 de mayo de 2014.

25 CALVO SERRALLER, Francisco: “Falleció José María Moreno Galván, crítico de las últimas vanguardias españolas”, *El País*, 24 de marzo de 1982, sección de Cultura.

arte contemporáneo |

Introducción a la leyenda del artista.

Natalia Domínguez / 48

El humor como salida.

Rafael Chinchilla Laguna / 60

¿La performance del futuro?

Una lectura personal sobre las prácticas performativas.

María Alcaide / 68

Estrategias, estéticas y modelos.

Archivos, públicos y exposiciones.

Cuerpos, displays y enumeraciones.

Jose Iglesias G^a-Arenal / 76



THE MUSEUM

THE ARTIST LEARN

THE PUBLIC LEARN

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM

SEUM

MUSEUM IS A SCHOOL.

LEARNS TO COMMUNICATE.

LEARNS TO MAKE CONNECTIONS.



Introducción a la leyenda del artista

Natalia Domínguez / Universidad Politécnica de Valencia

Resumen:

Este artículo analiza cómo, durante la historia del arte, diferentes dispositivos han ayudado a infundir la figura del artista como genio, basándose principalmente en la mitificación de elementos biográficos y en la concepción del artista tocado por la divinidad. Este estudio previo sirve posteriormente para analizar dos periodos concretos y antagónicos de la historia del siglo XX: la modernidad, que ayudó a corroborar tales construcciones a través de la disolución entre artista y público; y la aparición del arte conceptual durante la posmodernidad como paradigma del cuestionamiento de prácticas como la desmaterialización y la desespecificación, que ayudaron a cuestionar las ideas de autoría, originalidad y genialidad.

En una ocasión, un compañero me comentó que Christo, al principio de su carrera, mandó una serie de paquetes envueltos a sus amigos para felicitar las Navidades. Una vez abierto, en su interior se descubría una nota que decía “Enhorabuena, acabas de destruir un Christo”. Recuerdo que nos reímos y acepté la historia de buena gana sin cuestionar su procedencia. Ahora que lo hago, él es incapaz de facilitarme su origen, y bibliográficamente hablando, los únicos datos que corroboran dicho suceso no van más allá de una serie poco precisa de conexiones interpersonales. Es bastante probable, además, que la historia haya sufrido pequeñas variaciones desde su creación hasta el momento en el que la conocí.

Consecuentemente, podríamos hablar aquí de un adorno histórico cuya veracidad desconocemos, una anécdota convertida en hecho; o lo que es lo mismo: la creación de un mito.

Independientemente de la veracidad o falsedad de tal historia —estudio que se escapa de la preocupación central del texto—, llama la atención cómo la Historia del Arte contiene infinidad de anécdotas más o menos creíbles inscritas en las biografías de múltiples artistas que, debido a su repetición y difusión, han sentado las bases de lo que socialmente entendemos cuando nos referimos al término *artista*. De este modo, el cometido de esta reflexión es el estudio histórico de la construcción de tal imaginario para llegar a entender, por un lado, el origen de la leyenda del artista, y por otro, la

necesidad de desmitificación que el arte conceptual llevó consigo desde finales de la década de 1960 y durante los años setenta, valiéndose de recursos tales como la desespecialización y la desmaterialización del objeto artístico, entre otros.

Para ello, partiremos de las consideraciones expuestas por Ernst Kris y Otto Kurz sobre la mitificación de la figura del artista en su ensayo *La leyenda del artista*, cuyo principal cometido fue el estudio de las formulas biográficas narradas durante la Antigüedad Clásica y el Renacimiento² para establecer así una serie de pautas que pretenden justificar la forma en la que, sociológicamente hablando, juzgamos la figura del artista. Tales afirmaciones servirán de apoyo teórico a la hora de enfrentarnos, cuatro siglos más tarde, a la autonomía que el arte por el arte llevó consigo, apareciendo tímidamente a finales del siglo XIX y posicionándose como filosofía reinante durante las vanguardias históricas que, según la opinión de Suzi Gablik en su libro *¿Ha muerto el arte moderno?*³, disolvió los lazos entre artista y público. Treinta años más tarde, aproximadamente, y basándome en a las opiniones de Lucy Lippard en su libro *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972*, la mercantilización del objeto artístico llevó consigo una serie de prácticas artísticas posteriormente conocidas como Arte Conceptual que pretendieron replantear la actividad del artista como productor y del arte como producto.

3 Como dato de interés, creo conveniente comentar cómo E. Kris y O. Kurz hacen hincapié en el hecho de que la figura del artista independiente, constituida a partir de los siglos XIV y XV (finales de la baja Edad Media e inicios del Renacimiento) y que tomamos como definición contemporánea de artista, está fuertemente inspirada en relatos originales sobre artistas griegos, primer momento del que se tiene constancia de la firma del artista y de la biografía como género literario en KRIS, E. & KURZ, O. *La leyenda del artista*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2010.

4 GABLIK, S. *¿Ha muerto el arte moderno?* Herman Blume. Madrid, 1987.

Abstract:

This article analyses how, throughout art history, different devices have helped to arose the figure of the artist as a genius, fundamentally by the mystification of some biographic elements and the conception of the artist as a divine entity. The initial study will subsequently help to examine two very precise and antagonistic periods during the XX century: Modernism, which helped to promote those conceptions by the dissolution between the artist and the audience; and the birth of conceptual art during Post-modernism as a paradigm from which to question artistic practices such dematerialization and de-specialisation, helping to wonder about authority, originality and genius.

Preamble to the legend of the artist

La definición de artista

Revisando a los maestros del Renacimiento, uno puede darse cuenta de cómo la fama y el reconocimiento del artista están rodeados de un halo de misticismo que los posiciona como seres prodigiosos tocados por un don mágico e inexplicable, cuyo renombre ha aprendido a sobrevivir a cualquiera de sus obras. Pero asombra aún más si retrocedemos hasta la Antigüedad Clásica, ya que descubrimos cómo la fama de varios artistas griegos se consolidara sólo y exclusivamente a partir de sus biografías, en las que se les reconoce como personajes excepcionales cuyas aptitudes se desarrollaron desde su más temprana infancia, pero de los que, a su vez, no se conservan obras ni documentos que nos permitan formarnos otra impresión. E. Kris y O. Kurz afirman que este hecho se fundamenta en la poderosa influencia que las biografías —y consecuentemente, los biógrafos, entre los que no podemos olvidar a Plinio el Viejo y Vasari— han ejercido desde la Grecia Clásica, asentándose definitivamente como género independiente durante el Renacimiento, y que se ha venido arrastrando hasta nuestro presente. A raíz de esto comentan:

“En los numerosos relatos de vidas de pintores y escultores que nos han llegado del Renacimiento en adelante, siempre encontramos asuntos típicos (temas que se reparten en numerosas biografías con poca o ninguna variación) relacionados bien con la carrera del artista (sobre todo con su niñez) o bien con el efecto de sus obras en su público.”⁴

Esta afirmación sostiene, además, que «a partir del momento en el que el artista hace su aparición en los documentos históricos, algunas nociones estereotipadas fueron relacionadas con su obra y persona (prejuicios que no han perdido nunca por completo su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista)⁵. Teniendo en cuenta estas afirmaciones y la consideración de que “el que perdure o no el nombre de un artista depende, no de la grandeza y perfección de su logro artístico —incluso si éste pudiese ser probado objetivamente—, sino del significado ligado a la obra de arte”⁶, veo oportuno remarcar dos puntos interesantes. Por un lado, que la genialidad del artista no reside en su habilidad o don creativo, sino en qué entendemos por arte; y por otro, que éste se nos presenta como construcción cultural que tiene su razón de ser en la figura del biógrafo y que se genera a partir de lo que Hal Foster denominara acción diferida, término definido en su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, en el que el autor se apropia de este concepto de origen freudiano diciendo así:

“En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo reconfigura retroactivamente, en acción diferida. Aquí yo propongo que la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de un modo análogo, mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción.”⁷

5 KRIS, E & KURZ, O. Op. cit, p. 26.

6 Ídem, p.23.

7 Ídem.

8 FOSTER, H. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Ediciones Akal. Madrid, 2001. p. 10.

Aunque el uso de la acepción le sirve a Foster para justificar su perspectiva sobre el surgimiento de la vanguardia con respecto a su pasado, existe una analogía entre esta anticipación y reconstrucción de la que habla que es la que me interesa extrapolar al concepto de biografía, ya que permite afirmar que toda narración se genera una vez conocidas sus consecuencias históricas (en este caso, la genialidad probada del artista a través de su fama), siendo fácil, consecuentemente, recrear un inicio cualquiera para justificar un fin concreto.

Si somos capaces de afirmar aquí tales consideraciones habremos llegado al primero de mis cometidos, que pretende dejar claro que las fórmulas biográficas se crean a partir de la mitificación de la anécdota y el uso de recursos recogidos en la literatura épica y sacra, en las que el biógrafo y la «necesidad de la sociedad de hallar un acceso a la figura excepcional y superdotada»⁸ del artista juegan un papel crucial.

Aunque por falta de tiempo y sentido —veo innecesario redundar en la investigación de E. Kris y O. Kurz— haré sólo un recorrido superficial a través del bagaje histórico que define la construcción social de la figura del artista-genio⁹, creo conveniente recopilar las características principales que se encuentran en la mayoría de las biografías para ayudar a un mejor entendimiento de los factores que han mitificado la concepción del artista. De este modo, si tenemos en cuenta su análisis realizado sobre las obras de biógrafos que dedicaron su carrera a narrar las peripecias artísticas de los maestros de la Antigüedad Clásica y el Renacimiento, nos daremos cuenta de la existencia de dos factores que se repiten continuamente a la hora de definir al artista. Uno de ellos es la importancia que damos a la niñez de las personas excepcionales, que surge de la consideración de lo hereditario como signo premonitorio y de los fundamentos de la psicología moderna que sostienen que “los acontecimientos de la infancia tienen una importancia decisiva para el futuro desarrollo del hombre”¹⁰. El otro se basa en la construcción de la anécdota centrada en la descripción del artista como ser superior a las consideraciones mundanas.

Aunque ambas condiciones se retroalimentan de manera evidente, empezaré por definir la primera de ellas, que creo de mayor importancia: aquella que sostiene que el artista nace artista. En este ámbito, E. Kris y O. Kurz llegan a la conclusión de que existen fórmulas biográficas que se repiten y que responden de la siguiente

manera: en primer lugar, existe la figura central del niño prodigio, que muestra un talento innato que lucha temprana y fervientemente por expresarse; de manera secundaria —aunque crucial— aparece la figura del descubridor o mecenas (casualmente, alguien de mayor rango social) que consciente o inconsciente fomentará el florecimiento y desarrollo de tal talento. La suma de ambos factores generarán el artista legendario. Pero prestemos atención a la figura del niño prodigio. Este, tal y como he comentado, es un ser que posee un don sólo accesible a unos pocos, poseedores de la “imagen interna, que según Durero, es señal del divino artista”¹¹. Aquí reside una de las claves mitificadoras del artista: si Dios creo al hombre a su imagen y semejanza, aquellos que pueden reproducir tales representaciones deben haber sido tocados por la divinidad. Múltiples consideraciones y bibliografías apoyan la sentencia de que Dios y el artista mantienen una estrecha relación, de las que se siguen encontrando ejemplos al revisar bibliografías de artistas de principios del siglo XX (recordemos sentencias de artistas como Malévich, que incluso llegó a proclamar que veía la cara de Dios en sus cuadros). De este modo, el quid de la cuestión reside en el concepto de «imagen interna», idea fuertemente relacionada con el origen de la figura de la inspiración. Pensemos en un artista *tipo* en su estudio *tipo*, trabajando.

En nuestro imaginario aparece «la imagen de un artista que crea su obra llevado de un impulso incontrolable, en una mezcla de “furia y locura parecida a la intoxicación”¹²—aquí veo relación directa con la idea construida por las vanguardias de un artista en conexión con el acto creativo a través del consumo de estupefacientes—. Según lo dicho, la inspiración del artista se interpreta socialmente como un éxtasis, como momento de lucidez espiritual a partir del cual es capaz de expresar *La Verdad* que lleva consigo, inalcanzable para el resto. Esto justifica la opinión forjada durante el Renacimiento de que «la creatividad artística no está determinada por el aprendizaje o la práctica, sino por una cualidad especial»¹³ otorgada de forma divina. Así se genera la más fuerte de las consideraciones que muestran al artista como genio.

El segundo factor determinante que sirve de apoyo para la difusión del mito del artista viene de la mano de la figura secundaria del mecenas, que representa el descubrimiento del don del artista, apoyada más adelante por el biógrafo y el espectador. Esta figura es la que afecta a la construcción del imaginario del artista a través de la transformación de la anécdota en mito (segundo de los factores

9 KRIS, E. & KURZ, O. Op. cit., p. 31.

10 En el caso de que se desee ampliar tal información en relación a fechas y ejemplos prácticos, recomiendo el capítulo “Conversión del artista en héroe en las biografías”, que puede encontrarse en La leyenda del artista. p. 31 – 62.

11 KRIS, E. & KURZ, O. Op. cit., p. 31.

12 Ídem, p. 86.

13 Ídem, p. 55.

14 Ídem, p. 56.

15 Ídem, p. 104.

que el análisis de las biografías pone en evidencia), y parte de la consideración de que, debido a ese don divino, el artista posee una superioridad mental y un virtuosismo fuera del alcance del profano. Esta creencia llevó consigo una serie de anécdotas convertidas posteriormente en fórmulas biográficas cuyo fin encubría siempre la necesidad de hallar la imagen del artista en el trabajo del mismo, es decir, la necesidad de “relacionar el carácter del artista con el de su obra y de adivinar la naturaleza del primero a través de la segunda”.¹⁴ Partiendo de esta suposición, el artista llegó a tener un poder absoluto y cuasi mágico sobre su obra, ya que al tratarse ésta de la expresión de su alma, artista y obra eran uno solo. Sucede entonces que, si aceptamos el hecho de que la obra de arte es fruto consecuente de la “divinidad interior” del artista, ésta se convierte en reflejo de la individualidad y singularidad de su creador. Esto justificaría la eterna rivalidad entre artistas y el recelo por revelar los misterios de la técnica, que se sitúa como sinónimo de su ge-

nialidad individual, y que se ha transmitido hasta nuestros días en forma de un respeto excesivo por la obra maestra, que puede ser admirada pero nunca tocada sin permiso de su creador.

Y a propósito de la tan común necesidad social de veneración del objeto artístico, surge la necesidad de destacar otro factor que el profano admira notablemente y que apoya una vez más tal aprecia-

Fig.2

Maurizio Cattelan, Untitled [A perfect day], (1999).

En varias de sus obras, Maurizio Cattelan subvierte el papel del galerista, que pasa de promotor del artista bufón o caricatura. Si la función del galerista/mecenas fuera la de descubrir la genialidad del artista (que permanece sumiso y acata las exigencias expuestas por el otro) Cattelan altera esta relación de poder colocando a sus marchantes en situaciones incómodas y que, en ocasiones, evidencian una pérdida de prestigio.



ción: la “genuina capacidad de encantamiento” de la obra de arte. Partiendo de tal consideración, su función se desvela como la de “agitar espiritualmente” al espectador, que queda arrebatado por la revelación expuesta ante sus ojos. Un buen ejemplo de ello es el «relato que apareció en 1552 en el *Marmi* de Antonfrancesco Doni, que describe la impresión que produjo la Sagrestia Nuova y que ya tuvo amplia difusión en tiempos de Miguel Ángel».

(...la concepción del artista como genio viene dada por la capacidad de éste en transformar un material común en un objeto bello y único.)

Hasta ahora, he intentado exponer cómo la consideración de que la obra es “hija” directa del artista ha ayudado a su mitificación a partir de la creencia de que tales actividades pueden ser ejecutadas sólo por aquellos predestinados a serlo por deseo divino. De este modo podría llegarse a la conclusión de que la concepción del artista como genio viene dada por la capacidad de éste en transformar un material común (véase el pigmento para la pintura, el mármol para la escultura; y así infinidad de ejemplos) en un objeto bello y único. Pero si ampliamos el campo de miras seremos capaces de percibir, a modo de reflexión final, que “las historias que se cuentan sobre los artistas en todos los tiempos y latitudes reflejan una respuesta humana y universal a la magia misteriosa de la creación de una imagen”¹⁶ y la necesidad de veneración que ello nos provoca. Es a partir de este punto en el que considero, apoyándome en las ideas de E. Kris y O. Kurz, que el biógrafo se convirtió en profeta, y la biografía, en mito.

La necesidad de fuga de la Modernidad

Es bien sabido que el arte contemporáneo (periodo que, según el público de masas, comienza con las vanguardias históricas y se extiende hasta nuestro presente) es un género obtuso para cualquier espectador no especializado. Para Suzi Gablik este recelo surge a causa de la idea instaurada durante la Modernidad de que el arte está hecho solo para una pequeña élite, que conllevó una ruptura en el diálogo entre artista y espectador que sigue sin resolverse. La causa principal de tal afirmación se basa en la autonomía que el arte de principios del siglo XX experimentó, atraído por el descubrimiento de sí mismo y desencantado por su presente. A modo de bisagra entre la concepción del mito del artista y su intento de desmitificación, considero necesario analizar el paradigma de la

Modernidad y llegar a entender las contradicciones que el inicio del siglo XX dejó como legado a la Historia del Arte.

Antes de entrar en materia me interesa dejar claro que al referirme a las contradicciones de la Modernidad lo hago desde la perspectiva de la inestabilidad que el sistema de valores artístico vivía desde finales del siglo XIX, que explotó durante las primeras décadas del siguiente siglo, y cómo artista y público se dividieron en esferas aparentemente insolubles. En absoluto pretendo, por el contrario, poner en tela de juicio la apreciación histórica acerca de los hechos sucedidos, ya que los juicios de valor sobre los movimientos artísticos surgidos durante la Modernidad quedan fuera del cometido de esta investigación. Mi interés reside entonces en una relectura que atienda en exclusiva al fin concreto del proyecto: la construcción social de la figura del artista. Aclarado el uso del término y desembarazado de su posible carga negativa es cuando me veo capaz de relacionar cómo la Modernidad continuó fomentando la leyenda del artista al mismo tiempo que empezaba a desacreditar su figura.

Cuando el arte se independizó de la forma a principios del siglo XX lo hizo también de su entorno social en actitud de rebeldía, en gran parte a “consecuencia de la inquietud espiritual del artista ante las sociedades capitalista y totalitaria”¹⁷ desarrolladas tras la I Guerra Mundial. La “deshumanización” que el arte de la modernidad vivió durante su periodo álgido, entre 1910 y 1930, transformó la actividad artística en un producto puramente estético e individual, carente de vínculos externos. Así lo afirma Suzi Gablik en *¿Ha muerto el arte moderno?*:

2Para una persona comprometida con la modernidad, la salvación del arte está en su autosuficiencia. La experiencia estética es, en sí misma, un fin que merece la pena alcanzar. El arte sólo puede conservar su carácter si se distancia del mundo social; si se mantiene puro.”¹⁸

Atendiendo a su palabras llegamos a la conclusión de que para los artistas del modernismo el arte debía ser autónomo e independiente, llegando al extremo de considerar que todo aquello que se hiciera con un objetivo funcional dejaba de ser arte. Consecuentemente, la obra se entendía como un “mundo independiente de creación pura, con una identidad propia, fundamentalmente espiritual”¹⁹. El inconformismo del artista por lo socialmente impuesto (el estado, la religión, y a fin de cuentas, el arte supeditado a la forma) llevó consigo a un estado de introspección en el que el sentido de ser del arte residía en el arte mismo. “Este encerrarse en sí mismo,

16 KRIS, E. & KURZ, O. Op. cit., p. 13.

17 GABLIK, S. Op. cit, p. 21.

18 Ídem, p. 20.

19 Ídem, p. 21.

20 Ídem.

la convicción de que, para realizarse, había que encontrarse con uno mismo, inspiró casi una teodicea del individuo a comienzos de la modernidad²⁰, que continuó alimentando la figura de un artista en conexión con el acto creativo por medio del éxtasis de la introspección y el reflejo de la individualidad del artista en sus creaciones. Vuelvo a recordar cómo para muchos artistas de principios de siglo la abstracción era, incluso, una teología estética que conectaba al artista con la figura directa de Dios, relacionando la mística y lo sublime con la práctica artística, y aumentando así la carga de significado del mito del artista. A causa de la búsqueda de la libertad y autonomía del propio arte, y del grado de introspección y abstracción por parte de los artistas, el público se sintió fuera de la definición del arte, puesto que durante la Modernidad el arte mismo (sus representantes, conformados por una élite de artistas e intelectuales) rechazaba formar parte de la sociedad.

En este caso se ve claro cómo es el artista moderno quien, por decisión propia, decide romper la relación con el público. De hecho, hay numerosas citas y entrevistas en el que se aprecia cómo el espíritu del artista moderno no contemplaba al espectador. Para Clifford Still, por ejemplo, “pintar era el único y último acto de libertad que podía prevalecer sobre la política, la ambición y el comercio”²¹. El arte cumplía entonces la única función de satisfacer las necesidades de su creador. Más que como diálogo entre un yo-creador y un tú-receptor, existía una relación entre un yo-obra y un tú-creador, en la que la obra se situaba como ente independiente que se generaba gracias a la ayuda del artista pero de forma autónoma; como aparición ensimismada, como revelación mágica.

Si aceptamos que la búsqueda de la singularidad y la autonomía han conseguido alejar al arte del marco social, podríamos llegar a entender la consideración popularmente instaurada que entiende el arte moderno como una burla, ya que una vez que los valores de destreza artísticos establecidos hasta el momento, tales como el virtuosismo técnico y la fidelidad a la naturaleza, han desaparecido, el público carece de referencias estéticas. Sucede entonces que «para el público en general —tal como diría Suzi Gablik— el arte moderno siempre ha supuesto una pérdida de destreza, un fraude o una burla. De hecho, podemos aceptar de buen grado nuestra ignorancia de un idioma extranjero, o del álgebra, pero en el caso del arte es más probable, como señaló en una ocasión Roger Fry, “que la gente, ante una obra que no le gusta y que no puede comprender, piense que se hizo expresamente para insultarla. Una de las características más perturbadoras del arte moderno sigue siendo la sensación

de fraude que desde un principio le ha pesado como una losa”²². Lamentablemente, analizar los pormenores de esta sensación generalizada nos llevaría por otros derroteros que aunque interesantes, se salen del esquema de la investigación. Aquí, mi interés en exponerlos reside únicamente en hacer ver cómo a partir de las vanguardias históricas se ha reconsiderado la figura del artista, que ha pasado de lo fascinante a lo difícilmente penetrable, pero que no por ello ha devaluado la imagen de su leyenda, que debido a la filosofía del arte por el arte sigue pensando al artista como ser místico cuyo don inherente y misteriosa complejidad lo posicionan en un estrato mágico y ajeno a toda consideración social.

Ser artista es la decisión de ser artista

Para Lucy Lippard²³, a mediados de los años sesenta el panorama artístico se encontraba inmerso en una agitación ideológica que arremetía en contra de la carga de significado asociada a la figura del artista y al status de la obra de arte como mercancía. A la consideración de superioridad del artista se le sumaba la consideración de lujo del objeto artístico, transformado en objeto de deseo por el capitalismo exacerbado. Las primeras manifestaciones de lo que posteriormente se conoció como Arte Conceptual surgían en medio de tal conmoción, abogando por un arte que, a grandes rasgos, se caracterizaba por la imposición de la idea sobre la forma, posicionándose ésta como “secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada”²⁴. Esta postura llevó consigo una estética que, tal y como podemos leer en Arte desde 1900,

pone en juego una crítica de la noción moderna de visualidad (u “opticalidad”), definida como una esfera independiente y autónoma de la experiencia estética. Pero, además, está en cuestión la problemática cualidad única del objeto artístico, así como el nuevo medio de distribución (el libro, el póster, la revista) y la “especialidad” de ese objeto, es decir, el rectángulo pictórico o el sólido escultórico.²⁵

Aquí, la indiferencia estética justificaba toda una reflexión sobre “lo que se suponía que era el arte y el punto a que había llegado”²⁶ que recuperaba la figura del espectador, pero que le exigía una posición activa y crítica. Para los militantes y defensores del conceptual este hecho supuso un posicionamiento contestatario que devaluaba la fisicidad de la obra de arte, preguntándose por los límites de la actividad de mirar, y convirtiéndose ésta en un “puente entre lo verbal y lo visual”²⁷. Las representaciones conceptuales rechazaron lo visual y los con-

21 Clifford Still en *Ídem*, p. 23.

22 *Ídem*, p. 13.

23 Véase «Intentos de Escapada» en LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972*. Ediciones Akal. Madrid, 2004. p. 7 – 29.

24 LIPPARD, Lucy R. *Op. cit.*, p. 8.

25 FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad*. Ediciones Akal. Madrid, 2006. p. 528.

26 LIPPARD, Lucy R. *Op. cit.*, p. 7.

27 *Ídem*, p. 12

ceptos tradicionales de la producción artística, definiéndose infieles e indiferentes al medio, obviando la exclusividad del original y usando técnicas de apropiacionismo y tergiversación tanto de la historia del arte como de otros discursos, como el literario, el poético o incluso el judicial. Y es que la estética predominante arremetía contra lo aurático de la obra de arte, eliminando todo atisbo de manierismo a favor de la sobriedad y la impersonalidad. El sello del artista ya no estaba en la individualidad de la gestualidad, sino en la del discurso: “la idea se convierte en una máquina de hacer arte”²⁸, diría LeWitt en 1967. Las palabras de Lucy Lippard al respecto ayudan a esclarecer tales consideraciones, ya que afirman que

“este ataque a la idea de originalidad, al *toque del artista* y a los aspectos competitivos del estilo individual constituía un ataque a la teoría del genio, el aspecto más querido hasta entonces del arte patriarcal de la clase dirigente.”²⁹

Analicemos más detenidamente lo dicho hasta el momento. En primer lugar, encontramos la necesidad de “desmaterialización del objeto artístico”, idea introducida por Lucy Lippard en *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972*, que impone un arte en el que la idea supera la forma, devaluándola a partir de una indiferencia estética y un consecuente sacrificio de la destreza técnica o “desespecialización”, concepto definido por Ian Burn en su texto *The Sixties: Crisis and Aftermath (Or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist)*. Esta desespecialización lleva consigo la disolución de los límites de la obra de arte como objeto producido manualmente, que ve su máxima expresión en el ya clásico *readymade* duchampiano y en la capacidad de reproducibilidad mecánica que Walter Benjamin dilucidó por primera vez en 1935 con su ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, que proponen al objeto artístico como ente no único e inespecífico³⁰. Pero vayamos por partes.

Cuando Duchamp tuvo la intencionalidad de colocar el urinario bocabajo y transformarlo en la archiconocida *Fountain*, legó a las generaciones venideras la capacidad de desdibujar los límites del objeto artístico y definir la idea propia del arte por el simple hecho de nombrarlo. El poder del objeto artístico residía, consecuentemente, en la decisión del artista, y ambos se rearticulaban como representación de la actitud y posición ante el acto creativo. De este modo, el objeto final pasaba a un segundo plano, superado a la actitud crítica del artista por “nombrar y contextuali-

zar” el arte y sus dispositivos de presentación –esto es arte porque se denomina como tal y porque se expone donde socialmente se entiende que debe haber arte. Esta nueva consideración (que, no olvidemos, aparece en 1917, principios de las vanguardias históricas, y aún a día de hoy se nos establece como referencia) dejaba de lado la “manualidad” del artista que, de hacer algo, era únicamente el hecho de señalar que ahí había arte. Por otro lado, la idea de un arte que se define por ser seriado, no único y consecuentemente, no original, apoya una vez más el desvanecimiento de la individualidad del artista y pone sobre la mesa la discusión de si una obra sin original puede ser plagiada y, por lo tanto, de si las ideas preconcebidas de autoría y propiedad siguen teniendo validez. En una clara relectura del concepto de reproducibilidad mecánica de Walter Benjamin, los dispositivos artísticos se ampliaron, aceptando que los medios mecánicos pudieran materializar el desarrollo conceptual llevado a cabo por el artista en una búsqueda por la “desespecialización” del resultado artístico.

Para una mejor comprensión del significado de este término, podríamos apoyarnos en las palabras encontradas en *Arte desde 1900* que describen la desespecialización como el deseo de «eliminar la competencia artesanal y otras formas de virtuosismo manual del horizonte de la producción artística y de la evolución estética»³¹. Casualmente, la última de las manifestaciones artísticas analizadas en el texto de Ian Burn anteriormente citado es el *readymade*, a partir del cual “la producción colectiva del objeto mecánico y producido en serie ocupó el puesto de la obra excepcional creada por el virtuoso”³². Es decir, al posicionar un objeto realizado por un otro —ajeno a la concepción de obra de arte— como objeto artístico, el acto creativo se colectiviza, puesto que el producto es resultado de quien lo ejecuta y quien lo piensa, poniendo sobre la mesa conceptos tales como el de autoría. Pero volviendo a la naturaleza del término, lo que preocupaba a quienes abogaban por la desespecialización del arte era, en esencia, la destrucción de la teoría del artista como genio a través de la eliminación de su figura sobre la obra de arte.

Es cierto, y debemos ser conscientes de ello, que una pérdida de la destreza técnica no es contraria a la concepción de la obra como ente único.

28 LEWITT, S. citado en Ídem, p. 17.

29 Ídem.

30 Aunque la postura de Walter Benjamin posicionaba al decadente arte de la pintura y la escultura en contra del nuevo arte de la fotografía y el cine, casi considerándolo el arte del nuevo presente, a día de hoy este ensayo ha contaminado todas las esferas del arte, y nos servirá para hablar de cómo el arte conceptual fue consciente del poder y la significación de la obra no-única; en BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro libros. Madrid, 2010.

31 FOSTER, Hal et al. Op. cit., p. 531.

32 Ídem.

De hecho, ninguno de los conceptos analizados lo es, ya que a día de hoy, y haciendo recapitulación de la filosofía de los años sesenta y setenta, nos damos cuenta de cómo el mercado ha aprendido a comercializar la obra seriada o «inmaterial». Pero lo interesante es cómo el surgimiento de tales preocupaciones llevó a la práctica de una serie de “ejercicios” que luchaban por hacer ver las taras de un arte aún supeditado al mito del artista-

genio. No hay más que leer las palabras de Lucy Lippard allá por 1969, que nos devuelven a la necesidad utópica de sinceridad artística por la que tanto lucharon los artistas conceptuales:

Los artistas que tratan de hacer arte no objetual están dando una solución drástica a la cuestión de que los artistas sean comprados y vendidos tan fácilmente junto con su arte [...]. Las personas

que compran una obra de arte que no pueden colgar o tener en su jardín no tienen tanto interés en la posesión. Son patrones más que coleccionistas.³⁴

Sin originalidad (ni objetual ni aurática), el valor icónico del objeto artístico se supone extinto, y las referencias de valorización (especialmente en cuanto al sistema mercantilista), se tornaban complejas de definir. Si no había objeto, se suponía que tampoco había posibilidad de poseer. Este proceso es el que se definía como “desmaterialización” del objeto artístico, y que postulaba un arte basado en la información y los sistemas que reemplazó a las preocupaciones formales tradicionales. Aún así, la desmaterialización no exigía una inmaterialidad física, sino más bien una independencia de la forma premeditada, en el caso de haberla; una vez más, la superposición de la idea sobre el objeto.

Lo interesante de estos cuatro conceptos, más allá de si dieron el resultado esperado o no, es cómo rebaten la idea renacentista del artista tocado por la divinidad. Si cualquier objeto puede considerarse artístico y la destreza técnica deja de ser sinónimo de la calidad del artista, perdemos las referencias de valor a la hora de distinguir al artista del no-artista, ya que proponen que ser artista es simplemente la decisión ser artista. Aceptando tal afirmación, el su-

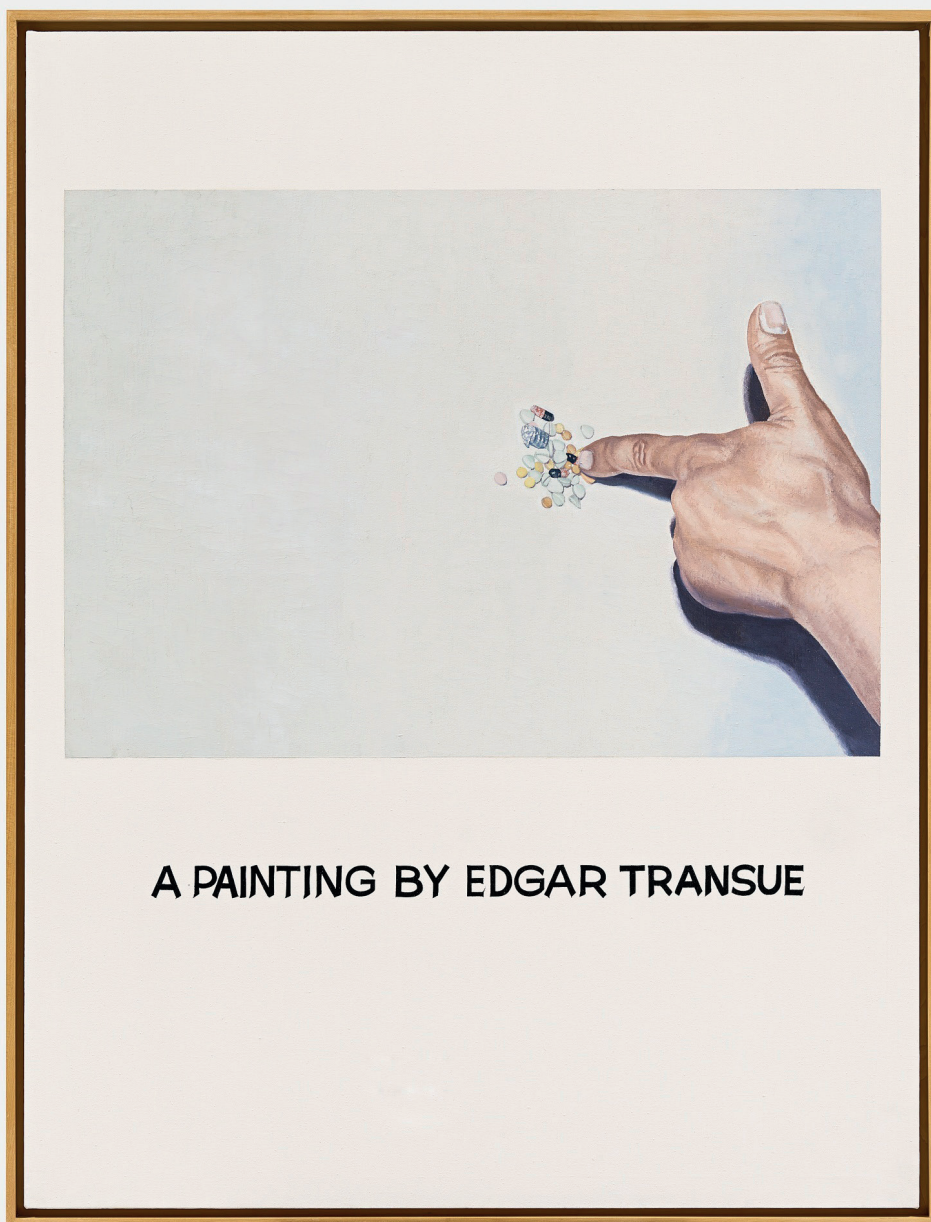


Fig.3

John Baldessari, Commissioned painting: a painting by Edgar Transue, (1969).

El origen de la serie *Commissioned Paintings* surgió de la declaración crítica de Al Held, que promulgaba que el arte conceptual era simplemente señalar cosas. Tomándose de forma literal tal sentencia, Baldessari decidió tomar fotografías de la mano de su amigo George Nicolaidis señalando diversos objetos aleatorios. Una vez rebeladas las imágenes, contrató los servicios de diversos pintores locales con la idea de que reprodujesen cada una de las escenas de la forma más fiel posible. Cada lienzo muestra, además, el nombre del autor de la obra.

33 LIPPARD, Lucy R. Op. cit., p. 17.

puesto de la genialidad del artista desde su nacimiento y la idolatría de su capacidad concedida mágicamente se vuelven irrelevantes, ya que la única diferencia sustancial entre la vida de un artista y la de cualquier otro individuo es simplemente la decisión de que su actividad productiva se encuadre dentro del sistema del arte.●

Fig.4

Sherrie Levine. Fountain (After Marcel Duchamp), (1991).

Sherrie Levine exploró los límites de la concepción de la figura del artista mediante la apropiación exacta de obras de reconocidos artistas (que además de artistas, eran exclusivamente hombres). Su única incorporación se hallaba en el título, que automáticamente reinterpretaba el contenido. Al apropiarse no solo de un gesto, sino de una obra completa, se ponía de manifiesto los límites de la labor del creador y su autoridad para nombrar arte.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter: La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Madrid, Casimiro libros, 2010.

FOSTER, Hal: El retorno de lo real. La vanguardia, anales de siglo. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

FOSTER, Hal et al.: Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y posmodernidad. Madrid, Ediciones Akal, 2006.

GABLIK, Suzi: ¿Ha muerto el arte moderno? Madrid, Herman Blume, 1987.

KRIS, Ernst y KURZ, Otto: La leyenda del artista. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2010.

LIPPARD, Lucy R.: Seis años: La desmaterialización del objeto artístico desde 1966 a 1972. Madrid, Ediciones Akal, 2004.



El humor como salida

The humour as a way out

Rafael Chinchilla Laguna / Universidad de Sevilla

Resumen: El acceso a la información y al conocimiento ha permitido que hoy en día sepamos con mucha más exactitud cómo funciona el mundo. Sin embargo, esto no ha significado necesariamente una liberación y nos ha provocado una sensación de impotencia y parálisis ante el tamaño de los desafíos a los que nos enfrentamos. Ante esta sensación de impotencia el humor y el absurdo se han convertido en estrategias utilizadas por artistas y cómicos para cuestionar los límites del pensamiento hegemónico.

Abstract: The access to information and knowledge has permitted us to know more accurately how the world works nowadays. However it hasn't translated necessarily into a liberation and produces a feelings of impotence and paralysis given the magnitude of the challenges that we face. In the face of this feelings of impotence, humour and absurd became into strategies used by artists and comedians in order to question the limits of the hegemonic thinking.

Parece ya fuera de toda duda que estamos asistiendo a una crisis real del modelo social. El ímpetu expansionista del capitalismo va alcanzando todos los ámbitos de la vida transformando todo a su paso en mercancía. Ni el tiempo, ni la información, ni la cultura escapan ya al proceso mercantilizador. Este sistema basado en aspiraciones de crecimiento infinito es en sí absurdo ya que sabemos desde hace tiempo que vivimos en un mundo finito, lo que se traduce en traduce en crisis constantes. La crisis es la norma, no la excepción, desde el nacimiento del capitalismo.

La valorización del capital no tiene ningún límite exterior, lo que significa, novedad absoluta, que el capitalismo es la primera sociedad que introduce el “infinito” en su propia organización.¹

A la crisis intrínseca en la que nos desenvolvemos se le suma la sensación de impotencia y parálisis generalizada. Como nos señala brillantemente la filósofa Marina Garcés², tradicionalmente el artista-intelectual trabajaba para generar pensamiento crítico, para

alumbrar en medio de la oscuridad e interpretar el mundo con nuevas visiones que desentrañaran lo complejo del mismo. Hoy en día tenemos tanta información sobre cómo funciona el mundo que no sabemos qué hacer con ella: la explotación, la exclusión, el heteropatriarcado, la crisis ecológica...etc. Todo ha sido ya descubierto y esa luz nos ha deslumbrado.

Esta saturación de información nos lleva directos a un callejón sin salida, a una sensación de fracaso e impotencia muy bien reflejada en la pregunta formulada por el filósofo Franco Berrardi (Bifo) en su libro *Héroes: ¿Qué podemos hacer cuando no podemos hacer nada?*³. Nos encontramos diminutos ante los grandes poderes financieros, ante el calentamiento global o las guerras.

¿Es posible que uno de los grandes problemas de nuestra época sea que hemos perdido la confianza en nosotros mismos como especie? ¿Nos vemos superados ante la conciencia del mundo que hemos creado? Puede que sea esta la razón por la que hoy en día florecen sin parar libros, documentales y películas de carácter apocalíptico. Ante esto solo podemos convertirnos en unos cínicos o sentirnos culpables.

1. LAZZARATO, M. & VILLA, M: *Es Capital*. Madrid, 2015, p. 11.

2. GARCÉS, Marina: «Encarnar la Crítica» en <http://espaienblanc.net/?cat=6&post=2200>, 2008.

3. BERRARDI, Franco. *Heroes: Mass murder and suicide*. Verso, 2015.

“¿Es necesario entonces oponerse y resistir? La resistencia no sirve para nada, nunca ha servido para nada. Resistir significa tan sólo conservar algo que ya se ha disuelto íntimamente, valores ya no creíbles, o formas de vida residuales. Si queremos encontrar una perspectiva ética para el tiempo que viene y, sobre todo, si no queremos perder el contacto con la vida, la belleza, el placer y el conocimiento, es necesario abandonar el plano histórico. El camino no es histórico, sino singular. La singularidad sabe, sin embargo, hacerse contagiosa cuando halla el camino de la felicidad.”⁴

No te tomes la vida tan en serio.

En el contexto actual de impotencia y parálisis, de no saber hacia dónde vamos, es fácil acabar predispuesto a darlo todo por perdido. A nadie nos son ajenas frases como «el mundo se ha vuelto loco» o cosas por el estilo en nuestras conversaciones cotidianas. Sin embargo, dentro de lo cotidiano existen experiencias transgresoras que rompen la lógica del sistema. La risa provocada por el humor, el juego o el arte, prácticas inútiles en cuanto a improductivas y con fin en sí mismas, es un acto de libertad y transgresor dentro del orden establecido. La risa atenta contra el orden, la racionalización, la seriedad y lo objetivo sobre los que se asientan el poder.

“La risa es lo propio del laberinto porque éste, tanto en Bataille como en Borges, no se define por un centro, sino por un espacio siempre descentrado e infundado. El objeto de la risa es justamente este descentramiento del ser. La resistencia, en Bataille, si bien concierne a esta ausencia de fundamento y de centralidad, no supone sin embargo una inmersión en el caos y lo informe. Por el contrario, supone la instauración estratégica (y no metafísica) de polos de atracción y de centros inestables, es decir, descentrados, a partir de los cuales se establecen las diferentes luchas y tensiones (bio)políticas.”⁵

Este descentramiento provocado por la risa se instaure en el caos y lo informe. La risa por lo tanto escapa de lo racional, y se complace en lo absurdo y lo ridículo. La misma palabra ridículo tiene su raíz latina en la palabra ridere que significa risa.

En este contexto general de fracaso no es extraño ver como desde diferentes ámbitos se apuesta por el humor, lo absurdo o lo ridículo como formas de abordar la realidad. Últimamente se habla mucho del fenómeno del post-humor⁶ y quizá es un buen reflejo de nuestro zeitgeist (tiempo). El humor siempre se ha caracterizado por la construcción de un relato en el que se destaca la parte ridícula del mismo. La comedia puede servirnos como espejo para vernos a

nosotros mismos como sociedad. Por ejemplo, si la sociedad no asumiese que ser gordo es algo ridículo, los chistes sobre gordos no tendrían ningún sentido. Si los chistes sobre gordos son graciosos es porque vivimos en una sociedad gordófoba, puede aplicarse el mismo criterio con los chistes sobre mujeres, negros etc.

Sin embargo, la fórmula se invierte cuando es la propia minoría marginada la que hace el humor a su costa. En términos del filósofo esloveno Žižek este hecho es lo que se define como sobre-identificación.

“Sacando a relucir el obsceno superyó que subyace al sistema, la sobre-identificación suspende la eficacia del sistema. Para aclarar la manera en que este desnudamiento, esta escenificación pública de la esencia fantasmagórica del edificio ideológico suspende el funcionamiento normal de este edificio, recordemos un fenómeno de cierta manera homólogo en la esfera de la experiencia individual. Cada uno de nosotros tiene rituales privados, frases (apodos, etc.) o gestos usados sólo dentro de los círculos más íntimos de parientes o amigos cercanos; cuando estos rituales se vuelven públicos, su efecto es necesariamente de bochorno y vergüenza (uno desea que se lo trague la tierra).”⁷

¿Qué sucede cuando se muestran sin adornos las entrañas de la ideología? Esta se nos presenta de forma absurda y ridícula. El post-humor busca constantemente los límites del humor para traspasarlos constantemente, investiga dentro del campo de lo obsceno que oculta el pensamiento mayoritario, lo políticamente incorrecto, infringir las normas de cortesía, esto nos incomoda profundamente y nos provoca una risa nerviosa, a la vez que tambalea el equilibrio en el que se sostiene nuestra forma de entender la vida. No puedo evitar encontrar similitudes entre esta búsqueda incesante de traspasar los límites de cómicos como Miguel Noguera o Ignatius Faray y la necesidad del arte de traspasar los suyos. Ambas disciplinas han desarrollado un interés por el absurdo o lo políticamente incorrecto en un intento constante de superar el sentido común.

Ambos, cómicos y artistas, comparten los privilegios metodológicos de disciplinas con amplios márgenes de libertad y experimentación.”

4. BERARDI, Franco: *La fábrica de la infelicidad*. Madrid, 2003, p. 185.

5. PRÓSPERI, Germán. La materia de la vida. Bio-onto-logía del laberinto y bio-política de la risa en Anacronismo e irrupción: Revista de teoría y filosofía política clásica y moderno, 2015, vol. 5, no 8, p. 212-240.

6. Término acuñado por el crítico Jordi Costa para referirse a una nueva forma de hacer comedia donde se fuerzan las situaciones incómodas, ridículas y/o políticamente incorrectas que pueden provocar extrañeza y risa a la vez.

Ambas disciplinas son inútiles en cuanto a improductivas.

Existen muchos autores dentro del arte contemporáneo que trabajan desde el absurdo o el ridículo. Los artistas y los humoristas, tienen el privilegio de poder no tomarse las cosas en serio, tienen licencia para hacer cosas disparatadas.

El arte no invita a la lógica ⁸.

¿Pero qué entendemos por útil o inútil, absurdo o lógico, con o sin sentido? Existe una problemática en la pretensión de querer definir que es lógico o absurdo, útil o inútil, ya que no tenemos argumentos objetivos para tal definición. Afianzar una definición de lógico o absurdo sería legitimar una postura ideológica y desmarcar otra.

Lo absurdo se presenta como lo opuesto a la razón, es aquello que rompe con la lógica y, por lo tanto, trastoca el orden y el equilibrio del transcurso normal de los acontecimientos. Lo absurdo sorprende por inusual, raro, inverosímil etc. Sin embargo ¿Qué es lo normal? ¿Quién establece qué entra o sale de la norma?.

En gran parte, somos herederos culturales de la Ilustración; la primacía de la diosa Razón nos ha legado una visión jerarquizada (enciclopédica) de la realidad, fragmentada y clasificada. Los ataques contra la espiritualidad en favor del laicismo, de la intuición en favor de la razón configuraron un mundo antropocéntrico impulsado con el motor de la idea de progreso.⁹

Lo absurdo se presenta como antónimo de esta Razón ilustrada, del conocimiento objetivo, de las verdades absolutas. La intuición y lo anómalo como nuevas formas de repensar el mundo. Lo absurdo ataca al sentido común, es como un terremoto que hace tambalear todo lo establecido, todo aquello que pasa desapercibido por estar asumido y normalizado. Lo absurdo nos obliga a mirar de nuevo aquello que parecía normal y lógico por contraste con lo que se sale de la norma.

Francis Bacon afirmaba que el camino a seguir desde la ciencia, erigida como la vía del conocimiento por excelencia en el ideal racionalista, debía desentrañar los misterios de la Naturaleza, pero no por el afán del conocimiento por el conocimiento sino para establecer el dominio del ser humano sobre esta naturaleza. El fin del conocimiento era la utilidad¹⁰.

La Modernidad, tras la bandera de la diosa Razón extendió su programa de transformación del mundo, el objetivo era organizar y jerarquizar la realidad, civilizar a las personas para que estas vivieran

en una sociedad disciplinada, productiva y más libre.

Los frutos del desarrollo de estas pretensiones son la modernización industrial, el evolucionismo y positivismo científico.¹¹

En la Modernidad quedaron fijados de una forma muy clara los valores que debían perseguir las sociedades occidentales. Razón es lo cuantitativo y lo preciso, lo medible y clasificable. Lo impreciso, lo desclasificado, lo ambiguo no merecen consideración porque no contribuyen en la construcción de este mundo civilizado, organizado, útil y productivo, de ahí la visión de una jerarquía superior de las “ciencias” sobre las “letras”.

“No existe, en efecto, ningún medio correcto, considerando el conjunto más o menos divergente de las concepciones actuales, que permita definir lo que es útil a los hombres.”¹²

Efectivamente no existe una definición objetiva de lo que es útil, necesario o conveniente para el ser humano.

Cuanto menos es un tema polémico ya que cada ideología reclama un sistema. Sin embargo, la utilidad del conocimiento a la que se refiere Bacon sí que está clara hoy en día. En sociedades postindustriales la aplicación práctica del conocimiento es fundamental ya que en ellas se deposita la confianza del desarrollo de la idea de progreso. El progreso es el motor de las sociedades occidentales. Todo se hace en favor del progreso que es una promesa de que se alcanzará la perfección al final de la historia, consecuencia de la secularización de la vida eterna cristiana. El progreso por lo tanto es la religión vigente.¹³

Podemos afirmar, por lo tanto, que lo inútil es aquello que no favorece al progreso, que no avanza en la línea marcada desde la tecnología y el capitalismo: lo improductivo.

“Pero, globalmente, cualquier enjuiciamiento general sobre la actividad social implica el principio de que todo esfuerzo particular debe ser reducible, para que sea válido, a las necesidades fundamentales de la producción y la conservación. El placer, tanto si se trata de arte, de vicio tolerado o de juego, queda reducido en las interpretaciones intelectuales corrientes, a una concesión, es decir, a un descanso cuyo papel sería

7. ŽIŽEK, Slavoj: «¿Por qué Laibach y NSK no son fascistas?» en http://xenopraxis.net/readings/zizek_laibach.pdf. Consultado el 9 de diciembre de 2017.

8. El título de este apartado lo he tomado prestado del título del último libro de Enrique Vila Matas: «Kassel no invita a la lógica. En este libro el autor fue invitado a participar en la última Documenta de Kassel como obra viva, allí se enfrentará a la vanguardia artística sin preparación previa.

9. CAMPILLO GARCÍA, Domingo: “Incertidumbres objetables” en *Creatividad y Sociedad* nº19, diciembre 2012, pp. 1-29.

10. BURY, John B: *La idea del progreso*. Madrid, 1971.

11. CAMPILLO GARCÍA, Domingo: “Incertidumbres objetables” en *Creatividad y Sociedad*, diciembre 2012, no 19, pp. 1-29.

12. BATAILLE, Georges: “La noción de gusto” en *La parte maldita*. Barcelona, 1987.

subsidiario. La parte más importante de la vida se considera constituida por la condición -a veces incluso penosa- de la actividad social productiva.”¹⁴

Lo útil legitima nuestros actos, las cosas se hacen por algo, como dice Bataille en el fragmento arriba citado; el placer, el “hacer algo por nada”, como podría ser el arte o el juego que tienen el fin en sí mismos, tienen un papel secundario en nuestra sociedad. Estos se entienden como un pequeño descanso antes de volver a lo verdaderamente importante: lo productivo.

El trabajo de Fermín Jiménez Landa (Pamplona, 1979) puede parecer en ocasiones una simpleza de aparente poco sentido. Fermín Jiménez Landa realiza gestos mínimos, genera situaciones al borde de la lógica, pero siempre desde lo minúsculo, lo nimio y lo insignificante. El sentido del humor es indispensable para entender su trabajo, ya hemos hablado de la capacidad subversiva de la risa. Sus obras al poner de manifiesto lo ridículo de la vida son como un chiste sobre los discursos pretenciosos y grandilocuentes. Todo se inicia y termina en lo cotidiano, pequeños gestos que se entrometen e intervienen discretamente en la vida.

Las acciones de Landa rozan lo absurdo, se sitúan en un ámbito fuera de la lógica para simultáneamente cuestionarnos cómo de lógicas son aquellas acciones que llevamos a cabo diariamente.

“Arrebato de tedio” es una obra que consiste, en palabras del artista:

“en confeti ordenado por colores y dispuesto en el suelo organizado meticulosamente. A su alrededor podemos ver discretos restos de confeti en su estado natural. La escueta presentación contiene a golpe de vista dos velocidades que se contraponen. Por un lado, el precipitado, fugaz y vertiginoso uso normal del confeti y por otro el que le ha hecho llegar a esa ordenación; un acto soporífero y monótono. El orden actual es de una gran fragilidad pone el acento en el factor temporal. La dualidad que contiene la podemos pensar en términos de caos y orden, tiempo laboral y tiempo libre, fiesta y resaca... En este trabajo encontramos que la mano del artista ha hecho un gran esfuerzo, pero es un esfuerzo sin talento.”¹⁵

(Landa, 2015: en línea)

Esta obra se realizó en ARCO. Imaginemos por un instante al artista en el stand de la feria ordenando bajo la mesa el confeti por colores. Esta acción roza lo ridículo, es una absoluta pérdida de tiempo.

“...No trabajo desde un tema preciso, sino que hago de lo



Fig.1

Fermín Jiménez Landa. “Arrebato de Tedio”, (2015)

inexacto una definición de la realidad. A veces el planteamiento de base se resume en “a ver qué pasa”. Un antiguo compañero de colegio se tiró por las escaleras a ver qué pasaba. La idea base es un poco la misma; un trabajo de ensayo y error [...] La posibilidad fracasada o incluso simplemente desaprovechada se tienen en cuenta como información relevante en un procedimiento errático, desolemnizado y amateur siempre apoyado en lo lúdico y el humor.”¹⁶

Este interés por lo desacralizado y lo vulgar pone en cuestión los grandes discursos, las grandes pretensiones.

Otra obra en la que podemos ver lo absurdo de la práctica de Fermín es la titulada “Desempatar las dos torres más altas de Barcelona”. Para esta acción el artista se valió de un acontecimiento sucedido en Italia en el siglo XIV, cuando la familia Guinigi colocó un olmo en lo alto de su torre para convertirla en la torre más alta de la ciudad. La altura de la torre era un símbolo de poder que persiste en el imaginario colectivo, hoy en día las grandes torres no las construyen las familias nobles sino las grandes empresas. Fermín desempata la altura de dos rascacielos de Barcelona colocando un arbusto de plástico en la Torre Mapfre, añadiéndole casi dos metros. Un acto burlón y ridículo que pone de manifiesto no solo el absurdo de su acción, sino también el de las actuales estrategias de control, autoridad y poder.

La obra de Arturo Comas puede servirnos también para acercarnos al vínculo entre el arte contemporáneo y el absurdo. Es una

13. NISBET, Robert: “La idea de progreso” en *Libertas*, octubre 1986, no 5.

14. BATAILLE, Georges: “La noción de gasto” en *La parte maldita*. Barcelona, 1987.

15. JIMENEZ LANDA, Fermín: Fermín Jiménez Landa. Trabajos en http://issuu.com/ferminjimenezlanda/docs/fermin_jimenez_landa_alta_isuu. Consultado el 1 de diciembre de 2017.

16. JIMÉNEZ LANDA, Fermín: *Muestra de Artes. Creación Injuve*, Madrid, 2009, pp. 140-147.



Fig. 2. Fermín Jiménez Landa. "Desempatar las dos torres más altas de Barcelona". 2009.



obra sin prejuicios, una obra que se deja llevar, que no se preocupa de la lógica, de hecho, reivindica el absurdo como medio de vida.

Comas utiliza el absurdo como premisa, una forma de experimentar, de llevar la contraria al sentido común. Sus fotografías parten de elementos muy cotidianos, sin embargo, parecen desvinculadas de la realidad más cercana. Sus imágenes replantean nuestros modos de hacer, de cada imagen se generan dudas, lo incierto, la falta de respuestas, la falta de una lógica o coherencia explícita nos empujan a pensar que todo está carente de ella.

El sentido del humor es clave también en la obra de Comas. A la hora de trabajar se permite jugar. Sus trabajos exploran las formas de ser del mundo en el que vivimos.

La sonrisa que provoca lo ridículo y el absurdo que nos empuja de una forma amable, casi sin darnos cuenta, hacia un abismo de incertidumbre, de dudas que provocan la infinitud de posibilidades del absurdo, de lo anticonvencional. Una vez rota la barrera de la costumbre o el sentido común cualquier cosa es posible. Arturo Comas explora todas esas posibilidades con una mirada limpia de sesgos culturales o de hábitos sociales.

“Jugar con el ridículo. ¿Qué es hacer el ridículo? ¿Se puede hacer el ridículo? ¿Se puede hacer el ridículo intencionadamente? ¿Existe alguien a quien le guste hacer el ridículo? Me gusta jugar con el ridículo. Es bonito. No solemos jugar con él. Le tenemos miedo. No hay que tenerle miedo, acérquense, tóquenlo, achúchenlo, verán que prácticamente no existe.”¹⁷

Uno de los últimos proyectos realizados por el artista es el proyecto *Haz mal* que experimenta en torno a aquellas prácticas establecidas en lo cotidiano consideradas como mal hechas o incorrectas. Al igual que Ignasi Aballí con su pieza *Malgastar* planteaba que dejar la pintura secar era un uso “incorrecto” de la pintura, Arturo Comas recopila en este proyecto acciones extraídas de la realidad cotidiana para poner en duda sus protocolos.

“La tradición, la educación y la costumbre dirigen nuestras formas de actuar. Llevar la contraria a estos modos de hacer nos abre un campo infinito de posibilidades.”

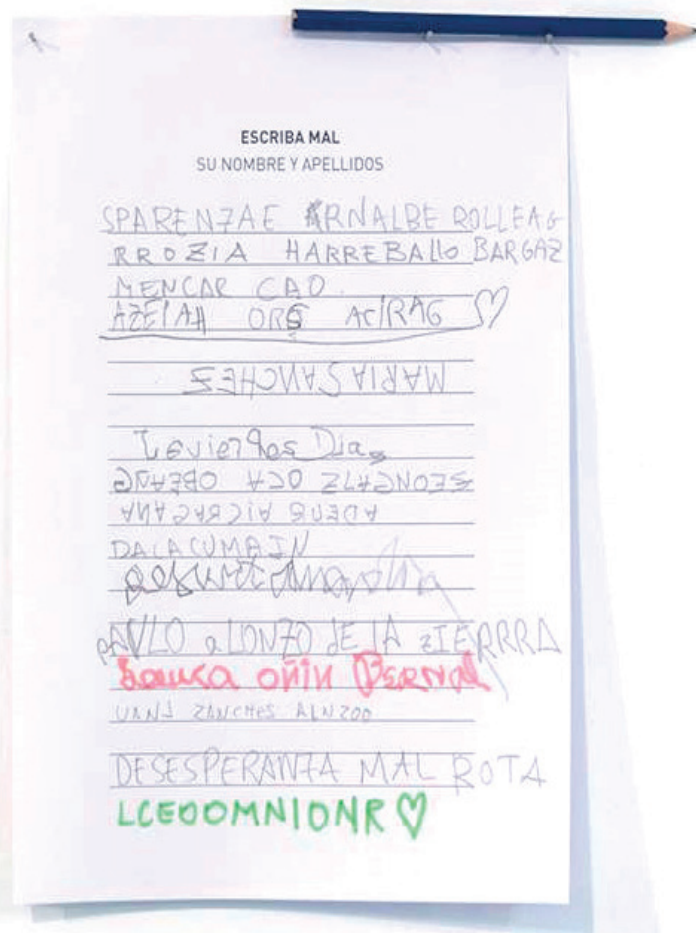


Fig.3
Arturo Comas. Obra perteneciente al proyecto “Haz Mal”, (2015).

Socialmente hay una forma correcta de hacer las cosas, sin embargo, hay infinitas formas de hacerlas “mal”. *Hacer mal* se presenta por lo tanto como un acto de libertad, una rebeldía cotidiana que nos invita a pensar en las infinitas posibilidades que tenemos a mano en el campo de lo micro, de lo concreto y que pasan desapercibidas en el día a día por el automatismo de las acciones bien hechas. Hacer mal exige pensar de cero, replantear la acción para escapar de lo que ya sabemos hacer, de los usos habituales que hacemos de lo cotidiano, ello implica ser creativos.

El proyecto artístico que presenta está compuesto de varias piezas, en las que el espectador puede compartir las experiencias que propone. Son piezas que invitan a la acción, no solo a la contemplación y a la reflexión de la idea.

Podríamos encontrar aquí un paralelismo entre el proyecto de Arturo y algunas de las ideas desarrolladas por Miguel Noguera, a quien se le ha catalogado como uno de los exponentes del post-humor en España.

17. COMAS, Arturo: “Arte y absurdo por Arturo Comas” en parableum.es/arte-y-absurdo-por-arturo-comas-2. Consultado el 22 de noviembre de 2017.

Esto es lo que hay

En este contexto de parálisis generalizada los artistas continúan produciendo, la cultura es el campo de batalla. Está claro que toda ideología se apoya en una estética con la que se identifica y desarrolla una cultura que lo sustenta. Pensemos en una sociedad consumista, esta ha desarrollado imágenes que lo representan y que modifican nuestros deseos, podemos coger cualquier anuncio de televisión y observaremos como su estética está muy elaborada para ofrecernos un mundo repleto de belleza, apetecible.

La cultura es la forma en que entendemos y definimos nuestro modo de vida. Ante la crisis y la parálisis es necesario un “hacer” creativo que nos permita generar nuevas formas de entender la vida. Tenemos la necesidad de imaginar/construir una vida diferente que sea bella, esto implica pensar desde nuestra incapacidad de imaginar otro mundo, experimentar sin saber muy bien hacia donde avanzamos.

La pregunta que debemos hacernos y, sobre todo, que debemos hacer a la gente que se está formando hoy, a los chicos, a la nueva generación, se refiere al placer, a la belleza: ¿qué es una vida bella? ¿Cómo se hace para vivir bien? ¿Cómo se hace para estar abierto al placer? ¿Cómo se goza de la relación con los otros? Ésta es la pregunta que debemos hacernos, una pregunta que no es moralista y que funda la posibilidad misma de un pensamiento ético.

El arte puede jugar aquí un papel importante. A lo largo de la historia la belleza en su definición más amplia ha sido objeto de estudio de los artistas: la belleza de la armonía, la belleza de lo sublime, la belleza de lo terrible o el caos...etc.

Hemos vivido un periodo en el que la belleza de lo productivo, lo eficiente, el éxito...etc. han marcado las pautas de lo deseable. Esto ya no nos vale, sin embargo, ante la crisis parece que solo somos capaces de pensar el apocalipsis, pero tenemos necesidad de algo diferente.

Si el mundo dice: “Esto es lo que hay”, hay un nosotros que responde: “No puede ser sólo eso”. ●



Fig.4
Miguel Noguera, “Cristo Mal”, (2011).

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor: Teoría estética. Madrid, Orbis, 1983.

BATAILLE, Georges: La noción de gasto. Barcelona, Icaria, 1987.

BERARDI, Franco: La fábrica de la infelicidad. Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.

BERARDI, Franco: Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semicapitalismo. Buenos Aires, Tinta Limón, 2007.

BERARDI, Franco: Herores: Mass murder and suicide. Verso, 2015.

BURY, John Bagnell: La idea de progreso. Madrid, Alianza, 1971.

CAMPILLO GARCIA, Domingo: Incertidumbres objetables. Creatividad y Sociedad (19), 2012, pp. 1-29.

COMAS, Arturo: Arte y absurdo por Arturo Comas. Recuperado el 22 de noviembre de 2017, de parabelum.es/arte-y-absurdo-por-arturo-comas-2, 2015.

GARCÉS, Marina: www.espaenblanc.net. Recuperado el 10 de diciembre de 2017, de <http://espaenblanc.net/?cat=6&post=2200>, 2008.

JIMÉNEZ LANDA, Fermin: Muestra de Artes. Creación Injuve, 2009, pp. 140-147.

JIMÉNEZ LANDA, Fermin: issuu.com. Recuperado el 1 de diciembre de 2017, de issuu.com/ferminjimenezlanda/docs/fermin_jimenez_landa_alta_isuu, 2015.

LAZZARATO, Maurizio & VILLA, M.: Es Capital. Madrid: Acción Cultural Española, 2015.

NISBET, Robert Alexander: La idea de progreso. Libertas (5), 1986.

PRECIADO, Paul B.: Pienso luego existo. La2. Tve, 2013.

PRÓSPERI, Germán O.: La materia de la vida. Bio-ontología del laberinto y bio-política de la risa. Anacronismos e irrupción: Revista de teoría y filosofía política clásica y moderna, 5(8), 2015, pp. 212-240.

ZIZEK, Slavoj (s.f.): ¿Por qué Laibach y NSK no son fascistas? Recuperado el 9 de diciembre de 2017, de http://xenopraxis.net/readings/zizek_laibach.pdf, 2017.

¿La performance

Una lectura personal sobre lo

María Alcaide Romero / Eina Barcelona, UAB (MURAD - Máster en Investigación en Arte y Diseño).

Resumen: En este documento se hace referencia a la evolución de la performance desde sus inicios hasta la actualidad, relacionando esta práctica con obras que presentan rasgos de performatividad pero que no dejan de lado la dimensión objetual. Asimismo, se plantean nuevos escenarios donde poder especular acerca de la supuesta autonomía de este medio y las posibilidades estético-políticas que ofrece. La intención principal de este texto es forjar una visión crítica y una lectura más o menos personal acerca de lo que hoy llamamos performance.

Palabras clave: Prácticas performativas, arte contemporáneo, multidisciplinar, dispositivo art, cultura visual.

a partir de la lectura de «La estética de lo performativo» de Erika Fischer-Lichte, me surgen una serie de cuestiones acerca de qué entiendo por performance y en qué grado se manifiestan las teorías de esta autora en mi práctica personal, así como cuáles son los roles del performer y su implicación en ciertas comunidades. Esta actividad ha favorecido una reflexión personal acerca de esta práctica y ha fortalecido mi posicionamiento con respecto a la misma, con lo cual en el siguiente ensayo intentaré ofrecer ciertas alternativas a la visión tradicional de la performance y procederé a ilustrarlas con ejemplos contemporáneos entre los que podremos encontrar obras de diversa índole.

En primer lugar, me gustaría aclarar que mi posición con respecto a esta práctica se aleja del cliché que relaciona el amplio campo de la performance con espectáculos de corte accionista -descendientes del *Wiener Aktionismus*- que nos recuerdan a las primeras manifestaciones de grupos como Fluxus, Gutai, o artistas como Hermann Nitsch. El carácter radical de escisión con la normatividad y contra todo tipo de *establishment* social marca un antes y un después en el terreno de la creación plástica, pues lleva consigo una dimensión contestataria que en cierto sentido le es necesaria al Arte para su propia pervivencia. Sin embargo, el espíritu revolucionario de estos proto-grupos ha quedado mitigado por el paso del tiempo. Hoy día, el hecho de que un artista se encierre en una galería sin luz durante dos meses, como sucede en *Dark Room* de Abel Azcona (2013), no necesariamente sorprende a la comunidad artística, sino que pasa por un intento sensacionalista y un tanto pretencioso por evocar ese componente activista presen-

te en ciertas prácticas de la segunda mitad del siglo XX. Lejos quedará también la levedad drástica de Jas Ban Ader o Jiri Kovanda. El potencial político de las performances de los años sesenta y setenta queda neutralizado al intentar emular patrones que hoy día no tienen una finalidad crítica contra los preceptos sociales, corriendo el peligro de rozar la superficialidad y la frivolidad. En esa línea, la performance como medio artístico podría haber sido ‘colonizada’ en el sentido en que el tardocapitalismo se apodera de la potencialidad intrínseca que le permite “ser”. Con esto me refiero a que esa repetición de los esquemas primigenios asociados a la performance como el accionismo más violento, los rituales profanos, el action painting o la exaltación del cuerpo desnudo, contribuyen a la normalización de dichos esquemas y con ello, a la pérdida del potencial activador del que presume esta práctica. De este modo, creo que la performance no puede entenderse en la actualidad de la misma manera que pudo recepcionarse en el momento de su nacimiento, pues no sólo han cambiado las sociedades y sus luchas, sino que también han cambiado las formas de producción de Arte.

(...la performance como medio artístico podría haber sido ‘colonizada’ en el sentido en que el tardocapitalismo se apodera de la potencialidad intrínseca que le permite ser.)

del futuro?

as prácticas performativas.

The performance of the future?

An interpretation about performative practices.

Abstract: In this paper, reference is made to the evolution of performance from its beginnings to the present, in order to make links with other works that feature performativity and objectuality at the same time. Likewise, new scenarios where we can speculate about the supposed autonomy of this medium and the aesthetic-political possibilities it offers, are proposed. The main objective of this text is to give rise to critical thinking and a more or less personal reading about what we now call 'performance'.

Keywords: Performative practices, contemporary art, multidisciplinary, art devices, visual culture.

Tanto en la performance original -canónica- como en las prácticas performativas posteriores que intentan imitar a la performance primitiva, se producen fricciones que tienen que ver con el tiempo y el lugar en el que son (re)presentadas. Por ejemplo, en la retrospectiva sobre la obra de Marina Abramovic que tuvo lugar en el MOMA en 2010 podía observarse que la mayoría de las piezas eran representadas por actores. Esto supone una teatralización de la performance -y tal vez una "reauratización", puesto que son expuestas en el Museo- que inexorablemente descompone su potencial político. La capacidad del Museo de neutralizar el carácter chocante de algunas de las piezas de Abramovic acaba por dulcificar su producción, poniendo el punto final a toda una trayectoria en el arte de acción de una manera cuanto menos aurática cuando la artista realiza *The artist is present*.

Con todo ello, la representación de performances firmadas por Beuys, Nauman, Acconci o Kaprow, entre otros, sigue teniendo lugar en centros de arte de todos los tamaños a lo largo y ancho del globo.

En el verano de 2015 en la Nationalgalerie de Berlín se derretían cientos de bloques de hielo ante la mirada pasiva de varios turistas asiáticos. El famoso happening «Fluids» de Allan Kaprow (1967) sería interpretado por cinco artistas de diversa índole secundados por la siguiente cita del autor (Kaprow, octubre 2004): "While there was an initial version

of Fluids, there isn't an original or permanent work. Rather, there is an idea to do something and a physical trace of that idea. ... Fluids continues and its reinventions further multiply its meanings."¹

Kaprow tenía razón en que la reinención de la pieza produciría un cambio sustancial en la misma, pero quizás no era consciente de que la repetición de Fluids podría extraer su propio significado o al menos su fuerza original. Además, a ello hay que añadir que las sucesivas reinterpretaciones realizadas años después tendrían lugar en entornos aparentemente estériles -en cuanto a la producción de significado se refiere- como pueden ser la Nationalgalerie, la feria Art Unlimited, Art/36/, en Basel, o la Fundación Tapies en Barcelona (Allan Kaprow: *Altres maneres*, 2014).

Como hemos señalado con anterioridad, el paso del tiempo ha contribuido a la institucionalización de la performance, pero también los engranajes de la industria cultural han favorecido su absorción por parte de los grandes centros de arte. Tal vez la solución tampoco podamos encontrarla en el extremo opuesto, que pasa por la interpretación de estas piezas en centros cívicos o con colectivos minoritarios susceptibles de exclusión social.² Así, podríamos llegar a una conclusión inicial en que las manifestaciones performativas que reproducen dinámicas pasadas colonizan en cierta manera el potencial activador de la performance a causa de la repetición y la descontextualización. Por eso, en mi

¹ Esta cita ha sido recuperada de la página web que la Berlinische Galerie puso en funcionamiento para el evento: <http://kaprowinberlin.smb.museum/phase1/en/>

² En esa línea, es interesante tener en cuenta la aportación de Bishop a la crítica del arte participativo. BISHOP, Claire: *Artificial Hells, Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres, Verso, 2012.



opinión la performance contemporánea debe adoptar nuevas formas cambiantes y maleables, quizás menos radicales en su ejecución que estos primeros ensayos, pero manteniendo el espíritu revolucionario que la caracteriza a la vez que se hace hincapié en la especificidad del contexto.

Seguidamente pasaremos a analizar algunas de las características de aquello que entiendo personalmente como performance, ubicándonos en un tiempo y espacio concreto que hace referencia a mi producción de los últimos tres años y estableciendo una comparación directa con las prácticas que rememoran la performance canónica hoy día.

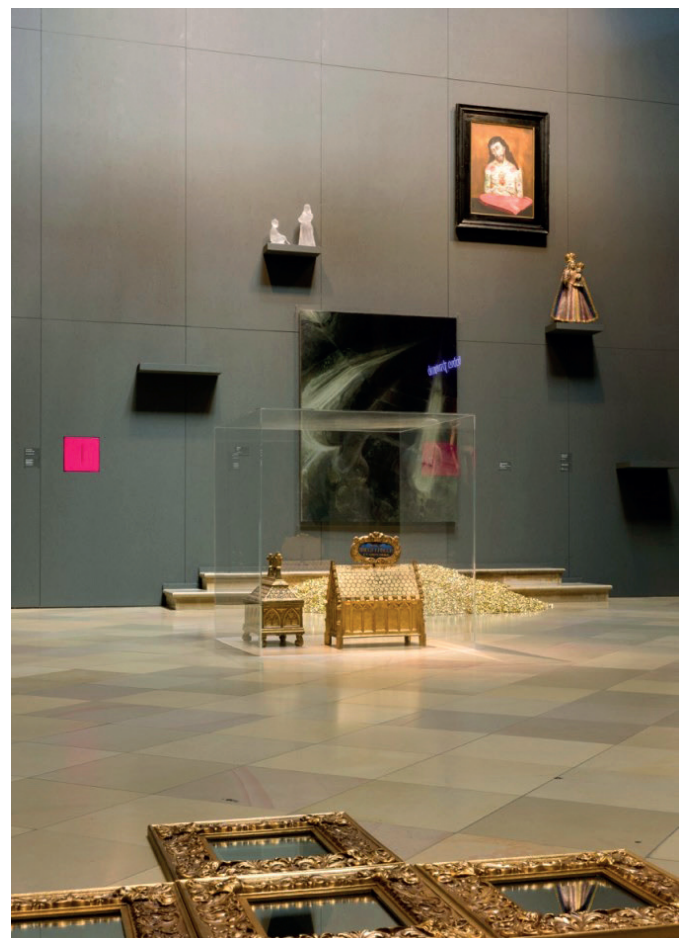
Una performance que lo inunda todo

Entendiendo la performance como un potencial de activación de cuerpos y creación de comunidades que se configura a partir del cuestionamiento de las catalogaciones tradicionales del Arte, se producen ciertas contradicciones cuando nos enfrentamos al intento de reactivación de una pieza del pasado. En este tipo de piezas suele ocurrir que tanto el espectador como el performer son conscientes de que una performance está teniendo lugar, es decir, la performance es anunciada, publicitada, casi como la reposición de un film clásico que ya tiene un público fiel. El espectador sabe en todo momento lo que va a ocurrir, la performance se guioniza, por lo que la manera de actuar de ambos agentes está supeditada a ciertos códigos impuestos por la propia categorización de dicha acción como Arte. La performance se convierte pues en una serie de gestos mecanizados y predecibles, por lo que la activación de cuerpos y el cuestionamiento de las catalogaciones de Arte quedan relegados a una posición cuanto menos secundaria.

Podría decirse entonces que el binomio emisor-receptor también ha evolucionado con el paso de los años. En las primeras performances, el performer es el protagonista de una escena en la que normalmente el diálogo con el público tiene lugar a través de una serie de acciones por las que el espectador debe sentirse apelado. Esta dinámica se repetirá en un gran número de performances incluso donde el papel del performer pasa a tomar forma colectiva, pues casi siempre se vale de la presencia de un público externo que tiene en sus manos la posibilidad de participar o de no hacerlo. No obstante, esa agencia que poseía el espectador en las primeras performances es a mi parecer mucho más potente que la que puede producirse hoy, pues el público está habituado a la premisa de que todo puede pasar en un museo, por lo que realmente no ocurre nada. Si nos referimos a la reproducción contemporánea de este tipo de acciones podría hablarse de una performance que espera que el receptor mantenga una posición periférica, aunque participe, y que además le demanda un alto grado de responsabilidad con respecto a los niveles de comprensión y de compromiso para con la performance. El más alto nivel de participación se reduce al mero hecho de asistir como público entusiasta para después, posiblemente, repetir alguno

de los movimientos del performer, pero en ningún momento se le dota de un poder que pueda dar un giro verdaderamente inesperado a la acción. Quizás el proceso de desarrollo de las nuevas prácticas performativas pase por una vuelta al inicio: mirar la performance desde el extrañamiento puede constituir una solución a esa constante repetición de símbolos y formas, devolviendo la capacidad libertaria y radical desde la que se partió. Por ejemplo, considerar la importancia de la agencia del espectador sería, sin duda, un buen punto de partida. Ya en los noventa surge toda una nueva ola de artistas que trabajan con la idea de comunidad que pasarán a ser catalogados por Bourriaud como arte relacional. Artistas como Tiravanija, Beecroft o Cattelan focalizan su trabajo en la creación de espacios de intersubjetividad, favoreciendo las relaciones con personas y objetos. Bourriaud (2001) afirma:

“Amo el proceso, más que el producto final. Eso es lo que más amo. Pero entiendo las reglas del juego: tienes que hacer circular un objeto en el mercado para poder tener más acceso al poder... He estado esperando la revolución durante mucho tiempo y no ha llegado... Por consiguiente, ya no quiero una revolución, exige demasiada energía y devuelve demasiado poco. Así que quiero trabajar dentro del sistema e intentar crear un mejor lugar”.



▲ Fig.2
OCHS, A.: Perspective on Du Sollst Dir (Kein Bild Machen, Fotografía. Imagen recuperada de <http://du-sollst-dir-kein-bild-machen.de/>. 2015. La exposición Du Sollst Dir (Kein Bild Machen (You will/won't make an image) fue comisariada por Alexander Ochs en el Berliner Dom, 2015. Al fondo, "Untitled" (Placebo-Landscape for Roni) 1993, de Félix González-Torres.

◀ Fig.1

Antropometría de Yves Klein sobre un vestido de la colección de primavera de Céline, (2017).

Entre mi colección personal de arte, unos caramelos dorados de Félix González-Torres me recuerdan la gran montaña de oro expuesta en una de las salas del Berliner Dom (Figura 2) como si de un altar se tratase, contrapuesta a varios iconos religiosos. Los visitantes, en su mayoría turistas, dirigieron contra mí, sus miradas más reprobatorias cuando me acerqué a coger unos cuantos caramelos, poniendo en evidencia su desconocimiento acerca de la obra del cubano. Las piezas de González-Torres son principalmente una declaración de amor a su pareja, Ross Laycock, que morirá de SIDA en 1991. La relación de intimidad que se genera entre el espectador y la pieza pasa por “chupar el cuerpo de otro”, según describía el artista. El caramelo como metáfora de un pan compartido, un sustituto de la Forma de la comunión.

Está claro que en este tipo de prácticas existe un componente altamente performativo, sin embargo, en la obra de Félix González-Torres el cuerpo está ausente, la encarnación del hecho relacional viene dada por el espectador que se come el caramelo. Dejando de lado el potencial poético de la obra y teniendo en cuenta el aspecto puramente relacional del que hablábamos antes, quizás la ausencia de su propio cuerpo y de una narrativa contribuyen a elevar el aura, pues cuando el espectador -conocedor de la obra- encuentra un caramelo en la sala de exposiciones ese momento se convierte en un instante casi mágico, un secreto entre el artista y el visitante. El artista jugaba con la idea contradictoria de que la obra fuera reemplazable, al mismo tiempo que potenciaba el carácter aurático de la misma. En esa línea, podría decirse que sus obras desafían el sistema del mercado del arte, cuestionando conceptos como propiedad privada, autoría y coleccionismo.

La herencia del arte relacional en nuestros días es más que visible. La introducción del objeto o, mejor dicho, dispositivo, como medio de acercamiento hacia el espectador favorece la relación entre participantes, lo cual hace de la pieza una experiencia más amable, más accesible, que se sitúa entre lo performativo y lo objetual. Quizás el aspecto material de la pieza sea una vez más síntoma de un capitalismo que se hace patente también en el mercado del arte debido a la complejidad de extraer beneficios a la hora de comercializar una performance. Así, tanto a la “escenificación” de la performance como a la negociación posterior con la documentación se le añade la posibilidad de vender el dispositivo.

En cambio, me siento atraída por esa nueva objetualidad pues me permite aunar distintos intereses como la performatividad y la inmersión en ciertas comunidades, así como la creación de objetos estéticos y en general, la producción o revisión de significados. Esto tiene relación con mi formación anterior en el campo de las Bellas Artes, teniendo en cuenta que la universidad en la que comencé mi formación estaba orientada a la producción de objetos y consecuentemente, al trabajo de taller. Quizás aquí se manifiesten ciertas intenciones de renovación con respecto al concepto ‘objeto de arte’ o la inquietud por agregar múltiples significaciones al mismo, entroncando con la teoría de lo performativo de Butler (1990). En mi opinión, la performance no es

un medio estructurado. De hecho, puede que desde una lectura muy personal no considere la performance ni siquiera como un medio o una técnica, sino más bien como un complemento activador de potencialidades mediáticas. Por esta razón, creo que la performance puede aportar al artista una serie de herramientas políticas muy valiosas si es utilizada desde una perspectiva transversal, donde se es consciente de que las constricciones que pueda acarrear pueden salvarse con la hibridación de otro medio. Además, sería inteligente dar importancia a la investigación acerca de la forma, pues hoy día el artista cuenta con un abanico de medios con el que no contaba en los comienzos de la performance, además del acceso a múltiples contenidos y la influencia de otras corrientes de pensamiento posteriores.

Volviendo a los argumentos de Fischer, quien articula su teoría a través del análisis de autores que a día de hoy se consideran “instituciones históricas”, y que en su mayoría provienen de circuitos mainstream en Europa y Estados Unidos, me gustaría remarcar que el libro publicado en 2004, está plagado de ejemplos que nos trasladan atrás en el tiempo, pues se concentra en prácticas que se dieron sobre todo entre los años sesenta y setenta. Pocas son las referencias a prácticas contemporáneas cuando se trata de performance, pues Fischer se focaliza en el teatro como paradigma a analizar. La autora aboga por desplegar una cartografía de las prácticas teatrales en Alemania y Austria a finales de los noventa y principios del nuevo milenio, asumiendo que la performance se ha disuelto para formar parte del post-teatro. Fischer-Lichte realiza un trabajo archivístico, no sólo con respecto a la ordenación histórica de piezas y autores sino que contribuye a la descalificación de la performance como un medio vivo o en transformación haciendo que este forme parte del archivo. Esto viene a colación de la sacralización de ciertas obras y artistas preeminentes que se pone de manifiesto en el libro, pues la autora deja de lado toda la Historia de las artes escénicas y de la performance que no proviene de la cultura occidental.

(...la asunción de la muerte de la performance podría equivaler a la asunción de la muerte de la fotografía.)

Otra interpretación posible y quizás algo más contundente sería la aceptación de la muerte de la performance tras su época de esplendor. Desde mi punto de vista, la asunción de la muerte de la performance equivale a la asunción de la muerte de la fotografía. Ha tenido lugar una transformación bastante significativa no sólo de la noción de performance sino del concepto en sí mismo. Las teorías de género de Butler unidas a la proliferación de una serie de apropiaciones del término por parte del mundo de la economía, del deporte o de los artículos de consumo han favorecido su normalización -o resignificación-. Las múltiples versiones de lo performativo se corresponden con distintos campos, por lo que no sólo ha cambiado la ‘técnica’ sino también la



Fig.3
María Alcaide. " Tres imágenes performativas", (2017).

función. Nos enfrentamos a una época de hiperinflación performativa: ya no sólo performa el artista o el economista, también lo hace el vendedor, el coche, las zapatillas para correr y hasta los preservativos (Figura 3).

También es importante visibilizar el vínculo entre la producción de imágenes 'amateur' y la performatividad. Más de diez millones de vídeos son subidos a Youtube cada día, con el porcentaje consiguiente de vídeos que han sido producidos con el objetivo de capturar o documentar acciones. Podría decirse que el youtuber es un performer en el sentido teatral de la palabra, o haciendo referencia al significado más comercial. De hecho, el lema de la plataforma es "Broadcast yourself" que también podría ser un sinónimo de "Perform yourself". De igual manera, existen numerosos artistas contemporáneos que se han apropiado de la potencialidad del blogger-performer, como Britta Thie. El uso que hace del vídeo y de las redes sociales en su serie Translantics podría contribuir a una amplia visión de lo performativo, pues la mayoría de su producción gira en torno al cuerpo y la resignificación del mismo.

Quizás sea hora de renombrar la performance tal como hace Fontcuberta con la (post)fotografía, pero creo que es más beneficioso para el artista huir de las catalogaciones. En mi caso, el tratamiento de lo performativo con una potencialidad tangencial con respecto a otros medios tales que la instalación o el vídeo, además de la combinación con fuentes bibliográficas y prácticas que tienen que ver con las ciencias sociales y las humanidades, me aporta nuevas posibilidades. En mi práctica, la performatividad ocupa un papel de vital importancia pues se corresponde con el origen de todo proceso:

Primeramente, la performance me permite configurar un personaje que no se corresponde con mi "yo" y que es capaz de realizar diferentes acciones dependiendo del proyecto. La performance como herramienta de empoderamiento.

En segundo lugar, el carácter performativo de algunos proyectos me libera de cierto apremio con respecto a las temporalidades, así como de las presiones que implica el hecho de concebir la formalización final. La improvisación es el material con el que trabajo, adaptando la pieza al transcurso de los hechos. En esa línea, la narración toma gran relevancia en mi práctica sobre todo en las primeras fases del proyecto. Suelo coleccionar notas (vídeo, audio o texto) y escribir los sucesos que van teniendo lugar, siempre desde la subjetividad del diario íntimo y tomándome libertades en cuanto a la generación de ficciones con sentido. Este período del proceso tiene relación con la etnografía como disciplina metodológica de la creación artística contemporánea, sin embargo, el manejo de datos no pretende ser objetivo en ningún momento, por lo que deja espacio para la creación de narrativas más poéticas y el falseamiento de las conclusiones.

Por otra parte, la performatividad de los procesos no se posiciona por encima de otras cuestiones. Al contrario que en la performance canónica, no considero que las acciones deban eclipsar el resto de procesos. Por ejemplo, una anotación en un pequeño cuaderno tiene el mismo valor que encontrar a una persona y mantener una conversación. Un objeto donado o un dispositivo realizado para un contexto específico permanecen a priori en un mismo nivel, siempre dependiendo de las jerarquías que permiten organizar el resultado formal final. Los objetos y las acciones se sustentan unos a otros, prevaleciendo en la mayoría de ocasiones el objeto sobre la acción en el formato expositivo. De esta manera, la performance se configura como una excusa para producir la ficción que soporta al objeto de arte.

Artistas como Sophie Calle responden en cierto modo a estos esquemas, donde el objeto que se expone es el resultado de una acción performativa. Su "modus vivendi" se convierte en el material directo de su trabajo, exponiendo una parte de su intimidad -verdad o ficción- al espectador. La particularidad de Calle estriba en la creación de cierto

estilo asociado a la elegancia. No se trata de una elegancia pulcra e inmaculada, sino de una elegancia propia de la diva de guante largo y abertura en la falda, una elegancia erótica y un tanto burguesa de la que presume a la hora de la formalización. En *Les dormeurs*, obra significativa de su carrera, se exponen las fotografías que Calle hizo a los participantes que dormían en su cama y a pesar de que el aspecto duracional de la obra es relevante, no se expone una toma continua de vídeo sino una serie fotográfica y las anotaciones de la artista.

Siguiendo esa línea estaría *My bed* (Tracey Emin, 1998), obra preseleccionada para el premio Turner en el 1999. Una cama como escenografía de la depresión suicida de la artista (re)presenta los días de alcohol, dejadez y drama a causa de una ruptura amorosa. La cama es el objeto que queda, los restos, las cenizas de una acción que puede o no llamarse performance, pero que sin duda es performativa, puesto que hay una exhibición y una escenificación de los hechos. En *Everyone I've ever slept with 1963-1995*, más conocida como "The Tent", se repiten los esquemas, pero se dilata la acción en el tiempo. Una tienda de campaña donde se pueden leer todos los nombres de las personas con las que alguna vez durmió Emin sin asociarlo a un contexto sexual. Ambas obras fueron adquiridas por el coleccionista Charles Saatchi, la primera fue revendida por unos dos millones y medio de libras y la segunda tuvo la mala fortuna de quemarse en un incendio en los almacenes de la galería. Esta es la prueba de que el objeto supone una oportunidad de negocio y especulación que la performance en sí misma no ofrece. También vale la pena remarcar que la documentación de la performance en vídeo entraña el problema de la traducción constante de los soportes con la posibilidad de perder el material, ya que estos evolucionan cada vez con mayor rapidez y la reproducción de ciertas cintas documentales requiere de aparatos específicos.

Como auguraba el arte relacional, trabajar con el objeto desde una perspectiva performativa constituye una vía lícita de comercialización para el especulador.

Como hemos visto en estos últimos ejemplos, las dos son artistas que trabajan con procesos vitales para transformarlos en objetos. Si observamos con profundidad, esto se corresponde con la idea clásica del arte como forma de expresión de sentimientos, sin embargo, se hacen visibles espacios y temporalidades performativas contemporáneas. Con respecto a mi práctica personal me resultan bastante más interesantes este tipo de obras que la exposición del "objeto nudo", ya que aquí podemos acceder a una historia particular, personal o no, con la que me siento en una situación de poder como para establecer un diálogo. Una situación de empatía.

Nomadismo y precariedad

En *Última carta de Saint Théophane Vénard a su padre antes de ser decapitado, copiada por Phung Vo* (1861/2009) Danh Võ cuestiona la historia personal y colectiva desde lo íntimo, desde la perspectiva del migrante. El artista juega con su propia historia como vietnamita crecido en Dinamarca, en este caso a través de una carta antigua de un

colono que su padre deberá copiar por el importe de cien euros tantas veces como lo demanden los coleccionistas. A través del objeto-carta, se produce una acción performativa que le aporta un significado completamente diferente al objeto original. La mirada del desplazado se hace visible aquí a través de una pobreza en los materiales y también una precariedad que incide sobre las personas.

En ese sentido, la performance como medio -desde la transversalidad- puede llegar a recuperar el potencial político por el mero hecho de que no son necesarios materiales ni tecnología específica. De hecho, hoy día podemos prescindir incluso del cuerpo a la hora de realizar una performance. El cuerpo fluctúa entre identidades performadas donde no llegan a percibirse diferencias entre la imagen proyectada y la imagen real. La fisicidad ya no es necesaria sino coyuntural debido a la virtualización de la vida. Para mí la performance es la posibilidad de virtualizar el "yo" y además mantener mi agencia.

En mi práctica la performance surge de manera accidental, como respuesta a una precariedad económica que me impide la elección de otros medios y que puede convertirse en un tipo de resistencia donde la problemática se manifiesta a través del cuerpo. Las circunstancias de movilidad constante han interferido notablemente en mis formas de hacer, inclinando la balanza hacia aquellas técnicas que no requieren de un alto presupuesto. Será a partir de mi estancia en ParísVIII cuando decido abandonar los últimos remanentes pictóricos en mi obra para experimentar otros formatos. Los primeros intentos pasaban por despegar el lienzo del bastidor, generando piezas textiles de gran formato sobre las que proyectaba vídeo y que emulaban en cierto sentido las obras del grupo francés "Supports-surfaces". Para las composiciones textiles pedía ayuda a algunos de los estudiantes que vivían en la residencia y así se formó un grupo de trabajo y de conversación. Al mismo tiempo, comenzamos a producir acciones en el entorno universitario sin plantearnos realmente las causas o las consecuencias, sólo por mera diversión. No será hasta la vuelta a mi universidad de origen cuando empiezo a dibujar un camino que se aleja de la interpretación y vuelve al objeto, sin olvidar el carácter procesual.

La formalización de mis piezas viene dada por una sucesión de elementos "encontrados" en el proceso. Contrariamente a las obras de Sophie Calle, en mis obras no es necesario que el objeto sea bello ni elegante, sino que se trata de un objeto precario. Aunque existe un cuidado consciente en cuanto a la visualización de la obra, mi forma de hacer es fruto de unas limitaciones económicas y conceptuales que van de la mano y que me impiden llegar al grado de refinamiento de las obras de Calle. Digamos que el aspecto de mis piezas siempre es intencionado, aceptando una serie de constricciones que vienen dadas por el manejo de los materiales en el espacio-tiempo que ocupa el proceso. Por ejemplo, el tratamiento cromático y de texturas (herencia pictórica) es bastante concienzudo en la mayoría de las piezas a pesar de que en la obra final sólo pueda entrecerse, intercalándose con una estética más punk. Además, considero que la utilización de lo Kitsch como una herramienta estética que va en contra de la idea elevada de obra toda-

vía tiene connotaciones políticas de las que la pieza puede beneficiarse. El Kitsch, no como una imitación estilística de objetos de un pasado histórico prestigioso sino como celebración del color y de la cultura proletaria. La baja calidad de la imagen y el píxel como representación de una clase (Steyerl: 2012).

En resumidas cuentas, mis intenciones aquí no son otras que ofrecer una visión personal sobre lo que significa para mí la performance en un contexto actual. Sin lugar a dudas la performance -y lo performativo- da lugar a un debate muy amplio como para reducirlo a un estudio tan superficial, por lo que lo que encontramos en este ensayo son algunos gestos que me permiten posicionarme con respecto a la idea de performance tradicional. Desde mi perspectiva, performance es un hacer cuya significación se construye en el propio proceso, que puede poner en crisis aquello que representa, que puede desarticular las posiciones ontológicas con que se anclan cuerpos, deseos e identidades. Performance es poder de subversión y agencia, es potencial político, prescindir de catalogaciones estilísticas o mediáticas partiendo desde un espacio tangente que pueda inundarlo todo para provocar un cambio.

Es por ello que la lectura de *La estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte me ha reportado un espacio para la reflexión acerca de lo que entiendo por performance en mi práctica. La pregunta ahora es si estaríamos ante una evolución de lo procesual hacia lo performativo en relación a los niveles de ejecución de la obra, o si el término performance debe limitarse a las prácticas radicales de finales del siglo XX y quedar intacto en el archivo. Según Fischer, que se acerca a esta última opción, la performance ha evolucionado hacia terrenos relacionados con la teatralidad y la escenificación. La ausencia de otros referentes contemporáneos me hace sospechar que la autora focaliza su atención en ejemplos que le son cercanos, intentando confeccionar una teoría a partir de los mismos. Sin embargo, creo que el espectro es mucho más amplio y que la performance hoy en día debe distanciarse del teatro para encontrar los espacios intermedios que existen en otras disciplinas ajenas al arte, jugar con sus carencias, generar nuevos métodos de investigación artística.

De esta manera, definiendo una performance actual que no necesariamente tiene que emular patrones clásicos, sino que muta, evoluciona. No se parece a lo que describe Fischer, ni a lo que puede verse en los centros de arte como representación, ni al teatro, ni al post-teatro, ni a la performance feminista radical de los 80 y 90s. Tal vez es otra cosa, como la post-fotografía. O sigue siendo lo mismo, como un cuadro de Goya y una pintura de Bacon, que al fin y al cabo siguen siendo pintura. Quizás se aproxime al arte relacional o a la forma de hacer de Sophie Calle. Puede que la mejor opción sea aceptar la muerte de la performance, o su reencarnación en otros procesos. ●

BIBLIOGRAFÍA

ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

KAPROW, Allan: *Allan Kaprow on reinventions*, Berlinische Galerie, 2004, Recuperado de http://www.allankaprow.com/about_reinvention.html

BISHOP, Claire: *Artificial Hells*. Londres: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 2001, p.36.

BUTLER, Judith: *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge, 2001.

MUNARI, Bruno: *Da cosa nasce cosa: Appunti per una metodologia progettuale*. Bari: Laterza, 2010.

SANSI, Roger, STRATHERN, Marilyn: *L'Art and anthropology after relations*. HAU: Journal of Ethnographic Theory 6 (2) (4 de mayo de 2017), pp. 425-439.

SAYRE, Henry M.: *The Object of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

STEYERL, Hito: *The wretched of the screen*. Berlin: Sternberg Press, 2012.

Estrategias, estéticas y Strategies, aesthetics and models. Archivos, públicos y Archives, publics and exhibitions. Cuerpos, displays y Bodies, displays and enumerations.

Resumen:

Las interacciones entre exposición, archivo y públicos son complejas y ocultan más fuerzas y saberes de los que aparentemente se ven, ya que estos se sitúan en un espacio casi invisible: los lugares vacíos donde la mirada supuestamente no debe permanecer más de un instante. A su vez, este triángulo guarda otras tensiones: ¿cómo se relaciona el archivo y el documento? ¿cuáles son las interacciones entre las actividades que se realizan fuera del museo y las que se realizan dentro? ¿cómo se comportan los museos en tanto que archivos? ¿y cómo responden los públicos a estos archivos?.

Muchas veces olvidamos mirar las exposiciones como lo que realmente son: la interacción entre una serie de objetos, un espacio delimitado y un cuerpo que se acerca a conocer. No hay nada negativo en atender a la retórica del arte contemporáneo, pero la interacción de un cuerpo que necesita desplazarse con unos ojos a una altura determinadas y la relación física entre el display y los visitantes que se acercan, se sientan, se apoyan contra la pared o se inclinan para disfrutar de los materiales expuestos es el nivel más bajo y fundamental para el éxito de una institución dedicada al arte contemporáneo.

Muchos trabajos —artísticos, curatoriales o teóricos— han pensado estas cuestiones. En las exposiciones del *Anarchivo Sida*¹, la artista Carme Nogueira diseñó un espacio expositivo donde el material de archivo se mostraba sobre diferentes superficies que animaban a inclinarse, sentarse, agacharse o arrodillarse (Figura 1). El display buscaba una interacción física —táctil— con los documentos, agitando a un espectador pasivo que solo se acerca con

los ojos y forzando la empatía con los cuerpos que se podían ver en los materiales expuestos. Es un ejemplo de la exposición como un artefacto autocrítico, consciente tanto de sus limitaciones como de sus posibilidades.

Las interacciones entre exposición, archivo y públicos son complejas y ocultan más fuerzas y saberes de los que aparentemente se ven, ya que estos se sitúan en un espacio casi invisible: los lugares vacíos donde la mirada supuestamente no debe permanecer más de un instante. A su vez, este triángulo guarda otras tensiones: ¿cómo se relaciona el archivo y el documento? ¿cuáles son las interacciones entre las actividades que se realizan fuera del museo y las que se realizan dentro? ¿cómo se comportan los museos en tanto que archivos? ¿y cómo responden los públicos a estos archivos?.

No pretendemos dar aquí respuesta a estas preguntas, pero sí, al menos, observar algunas de las transformaciones que se han dado en los últimos años entre estos conceptos en el campo del

1 *Anarchivo Sida* es un proyecto de investigación y producción dirigido por Equipo re (Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés) que se presenta en formato expositivo y programa de actividades coproducido por Donostia / San Sebastián 2016, Capital Europea de la Cultura y Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea. Toma como punto de partida la producción cultural en torno a la crisis del sida en el sur de Europa y América Latina. El proyecto aborda el VIH/sida no sólo como una epidemia médica, sino como un cambio de paradigma visual, afectivo y económico en plena convivencia con la consolidación de las políticas neoliberales y del proceso de globalización. *Anarchivo Sida* se presentó como exposición en 2016 en San Sebastián y en el Centro Conde Duque (Madrid) en 2017. www.anarchivosida.org

modelos. exposiciones. enumeraciones.

Jose Iglesias G^a Arenal / MA Curating the Contemporary, Whitechapel Gallery (London) /
/Después del Futuro/المستقبل/After the Future/

Abstract:

Interactions among exhibitions, archives and publics are complex and hide more forces and knowledge than what it is apparently visible, because these are placed in an almost invisible space: the empty places where gaze is not supposed to remain more than an instant. Further, this triangle has more tensions: How is the relationship between archive and document? How are the interactions between the activities outside and inside museum? How does the museums behave when they are archives too? And how is the answered of the public to these archives?.

arte contemporáneo. Desde el archivo como forma y poética en la *documenta 13* de Carolyn Christov-Bakargiev, al programa expositivo coordinado desde el archivo de la Whitechapel Gallery de Londres, la reflexión y exposición de documentos se ha vuelto norma dentro de las prácticas museográficas. Pero en el reconocimiento general del archivo dentro del museo y la inclusión de documentos en colecciones donde hasta hace muy poco solo se encontraban grandes nombres de la historia del arte, encontramos modelos de trabajo antagónicos. Hay todo un mundo entre

proyectos curatoriales como la exposición *Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?*² (Figura 2), donde el archivo se entiende como un espacio de investigación y producción, como un lugar vivo; y trabajos como los que Kader Attia o Michael Rakowitz (Figura 3) presentaron en la *documenta 13*³, piezas en las que el archivo no solo presenta restos de un pasado, sino que se presenta a sí mismo como un fósil que crea un lugar de memoria donde diferentes tiempos pueden rozarse, aunque el archivo siga siendo un lugar intocable o inaccesible, heterotópico.

2 *Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?* de las Guerrilla Girls, 1 de octubre 2016- 5 marzo 2017, curada por Nayia Yiakoumaki desde el archivo de la Whitechapel Gallery (Londres), fue una exposición basada en la construcción de una gran base de datos de estadísticas de género y raciales en museos europeos. La exposición se componía de varios paneles informativos, piezas murales, un gran banner en el exterior de la institución, una mesa donde se podían consultar las respuestas de las preguntas mandadas a 383 museos y un vinilo adhesivo en el suelo de la sala con los nombres de las instituciones que no habían querido participar, que animaban pisar.

www.whitechapelgallery.org/exhibitions/guerrilla-girls/

3 En ambos casos los trabajos consistieron en instalaciones donde se contruyó/evocó archivos de memoria. En el caso de Attia (*The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*) varias estructuras metálicas recogían materiales descritos como "esculturas de madera realizadas por escultores tradicionales de Dakar, Senegal, esculturas de mármol realizadas por escultores tradicionales de Carrara, Italia, periódicos históricos y libros, revistas antiguas, fotografías históricas originales, artefactos africanos reparados en su contexto original, fotocopias, elementos metálicos, proyección de diapositivas, videos, vitrinas, objetos mestizos (objetos de culturas extraoccidentales integrando un elemento de la cultura occidental), arte de trinchera (objetos realizados en las trincheras por soldados de la 1ª Guerra Mundial a partir de balas y cartuchos de artillería)". El trabajo de Rakowitz, *What Dust Will Rise?*, compuesto también por una serie diversa de materiales ("Roca travertina de Bamiyán, cristal, vitrinas, balas, metralla, meteoritos, cristal del desierto de Libia, trinitita, fragmentos de los Budas destruidos de Bamiyan y libros quemados de la II Guerra Mundial") se organizaba alrededor de reproducciones talladas en roca de libros destruidos durante el bombardeo de Kassel (Alemania) por tropas estadounidenses en 1945. Es interesante como, en los dos casos, se incluyen "vitrinas" dentro de las cartelas informativas de las obras, pasando estas a ser un material más y ya no solo un display invisible.



Fig.1 Anarchivo Sida, Came Nogueira.

Para entender estas diferencias y buscar cierta cronología del triángulo público-documento-exposición, puede ser interesante observar el trabajo que desde el Museo de Arte Contemporáneo del Barcelona (MACBA) se realizó a principios del presente siglo, tras la llegada de Manuel Borja-Villel como director⁴. A final de los 90 se dibujaba un panorama marcado por un modelo museístico dedicado a la producción de grandes eventos espectaculares y regido por una política de públicos cuantitativa, un proceso fuertemente marcado por la proliferación de bienales y museos-franquicias alrededor de todo el mundo, y del que el Guggenheim de Bilbao o la Tate Modern de Londres (Figura 4) serían perfectos ejemplos⁵: grandes instituciones con edificios de importantes firmas arquitectónicas, entrada de capital privado desdibujando las fronteras entre los intereses públicos y privados, una colección millonaria y exposiciones centradas en nombres canónicos del arte del s. XX.

También podríamos comparar sus espacios interiores: salas blancas de altos techos, espacios abiertos para recorrer libremente, suelos fríos de cemento pulido y espacio suficiente para ciclópeas instalaciones. Una estética muy diferente del *white cube* tradicional de mediados del pasado siglo, donde se reforzaba la experiencia íntima con la obra de arte moderna: salas de tamaño medio y techos bajos vinculadas a un coleccionismo privado burgués; el mejor ejemplo de este modelo museológico sería el Museum of Modern Art en New York MOMA (Figura 5), donde, aparte, se marcaba un recorrido de visita lineal guiado por un eje cronológico único.

Estos nuevos museos-franquicias-internacionales se mueven con la velocidad de la economía neoliberal en la que están inmersos.

“Como máquina semiótica este nuevo museo barroco-financiero produce un significado sin historia, un único producto sensorial, continuo y liso, en el que Björk, Picasso y Times Square son intercambiables. [...] Las exposiciones, convertidas en el core-business de este negocio semiótico, son productos y la “Historia del arte” una simple acumulación cognitivo-financiera. El museo se convierte así en un espacio abstracto y privatizado, un enorme gusano mediático-mercantil MOMA-POMPIDOUTATEGUGGENHEIMABUDABI...es imposible saber dónde se está, por dónde se entra y dónde se sale.”⁶



Fig.2

Vista de la Exposición *Guerrilla Girls: Is it even worse in Europe?*



Fig.3

Michael Rakowitz en la *documenta 13*

4 Manuel Borja-Villel fue nombrado director del MACBA en 1998, tras dirigir la Fundación Antoni Tàpies (también en Barcelona) desde su dirección en 1990 hasta 1998. En 2008 abandonó el MACBA para pasar al Museo Reina Sofía, donde actualmente es director.

5 El Guggenheim de Bilbao pertenece a la Fundación Solomon R. Guggenheim, y se inauguró en 1997 en una gran sede diseñada por el arquitecto Frank O. Gehry. La Tate Modern de Londres es la ampliación del museo Tate Britain (Museo Británico de Arte Moderno), inaugurado en 2000 en una enorme central de energía rehabilitada por los arquitectos Herzog & de Meuron.

6 B. PRECIADO, Paul: El museo apagado, El Estado Mental, 2015. www.elestadomental.com/especiales/cambiar-de-voz/el-museo-apagado



Fig.4 Tate Modern en Londres



Pero se sale.

Mientras este modelo, que vamos a denominar como “posmoderno”, se terminaba de perfilar (una estructura que, vista la multiplicación de instituciones que lo replican, claramente se ha convertido en el gran triunfador de nuestro tiempo), en el MACBA se estaba dando una experiencia muy diferente. En 1998, Manuel Borja-Villel entraba a dirigirlo, y a partir del 2000 se empezaron a plantear una serie de eventos con el objetivo de rearticular la relación entre el museo y la ciudad que lo alberga, un proceso centrado en el desarrollo de un modelo expositivo crítico con el lenguaje museológico de la modernidad y organizado alrededor de los públicos y los programas educativos.

En 2013, precisamente dentro de un programa heredero de las experiencias que allí se vivieron, el filósofo Paul B. Preciado impartía una conferencia bajo el título *La muerte de la clínica*⁷. En ella planteaba cómo el debilitamiento de las instituciones médicas tradicionales no se debía a los ataques ejercidos contra su superestructura desde movimientos contranormativos, sino al avance de un capitalismo neoliberal que transforma la noción de enfermo en consumidor de un sistema de salud privado. Esto sitúa a movimientos que tradicionalmente se han enfrentado a un sistema legislador, en una posición de doble fragilidad, ya que, en la defensa frente a un sistema que los mercantiliza, se pueden ver defendiendo modelos que tradicionalmente les han excluido. Más allá del paralelismo que se puede plantear entre estos procesos y la esfera del arte contemporáneo⁸, este conflicto muestra de forma clara cómo se estructura la necesidad de una salida a un modelo bífido que busca tanto alejarse de un devenir neoliberal, como oponerse a unas formas de herencia moderna; un doble conflicto que fuerza a la reinención de líneas y métodos de trabajo, y al cuestionamiento de los límites de la institución, tanto en un sentido físico como conceptual: ¿Qué puede o debe hacer un espacio dedicado al arte contemporáneo?

Entre el 2000 y el 2008 se realizaron en el MACBA una serie de proyectos⁹ en los que el museo rompía sus muros para colaborar con otras esferas sociales, asociaciones ciudadanas, movimientos sociales o pensadores independientes, organizar eventos más allá de sus muros, y atender a prácticas críticas colectivas; y otros proyectos¹⁰ donde el documento y la noción de exposición como archivo se volvían fundamentales. Exposiciones, talleres y seminarios donde

el museo rompía tanto con el modelo del museo moderno como con su continuación a través del modelo postmoderno. Las colaboraciones con agentes externos al mundo del arte contemporáneo terminaban muchas veces teniendo forma dentro del espacio expositivo mediante archivos, mesas de consulta, o acumulación de materiales documentales.

Es interesante el caso de *Desacuerdos*, un proyecto surgido de una red descentralizada de colaboraciones entre varias instituciones del estado español (MACBA, UNIA arteypensamiento, Arteleku y Centro José Guerrero) dedicado a plantear una historiografía alternativa del arte español desde la mitad del siglo XX, centrada particularmente en prácticas contrahegemónicas, y los ejes transversales del feminismo y los trabajos colectivos. El proyecto tuvo un desarrollo complejo entre 2003 y 2005 mediante la publicación de varios boletines, seminarios, grupos de investigación y una importante exposición¹¹. Esta muestra —inaugurada en el MACBA en 2005 y de forma paralela en el Centro José Guerrero de Granada— se ofrecía como un complejo archivo



7 B. PRECIADO, Paul: Audio de la conferencia *La muerte de la clínica*, dentro del programa de Prácticas Críticas. Somateca 2013. Vivir y resistir en la condición neoliberal, del Museo Reina Sofía, 2013. www.museoreinasofia.es/multimedia/muerte-clinica

8 Puede ser muy productivo analizar las similitudes en el campo de la clínica psiquiátrica, entre las experiencias de la crítica institucional artística y los proyectos de psicoterapia institucional o la antipsiquiatría, dirigidos ambos a la transformación o destrucción de instituciones coercitivas.

9 La acción directa como una de las bellas artes (2000); Las Agencias (2001); Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad, y esfera pública (2001); La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social (2003); ¿Cómo queremos ser gobernados? (2004); u Otra relacionalidad, Repensar el arte como experiencia (2005).

10 Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella (2001), *Desacuerdos*. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español (2005) o Archivo documental. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna (2008-2009).

donde el documento aparecía como un elemento alternativo y complementario a las obras de arte tradicionales; la disposición evitaba un eje lineal único, superponiendo varias cronologías, de modo que el relato temporal único era sustituido por una concepción densa del tiempo histórico (Figura 6).

En una entrevista con motivo de la muestra *Desacuerdos*¹², Pere Portobella comentaba que “lo que (el MACBA) pretende aquí es establecer nuevas formas de codificación lingüísticas que significarán en el futuro nuevas formas de narrativa”. El museo siempre ha sido un espacio de discursos que jamás pueden ser neutrales, donde la presentación de obras de arte se convierte en un enunciado del propio museo y del poder que representa/ejerce; pero en estos proyectos el museo retumba, es consciente de su voz, y visibiliza su función y sus herramientas. Visibilizar, mostrar los engranajes, es fundamental para una posible apropiación por parte del público de lo que el museo puede ofrecer.

Pero estos procesos no están exentos de contradicciones. “No todas las obras son traducibles a un dispositivo de exposición, que en sí mismo propone un modelo de experiencia y de conocimiento que convierte las prácticas en objetos”¹³. Hay una falla ineludible entre la experiencia y la comunicación de esta, una separación que para nosotros se refleja en el *documento*, en el objeto (material o inmaterial) donde se toca el artista y la institución. Las experiencias que antes mencionábamos de colaboraciones con espacios o agentes ajenos a la institución —experiencias vividas y producidas desde el MACBA en Barcelona o muchas de las que *Desacuerdos* rescataba—, pasaban a formar parte de estas “nuevas narrativas” en forma de documentos: carteles, folletos, grabaciones, fotografías documentales, cartas, bocetos... Esto ha llevado a la proliferación de vitrinas, mesas de exposición, pantallas, ordenadores para consultar material y otros artefactos y soluciones expositivas que han definido un nuevo display, que prácticamente ha terminado construyéndose como referente visual de una época.

Debemos hacer una diferencia entre qué es el archivo y qué lo archivado. No son lo mismo las poéticas que se han acercado a la figura del archivo desde una visión crítica melancólica de la modernidad, que el desarrollo de una concepción contemporánea del archivo. Entendemos *contemporáneo* como un “método dialéctico y un proyecto politizado que no designa un estilo o un periodo sino una *aproximación*”, una idea que tomamos de Claire Bishop:

“Estos museos¹⁴ crean una construcción multi-temporal de la historia y la producción artística que no atiende a marcos nacionales o de disciplinas artísticas, sino que opta por una inclusividad global que empuja todo en una misma narrativa. [...] Finalmente, desfetichiza los objetos al yuxtaponer permanentemente obras de arte con materiales documentales, copias y reconstrucciones. Lo contemporáneo es menos una cuestión de periodización que un “método” o práctica, potencialmente aplicable a todos los periodos históricos.”¹⁵

Pero este sistema, también tienen sus riesgos. Uno importante puede ser una excesiva inclusividad, donde materiales de culturas, tiempos y geográficas diversos son presentados en un mismo espacio. Una actitud supuestamente democrática que opta por una transparencia que borra las diferencias inmanentes al origen de estos materiales, “el sujeto universal reaparece, no rechazando la diferencia, sino anulándola. [...] Cualquier confrontación queda



Fig. 5 Museum of Modern Art en Nueva York, MOMA

11 Tras esta primera fase, el proyecto se prolongaría durante varios años, continuando con los encuentros y la publicación de boletines, aunque ya con una estructura interna diferente y unos objetivos distintos.

12 MOLINA, Ángela: “Desacuerdos”: el eterno retorno, *El País*, 12 de marzo de 2005.

13 RIBALTA, Jorge: Experimentos para una nueva institucionalidad. www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf

14 Se refiere aquí al Van Abbemuseum en Eindhoven, al Reina Sofía en Madrid y al MSUM en Ljubljana, instituciones que toma como ejemplo para describir un modelo de “museología radical” que surgiría por oposición al modelo posmoderno.

15 BISHOP, Claire: *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Koenig Books, Germany, 2013.



Fig. 6
Exposición *Desacuerdos*, 2005.

cancelada de antemano por la totalidad del enfoque, y la práctica pedagógica no solo es cuestionada, sino que es ocultada por la diversidad puramente formal de los contenidos¹⁶.

Pero también la distancia con un tiempo ajeno a la heterotopía propia del museo. De nuevo sobre la exposición del proyecto *Desacuerdos* en el MACBA, Soledad Sevilla describe la exposición como “arqueología pura” ya que “en *Desacuerdos* el MACBA dice, cuidado, yo no soy responsable, esto ocurrió hace cuarenta años y aquí se lo presento a ustedes”¹⁷.

Tomemos *documento* como lo que todavía no es *archivo*, como el material archivable que aún no ha entrado en el museo, que se mueve en su umbral. La tensión documento-archivo es similar al conflicto política-policía, siguiendo a Jacques Rancière, quien hace una distinción entre una policía como agregación y consentimiento de colectividades, organización de los poderes, distribución de los lugares y funciones y sistemas de legitimación, y una política como el poner en cuestión a cada momento ese orden y esa institución. El documento está en el borde, es el objeto donde se toca una fuerza

política creativa con el impulso archivístico policial. No es lo mismo trabajar el documento que trabajar el archivo. Y citamos a Pedro G. Romero, un artista que ha hecho de su práctica una profunda investigación de las relaciones entre el artista y la institución a partir de los archivos:

“Hay un *arkhé*, un mandato que organiza el mundo –como un archivo–, proceso que lleva a cabo la policía y una política que trata de transformar ese orden, básicamente como anarquía, *an-arkhé* [Los términos ‘archivo’ y ‘anarquía’ participan de la raíz etimológica griega *arkhé* -que viene a significar ‘mandato’ y así “archivo”, con mandato y “anarquía”, sin mandato-]. En ese sentido, política y policía están íntimamente ligados por el desencuentro necesario, la fricción, el desajuste, el antagonismo. En potencia el trabajo del arte es política, en el sentido mismo de Rancière, -trabajo en lo desconocido, lo anónimo, lo invisible- pero cualquier movimiento, cualquier gesto que ofrezca, dé, haga, produzca, cualquier intento de presentar, de nombrar, de mirar aparece inmediatamente como policía.”¹⁸

16 BORJA-VILLEL, Manuel: El museo interpelado. www.macba.cat/PDFs/borja_villel_colleccio_cas.pdf

17 MOLINA, Ángela: “Desacuerdos”: el eterno retorno, *El País*, 12 de marzo de 2005.

18 G. ROMERO, Pedro: Archivo F.X.: Signatura, informe, institución. www.azala.es/archivos_noticias/1343807283e104.pdf

En esta fricción es donde situamos los procesos que están dentro de la evolución de un modelo de “museología radical” (Claire Bishop). Precisamente por su éxito, este modelo expositivo ha pasado de ser una táctica a transformarse en un modelo de trabajo, y a replicarse —la mayor parte de las veces— a un nivel visual superficial. La proliferación de metacrilatos y documentos en museos es solo la punta de un iceberg mucho más complejo que tiene sus raíces fuera del espacio expositivo, en las interacciones moleculares que se dan en sus bordes. Hay que pensar sus transformaciones desde muchos lugares distintos.

“Durante mis años en el MACBA, aprendí mucho sobre cómo exponer material de archivo; el MACBA es probablemente la institución que a principio de los 2000, en Europa, invirtió más en la recuperación en el contexto expositivo del arte contemporáneo de documentos sobre prácticas artísticas pedagógicas políticas del pasado. Sin embargo, el trabajo del MACBA se situó siempre en el interior del marco académico. Comprensiblemente, incluir este material en exposiciones era ya muy atrevido; hacerlo “ridículamente” habría sido demasiado. Lo único que había para mirar eran páginas de libros traducidas en presentaciones en muros, textos y vitrinas; y aun así la testarudez institucional con respecto a una investigación impregnada de citas desde el pensamiento correcto marcado por una tradición posestructuralista consiguió extender sus raíces en todos nosotros. Fue maravilloso por un tiempo, y después exactamente lo contrario, desde el momento en que la institución insistió en que esta forma consciente de presentar materiales para una permanente educación social y política iba a ser un modelo. [...] Este modelo, sin embargo, estaba dejando atrás muchas posibilidades (desde la coexistencia entre sociedades humanas hasta futuras ideas de género, raza, o cualquier otra forma de pensamiento que no fuera material de pensamiento izquierdista académico occidental).

Pero, ¿hacia dónde ir? ¿Cómo hacerlo de un modo diverso? Por ahora no hay formas de pensar el archivo mejor de lo que ya ha sido pensado. Así que el único modo de renovar el formato es pensarlo “menos”, o hacerlo “ridículamente.”¹⁹

Exponer de otra forma, pensar de otra forma. El archivo necesita al público, su activación permanente, entender los espacios de producción artística como espacios de activación, encuentros y producción oral. Hay que mencionar aquí el programa público de la última edición de *documenta*, donde, aparte de la apuesta por la doble sede de Atenas y Kassel, se apostó por dar al programa público un mayor peso, casi equivalente a la exposición central.



Fig. 7 Andreas Angelidakis en Atenas, *documenta 14*.

Dirigido por Paul B. Preciado —tras su paso por el MACBA, donde ejercía como jefe de Programas Públicos y del Programa de Estudios Independientes (PEI)—, bajo el título *Parlamento de los cuerpos*, comenzó a trabajar meses antes de la inauguración de la sección expositiva y supuestamente continuaría más allá de la clausura. En las actividades del *Parlamento de los cuerpos*, conferencias, talleres o performances se mezclaban componiendo un programa sólido que no acompañaba a la exposición, sino que formaba un proyecto casi autónomo. El objetivo era evitar las contradicciones de un modelo institucional cerrado y funcionar más allá de *documenta* (su éxito o fracaso aún es relativo). En una entrevista con María Galindo, del colectivo boliviano *Mujeres Creando*²⁰, Preciado anunciaba su objetivo de continuar con el proyecto en otros lugares, y recibía positivamente cualquier replica que pudiera tener.

En una expansión más corta, muchas de las actividades se han ido subiendo a la página web de *documenta 14*²¹, en las que se ha ido construyendo un archivo digital con horas y horas de videos. Archivo y “programa público” están relacionados desde el momento en que se entiende que las actividades que se realizan fuera de los tradicionales muros del espacio expositivo son parte de la programación, del contenido de la muestra. Cuando esto sucede, las actividades externas pasan a considerarse tanto “sucesos” como “documentos”.

Además de la presencia online, el desplazamiento hacia los públicos (o de los públicos hacia el centro de la exposición) se veía reflejado en Kassel con una intervención “arquitectónica” del artista griego Andreas Angelidakis (Figura 7), que en Atenas se situaba en el

19 MARTÍNEZ, Chus: What does it mean to feel that one is alive? Wonder of wonders! il am here!, Mousse Magazine 56.

20 www.rednosotrasenelmundo.org/Entrevista-a-Paul-Preciado

21 www.documenta14.de/en/public-programs/

Parko Eleftherias y en el Kassel en la sala central del Fridericianum, sede principal de documenta. El trabajo de Angelidakis consistía en una serie de bloques geométricos blandos que en Grecia llevaban la textura de bloques de hormigón y en Alemania un estampado de camuflaje. Los primeros parecían tener forma de gradas, mientras que los segundos podían formar un gran tanque de combate. Estas formas transformaban la arquitectura del espacio según las necesidades del evento y ofrecían al público una textura blanda y cómoda, una sensibilidad diferente de las rígidas sillas frente a mesas de consulta o pantallas con videos de baja resolución que se podían encontrar en, por ejemplo, la exposición *Desacuerdos*.

La exposición sustituía su paisaje visual de espaldas encorvadas sobre sillas de plástico por cuerpos repantingados escuchando conferencias en directo. (Figura 8).

Otra estética, otro modelo. ●

BIBLIOGRAFÍA

B. PRECIADO, Paul, *El museo apagado*, El Estado Mental, 2015. www.elestadomental.com/especiales/cambiar-de-voz/el-museo-apagado

BISHOP, Claire: *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books, Germany, 2013.

BORJA-VILLEL, Manuel: *El museo interpelado*. www.macba.cat/PDFs/borja_villel_colleccio_cas.pdf

G. ROMERO, Pedro, *Archivo F.X.: Signatura, informe, institución*, www.azala.es/archivos_noticias/1343807283e104.pdf

MARTÍNEZ, Chus: *What does it mean to feel that one is alive? Wonder of wonders! I am here!*, Mousse Magazine 56

MOLINA, Ángela: "Desacuerdos": el eterno retorno. *El País*, 12 de marzo de 2005.

RIBALTA, Jorge: *Experimentos para una nueva institucionalidad*. www.macba.cat/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf





Fig. 8 Andreas Angelidakis en Kassel, *documenta 14*.

arte y turismo

CALL

FOR

PAPERS

Normas de publicación 2017-2018

1. Los trabajos deberán versar sobre cualquier tema relacionado con el Arte y el Turismo en cualquiera de sus ámbitos.

2. Los trabajos presentados para la publicación en JOVC deben ser inéditos y no estar sometidos a evaluación en otra revista.

3. Los trabajos deberán ser enviados a la secretaría de la revista a través del correo electrónico:

visualculture@us.es

4. Dicho envío incluirá dos ficheros escritos en formato Word:

Uno con el texto del artículo en el que se incluyan las notas a pie de página, los pies de fotos indicando dónde irán ubicadas las imágenes dentro del texto y la bibliografía empleada en el artículo al final del mismo.

5. Otro en el que figure el título del trabajo, así como los datos personales del autor (o autores): el nombre, dirección postal, teléfono y email, así como situación académica y nombre de la institución científica a la que pertenezca(n) o haya(n) pertenecido; Además, se incluirá una carpeta con las fotografías numeradas en alta

calidad (JPEG 300 ppp.).

La fecha límite de recepción de los trabajos será el 25 de noviembre del presente año 2017.

6. Los trabajos recibidos seguirán un proceso de evaluación por pares ciegos como requisito exigido para su aceptación. Los resultados de la evaluación serán comunicados a los autores, a través de la secretaría de la revista, mediante informe razonado.



7. Los trabajos deberán ser remitidos preferentemente en lengua española, aunque el consejo de redacción puede contemplar la posibilidad de aceptar textos en otros idiomas.

8. Los trabajos deberán cumplir las siguientes características:

La extensión de los artículos: entre 8 y 15 páginas. Varias: entre 5 y 7 páginas.

9. Todos los trabajos tendrán un formato DIN-A4 escritos en letra Times New Roman con un tamaño de 12 puntos y un interlineado de espacio y medio. Las notas a pie de página tendrán un tamaño de 10 puntos y un interlineado simple.

10. En el encabezamiento de la primera página deberá figurar el título del trabajo en español y en inglés, el nombre y apellidos del autor o autores, seguidos del nombre del centro de trabajo o institución científica a la que pertenezca y su correo electrónico personal. Al comienzo del texto se añadirá un resumen de 120 palabras como máximo en español y en inglés, así como cinco palabras claves, igualmente en ambos idiomas.

11. Las notas deben figurar a pie de página, numeradas correlativamente con números arábigos. Éstas seguirán las fórmulas habituales de APELLIDOS, nombre: Título, lugar de edición, año, págs.; los

capítulos de libros y artículos entre comillas con el título general de la obra o el nombre de la revista en cursiva.

Ejemplos:

QUIJANO AHIJADO, Jorge: En torno a lo visible: La fuga en las artes plásticas. Madrid, 2014, p. 50-63.

ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio: "Fotografía", en Manual de documentación de patrimonio mueble. Sevilla, 2014, pp. 199-214.

Las fotografías que acompañen el artículo deberán estar numeradas correlativamente y contener llamadas en el texto, con el siguiente formato: (Figura).