

HUM 36

PAPELES DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

IDENTIDAD E INSTITUCIONALIZACIÓN EN
LA CULTURA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

NUX
Especial

ÍNDICE

Presentación

Jesús Rubio Lapaz.....01 a 03

El nuevo 'síndrome del faraón'. Arquitectura, cultura y poder en el siglo XXI

Ascensión Hernández Martínez.....04 a 23

Arte: recurso para la memoria

Diana Wechsler.....24 a 37

Tres estrategias para enseñar arte o para crearlo

Julia Grecia Portela Ponce de León.....38 a 61

Identidad, Institucionalización y Resistencia

Julio Flores.....62 a 79

Un filósofo en el museo. -Nuevas experiencias museísticas-

Román de la Calle.....80 a 113

La representación sexual, La institución artística, La identidad y las fisuras

Susana Vellarino.....114 a 139

La Isla de la Cartuja: El Prometeo Urbanístico

José León Calzado y Carlos Núñez Guerrero.....140 a 157

Identidad e Institucionalización Cultural: Andalucía entre los tópicos y la modernidad

Jesús Rubio Lapaz.....158 a 222

A Juan Antonio Ramírez

HUM736. PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA, X, NÚMERO ESPECIAL

"IDENTIDAD E INSTITUCIONALIZACIÓN EN LA CULTURA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA"

Cuando en el año 2003 nos lanzábamos desde el grupo de investigación "Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea" a la aventura de editar una revista que recogiera el debate estético moderno y sus implicaciones con el mundo que nos rodea, no imaginábamos que estaríamos celebrando años después la aparición de un número especial que hace el diez, después de haber puesto en la calle nueve ediciones sobre sendos temas distintos del debate actual, coordinados por nueve especialistas diferentes.

Hemos cumplido con las directrices que se planteaban desde el principio y así pensamos continuar. No obstante, la ocasión de este número especial al llegar al décimo requería un esfuerzo superior y de esta manera, lanzamos un ejemplar más amplio y con un tema absolutamente crucial para entender el papel de la producción estética y su función socio-cultural. El empeño ha merecido la pena, y aunque con retraso por la envergadura de este proyecto, aquí estamos

de nuevo con la misma ilusión y mayores ambiciones.

Los conceptos de identidad e institucionalización conforman un marco teórico y creativo de primer orden para profundizar en la naturaleza de los temas que nos preocupan, en un momento especialmente complejo en el que las formas estéticas se ven fuertemente condicionadas por las sugerencias y amenazas (al mismo tiempo) de la globalización y la particularidad, como dos referencias que pueden parecer contrapuestas, pero que se han convertido en absolutamente complementarias en la cultura posmoderna.

El segundo aspecto, la institucionalización, viene a incidir en un planteamiento básico y fundamental, como es el cuestionamiento de hasta qué punto el concepto de cultura dirigida en el marco de las industrias culturales y de las rentabilidades político-económicas que dominan todas las esferas de la vida actual, condicionan o rentabilizan el hecho creativo.

En definitiva, hemos apostado por traer y reflejar las connotaciones del debate crítico al concebir una estética por la libertad, la funcionalidad o la subordinación, en unas variables que nos aportan visiones desde distintos lugares del mundo. Fundamentalmente se analizan experiencias españolas y latinoamericanas sobre diversos enfoques críticos, como el que descubre las referencias simbólicas y retóricas del poder capitalista y su expresión en formas urbanísticas o arquitectónicas. También asistimos al análisis de instituciones

nacionales e internacionales y su función socio-cultural, ya sean museos o centros de enseñanza. Igualmente se plantea el valor de la cultura como identidad en su papel de persistencia de la memoria o también como espacio de resistencia desde el orden institucional en algunos ejemplos latinoamericanos. Incluso el concepto de identidad adquiere significados íntimos y personales en referencias a formas de expresión tradicionalmente marginales que ahora en el pensamiento y la práctica posmodernas salen a la luz y entran en una interesante dialéctica con su institucionalización. Asimismo, los referentes a estos valores en el espacio socio-político en que nos movemos, como es Andalucía, tienen su representación en este volumen, al revisar críticamente algunos de los lugares comunes más recientes de nuestro entorno, exponiendo fundamentalmente el fracaso de la modernización estética de nuestra sociedad.

Todo ello se desarrolla a partir de las siguientes páginas, donde hemos querido seguir con nuestra línea de edición, presentando las diferentes aportaciones de especialistas y creadores para que sean los textos los que se interrelacionen entre sí, para conseguir una aproximación abierta y crítica a los conceptos de identidad e institucionalización en la cultura artística contemporánea.

Jesús Rubio Lapaz

Coordinador del número X

HUM736 Papeles de Cultura Contemporánea

El nuevo 'síndrome del faraón'. Arquitectura, cultura y poder en el siglo XXI.

"La arquitectura nunca cambia, siempre tiene que ver con lo mismo:
el poder, la gloria, el espectáculo, la memoria, la identidad
y las preguntas primordiales."
Deyan Sudjic, crítico¹.

La arquitectura contemporánea, cuestión de marca 2007.

Una década después de la inauguración del museo Guggenheim Bilbao y seis años del fatídico 11 de septiembre. Dos fechas que marcan sendos hitos de transformación de la cultura arquitectónica contemporánea, representando a su vez el fin de una época y el comienzo de otra bien distinta, que coincide con el nuevo milenio. En efecto, parece que nada puede ser igual en el mundo después de la construcción del aparatoso (¡y exitoso!) artefacto diseñado por Frank Gehry como una de las sedes, hoy la más famosa, de la Fundación Guggenheim en Europa. Tras el éxito de este edificio, convertido en símbolo de la capital vasca y de su recuperación urbanística tras una dura etapa de crisis, todas las ciudades², fuera y dentro de nuestro país, desean y persiguen edificios que produzcan el pasmo y admiración de ciudadanos y visitantes, el 'factor ¡guau!' según lo han calificado algunos críticos y periodistas. Construcciones emblemáticas por sus formas novedosas y extrañas o por su

tamaño (he aquí la moda de los nuevos rascacielos que nos invade) que cautivan a clientes y público en general; 'edificios-trofeo' contruidos a demanda de alcaldes y gobernantes en busca de un lugar en la historia.

La Torre Turning Torso de Santiago Calatrava³ en Malmö, Suecia [foto 1], el segundo edificio de viviendas más alto de Europa (190 metros de altura), elegido ya antes de su apertura como "el mejor edificio de viviendas del mundo por la Feria de la Construcción de Cannes"⁴, ejemplifica perfectamente esta situación; un proyecto empresarial destinado a compradores de un elevado poder adquisitivo capaces de pagar un alquiler de alrededor de 200.000 euros anuales por vivir en un edificio de diseño inspirado en el torso de un hombre que gira sobre si mismo. Un nuevo 'síndrome del faraón', un deseo de pasar a la posteridad con edificios e infraestructuras no siempre necesarios o pensados para la ciudadanía, sino levantados para atraer a los turistas, a mayor gloria de la memoria de quien los encarga y con la premura impuesta por los ciclos electorales.

Las instituciones culturales han estado especialmente en la mira de los políticos. Si hacemos un repaso rápido a las tres últimas décadas constatamos un frenesí inaugurador de museos y

¹ ZABALBESCOA, Anaxu. "Deyan Sudjic, Los arquitectos son los políticos más listos" (entrevista a Deyan Sudjic con motivo de la publicación de su libro *La arquitectura del poder*). En: *Babelia*, suplemento cultural. *El País*, 4 agosto 2007, pp. 2-3. Cfr. SUDJIC, Deyan. *La arquitectura del poder. Como los ricos y poderosos dan forma al mundo*. Barcelona: Ariel, 2007.

² HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: "El efecto Guggenheim-Bilbao en Latinoamérica: Medellín Ciudad Botero, un proyecto cultural para la paz". En: *Artigrama*, revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2002, n° 17, pp. 149-176.

³ PANZA, Pier Luigi: "¿Es Calatrava el arquitecto más egocéntrico del mundo? La crítica cuestiona los caprichos del artista valenciano, mientras inmobiliarias y clientes de alto standing enloquecen por sus casas". En: *El Mundo*, 11 enero 2006, pág. 45. Sobre la Torre Turning Torso puede consultarse la revista *AV Monografías*, n° 116, 2005, pp. 6 y siguientes.

⁴ SAMANIEGO, Fernando: "Calatrava inventa el rascacielos corporal". En: *El País*, 27 agosto 2005.



Foto 1: Torre Turning Torso, Malmö, Suecia, arquitecto Santiago Calatrava, 2005. Imagen reproducida en *AV Monografías*, nº 116, 2005.



Foto 2: Ampliación del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, arquitecto Jean Nouvel, 2004. Foto de la autora.

centros culturales, y más en particular de aquellos dedicados al arte contemporáneo. Al fenómeno del coleccionismo de obras de arte, ahora le ha sucedido el afán, público y privado, por erigir edificios-marca, hitos arquitectónicos y urbanos. El mercado artístico parece ser insuficiente para los mecenas actuales; no basta con atesorar cuadros, sino que los promotores del arte contemporáneo desean coleccionar edificios y las ciudades que pretenden saltar de escala, de lo local a lo global, saben que sólo lo conseguirán con un edificio vinculado a un arquitecto famoso⁵. Hasta Venecia, ciudad mítica que se miraba sólo a si misma, parece haber sucumbido al 'síndrome del faraón', y como tantas otras ciudades del mundo, tiene "su propio Calatrava" gracias al puente que el arquitecto valenciano va a levantar sobre el Gran Canal; una obra que, como afirma el historiador del arte Delfín Rodríguez, "podría estar lo mismo en Venecia que en Las Vegas, en París que en Londres o en Shanghai, o sobre cualquier autopista norteamericana"⁶.

La brillante remodelación de la Tate Modern de Londres inaugurada a comienzos del milenio (2000), una antigua central eléctrica convertida hoy en uno de los centros de arte contemporáneo más famosos de Londres⁷ y del mundo, obra de los arquitectos suizos Herzog y De Meuron, constituye junto

⁵ VALLÍN, Pedro: "Nuevos iconos de la arquitectura. La fiebre del edificio símbolo. Ciudades españolas intentan proyectarse con obras de grandes arquitectos". En: *La Vanguardia*, 4 febrero 2007, pp. 42-43.

⁶ RODRÍGUEZ, Delfín: "Venecia tiene 'un Calatrava'". En: *ABCD, Las Artes y las Letras*, suplemento cultural del periódico *ABC*, nº 816, septiembre 2007, pp. 48-49.

⁷ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión: "La musealización de la arquitectura industrial. Algunos casos de estudio". En: *"Restaurar la memoria" IV Congreso Internacional AR&PA, Arqueología, Arte y Restauración*, Valladolid, 2004. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006, pp. 533-556.

con el Guggenheim Bilbao, el segundo hito que da paso a una larga lista de ampliaciones, remodelaciones y construcciones de nueva planta por todo el orbe. En España pueden citarse la problemática y polémica ampliación del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, realizada por Jean Nouvel (concluida en 2004) [foto 2], o la recién inaugurada (octubre 2007) ampliación del Museo del Prado diseñada por Rafael Moneo. Fuera de nuestro país, se suceden las aperturas de nuevos centros culturales calificados mayoritariamente como iconos, un término utilizado hasta la saciedad para describirlos. Un ejemplo de ello es el Institute of Contemporary Art (ICA) de los arquitectos estadounidenses Dillier y Scofidio, presentado como el "nuevo icono de Boston"⁸, o el Museo de Arte Contemporáneo de León (MUSAC) de Tuñón y Mansilla, premio de la bienal de arquitectura española 2003, símbolo de la renovación cultural de la España interior.

Pero no son sólo los museos. Acabado (consumido casi ya) el potencial de los nuevos museos puesto que casi todo está inventado en el arte actual, el ocio de la sociedad posmoderna busca nuevos objetivos de consumo y ante él aparece el enoturismo. De nuevo Gehry protagoniza otro hito:

la bodega Marques de Riscal [foto 3], un escultórico edificio situado en la localidad riojana de Elciego, pariente menor de su primo bilbaíno por su escala, pero igualmente encumbrado al Olimpo arquitectónico mediático, en el que se han unido la calidad del producto (el vino) con la fama del autor (Gehry), para dar origen a un hotel de lujo que no puede ser visitado excepto por sus huéspedes; una arquitectura de marca, señal de lujo y exquisitez para los pocos privilegiados que pueden permitirse pagar una de estas habitaciones.

Gehry es el más famoso de una larga lista de arquitectos que han diseñado establecimientos relacionados con el vino (bodegas, hoteles, spa, tiendas y almacenes) en las que aparecen Santiago Calatrava (bodega Ysios), Alvaro Siza (para la empresa Café Delta en Campo Mayor, Alentejo, Portugal), Rafael Moneo (autor del diseño de la bodega Señorío de Arinzano de la familia Chivite en Navarra), o Zaha Hadid (bodegas López de Heredia en Haro, La Rioja); construcciones que más allá de su destino inmediato, cumplen la función de aumentar la propaganda de las empresas, elevando el nivel de su imagen al vincularlo al diseño y la creatividad contemporáneas. Una moda que se extiende a hoteles⁹, restaurantes y tiendas¹⁰ y

⁸ ÁBALOS, Iñaki. "De perfiles". En: *Babelia*, suplemento cultural, *El País*, 12 mayo 2007, pág. 20.

⁹ El Hotel Puerta de América, en Madrid, de la cadena Silken, es un perfecto ejemplo de ello. En su decoración han participado arquitectos como Arata Isozaki, Jean Nouvel, Teresa Sapey o Zaha Hadid. Cfr. ALEMANY, Luis: "El 'Frankenstein' de la arquitectura". En: *El Mundo*, 29 enero 2005, pág. 48. Otro caso interesante es el Hotel Le Méridien en San Francisco, cuya fachada recrea temporalmente la obra del pintor Mondrian a través de la intervención efímera del artista y diseñador Thierry Dreyfus. Cfr. PELLICER, Lluís: "Mondrian, en la ventana. Le Méridien de San Francisco recrea la obra del pintor holandés". En: *El País*, 6 enero 2007, suplemento *El viajero*, pág. 11.

¹⁰ GONZÁLEZ, Ferrán: "Restaurantes de diseño". En: *El Cultural*, suplemento cultural del periódico *El Mundo*, 4 octubre 2007, pág. 65.



Foto 3: Bodegas Marqués de Riscal, Elciego, La Rioja, arquitecto Frank Gehry, 2006. Imagen reproducida en *Arquitectura Viva*, nº 107-108, 2006.



Foto 4: Skyline de Shanghai. Imagen reproducida en *AV Monografías*, nº 109-110, 2004.

que refuerza la posición privilegiada de unos pocos arquitectos convertidos en 'archistar'¹¹, en arquitectos estrella que validan un proyecto por el mero hecho de poner su firma en el mismo.

“En Los Ángeles, una casa de Gehry tiene un rango tan alto en el competitivo juego de la posición social, que a su lado un retrato de Warhol apenas vale nada.” dice Deyan Sudjic¹². La arquitectura de autor ha suplantado a las obras de arte de firmas que cotizaban alto en el mercado artístico, y los medios de comunicación, el cine entre ellos, han contribuido decisivamente en la consolidación de este fenómeno. No es sólo que las noticias relacionadas con la arquitectura contemporánea hayan saltado de las publicaciones especializadas a la prensa diaria, sino que documentales, películas y artículos en revistas de moda y arte han convertido a estas figuras en las estrellas del actual sistema cultural. *Apuntes de Frank Gehry*, el almibarado y complaciente documental¹³ de Sydney Pollack sobre el arquitecto norteamericano es una sintomática muestra de lo dicho.

Iconos del nuevo milenio

En esta fiebre de edificios símbolo realizados por arquitectos estrella, el rascacielos emerge en el panorama arquitectónico contemporáneo como una tipología reinventada con

¹¹ LO RICCO, Gabriella; MICHELI, Silvia: *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*. Milano: Bruno Mondadori Editori, 2003.

¹² Cfr. ZABALBESCOA, op. cit. n. 1, pág.3.

¹³ Esta es la opinión del crítico Luis Fernández-Galiano, FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. “Construcciones de película”. En: *Babelia*, suplemento cultural, *El País*, 21 octubre 2007, pág. 21.

gran éxito que se presenta en paradójica ambivalencia, como objeto de autoafirmación del cliente a la vez que como única posibilidad de desarrollo urbano en las megalópolis del futuro. Un futuro que ya es presente a juzgar por el hecho de que por primera vez en la historia de la humanidad hay un mayor índice de población urbana que rural, y que algunas de estas ciudades se han convertido en mecanismos fuera de cualquier lógica de distribución territorial, social o económica. Se trata de ciudades, por cierto, que están mayoritariamente en países subdesarrollados en el hemisferio sur; nos referimos a Sao Paulo, El Cairo o Ciudad de México.

Para sus defensores, el rascacielos no sólo es un símbolo permanente de la modernidad y la vida urbana, desde Nueva York a Shanghai [foto 4], y por tanto un objeto de elevado valor cultural, además –argumentan– las ciudades con más alta densidad del mundo (Nueva York, Tokio o Hong Kong), son las más eficientes desde el punto de vista energético¹⁴. Por ello, si el ataque que acabó el 11 de septiembre con las Torres Gemelas conllevó un momento de crisis de esta tipología arquitectónica sobre la que se cuestionaba la seguridad, el lustro siguiente ha visto reimpulsar una frenética carrera en pos del rascacielos más alto, generalmente en ciudades de la periferia del mundo occidental que buscan situarse en una posición preeminente en el planeta.

¹⁴ HÖWELER, Eric. *Grattacieli. La contemporaneità verticale*. Milano: Rizzoli-Skira, 2003.

Por otro lado, el desarrollo tecnológico está favoreciendo la superación de los límites tradicionales de altura, forma y superficie ocupada, dando origen a una nueva generación de edificios que cambiarán el perfil incluso de ciudades cuya imagen estaba históricamente consolidada y en las que hubiera sido impensable levantar estas construcciones hace pocos años. La Torre Agbar de Nouvel en Barcelona (142 metros de altura) [foto 5], el edificio Swiss Re de Foster en Londres [foto 6], la proyectada Torre Cajasol¹⁵ de Cesar Pelli (un afamado) para Sevilla, un edificio que superará los 178 metros de altura, elevándose por encima de la Giralda, el tradicional emblema de la ciudad; la Torre Iberdrola de 165 metros de altura que quiere convertirse en el nuevo símbolo del Bilbao financiero, un proyecto en marcha diseñado nuevamente por Cesar Pelli, o el futurista rascacielos de Gehry para la zona de Sant Andreu-Sagrera, en Barcelona¹⁶, son ejemplos manifiestos de lo afirmado. En el extranjero, Santiago Calatrava ha proyectado el rascacielos más alto de Estados Unidos (609 metros) en la ciudad origen de esta tipología, Chicago, mientras la oficina de Skidmore, Owings&Merrill se propone batir en Dubai los records de altura de Shanghai (World Financial Center), Kuala Lumpur (Torres Petronas de Cesar Pelli, 450 metros [foto 7]) y Taipei¹⁷, sin olvidar que los proyectos generados en torno a la zona cero son todos ellos gigantescos rascacielos, desde el proyectado por Daniel Libeskind (ahora dirigido por David Childs de SOM), hasta los

¹⁵ MOLINA, Margot. "Una antorcha de cristal para Sevilla. El argentino César Pelli construirá una torre de 178 metros que será respetuosa con la Giralda". En: *El País*, 25 enero 2007, pág. 34.

¹⁶ "Un rascacielos futurista de Gehry para Barcelona". En: *La Vanguardia*, 14 mayo 2007.

¹⁷ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Más torres y más muros". En: *Babelia*, suplemento cultural, *El País*, 9 septiembre 2006, pág. 16.



Foto 5: Los dos iconos de Barcelona: la Torre Agbar diseñada por Jean Nouvel entre las torres de la Sagrada Familia de Gaudí. Imagen de Consuelo Bautista reproducida en *El País*, especial Barcelona, 27 enero 2007.



Imagen reproducida en *Graffiti*, de Eric Höweler.



Foto 6: Skyline de Londres con la Torre de Swiss Re, arquitecto Norman Foster, 2004. Foto de la autora.



Foto 8: Estadio Nacional de Pekín, proyecto de los arquitectos Herzog y De Meuron para las Olimpiadas de 2008. Imagen reproducida en *AV Monografías*, nº 109-110, 2004.

edificios diseñados por Norman Foster, Richard Rogers y Fumihiko Maki que completarán la reconstrucción del gran vacío¹⁸. [foto 8]

Hoy en día no hay arquitecto famoso que no firme una de estas construcciones: de Zaha Hadid a Rem Koolhaas; la primera ha diseñado tres torres para el barrio financiero de Dubai¹⁹, mientras el famoso arquitecto holandés es el responsable, junto con el alemán Ole Scheeren del estudio Office for Metropolitan Architecture (OMA), de la nueva sede de la Televisión Central de China en Pekín²⁰, una singular obra que se añade a los relevantes proyectos levantados con motivo de las Olimpiadas de 2008, entre los que destaca el Estadio Nacional de Pekín de Herzog y De Meuron [foto 9], dentro de una consciente y premeditada operación del gobierno chino para ofrecer una imagen de modernidad y capacidad técnica que atraiga a una mayor cantidad de inversores. Resulta curioso, por cierto, constatar cómo a estos arquitectos no les plantea ningún problema moral trabajar al servicio de estados como los Emiratos Árabes o China, donde el respeto a los derechos humanos y las libertades individuales son una quimera... Una arquitectura global que en apariencia se ha liberado sin esfuerzo de las servidumbres que impone la ética. Se trata generalmente de obras vinculadas a empresas privadas, holdings y corporaciones como las que levantan las cuatro torres (entre ellas la Torre Sacyr Vallehermoso de 236

¹⁸ "Las nuevas torres de la zona cero". En: *Arquitectura Viva*, nº 107-108, 2006, pág. 23.

¹⁹ "Zaha en Dubai, tres rascacielos blandos". En: *Arquitectura Viva*, nº 107-108, 2006, pág. 23.

²⁰ REINOSO, José. "Un lazo de cristal para la tele china. La nueva sede de la televisión central es un proyecto emblemático para los Juegos Olímpicos". En: *El País*, 19 agosto 2007.



Foto 9: Nuevas torres para la zona cero (Norman Foster, Richard Rogers y Fumihiko Maki). Imagen reproducida en *Arquitectura Viva*, nº 107-108, 2006.

metros, la construcción más alta de España por ahora...) en los antiguos terrenos de la Ciudad Deportiva del Real Madrid en la capital española, que transforman de manera irreversible la imagen de ciudades históricas, muchas veces con un manifiesto desprecio hacia la trascendencia y valor de este patrimonio cultural.

La ciudad es un artefacto único, un complejo producto de civilizaciones milenarias superpuestas, transformadas y mezcladas con el paso del tiempo, que se había respetado (más o menos con altibajos y crisis) en los dos últimos siglos, con el nacimiento de una conciencia histórica respecto al pasado y su materialización en la disciplina moderna de la conservación y restauración de monumentos. No obstante, en las últimas décadas se observan actuaciones que podrían calificarse al menos como irrespetuosas con este legado como es la Torre Bicentenario de 300 metros proyectada por Rem Koolhaas en las Lomas de Chapultepec, en una zona protegida de México DF donde no están permitidas construcciones de más de 20 metros²¹, o el proyecto de construcción del rascacielos más alto de San Petersburgo, levantado por la poderosa compañía estatal rusa Gazprom frente a la ciudad histórica declarada Patrimonio de la Humanidad, provocando una gran protesta popular y profesional²²; un edificio que competirá en altura con la Moscow City Tower diseñada por Norman Foster²³, una torre de 600 metros situada cerca

del centro de Moscú, donde se está produciendo un acelerado proceso de destrucción-reconstrucción de la ciudad que se está llevando por delante importantes testimonios de la historia reciente del país como es el famoso Hotel Rossiya, mientras deja morir por inercia y desidia obras clave de la arquitectura constructivista rusa²⁴. ¿No es sorprendente la imposible convivencia de estos nuevos artefactos con la protección de importantes restos heredados del pasado, lejano o reciente (la arquitectura del siglo XX, por ejemplo)?

Modelos urbanos enfrentados

La duda que cabe plantearse frente a estos nuevos colosos urbanos es si estos edificios pueden realmente sustituir a las ciudades tradicionales y dar respuesta a los problemas planteados por la vida urbana en el siglo XXI. Es decir, si responden positivamente a la pregunta: ¿mejora un rascacielos la calidad de la vida urbana?. A juzgar por los casos estudiados no, ya que en numerosas situaciones el rascacielos se levanta como el principal elemento de propaganda de grandes operaciones financieras, económicas o políticas, pasando a convertirse en la imagen de marca de instituciones públicas y privadas.

No obstante, para los defensores de esta tipología urbana, el rascacielos soluciona de manera ejemplar los problemas de

²¹ RELEA, Frances: "Trescientos metros de controversia. El mayor rascacielos de Latinoamérica, proyectado por Rem Koolhaas para México DF, y en cuya inversión participa Amancio Ortega, levanta ampollas por incumplir la ley." En: *El País*, 3 agosto 2007, pág. 32.

²² "Gazprom reabre el debate de la altura". En: *Arquitectura Viva*, nº 109, 2005, pág. 7.

²³ "Foster bate el récord de altura en Moscú". En: *Arquitectura Viva*, nº 105, 2005, pág. 11.

²⁴ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, 2007.

alojamiento y disponibilidad de recursos de la ciudad contemporánea, al disponer un elevado número de habitantes en un edificio único con varias funciones (oficinas, viviendas, hoteles, centros comerciales y espacios públicos). En los nuevos rascacielos se estudia detalladamente el ahorro de energía y la sostenibilidad de la construcción, lo que es clave en un mundo amenazado por la inestabilidad de las fuentes energéticas y la posibilidad de su desaparición por agotamiento. La Torre Biónica de 1.228 metros diseñada por dos arquitectos españoles, Rosa Cervera y Javier Pioz, para Shanghai²⁵, o la Millenium Tower de Foster&Partners para Tokio (proyecto no realizado, 840 metros, 1989) son pioneros ejemplos de estas teorías y ensayos, quizás hoy algo utópicos, que acercan la arquitectura contemporánea al terreno de la ciencia-ficción.

Sin embargo, el análisis de los problemas que asolan la ciudad contemporánea ponen de manifiesto que ésta se ha convertido en un lugar de contrastes y conflictos: centros históricos terciarizados y abandonados frente a suburbios donde conviven las zonas de viviendas adosadas (y rascacielos en las megalópolis del tercer mundo) junto a un creciente mar de chabolas; vías y espacios públicos abandonados en los que no se puede desarrollar la vida pública porque domina la violencia frente a espacios privados

infranqueables, cada vez más cerrados y ocultos detrás de muros y barreras; sociedades supuestamente más abiertas y democráticas donde los ciudadanos controlan muy poco su vida y por ende la ciudad; ciudades abandonadas a su suerte por los poderes públicos que mandan cada vez menos porque son las grandes empresas las que imponen cada vez más, un fenómeno que se debe en parte a que la ciudad en si misma se ha convertido en objeto de consumo (y especulación), coincidiendo con la flagrante ausencia de una idea clara de lo que debe ser una ciudad en nuestras clases dirigentes.

Poblaciones con un número creciente de habitantes, en gran parte procedentes de otros países lo que da lugar a problemas de convivencia e identidad añadidos, en las que los medios de transporte se imponen al ciudadano, quien paradójicamente no puede vivir sin ellos porque día a día aumentan las distancias entre el lugar de residencia y el del trabajo. Un modelo de ciudad, el impuesto en la actualidad, donde lo importante es cumplir con dos funciones: consumir y trabajar, y donde el acceso a la cultura comienza a convertirse en un producto para élites (veáse si no los precios de conciertos, entradas de exposiciones y otros fenómenos que forman parte de la pujante industria cultural contemporánea). Es la ciudad mercantilista de la que habla el sociólogo Vicent Flor²⁶, por oposición a la ciudad democrática, un modelo (el mercantilista) resultado del

²⁵ RUIZ MANTILLA, Jesús: "¿Hay quien viva allí arriba? Dos arquitectos españoles proyectan la Torre Biónica, una utopía de 1.228 metros". En: *El País*, 29 octubre 2007, pág. 46-47.

²⁶ FLOR, Vicent: "Democracia y urbanismo. Panorama para un posible reencuentro". En: *Lars. Cultura y ciudad*, nº 3, 2006, pp. 9-13.

urbanismo posmoderno que, incapaz de controlar y parar el proceso de desestructuración y especulación de las urbes contemporáneas, "sólo ha sido capaz de implantar la cultura del centro comercial colosal" como afirma el crítico de arte Fernando Castro Flórez²⁷.

En esta compleja situación, la arquitectura actual parece que ha renunciado a su papel de motor del cambio social, rindiéndose a las fuerzas más potentes del 'capitalismo de ficción' dominante, como lo denomina el sociólogo Vicente Verdú²⁸. Si miramos al pasado, no muy lejano tenemos el testimonio de las vanguardias arquitectónicas y ese momento, en las primeras décadas del siglo XX, en el que la arquitectura intentó cambiar el mundo, con todas las contradicciones y limitaciones objetables. Cien años después, esta disciplina (salvo honrosas y casi anónimas excepciones) se ha convertido en un colosal espectáculo que, lejos de solucionar los problemas de la vida cotidiana, construye "escenarios solemnes y refinados (es decir, intimidatorios) donde se escenifican los fastos del poder" como denuncia el historiador del arte Juan Antonio Ramírez²⁹. Resulta curioso constatar, además, cómo la arquitectura mediática rehuye el conflicto, mientras por el contrario algunos artistas plásticos se han empeñado en

evidenciarlo lográndolo de manera brillante³⁰.

En la actualidad la arquitectura, o al menos la parte de ella que más publicidad y atención recibe, ha abandonado su vocación política en aras del mercado, y los rascacielos son uno de los síntomas más reveladores de la incapacidad de la sociedad para dar una respuesta adecuada a estos graves problemas.

El culto mediático a los 'archistar', la fascinación por el diseño como nueva religión de la sociedad posmoderna de la que habla Vicente Verdú en sus ensayos, están muy alejadas de la práctica cotidiana y de las propuestas de arquitectos que salen escasamente en los medios, que no hacen aeropuertos ni rascacielos, pero que intentan mejorar la ciudad desde la escala local, reconciliando la estética arquitectónica con la ética³¹, y solucionando problemas reales como el de la accesibilidad a viviendas dignas a costos asumibles, o el "derecho a la belleza" del que habla Vicent Flor ("¿Por qué muchos de los edificios y equipamientos que habitan las clases bajas no gozan de la calidad y dignidad mínima exigible?"³²). Algo irrenunciable en los tiempos que corren y, sin duda, el verdadero reto del siglo XXI.

Ascensión Hernández Martínez
Dpto. de Historia del Arte - Universidad de Zaragoza
ashernan@unizar.es

²⁷ CASTRO FLÓREZ, Fernando: "Megalópolis". En: *ABCD, Las Artes y las Letras*, suplemento cultural del periódico *ABC*, nº 756, agosto 2006, pp. 4-5.

²⁸ VERDÚ, Vicente: *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Madrid: Anagrama, 2003.

²⁹ RAMÍREZ, Juan Antonio: "Hacia otra cultura arquitectónica". En: *Lars. Cultura y ciudad*, nº 1, mayo 2005, pág. 7.

³⁰ GONZÁLEZ, Dionisio: "Favelas en Sao Paulo. Una ilusión urbana". En: *Arquitectura Coam*, nº 349, 2007, pp. 92-97.

³¹ Un ejemplo de esta actitud es el trabajo de los arquitectos Torio Foraster y Victoria Garriga; cfr. SANCHO, Xavi: "Cuando el arte busca respuestas. Foraster y Garriga del estudio Av62". En: *El País*, 29 octubre 2007, pág. 50; o el de Santiago Cirugeda, arquitecto que ha obtenido recientemente el Premio Ojo Crítico a las Artes Plásticas. Cfr. CIRUGEDA, Santiago: *Situaciones urbanas*. Barcelona: Editorial Tenov, 2007.

³² Cfr. FLOR, op. cit. n. 26, pág. 11.

Arte: recurso para la memoria.¹

Introducción. La cultura un escenario de disputa.

En marzo de 2006 se conmemoraron 30 años de la última dictadura militar. Esta conmemoración promovió balances, activó representaciones y en algunos casos saturó a la audiencia con escenas reiteradas que no hicieron más que calmar cualquier capacidad de crítica o mejor, autocrítica acerca del sitio en el que cada uno de nosotros estuvo durante aquellos oscuros años de gobierno militar (entre 1976 y 1983). El propósito de este breve ensayo es revisar algunas de las piezas de este aparato conmemorativo, particularmente aquellas vinculadas a las artes visuales con el propósito de revisar su capacidad para activar una memoria crítica.

No caben dudas: la cultura es claramente un territorio de disputa, un campo de batalla donde se ponen en juego modelos de sociedad, versiones del pasado, selección de tradiciones y proyectos de continuidad. En el caso propuesto, la estrategia desplegada sobre la cultura no es sino parte de los mecanismos

necesarios para garantizar el cumplimiento del programa de "reorganización nacional". En él el terrorismo de estado no dejó nada librado al azar: personas, instituciones, lecturas, producción simbólica en general, todo pasó a estar bajo sospecha. La noción de "nadie es culpable hasta que no se demuestre lo contrario" se invirtió y la culpabilidad era el presupuesto inicial y, en todo caso lo que debía ocurrir si se daba la ocasión, era demostrar lo contrario. Así, parafraseando las palabras de Heinrich Heine² referidas a la quema de libros realizada a poco de asumir Hitler en la Alemania de 1933, es posible afirmar que quien hace desaparecer libros, hace desaparecer a sus autores y porqué no a quienes cree que fueron o serán sus lectores.

En este sentido, así como la última dictadura militar en la argentina ordenó la quema de libros, identificando en un conjunto de autores y publicaciones y otras producciones simbólicas el "germen del mal", los quemó e hizo desaparecer –o lo intentó– como parte del programa de control y disciplinamiento, durante el retorno de la democracia se procuró reponer estas ausencias de diferentes formas, entre ellas haciendo un ejercicio de memoria que permitiera restaurar el vacío que en la cultura como en la sociedad se había producido.

¹ La primera versión amplia de este Ensayo fue escrita bajo el título "Argentina. Arte, derechos humanos y memoria", para el seminario dirigido por Javier Hernando **Del cero al infinito. Márgenes formales y narrativos del arte actual**. Fundación Duques de Soria, Soria, España Julio de 2006 En esta oportunidad se presenta un recorte que permite introducir el debate acerca del lugar de las artes visuales en la cultura contemporánea.

² *donde los libros son quemados, al final también son quemados los hombres*, Heinrich Heine.

De esta manera, el trayecto de 30 años que media entre la imposición del gobierno militar de 1976 y marzo de 2006, está atravesado también por esta lucha en el campo de la cultura. Los 30 años del golpe, funcionaron una vez más como excusa para realizar un ejercicio de memoria y declarar una y otra vez *nunca más*, a la violación de los derechos humanos, *nunca más* a la violación de la cultura, *nunca más* a los gobiernos autoritarios...

A partir de esta voluntad de *nunca más*, ya desde el último tramo del 2005 con la perspectiva de cumplirse los 30 años, se multiplicaron los gestos y las acciones tendientes a restaurar los vacíos, construir sitios de memoria, señalar aquellas ausencias restituyéndolas, recuperar imágenes, en fin, hacer un trabajo que desde la memoria asuma una perspectiva crítica de la historia reciente e instale una vez más el tema en la sociedad.

En este breve trabajo ensayaré un recorrido desde el horizonte abigarrado que da la suma innumerable de actos, acciones estéticas, muestras, realizados en conmemoración de los 30 años de la dictadura militar, partiendo de la afirmación de que la producción cultural y particularmente las artes visuales fueron en buena medida responsables de re-presentar una y otra vez la problemática de la violación de los derechos humanos y

las libertades, proveyendo a la sociedad de distintas formas y narraciones para la activación de la memoria y la construcción de una historia crítica.

Muchas de las muestras volvieron a presentar varias de las experiencias de denuncia y de activación de la memoria realizadas en el curso de los años que mediaron entre el fin de la dictadura y el presente. Entre ellas, por ejemplo: *las siluetas* volvieron a escapar de la vocación museificadora siempre tentada a incluirlas en alguna sala, al ser exhibidas en una muestra documental del Centro Cultural de la Cooperación.

Organizada por Julio Flores, uno de los promotores de aquella ya mítica acción estético- política inaugurada en 1983.³ Las acciones estéticas realizadas en las sucesivas marchas de derechos humanos desde 1983 en adelante, reaparecieron también en diferentes formatos (videos, fotos, carteles). Así mismo se expusieron las obras que se produjeron en los exilios exteriores, así como las que se realizaron en los exilios internos.⁴

³ Sobre el *siluetazo* retomado por uno de sus promotores ver: Julio Flores, *Siluetas*, CCC, 2006.

⁴ Con la necesidad de acotar el trabajo, quedan fuera de mi análisis, aunque aparecen en perspectiva, la muestra curada por María Teresa Constantin *Cuerpo y materia, arte argentino entre 1976 y 1985* (IMAGO-Fundación OSDE, Buenos Aires, abril-junio de 2006) y la muestra curada por Alberto Giúdice, de la que la curadora mencionada participó también en su proceso de investigación, *Franco Venturi*, en la que se repone la imagen de un artista plástico desaparecido (Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, mayo de 2006)⁴. En ambos casos se realiza un exhaustivo trabajo histórico crítico en donde, como señala Constantin: "es la historia misma de las obras la que, en ocasiones, se ofrece para comprender las redes, circuitos y estrategias que desarrollaron artistas, críticos, marchands y coleccionistas." Ambos proyectos superan las metas de la conmemoración y la memoria teniendo como propósito el encarar una nueva escritura de la historia. Por otra parte ninguna de estas dos fue muestras fue organizada en el marco de las conmemoraciones sino que tuvieron un desarrollo independiente.

Dada la vastedad de estos fenómenos y por razones de necesaria selección, señalaré aquí sólo algunos casos, que presento como puntos de referencia para el análisis de esta conmemoración, que muestran algunas formas de ensayar desde el presente una sutura que mantenga la memoria activa y que incluya en ella otras dimensiones. Así mismo, el recorte que realizo está fundado en otras cuestiones que resultan de estricta pertinencia en este análisis que se inicia. Me refiero al límite entre acciones estéticas y acciones políticas, a las fronteras entre el espacio del arte “autónomo” –conquista de la modernidad- y el espacio de lo social. Con esto deseo (sin pretender dar entrada aquí al problema de la vanguardia) cuestionar el escepticismo con el que se clausura la posibilidad del arte contemporáneo de rearticular el arte con la vida. Me pregunto entonces si, en razón de las temporalidades diferenciales de la modernidad (aunque tardía, modernidad al fin), a la luz de algunos de los ejemplos que se analizarán más adelante, no es posible reconsiderar la utopía vanguardista de la rearticulación del arte con la vida. Acciones de resistencia, recolocación de la memoria política en clave estética y recuperación de proyectos estéticos en clave política son algunos de los términos del borramiento de fronteras entre estas dos áreas que merecen ser analizados.

Acciones por los 30 años del golpe militar. Del miedo al olvido a la sobreabundancia de memorias: entre la saturación y el shock.

Memoria en construcción, Estéticas de la memoria, Memoria, Imágenes para la memoria son los principales títulos de las muestras que se desarrollaron a partir del pasado marzo en Buenos Aires en conmemoración de los 30 años del golpe militar. Se expusieron distinto tipo de obras, acciones, videos, instalaciones, destinadas a presentar y re-presentar aquel pasado y sus ausencias.

Por razones de espacio y de eficacia, así como por su magnitud voy a centrarme en dos de estos proyectos: *Estéticas de la Memoria* título marco de un conjunto de muestras realizadas en el Centro Cultural Recoleta y *Memoria*, título a su vez del proyecto planteado por la Secretaría de Cultura de la Nación para ser expuesto en las Salas Nacionales de Exposiciones. ***Estéticas...*** se planteó como una muestra interdisciplinaria que reunió **artes plásticas, performances, acciones, cine, video, teatro, danza y mesas de debate**. El Centro Cultural, se presentó al público con un aspecto diferente. De repente, un mismo tema lo había invadido. En cada sala, en el patio, en los pasillos y galerías había algún dato, obra, señal que remitía a la

conmemoración. Pero... qué era lo que se había seleccionado de aquél pasado? Qué ejercicio de memoria se desplegó en este espacio? Qué aporte se hacía a una construcción histórica?

Las mismas preguntas en verdad, pueden hacerse al proyecto que se exhibía en las Salas Nacionales de Exposición (o a cualquiera de las otras mencionadas), en donde bajo el muy abarcador título **Memoria. A 30 años del golpe de estado. Una exposición/ cinco propuestas**, se presentaba en el espacio una muestra a partir de cinco ejes: lo **testimonial**, a través de un ensayo fotográfico; lo **documental** a partir de fotos inéditas tomadas por periodistas gráficos en aquellos años; una **intervención**, realizada por Víctor Bugge con fotografías; una zona que bajo la consigna **Productos culturales de resistencia**, exhibía una selección de tapas de las revistas satíricas *Satiricón*, *Chaupinela* y *Humor* que se caracterizó por filtrar, desde la ironía de sus caricaturas, una mirada de descalificación y crítica a la dictadura; finalmente lo que se presentó como **muestra participativa**, en la que varios artistas respetando un mismo formato y a partir de la letra de la canción "La memoria" de León Gieco, seleccionaron un verso o una estrofa y desarrollaron una obra. En suma, más que cinco ejes fueron cinco muestras.

Estos conjuntos de muestras tuvieron un propósito central: buscaron evitar la amnesia, intentaron impactar sobre el público desde la simultaneidad y a partir de una acción envolvente. En el nudo neurálgico del circuito de museos, centros de exposiciones, salas y galerías el tema excluyente era la conmemoración de los 30 años. Un gesto potente que alcanzó junto a la presencia en prensa del tema de la conmemoración, los debates que se generaron en todos los medios y la sucesión de mesas, charlas, encuentros en los que se recordaba, evocaba, immortalizaba, distintos aspectos de ese pasado. La inmersión se había logrado. La conmemoración fue desde todos los frentes el tema central desde mediados de marzo hasta comienzos de abril. Y la controversia no tardó en aparecer.

En el diccionario de sinónimos *conmemorar*, es equivalente a *recordar*, *immortalizar*, *honrar*, *perpetuar*. Sin embargo, en el uso histórico-social de aquellos términos, es evidente que cada uno tiene una resonancia diferente. Qué es lo que se está conmemorando? Nuevamente, qué aspectos de ese pasado desean immortalizarse? A quiénes se honra? Qué es lo que se desea que se recuerde? Cuáles son las imágenes que se aspira que queden fijadas en nuestras memorias?





Las muestras mencionadas del Centro Recoleta y las Salas Nacionales de Exposición tuvieron una misma intención en su base: fijar imágenes que recordaran el dolor y repusieran las ausencias. En menor proporción, de hecho ocurrió en sólo dos de los proyectos incluidos en estos espacios, se presentaron propuestas que sacudieran al espectador en su buena conciencia (adormecida en el acuerdo con el repudio a quienes fueron responsables de aquella dolorosa experiencia histórica) señalándolo como un virtual cómplice involuntario.



Entre todas las presentaciones el conjunto variado de propuestas exhibidas en el Centro Recoleta, tuvo en una de sus piezas el lugar para la sacudida de conciencias. Me refiero a las gigantografías realizadas con la obra de León Ferrari **Nosotros no sabíamos**. Esta, como señala el mismo Ferrari: *es una recopilación*

incompleta de algunas de las noticias que los periódicos de 1976 publicaron sobre la primera época de la represión desatada por la junta de Videla. Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura o que se dejaron pasar como mensajes del terror. Si bien esta lejos de abarcar todos los crímenes cometidos por nuestras FFAA, da una idea del clima que vivía la población y del grado de conocimiento que tenían quienes los justificaban con un 'por algo será', nuevo Código Penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios reemplazaron por 'nosotros no sabíamos'.

Ferrari compraba ansiosamente varios diarios cada día, a partir de que se instauró la dictadura, y hasta que decidió su exilio en noviembre del mismo año '76. En aquellos periódicos rastreaba las huellas de quienes iban desapareciendo, y del algún modo las encontraba en noticias con títulos como *Enigmáticos crímenes descubren en Uruguay, Hallan otro cadáver en la costa atlántica uruguaya, Aparecen cadáveres*. La sucesión de páginas que Ferrari presenta es aterradora. Lejos de adormecer al espectador con el encuentro en cada una de ellas de noticias y titulares que se van repitiendo, esa misma reiteración es, en este caso, la que alcanza a generar un efecto de *shock*. La breve introducción tipeada por el mismo artista unos años después, señala esta voluntad de *shokear* al espectador y desenmascararlo de su serena autocomplacencia al evidenciar el tránsito del “por algo será” al “nosotros no sabíamos”. La precariedad material de todos estos papeles, la prisa que se advierte en la desprolija manera en que están recortados los artículos y la forma abigarrada en que los ha pegado unos junto a otros, completa el propósito de almacenar memoria implicado en este trabajo.

La sobreabundancia de muestras que tuvo lugar en este proceso conmemorativo podría haber tenido el efecto neutralizador que la saturación suele alcanzar. Sin embargo, la presencia del conjunto de producciones de resistencia presentados en las Salas Nacionales y la obra de Ferrari en Recoleta permiten dar un giro en la

lectura que del conjunto se realice.

En la suma en los **recortes de Ferrari**, desde la cruda frialdad de las noticias, se exhibe la naturalización que ciertos hechos fueron adquiriendo dentro de la sociedad. Como en la recuperación de la historia de la **quema de los libros**, realizada entre las conmemoraciones de marzo de 2006, en todas estas recuperaciones se reponen distintas dimensiones de la dictadura. Aparece en todas ellas una medida más cotidianas, que remiten desde el *recordar*, a la forma en que cada uno de los espectadores fue asistiendo a aquél día a día y cómo fue recibiendo y leyendo esos diarios que hoy Ferrari vuelve a hacer que leamos. Musealizar aspectos de un pasado complejo cristalizándolo, retener un conjunto de piezas y con ellas un relato para poder sostener un pasado que se escurre son algunas de las alternativas para hacer memoria. Pero congelar imágenes del pasado tratando de evitar la amnesia y reconducir la memoria es una tarea difícil. La memoria, como señala Andreas Huyssens, lejos de fijarse de una vez y para siempre, es humana, social, transitoria. Por un lado está permanentemente “acosada por el fantasma del olvido”, por otro por la necesidad y la responsabilidad de “distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables”, para realizar tal discernimiento es necesario hacer una operación de “recuerdo productivo”.⁵ Es justamente ese tipo de operación la que considero que se produjo especialmente en los

⁵ Cfr. Andreas Huyssens, *En busca del futuro perdido*, Buenos Aires, FCE-Goethe Institut, 2001.

casos comentados.

En una conmemoración que desde el dolor terminó honrando la muerte y el terrorismo de estado como el único artífice responsable, estas otras acciones político-estéticas / estético-políticas abrieron el debate, incluyendo otras miradas. Sus presencias, derramaron otra luz al resto de las exhibiciones. Desde esta toma de conciencia, desde el *shock* que ellas provocaron. Estas acciones que borraron las fronteras entre estética y política contribuyeron a la activación crítica del recuerdo de cada uno de quienes asistió a ellas. Cada uno fue interpelado de manera personal y de esta forma el gran horror se convirtió en el horror nuestro de cada día, cobró otra dimensión y con ella otra conciencia dando paso a la posibilidad de un más eficaz *nunca más* ya que no se trata sólo del gran terror instalado desde el estado, sino de las formas en que ese terror se instaló – por diferentes vías y con distintos mecanismos- en nuestra cotidianidad y las formas en que a su vez cada uno de nosotros resistió – o no- a esa violencia diaria.

Ejercicio de la memoria, práctica social y la práctica artística convergen así en la construcción de un imaginario, de una memoria activa. Sin embargo no está todo dicho, retomando lo que se señalóa al comienzo acerca de la cuestión de los tiempos simultáneos de esta modernidad tardía cabe volver a preguntarse qué es lo que se

ha seleccionado con todas estas operaciones de aquél pasado. Desde la heterogeneidad de las diferentes acciones que se sucedieron, y en particular, a partir de las que aquí se analizaron, la memoria busca recortar un solo aspecto de aquél pasado: el de la violación de las libertades individuales y los derechos humanos, una lectura realizada en términos absolutos que no filtra cantidad de otras violaciones que se instalaron también con el régimen de facto como las desigualdades sociales, la pérdida de derechos y garantías básicos (salud, educación...) que afectaron masivamente a nuestra sociedad y que aquella divisoria de aguas que fue la última dictadura instaló y los gobiernos democráticos que se fueron sucediendo no lograron desactivar sino que tendieron a profundizar.

Finalmente, deseo recuperar la postura de Reinhart Koselleck cuando afirma la necesidad de reivindicar en esta tardía modernidad una transformación del concepto de historia como un gran “colectivo singular” en donde convergen relatos particulares y en su suma dan cuenta de una totalidad, favoreciendo la recuperación de diferentes voces, perspectivas y singularidades que convivieron en un período dado. Los ejemplos analizados, creo que dan de alguna manera los indicios como para la inscripción de esas diversidades convergentes en nuestra memoria, así como también ofrecen material para la reescritura de una historia en plural.

Diana Wechsler

CONICET- Universidad de Buenos Aires - UNSAM

Tres estrategias para enseñar arte o para crearlo.

Este año el Instituto Superior de Arte de Cuba cumple tres décadas de fundado. Proyectos, sueños y utopías son hoy historia y a su vez expresión de un protagonismo de prácticas artísticas y pedagógicas, que hablan de una vocación grupal inscrita en nuestra tradición plástica, en un proceso de mayor o menor conciencia, mediado por expectativas circunstanciales que han ido influyendo en su *modus operandi*. En nuestro contexto, la presencia de grupos emergentes como DUPP, ENEMA y DIP constituyen zonas de interés para el arte contemporáneo.

El acercamiento a proyectos colectivos como estrategia discursiva, la extensión de lo habitual, lo cotidiano, la acción performática como vehículo de expresión y la relación arte vida, devienen puntos de contacto en cada colectivo, constantes que se manifiestan de forma diferente para trazar una poética que los distingue entre sí.

Localizar determinadas zonas problemáticas en estas prácticas, nos permitió conformar coordenadas de indagación que constituyen franjas medulares para comprender mejor estos procesos desarrollados en la Facultad de Artes Plásticas, como

territorio en el cual éstas se reconocieron. Consideramos dentro de estos ejes, los presupuestos conceptuales que las definen, teorías que las avalan; metodologías; criterios de selectividad, eventos generados y sus relaciones, ya fuese: propuesta - receptor o maestro - alumno; la autoría, los medios expresivos y los espacios en que se desplegaron.

DUPP pretendió apropiarse de un conjunto de espacios de la Ciudad de la Habana y otras ciudades del interior del país y convertirlos en ámbitos propicios para la docencia del arte y su permanente confrontación con públicos diversos. Propusieron desde una peculiar noción de grupo (grupo de individualidades), el desarrollo de un espíritu enriquecido en el intercambio de ideas, en la discusión por alcanzar la comprensión de sí mismos y sus circunstancias.

ENEMA, por su parte se pensaba un estado de la creación artística colectiva, en que adoptando la forma y el medio expresivo que la contenía, se introducía en un cuerpo socio artístico para el tratamiento y diagnóstico de alteraciones relacionadas con lo espiritual o lo moral. La interpretación colectiva se anuncia como orden y expresión de un modo colectivo de la realidad. Se plantearon la proyección de un espacio ideal, una publicación que fraguaba reflejar preocupaciones referentes a la especialidad.

Las propuestas de DIP, asentadas también en un espacio de creación grupal, no tuvieron en sus inicios, la idea de crear un grupo. El objetivo esencial era la experiencia y la interacción más que los lenguajes. Intervenir en la ciudad, en el espacio público era central para ellos.

El proyecto pedagógico, llevado a cabo por el profesor y artista René Francisco Rodríguez contó con dos ediciones antes de DUPP, prácticas imprescindibles, para entender la proyección de las mismas en un sentido integrador. La primera propuesta en 1989-1990, insertada simultáneamente en el curso académico y conformada por estudiantes de primer año de la Facultad de Artes, trataron de plantearse la enseñanza o el arte, como proceso.

La segunda edición se produce en el segundo semestre del curso 1991-1992. En esta oportunidad se manifestaron por la creación de un taller de debate de exposiciones, en torno a la idea de energizar el ISA y unir las diversas cátedras. La creación de un Taller opcional¹, ofreció la posibilidad de nuclear a un número mayor de estudiantes para la realización de debates y conversatorios en diferentes lugares de la ciudad; cada estudiante debía concebir un proyecto expositivo o, en su defecto, organizar las exposiciones de los más avanzados.

Entre los objetivos fundamentales estaba la creación de una suerte de departamento o equipo en la Facultad, que se ocupara de cuestiones concernientes al arte cubano contemporáneo para desarrollar una investigación empírica hacia un trabajo de carácter analítico que culminaría con una muestra documentaria de los discursos más sobresalientes de estudiantes interesados por trasladar sus obras al contexto cultural en la ciudad capital; vitalizar el espacio docente para trabajar en el encuentro alumno-profesor; institución-institución, para la recepción, el análisis y la promoción de las propuestas que se estaban manifestando en las aulas; realizar debates, mesas redondas, conversatorios que giraban alrededor de los elementos continuadores y aportadores de la década de los 90 así como convocar la participación de profesores de otras facultades, críticos, especialistas interesados en brindar sus puntos de vista. A partir de los objetivos diseñados, el profesor estableció una relación de tipo horizontal con los estudiantes, garantizando una comunicación existencial de confianza y anulando así el sentido de verticalidad imperativa.

Es desde el Departamento de Grabado del ISA, que se inicia Hacia una Pragmática Pedagógica; un taller sin título inicial que se prefiguraba justamente en su desarrollo; de ahí el apelativo de Hacia... según el profesor René Francisco. Constituido como parte

¹ Los talleres opcionales no estaban incluidos en el Plan de Estudio en la primera edición de la Pragmática.

de su trabajo docente, que involucraba a un grupo de estudiantes de dicha especialización, el Taller reconocía como práctica inicial una deconstrucción del oficio del grabador.

La tercera edición tiene lugar en el curso académico 1997-1998 con estudiantes fundamentalmente de Segundo Año. Este grupo, bajo el nombre de Galería DUPP (Desde Una Pragmática Pedagógica), se encaminaba a realizar indagaciones de carácter educativo, teniendo en cuenta también exploraciones en zonas marcadas por tradiciones de diversos orígenes. De tal manera pretendían realizar exposiciones, debates, festivales y encuentros en lugares que se adecuaban a los intereses didácticos del curso. Se trataba de una voluntad de incidir en el devenir del arte cubano, a partir de la experiencia vivencial del artista y del receptor con un compromiso grupal con el arte, considerándose este como extensión de la vida misma. El propio grupo afirmaba que la Galería no poseía un espacio físico determinado, su proyecto no perseguía ningún fin lucrativo y se apoyaría en las aportaciones de distintas entidades y personalidades que se vean motivadas a hacer.

La propuesta Galería, que forma parte del proyecto pedagógico, radicaba, de forma general, en estructurar un espacio orgánico dentro de otro más amplio e institucionalizado. El distanciamiento de espacio "como pretexto" a partir de las

posibilidades que éste les proporcione, para crear un subespacio o espacio alternativo, tiene como finalidad la potenciación de debates abiertos desde la simbolización de lo cerrado. Se producen en este espacio virtual una confrontación entre los estudiantes, consigo mismos, y entre ellos y los espectadores.

Además de las exposiciones que se fueron desarrollando en esta etapa, pensamos laudables de señalar, dos eventos de proyección sociocultural. La intervención en el área comercial de la tienda "*La Época*" que logró incidir en la visualidad del lugar, devino acción coherente con el interés y la marcada preocupación de DUPP por pensar el producto artístico desde el público. La idea de compra y venta, junto a la peculiar costumbre de "ir de tiendas" atrajo su atención. El reto era lograr violentar un espacio desde la sutileza, desde ese entrenamiento silencioso de los años que ha preparado al artista en el ejercicio de una obra deslizante, escurridiza, ambigua, multivalente; ésta se les antojó un área ideal para conjugar la relación que se puede establecer entre tienda-galería en cuanto a experiencia visual estético comercial; así como las estrategias de evasión y coqueteo con la censura.

La interacción con un público diferente fue también uno de los móviles de la acción protagonizada por Galería DUPP en la Rampa. "**Con un mirar abstraído**" se hizo dueño del céntrico



paseo habanero para darle una nueva fisonomía al lugar, a través de la creación de múltiples llamadas de atención sobre aquellos aspectos que una mirada dispersa impide aprehender, una propuesta de recuperación de la praxis artística nacional, que obligaba a los transeúntes a detenerse y reconsiderar los mosaicos pertenecientes a artistas de las vanguardia plástica cubana, se trataba también de reevaluar el fenómeno de la abstracción en Cuba y de la pertinencia actual de este discurso, acción esta que se complementaba con varias de las exposiciones individuales de los estudiantes integrantes del colectivo.

René Francisco despliega un camino que tiene dos asientos cardinales. Por una parte, predomina un compromiso desde el arte y para con el arte. Por otra, se establece una poderosa necesidad de traslado de la experiencia cognoscitiva al otro en la figura de lo social como vía para la transformación del sistema cultural en su más amplio sentido.

La Pragmática constituye, sin dudas, para la Pedagogía del Arte, una experiencia ganada, tanto para los estudiantes; para la diversidad de receptores y para su maestro. Esta se va construyendo en su propio desarrollo, jerarquizando el aspecto generativo de la experiencia, y a partir de ella, se elaboran sus

presupuestos metodológicos. En su evolución fue amplificando su radio de acción, de los espacios domésticos, donde se centraron muchas de sus primeras ediciones, se produce un traslado a otro de mayor alcance. (Foto 1)

La primera edición, en tanto que expresión de la estética de los ochenta, suponía una mediación asistencial, que enfrentaba los emergentes del imaginario cultural de los grupos humanos en los cuales se insertaba el arte como dispositivo emancipatorio. En la segunda, se produce un sutil desplazamiento artístico hacia el debate praxiológico. El cambio preposicional indicaba el enriquecimiento de la perspectiva del proyecto que quedaba evidenciado también en los propósitos de la última. La tercera edición, bajo la nominación de Galería DUPP constituye una experiencia, un motivo para la reflexión y el diálogo, a partir de acontecimientos ideados por el colectivo. Su finalidad, la universidad en la calle, "hace de sus integrantes cazadores y exploradores de contextos". Sin dudas, esta experiencia, significaba como ellos mismos se formularon, una vía de recuperación de la memoria inmediata; establecieron una actitud relevante, en un contexto en que prácticas anteriores pasarían al olvido, quisieron reflexionar sobre el entorno y los modos de actuar de la generación anterior proyectando sus discursos en condiciones diferentes.





FOTO 1

FOTO 2: De Norte a Sur (y de Sur a Norte)



María Victoria Portelles, Costa Norte, Costa Sur recorrido, La Habana, abril 2002

La Pragmática concluyó con estas tres ediciones, sin embargo, los cursos académicos que les continuaron, sirvieron de espacios para el surgimiento de otros proyectos, que aunque con disímiles perspectivas, partieron del ímpetu generado por ésta, con lo que quedaba demostrado, explícitamente, la validez de este modo de hacer, en los predios de la pedagogía del arte.

Las estrategias pedagógicas en los diferentes grupos, se encauzan por senderos heterogéneos. En DUPP existe un proyecto individual en que se incorporaban las individualidades, a partir de la obra personal que los estudiantes realizaban; mientras en DIP se generaban proyectos individuales a los que se incorporaban los más miembros del grupo, el trabajo horizontal de los alumnos es mayor. En ENEMA no existen proyectos individuales.

El criterio de selección para la integración de los diversos proyectos devino un indicador que se comportaba de manera desigual en cada uno. En DUPP, el profesor elegía a sus alumnos y tenía la posibilidad de decidir con qué individuales trabajaría. Un elemento interesante de la experiencia de DIP relacionado con este criterio, fue la decisión de algunos miembros del grupo académico que rehusaron participar en el mismo, índice de selectividad que puede establecer rasgos diferenciadores entre los proyectos, en tanto, no sucede en DUPP y no se da en ENEMA en sus inicios.



La aceptación de ideas que se avenían con las propuestas individuales tuvieron sus fundamentaciones en DIP, lo cual hace válida la individualidad creadora como patrón legítimo de conformación de la obra, sin diluirse en la esencia grupal-autoral como un concepto extensivo, sesgo diferenciador con ENEMA, en el cual la autoría de cada uno de los eventos que realizaban, no existía, cada propuesta iba surgiendo con la cooperación de todos, cada uno hacía y aportaba los componentes.

La impronta de DUPP fue determinante en el trabajo de líder de Ruslán Torres, uno de sus integrantes, para el nacimiento de DIP. Para este Departamento, el concepto de interacción resultaba primordial y tuvo antecedencia con algunas propuestas de DUPP, como pudiera resultar Con un mirar abstraído. Otra noción además del psicoanálisis y la teoría del vínculo de Pichón Riviére, es el de la deriva situacionista, que los lleva al descubrimiento de la ciudad con una perspectiva diferente, a experiencias simbólicas diversas a las que se producen en la vida cotidiana y los conduce una vez más a corroborar la importancia que se le concede a la dinámica relación con el público.

El proyecto DIP surgió de la necesidad del grupo de tercer año en el curso académico 2001-2002, de extender el concepto

tradicional de diseño ambiental sobre la base de la idea del vínculo recurrente en los textos de EPR, del concepto etnológico de Observación participante de **J. P. Spradley** y de la Teoría de la deriva de **Guy Debord**. Entienden la teoría del vínculo en la dimensión de lo grupal, el feedback, aprovechan su llamada Estética del vínculo, concebida, según sus palabras, como “un esquema conceptual, referencial y operativo”, capaz de adoptar todos aquellos conceptos que asisten a su desenvolvimiento. (Foto 2)

En ENEMA no hubo una teoría que unificara su proyección, la figura guía era la de Lázaro Saavedra, pero a su vez se disolvía en el colectivo, por ello la idea de su creación fue generándose en la propia dinámica grupal. El profesor le ofrecería su experiencia como artista y sus conocimientos acerca de las manipulaciones del mercado, sin embargo, no tenía conciencia de su liderazgo².

Estas especificidades, sin dudas, tienen que ver con las relaciones; las fuentes del conocimiento y los objetivos trazados por los mismos. A DUPP le interesaba más el acercamiento al mundo del arte, las tendencias, el mercado, la circulación o las relaciones públicas; en DIP hay una apertura a otros campos disciplinares no artísticos de la psicología el psicoanálisis, la antropología visual o teorías de campos. Trabajar con experiencias

² Aspecto relevante que corroboramos al revisar su CV y no encontrar relacionados ninguno de los eventos de este colectivo.

generadas en el terreno artístico era para ENEMA fundamental, de ahí, que retomaran las apropiaciones como método pedagógico, las acciones y el trabajo con el cuerpo, como vía expedita de otras carencias materiales o la recontextualización de gestos artísticos producidos en otras latitudes que reciclaron como parte del proceso de aprendizaje.

La pedagogía y el ejercicio pedagógico en el campo artístico no se pueden producir sin el conocimiento del movimiento artístico, por ello, todos se han erigido además, como proyectos artísticos, lo cual los distingue. La labor pedagógica conforma gran parte de las mismas y la asunción de la pedagogía se revela desde posiciones diferentes en cada uno.

El proyecto editorial tuvo para ENEMA mayor relevancia, que para los otros grupos, en tanto devino medio y fin para externar sus inquietudes. En las primeras tiradas de su Revista (Foto 3) quedaban plasmados los objetivos que se trazaron: "Con vista a afrontar intereses divergentes en lo que concierne a la creación artística, los estudiantes de segundo año de la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte, han proyectado un espacio ideal, una publicación que pretende reflejar preocupaciones referentes a nuestra especialidad."³

³ Revista ENEMA 2 y 3/ 2000

En la segunda y tercera Editoriales apuntaban:

"Nosotros, los miembros de ENEMA, recepcionamos todo tipo de propuestas, ya sean eminentemente tradicionales o metatranscendentemente conceptuales, que alternen en su quehacer artístico con la obra sólida, contenidista y de aspiraciones momáticas, angelroméricas o peterludwigcianas, para llevar a la práctica nuestro proyecto".

Definido como colectivo, ENEMA asume lo performático desde una visión más lúdica, aliento que ha derivado en experiencia más reflexiva en tanto indagación de procesos creativos pre existentes para la construcción de su obra en un sentido de apropiación que desplaza el divertimento, cambio que puede acarrear el cansancio proposicional de este grupo, en el que el cuerpo se presenta como una zona de exploración cultural donde lo individual se trasmuta en colectivo.

Cada edición de la Revista se hizo acompañar de un evento multimedia. Durante su existencia, realizaron acciones de diversa raigambre, proyectos imposibles, performance, notinemas, apropiaciones como **Rompiendo el hielo**⁴; **Dibujo calcado en nueve etapas**⁵; **Amarre**⁶, **Ustedes ven lo que sienten...nosotros vemos**⁷;

⁴ A partir de la obra *performática* realizada en 1992 por Marina Abramovic en el Palacio Gaviria durante la Bienal Internacional Edge'92, es la acción titulada *"Biografía"* durante la cual la artista sostiene un bloque de hielo hasta que este se derrite provocándole severas quemaduras en su piel.

⁵ Esta acción estuvo inspirada en el *performance* de Dennis Oppenheim *"Dibujo calcado en dos etapas"* (1971). En aquella ocasión el artista dibujó sobre la espalda de su hijo una figura abstracta que aquel reprodujo en una pared según la sensación experimentada, y viceversa. ENEMA amplifica la experiencia.

⁶ Basado en una idea de Linda Montano y Tching Hsieh, un año atados por la cintura de 1983-84.

⁷ Se apoya en una obra de Marina Abramovic y Ulsy de 1984, *"Ustedes ven lo que sienten, yo veo"*.

Marca registrada⁸; Recursos humanos⁹; Mezclilla¹⁰ o Pelota¹¹; además de otros, que fueron de la autoría del grupo. Lo colectivo y la interpretación de la copia sobreviven estrategias pedagógicas en ENEMA. “No se interpreta cualquier tipo de obra, son obras donde el cuerpo ha sido el medio o el material fundamental de la misma; donde el tiempo, el espacio, el movimiento, el proceso, lo efímero se han activados de una u otra maneras y han quedado documentadas para la posteridad en fotografías o videos. Estos tipos de obras han sido clasificadas (compartiendo muchas de ellas más de una sola definición) como performance, happening, body art o arte conceptual.

El concepto de “interpretación” siempre ha estado relacionado con la huella individual, pero Enema transforma la interpretación individual en interpretación colectiva, trata de revivir una experiencia individual desde lo colectivo, quizás para encontrar una huella individual a través de la definición de una huella colectiva. (...) “lo colectivo” no debe ser considerado un elemento gratuito, no solamente en la obra construida y acabada, sino, en el proceso de su construcción y en la estrategia para insertarla institucionalmente en el arte”¹².

La función del profesor en la experiencia de ENEMA ha sido la de convertirse en un miembro más del proceso de la

creación e interpretación colectivas, la relación alumno-profesor no termina en el taller e incluso los términos que participan de esa correspondencia se vuelven muy relativos porque el profesor, al igual que los alumnos, aprende en el proceso de enseñanza-aprendizaje, definir quien es uno y quien es el otro se convierte en un problema puramente formal y esquemático de roles institucionales.

La idea era que DIP¹³ se convirtiera en un espacio real, en una zona de investigación y reflexión; al plantearse intervenir solo en espacios públicos. En DIP no estaba presente el sentido altruista filantrópico que le imprimió René a muchos de los proyectos de DUPP. Por su parte, el Laboratorio de la Conducta¹⁴, nace desde diversas modalidades de realización, y el espectador es maniobrado como protagonista de la acción. El artista hablará aquí de la escultura del comportamiento, a propósito de las acciones que van estructurando los espectadores. Para Ruslán, esta imagen será entendida como un proceso físico mental, donde el receptor no sólo es invitado a participar, acaso, a proseguir el proceso inherente a la obra. De manera, que pudiéramos pensar que en DUPP, se proyecta una escultura sociocultural, en ENEMA una escultura corporal y en DIP deviene proceso conductual.

Los proyectos desarrollados por DIP en los que podemos comprender estas afirmaciones son numerosos. Podríamos

⁸ Parte de una propuesta de Vito Acconci del mismo nombre de 1970.

⁹ Acción realizada en Galería Habana en el 2002.

¹⁰ Idea de Fernando Rodríguez.

¹¹ Evento que remite a la acción “La Plástica Cubana se dedica al Baseball” (1989).

¹² Texto inédito de Lázaro Saavedra.

¹³ DIP empieza como Taller de Arte y Experiencia, un homenaje a René Francisco, por el Departamento de Arte y Exposiciones de DUPP.

¹⁴ Que ya tiene alrededor de nueve ediciones.

citar, ***La memoria del mar dentro de una Isla***, era llevada la grabación del sonido provocado por el mar que se amplificaba en un pueblo que no lo tenía a su alcance, extendiendo así las potencialidades sensoriales de sus habitantes y vigorizando el carácter sinestésico.

El drama de convertirse en otro: paranoia, consumada en la Calle Obispo, La Habana Vieja en el 2002, de Ruslán Torres "Los participantes fueron avisados de manera individual y secreta antes de la acción. Debían encontrarse en ciertos lugares específicos y a horas exactas según se les había informado para recibir o entregar un objeto sospechoso (una maleta). Los cambios de este objeto se realizarían cada media hora, tiempo que dispondrían los participantes para realizar acciones performáticas (conductas sospechosas) ante las supuestas cámaras de vigilancia, a lo largo de la calle..."¹⁵

En DIP el espectador se torna observador participante más allá del creador gestor que de hecho ya se considera señalado en tal denominación. La intervención en cuestión, pretende provocar una especie de distanciamiento en el comportamiento del público, haciendo que su sentido de transcurrir ordinario se vea alterado por la idea interventora



FOTO 3

FOTO 4: El drama de convertirse en otro: Paranoia.



L.CONDUCT-A-RT / Calle Obispo, Habana Vieja, Ciudad de La Habana, junio 2002

¹⁵ Torres, Ruslán. L.CONDUCT-A-RT. Un proyecto de vínculo.

dando pie al disfrute de los aspectos que la situación provoca en el receptor por el ente autoral. De ahí, que el presupuesto metodológico de la observación participante constituye una de las directrices de sus acciones, manifestándose de este modo una concepción dual, de intercambio enriquecedor. Los procesos de recepción se encauzan en la activación del sujeto, aniquilando la inmovilidad del destinatario que se advierte en las propuestas grupales de DUPP y ENEMA. Mientras que en DIP existen testigos que viven experiencias simbólicas diferentes, en DUPP y en ENEMA existen espectadores. (Foto 4)

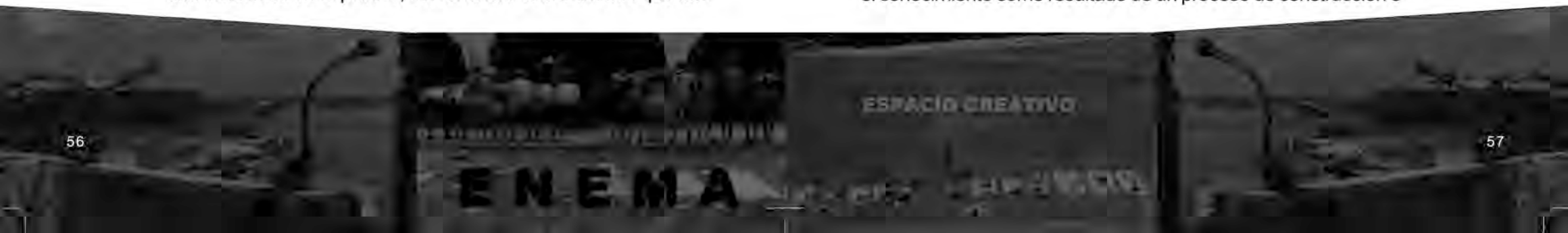
La propuesta del Departamento de Intervenciones Públicas, aprovechando experiencias grupales anteriores, logra desarrollar un conjunto de estrategias creativas que le permite diferenciarse de quienes le precedieron. La reflexión grupal no sólo tiende al desentrañamiento de las funciones de la obra de arte en un contexto dado. Dada la fuerte impronta vivencial que ostentan una buena parte de las propuestas, resulta inevitable para los protagonistas, incluyendo al líder del grupo, un cuestionamiento de las relaciones grupales establecidas a partir de la generación de un proyecto propio y en la colaboración con los proyectos de los otros.

El haber elegido privilegiar aquellos supuestos que tienen una incidencia en lo público, sin renunciar a la intimidad que late

en cada ademán del constructor de imágenes, es también una arista diferenciadora. Subyace en ellas la feliz idea de que el artista es el primer espectador de la obra de arte, con lo que se apuesta por la disolución de una de las fronteras que han caracterizado al arte occidental. Es en estos aspectos, donde vemos los principales aportes del Departamento de Intervenciones Públicas.

Lo autoral funge como línea de acción en las proposiciones individuales que encuentran un espacio de inserción, las poéticas de sus integrantes. Si la disolución autoral o más bien, la pérdida de una marca personal no constituye un precepto ortodoxo a seguir al ser violado por el trazo particular, en ENEMA la huella del sello grupal es el presupuesto esencial del proyecto, en tanto la obra deviene producto de un sujeto colectivo en estrecha relación con las ideas emanadas de cada artista. La asunción de otros discursos como propios viabiliza capacidades de re-lectura edificando como resultado un texto con un sentido de pertenencia grupal.

La manera constructiva, de búsqueda general y que tienen en común la idea de que las personas, tanto individual como colectivamente, «construyen» sus ideas sobre su medio físico, social o cultural está presente de manera más palpable en DIP que en los otros proyectos. Esta teoría constructivista, entiende el conocimiento como resultado de un proceso de construcción o



reconstrucción de la realidad que tiene su origen en la interacción entre las personas y el mundo. Por tanto, la idea central reside en que la elaboración del conocimiento constituye una modelización más que una descripción de la realidad. Se trata de una concepción que niega la posibilidad de una transmisión de conocimientos del profesor al alumno, ya que ambos construyen estrictamente sus significados.

La percepción del espacio se disuelve desde perspectivas diversas en cada grupo como eje axiológico que devela flancos precisos de acción. El espacio físico determinado para galería DUPP no existe, esto advierte a la misma como emplazamiento virtual de sus propuestas y a la apropiación de zonas no legitimadas por la Institución, marginadas por los canonizados muros del arte; práctica creativa en zonas urbanas que discursan sobre el carácter público del grupo a partir de acciones performáticas. La Galería DUPP originariamente concebida como un espacio físico dentro de un espacio galerístico¹⁶, fue enriqueciéndose.

Los espacios utilizados por DUPP en los eventos fueron disímiles, sin embargo, ya fueran privados o públicos tuvieron en sus inicios un carácter asistencial más marcado. Varios de ellos

¹⁶ Con ese fin, propusieron una exposición en la Acacia, galería perteneciente al Fondo de Bienes Culturales, que no fue aprobada.

tuvieron que ver con el concepto de artista como asistente, lo cual sin dudas, se sustentaba por los derroteros de la década en su comienzo.

Enema privilegia en algunos de sus proyectos la galería como espacio y cuando se hacen en plazas públicas el protagonismo sigue siendo de los artistas. Su lugar de acción ideal se comparte entre la Revista, que aspira a ser otro medio también como puede ser un canal de televisión, una borrachera convertida en performance o unos pintores que intentan escribir; lo urbano y lo no urbano, la escuela y la galería. El cuerpo deviene espacio simbólico, medio o material, y se trasmuta de lo individual a lo colectivo, de una instancia privada a una pública. (Foto 5)



FOTO 5

En DIP el espacio, partía de una búsqueda previa y se fraguaba tanto hacia el ámbito público de la ciudad como fuera del espacio metropolitano, logrando una dimensión otra, que se mueve mediante la observación del público no avisado que va a ser explorado en tanto su proyección constituye a su vez, el estudio de sus indagaciones. Sus experiencias, a diferencia de los otros grupos, se han llevado fuera del país (Alemania y Colombia) y resultaron un descubrimiento de las ciudades desde una perspectiva otra.

De acuerdo a sus propósitos, los espacios en cada uno se definieron de manera disímil, pero tienen demasiados puntos en común. En DUPP el espacio es virtual, en ENEMA es ideal y en DIP es ficticio. Y todos los grupos, finalmente aterrizan en la Institución Arte, como espacio legitimador en el campo del arte, lo cual puede resultar un indicador de sus esencialidades como prácticas artísticas. Así sucede con la utilización de los diversos medios, aunque, nos parece que el comportamiento del performance es distinguible en cada grupo, en DUPP es quizás más centrado en la reflexión, en ENEMA, se expresa con un carácter más lúdico carácter efímero y en DIP responde más a lo interactivo. El video, las editoriales, las exposiciones o las puestas en escena de sus acciones, cambian sus sentidos según los objetivos trazados por ellos.

En la implementación de proyectos artístico-pedagógicos en la Facultad de Artes Plásticas del Instituto Superior de Arte, se vislumbra una praxis que podría cualificar la enseñanza y aprendizaje del arte en el nivel universitario, pero no se han constituido en el eje formativo de ésta Institución. Quizás integran parte de su acervo metodológico, pero sólo como alternativa, frente a prácticas pedagógicas más tradicionales. Estas podrían parecer afirmaciones de dudosa credibilidad, dados los reconocimientos alcanzados por la excelencia de las propuestas de los proyectos valorados, dentro y fuera de los predios académicos. Cada uno de estos empeños ha logrado ofrecer al campo artístico eventos sustentados en el rigor investigativo, propiciadores de la discrepancia, la reflexión y el diálogo, que devienen ganancias todas para el arte contemporáneo.

Julia Grecia Portela Ponce de León

Identidad, Institucionalización y Resistencia.

Preguntarse por la propia identidad es lugar común en quien duda de saber quién es. En las tierras dominadas por poderes ajenos, los antiguos pobladores y los descendientes de las mixturas y de los nuevos ocupantes comienzan sus indagaciones por querer saber quiénes son. En las periferias son muy diversos y ricos los discursos filosóficos, sociológicos y políticos que surgieron, así como la producción simbólica que los precede y acompaña. Eso es así desde que se llamó “descubrimiento” a la llegada a estas tierras que estaban habitadas desde mucho antes. Esa palabra “descubrimiento” determina el lugar desde donde se nombra a los habitantes de los territorios que -en un principio y antes de ser arrasados- fueron confundidos con reinos de Oriente. Los textos de Marco Polo testimoniaban la necesidad de creer que estas tierras no eran lo que se veía. Que podían ser los dominios orientales del Kublai Kan, o Catay (China) o el reino del Preste Juan o Cipango (Japón), el Paraíso Terrenal o sus alrededores, las regiones de Tarsis y Ofir o el reino de Saba o las Indias o, quizás, las islas perdidas de San Brandán, de las Siete Ciudades o las Antillas, que para los navegantes aparecían, se mudaban y desaparecían.

En esta tradición paradisíaca de infinitas delicias se mezclaban reminiscencias de las islas de los Bienaventurados con las fantasías orientales de Las Mil Noches y Una Noche, con un mundo basiliscos, grifos, ave fénix, sirenas, manatíes, colibríes, dragones y seres más o menos humanos como guerreras amazonas, pigmeos, hombres cíclopes, descabezados, cinocéfalos, hipópodos o seres con labios enormes que les servían de sombrilla.

Semejante riqueza y diversidad de imágenes y relatos documentados que precedieron al descubrimiento, inauguraron el pre-texto al discurso de las diferentes culturas de este territorio que recibió el nombre unificador de América. Acá se construye una historia de la imagen que contrapone con diferente suerte los símbolos (visuales, arquitectónicos, musicales, míticos, lingüísticos e identitarios) de los colonizadores a los de quienes comenzaban a ser colonizados. Historia, lengua, identidades, todo fue trasplantado con dispar suerte.

Es fácil observar en lo que queda de las culturas mesoamericanas la inserción interruptora del colonizador de la Contrarreforma. Mirando las culturas de América encontraremos cortes, quiebres y muertes que podaron las bifurcaciones, generaron muñones y provocaron fractaciones -generalmente



ocultas-, así, lo que venía avanzando de una forma, corrió hacia caminos imprevistos y se filtró a través del tiempo para resurgir y exponer sus cicatrices 500 años después. En toda América, cantidades de comunidades indígenas o africanas y sociedades europeas se piensan en las pocas lenguas de los colonizadores portugueses, ingleses y españoles. Ni el nombre de estas tierras ni el que se asigna a sus habitantes es originario de acá. Indoamericanos, afroamericanos, latinoamericanos, son palabras que solo reúnen parcialidades de modo incompleto y cada una es expulsiva de las otras identidades.

En una tierra con nombres cambiados e historia quemada, la educación se cimenta hoy en una cultura de mixtura y ocultamiento de pueblos que para sobrevivir negaron su existencia ante el dominio colonizador. De ese modo buscaron resistir a la intensa vinculación con la cultura de Europa por encima de la originaria de este continente, que es significativa para la mayor parte de la población rural y de la periferia urbana. Así actuaron y actúan los pueblos aborígenes americanos, los africanos esclavizados y los criollos mixturados. La colonización pedagógica comenzó con la espada, siguió con la palabra y se continúa con el canon hegemónico del pensamiento y el arte europeos, la influencia norteamericana desde la guerra fría y los

modelos impuestos desde el dominio mediático globalizado. Ese fue y es el paradigma institucional y así se lo reproduce. Nuestra indagación por la identidad incluye antecedentes históricos. “Tengamos en cuenta que nuestro pueblo no es el europeo, ni el americano del norte, que más bien es un compuesto de África y de América que una emanación de Europa; pues que hasta la España misma deja de ser europea por su sangre africana, por sus instituciones y por su carácter” dice en 1919 Simón Bolívar en el Congreso de Angostura. Y añade “nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, diferentes en origen y en sangre, son extranjeros, y todos difieren visiblemente en la epidermis; esta semejanza, trae un reato de la mayor trascendencia”.

En el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, hace pocos años que se expone la producción de los pueblos anteriores a la colonización, que estaba en los depósitos y era considerada más digna de las salas del Museo Etnográfico. Y no es un hecho ocasional, ya que la historia de las imágenes se enseñó en escuelas, universidades y museos desde la llegada del colonizador con la periodización europea antes que con una clasificación desde la propia producción artística, ignorando las problemáticas originales. Recientemente, una periodista argentina fue a Taiwan para asistir a la reapertura del National Palace Museum

que albergaría la colección de arte chino más importante del mundo, y se sorprendió al encontrar una forma diferente de secuenciar y concebir el arte. Es que no había imaginado parámetros distintos de los que siempre nos impusieron. Pero todo poder político-económico que se instala en el campo del intercambio, que es necesario para las metrópolis o bien que se insinúa como un nuevo polo de expansión, acompaña su desarrollo económico con el cultural, e impone su imagen con carácter de identidad.

El sistema de reproducción de la cultura estuvo determinado por la educación. Ese es el motivo que, en la Argentina, llevó a la generación de políticos de 1880 a crear la ley de instrucción pública general para unificar la identidad de los cientos de miles de inmigrantes que, escapando del hambre y de la violencia, llegaban básicamente de Europa “para hacer la América”. Con el mismo objetivo fundaron la mayor parte de los museos, academias de ciencias e instituciones de arte. Todo coadyuvó a crear una identidad que unía el imaginario de nuestros países dependientes con Europa y deshacía las identidades originarias aborígenes y criollas, pero también atacaba todas las formas populares de expresión simbólica surgidas incluso de los sectores

mayoritarios. El autoritarismo va más allá de reproducir los conocimientos necesarios para la producción artística y señala qué es válido y qué no lo es.

En la década del '60 recorrieron América Latina tres muestras históricas: «De Cézanne a Miró»; «50 años de la Bauhaus» y “Contrastes De Forma - Abstracción Geométrica, 1910-1980” que asentaron cierto ordenamiento que luego repetirían en escuelas, universidades y museos como un esquema estricto. Es decir que, si en la evolución del arte europeo, al realismo le siguió el impresionismo, a este el post impresionismo y a este el expresionismo, del mismo modo ocurriría en todos los países culturalmente dependientes. Sin embargo, en Argentina, lo que se llamó *impresionismo* se vincula más con *macchiaioli* italianos y es muy diferente del impresionismo francés, y el surrealismo no tuvo las mismas implicancias políticas o contestarias que el europeo. En lugar de aceptar el determinismo de las periodizaciones del arte europeo, se deben diferenciar los procesos locales de la codificación impuesta por las metrópolis, que imaginan un movimiento rectilíneo y uniforme donde cada experiencia de la periferia -se asegura- ya fue anticipada por otra que ocurrió en el centro.

Sin dejar a un lado las condiciones sociales de producción, el creador de arte parte de un sistema de conocimiento y de producción que existe antes que él y le impone incógnitas y posibilidades que acotan y guían sus propuestas creativas. La imagen es un sistema de signos visuales que se transmiten y se modifican de generación en generación, en un proceso de innovación de sus elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos. La trayectoria del artista dentro del sistema de producción y del circuito de arte es muy importante para constituir su consagración y la valoración que hace el medio sobre su obra por sus condiciones plásticas y significantes, según los conceptos dominantes. Esto también delimita la mirada del espectador casual, del público de arte y del crítico especializado. En Argentina, un fracaso o un reconocimiento no son tan trascendentes en el país como un triunfo en Europa o, por extensión (luego de la Segunda Guerra Mundial), en EEUU.

Muchos ejemplos se pueden elegir que ilustrarían esta afirmación sobre esos procesos de valorización: Ernesto de la Cárcova (1866-1927), sobresaliente pintor y gestor cultural de principios del siglo XX, es el autor de la pintura "Sin pan y sin trabajo" realizada cuando asistía a la Academia Albertina de Turín. Con ella gana en Buenos Aires el reconocimiento de los artistas

(1894) y la crítica furibunda por la temática, que registraba la crisis del artesanado por el surgimiento masivo de la industrialización, antes de que ese proceso apareciera en estas regiones. Las preocupaciones que tienen en Italia se diluyen en Argentina, donde nunca más vuelve a la problemática social. Sin embargo, es la obra expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes de significado más sostenido y valorizado en la memoria del público a lo largo del tiempo.

Antonio Berni (1905-1981) gana la Bienal de Venecia (1962), lo que le significa el verdadero espaldarazo que lo instala en el imaginario popular y permite que su obra gráfica, desvalorizada hasta entonces en el circuito de arte argentino, sea considerada en las escuelas de arte y en los salones oficiales. Es Berni quien realiza matrices de grabados ensamblando objetos descartados con los que imprime. Sus personajes Juanito Laguna, el nene callejero de los basurales, y Ramona Montiel, la muchacha pobre que prostituyéndose llega a ser figura del jet set y visita a generales y obispos, son configurados con los objetos con los que conviven. Juanito y Ramona están hechos con la basura de la industria efímera importada que destruye a la producción nacional.



FOTO 1: Grabado de Antonio Berni.



FOTO 2: Casa tipo de la Boca pintada según la propuesta de Benito Quinquela Martín.

Julio Le Parc (n. 1928) padece el cruce de la política con la formación artística en la Argentina. Estudia, abandona los estudios y vuelve a estudiar hasta que viaja al exterior. Aunque conocido en su país, la valorización institucional más allá de las vanguardias se produce cuando gana el Gran Premio de la Bienal de Venecia (1966), y retorna para exponer sus objetos lúdicos y cinéticos.

Otro interesante caso es lo que se registra en los textos de arte sobre Benito Quinquela Martín (1890-1976), a quien se considera un pintor expresionista del trabajo portuario de Buenos Aires. Surgida su obra en La Boca del Riachuelo, uno de los barrios humildes de la ciudad, se acumulan las críticas y los análisis positivos sobre sus pinturas y grabados, que se presentan en el país y en el exterior y que hoy poseen museos internacionales y colecciones de reyes y estados. Quinquela Martín pinta desde 1930 paisajes del barrio miserable y triste de color neutro, pero lo hace componiendo por contrastes de tinte y de saturación. Luego convence a los vecinos de que pinten las paredes de sus casas por paños de color, para hacer al barrio más alegre, en lugar de mezclar en un tarro todos los colores sobrantes de la pintura de las barcazas que atracan en el muelle. En un trabajo de gestión comunitaria, incentiva la



intervención urbana. Esa conducta no existía en los catálogos de lenguaje artístico, y fue relacionada con su obra filantrópica hacia la comunidad antes que con la producción simbólica. Fue vista como un antojo, una extravagancia del artista, en lugar de comprender la búsqueda por estetizar al barrio que con el tiempo se iba a convertir en una de las imágenes paradigmáticas de Buenos Aires. Pero se trata de un modo sincrónico -diferente del europeo- de ver la relación arte-vida, la oposición entre producción artística individual / autoría colectiva, objeto de arte / arte efímero (los muros del barrio se vuelven a pintar constantemente variando los criterios y ya nadie sabe cómo surgió la idea), obra en el circuito y fuera del circuito de arte y arte público / espacio público.

Desde el 30 de noviembre de 2004 al 29 de enero de 2005, en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, se realizó una muestra retrospectiva (1954-2004) de la producción artística de León Ferrari (n. 1920), uno de los artistas plásticos vivos más provocadores y sobre el que no es posible dejar de escribir en esta nota. Desde 1965, cuando expone "La Civilización Occidental y Cristiana" en el Premio Di Tella, provoca con sus imágenes reflexiones sobre la función de las instituciones en la historia. En carta a la directora del Centro

cultural Recoleta Nora Hochbaum, con el objeto de justificar su necesidad de cerrar la muestra que había sido censurada y vuelto a abrir, decía el artista: "Parte de las obras expuestas se refieren al antisemitismo, los anticonceptivos y la lucha contra el SIDA, el castigo al diferente en el más allá, los crímenes de la dictadura, la discriminación a los homosexuales, la actitud occidental frente al sexo, la misoginia, la Conquista, la Inquisición, las actividades de los EEUU en Vietnam y en Irak. Esas obras originaron un debate intenso y necesario que promete continuar y ampliarse. La sociedad ha demostrado que está dispuesta a discutir estos temas y a recorrer los límites y cuestionamientos implícitos en las obras expuestas y, en términos generales, en el arte". En sus obras denunció las contradicciones de una institución religiosa que sistemáticamente apoyó a las dictaduras militares del país e hizo la vista gorda frente a la tortura, el genocidio y la masacre del pueblo. "Todo esto me permite asegurar que se han cumplido con creces las expectativas de la retrospectiva. Estoy muy agradecido por la solidaridad de mis colegas, del público, de la mayor parte de los medios y por el respaldo institucional que hizo posible y que sostuvo la muestra. Por otra parte, los ataques, la clausura de la exposición durante diez días, junto con las amenazas de bombas que han

llevado a desalojar varias veces todo el Centro Cultural Recoleta y el edificio de la OEA, crean un clima de tensión que perturba el normal funcionamiento de la institución”, concluye el artista al que en octubre de 2007 se le otorgó el «León de Oro» de la Bienal de Venecia. En sus escritos, Ferrari relaciona lo legitimado en arte con la elite y las necesidades del arte con la política. En 1968 había escrito: “La nueva vanguardia estética que se está constituyendo en nuestro país tiene a mi criterio, tres características que se refieren a: 1 el significado de la obra, 2 la eficacia con que dicho significado se transmite y 3 el público al cual se dirige”. (La) “preocupación renovadora, que constituye uno de los fundamentos de la nueva vanguardia, fue posiblemente la causa de que un sector de aquella generación se diera cuenta que, mientras se dedicaba a realizar y renovar sus obras y tendencias en un clima de aparente y festejada libertad, estaba en realidad obedeciendo las reglamentaciones de una academia que le ordenaba hacer arte sin ideología, sin significado y para un público de elite cultural y social”. Y probablemente allí esté el nuevo punto de discusión. Dos diarios de Buenos Aires preguntaron qué se debería hacer con la exposición retrospectiva de Ferrari, y las respuestas mostraron el estado de la sociedad. El conservador La Nación preguntó: *¿Qué opina sobre la orden de cierre de la muestra*

de León Ferrari? Y la respuesta *Es una medida acertada* recogió el 44,51%, mientras que el 41,03% calificó la medida como *vergonzosa*. El diario Clarín preguntó *¿Qué debería hacerse con la muestra de León Ferrari?* Y un 16,2% recomendó cerrarla mientras un 83.8% opinó que cada uno debería decidir si ir o no ir. Nadie –salvo el arzobispo Bergoglio- se hace cargo hoy de haber intervenido en forma negativa contra la retrospectiva de León Ferrari de hace dos años.

Sin duda, el dominio de las instituciones de educación (escuelas de formación general y artística, talleres y universidades), de cultura (museos, fundaciones, bancos de crédito artístico) y de comunicación (publicaciones gráficas y digitales, editoriales, medios de comunicación, *sites*) sobre la sociedad parece diluirse en algunos sectores mientras domina en otros campos del conocimiento. Hoy, la influencia de los medios y de los grandes centros consagratorios y mediáticos como la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia o el Premio Guggenheim determina direcciones que la mayor parte de los curadores, críticos y comentaristas de todo el mundo se adelantan para avalar, de modo de no perder el tren de la actualización constante. Por eso, el mayor desafío es la resistencia a la trituración de la identidad que produce la globalización.

Desde las instituciones académicas y universitarias falta aún la lectura que señale los pasos originales de la innovación. Hoy solo se siguen mayoritariamente los caminos que son valorizados en el exterior. En Argentina, durante la década menemista de los '90 se promovían obras con problemáticas lavadas, que solo adquirirían potencia después de trazar una extensa elipse. En una importante fundación de Buenos Aires, años después de la debacle político-económica de diciembre de 2001, se organizó una exposición colectiva curada por varios críticos que habían sido responsables de las movidas artísticas de la década anterior y que en esta oportunidad reunían a muchos de los artistas que antes no habían elegido. Ante la sorpresa de todos, uno de los organizadores dijo que era muy bueno ver cómo los artistas estaban ahora marcados por las recientes escenas de reclamo popular. Una de las expositoras contestó que la obra seleccionada había sido hecha en la década anterior. Lo que había cambiado era la directiva del curador, que ahora organizaba lo que se promovía desde Europa: el arte político de la periferia.

Mientras la producción artística de la vanguardia se institucionaliza en los museos, existen en la calle acciones



FOTO 3: Ronda en la Plaza de Mayo.

populares de carácter performático que pocos saben ver. ¿Qué otra cosa son las intervenciones de dirigentes como el Subcomandante Marcos en México o, en la Argentina, las rondas de las Madres de Plaza de Mayo y los cortes de rutas que transforman la barricada en centro cultural?

Caídas las medidas que señalaban qué era lo válido en lo artístico, ante la decadencia de las instituciones de formación, como corresponde a una sociedad de mercado, vuelve a brotar (¿se secó alguna vez?) el parámetro de

compra y venta de la obra como paradigma. Es evidente que la industria del paratexto de la obra es la única capaz de desviar el discurso de los especialistas y lleva a los propios creadores a tomar como fundamento valorizable el discurso del mercado.

En esta época post guerra fría, en que los conflictos militares siguen siendo de origen tan económico que hasta los ejércitos de ocupación son empresas -y se mide el recupero-, sin embargo, se quiere demostrar que son guerras entre cultos e incultos, entre distintos modos de pensar de los cuales solo el nuestro es el válido. Esto es lo que explica la peligrosidad de la cultura como institución y de la definición que le demos (o que otro le dé). Podemos concluir que la creación de símbolos tiene un profundo valor estratégico, ya que las guerras que vienen serán por el agua y el espacio, pero en apariencia serán por la cultura, y buscarán doblegar las identidades. Por ese motivo, en las regiones centrales se valorizan todos los materiales de la identidad y simultáneamente -desde las organizaciones o empresas internacionales como la *New Open World Corporation* - se promueve la declaración como Patrimonio de la Humanidad de los valores antiguos

que les quedan a los periféricos (la Quebrada de Humahuaca, el Mato Grosso, el enclave de Petra, Machu Picchu o Chichén Itzá) para interrumpir su cultura o apropiarse de sus recursos, eliminarles lo distinto y hacerlo más acorde con la cultura del nuevo invasor. Como es y como ya fue.

¿Cuáles serían los modos -que hemos perdido y estamos perdiendo- de concebir al arte, si lo pensáramos desde las periferias? ¿Y cómo se produciría la evolución de la simbolización si no hubiera una preferencia de los curadores y de las fundaciones por las formas y modos ya configurados en los países centrales? ¿Qué pasaría si atendiéramos a nuestras necesidades íntimas y vitales, para ser cada uno de nosotros lo que queremos ser?

¿Quién se opondrá y cómo resistiremos?

Julio Flores



Un filósofo en el museo. Nuevas experiencias museísticas

I. Identidad y museo

En un volumen articulado precisamente en torno al tema de la “Identidad y la Institucionalización en la Cultura Artística Contemporánea” creo que no podían faltar algunas reflexiones centradas en el mundo del museo, enmarcado en el contexto actual. No sólo la oportunidad que me brinda la revista es adecuada, sino que además mi dedicación, desde hace tres años, a dirigir un museo, con una fuerte identidad y sumamente institucionalizado desde su creación, me coloca de manera directa en una apropiada ocasión para pergeñar tales (auto)reflexiones. Quizás por ese mismo motivo acepté la invitación a respaldar el décimo número de la revista, dedicada al arte y la cultura contemporáneos, dando formulación a mis propias experiencias como gestor cultural y como crítico de arte, que al final ha debido hacer un paréntesis en su prolongada entrega a la vida universitaria (de más de treinta años de docencia) para atender mejor a estas “otras” exigencias paralelas, que no complementarias, al estudio de las manifestaciones artísticas contemporáneas, desde sus fundamentos teóricos y estéticos.

Comencemos por puntualizar dos cuestiones: ¿desde dónde se habla? y ¿de qué hablamos? Ya el título mismo del presente texto no deja de plantear ciertas restricciones. Un filósofo, a punto de la jubilación como docente universitario, se decide a asumir la dirección de un museo muy particular, ubicado en Valencia, cuyo nombre es ya de por sí bastante elocuente: Museo de la Ilustración y de la Modernidad. La institución que lo promueve es la Diputación de Valencia.

¿En qué consisten y cómo podrían resumirse las claves de su particular identidad, como museo diferente? ¿En qué medida su carácter institucional influye sobre los planteamientos museológicos de la entidad o sobre sus programas museográficos?

En primer lugar, he de confesar que el edificio de nueva planta, obra del arquitecto sevillano Guillermo Vázquez Consuegra, tras el correspondiente concurso internacional, mereció ser reconocido con el Premio Nacional de Arquitectura y, de hecho, se ha convertido en uno de los referentes emblemáticos de la ciudad. Se enmarca, por tanto, en esa política institucional de intervención en un barrio histórico, fuertemente depauperado del centro de la ciudad de Valencia

(barrio de Velluters), con el fin de intentar propiciar tanto su regeneración como de incidir en las expectativas de su vida cultural y también en la vertiente económica de esa fracción ciudadana.

En segundo lugar, hay que tener muy en cuenta que el MuVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad), sito en el centro de un amplio espacio ajardinado, propiciado a partir del inmenso solar del antiguo Hospital del siglo XVI, ya derribado hace décadas, comparte además tal espacio con otros centros culturales, adscritos asimismo a distintas instituciones: la biblioteca pública municipal, el histórico Colegio del Arte Mayor de la Seda (del XVIII), un moderno Centro de Artesanía y el (aún en obras) futuro Rectorado de una Universidad Privada.

En tercer lugar, conviene recordar que el nacimiento del nuevo museo, en julio del 2001 —denominado entonces solamente “MuVI— había sido políticamente propiciado como un Centro de Estudios e Investigación, dedicado exclusivamente a la Ilustración Valenciana. El equipo directivo hizo lo posible por poner en marcha, contando institucionalmente —entonces— con adecuado respaldo, una exposición permanente titulada “La aventura del pensamiento”, con 16 salas, recurriendo a la más avanzada tecnología electrónica y audiovisual, visitable

en grupos de veinte personas, en cuatro idiomas e impactantes medios. La muestra aún sigue funcionando en la actualidad, a pleno rendimiento, y revisa didácticamente la transmisión de las ideas a través de la historia, haciendo lógico hincapié, dado su nombre, en la evolución del pensamiento ilustrado y sus plurales enlaces con la actualidad.

En cuarto lugar, como mirada hacia la historia reciente, hay que apuntar que las variaciones políticas, incluso manteniendo tonalidades cromáticas casi idénticas, acentuadas sobre todo por los cambios personales, suelen motivar —especialmente en el “sensible” ámbito de la cultura— unas incidencias institucionales fortísimas. Y la verdad es que el (aún) MuVI, centrado en aquella exclusiva e idealizada temática de la ilustración valenciana y respaldado operativamente sólo por el montaje de la exposición permanente, si realmente encuadraba las líneas generales del contexto valenciano del XVIII en el marco europeo y universal, poco aclaraba concretamente de él. De este modo, criticado, dejado entre paréntesis y olvidado institucionalmente, el MuVI agonizó sin programa ni presupuesto adecuados, hasta mediados del 2004. Una exposición sobre Gregorio Mayans vino a complementar su menguada actividad. Flor de tres años, hay que reconocer que se agostó tan rápidamente como había sido

concebido, manteniendo su limpia y soberbia arquitectura —de cemento, hierro, aluminio y cristal— como algo totalmente disfuncional, en el centro de la ciudad.

Tales son, pues, los antecedentes. Pero hay otro punto —en quinto lugar— que debe remarcarse, indisolublemente vinculado a esos juegos institucionales, nunca lejanos a la política, que tanto afectan al ámbito de la cultura y, con ello, también al contexto del arte. Como decisión drástica, ante el *impasse* producido, la institución, que regía y sigue rigiendo los destinos del museo, decidió rebautizar el centro —curioso juego de palabras, que nunca son tampoco inocentes— como Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (ahora sí) MuVIM, introduciendo históricamente el estudio del arte contemporáneo, como apéndice del antiguo proyecto “ilustrado”. Y, de esta manera el MuVIM se encontró, ante sí, con la llegada de la súbita “modernidad” ante sus puertas, nuevos y difíciles retos y diferentes objetivos. De hecho, todo un arco cronológico, que abarcaba del XVIII al XXI, se abría ante él, pero sin equipo, ni proyecto museológico, ni atisbo de programa. Sin duda, el MuVIM debía redefinir, cuanto antes, su propia identidad. Pero no fue así y el tiempo pasaba, en contra del propio museo, desdibujándose su imagen y su función, cada vez más, carente como estaba de público fidelizado.

Sin embargo, las instituciones, a la hora de hacer balance, difícilmente asumen los resultados de sus propias indecisiones. Y sus reacciones, colegiadas, pueden ser imprevisibles. Tampoco aceptan la no competencia, aunque haya sido inducida y motivada, desde dentro del propio entramado institucional. Y así ocurrió con el flamante edificio del MuVIM, que —huérfano de claro cometido— paulatinamente le fueron llegando devoradores inquilinos: la Sala Parpalló, con sus actividades de arte contemporáneo, la Institución Alfons el Magnànim, con sus publicaciones y convocatorias, el Consorcio de Museos, con sus plurales itinerancias expositivas, mediatizaban por completo sus espacios y, entre todos, desfiguraban totalmente la existencia y las posibilidades de programación propia de un museo —ya sí— plenamente anodino en su heterogénea sobrevivencia y forzada diversificación.



Foto 1: Exterior del MuVIM. Fotógrafo, Jesús Granada.

II. Cuando las instituciones —perplejas— dejan hacer.

De esta guisa se inicia el 2004, quizás el momento más bajo en el rendimiento del centro, que públicamente se había convertido en un auténtico problema de gestión cultural, en espejo de ineficacia institucional y en evidente caja de resonancia del escepticismo ciudadano y de la justificada ironía de los medios de comunicación locales.

Fue en esta comprometida coyuntura, cuando los responsables de la política cultural de la Diputación de Valencia, con la patata caliente del MuVIM entre las manos, deciden apostar por un posible replanteamiento total y por un nuevo equipo, que profesionalmente revisara y/o pusiese bases diferentes —a todos los niveles— al futuro museo. Y, en tal contexto, es sugerido mi nombre —un filósofo dedicado a cuestiones de estética y teoría del arte, conocedor del medio gracias al ejercicio intenso y continuado de la crítica— para poner en marcha un proyecto que se encontraba realmente aún en blanco. Lógicamente, conociendo el paño, no acepté la propuesta. Era suicida meterse en la boca del lobo. Y así lo hice saber, añadiendo que las exigencias y condiciones que, respecto al nuevo centro, iba a plantear no serían asumidas institucionalmente.

La sorpresa fue que querían conocer tales condiciones y, al exponerlas —tras un mes de reflexión y consultas personales— iban siendo aceptadas escalonadamente todas ellas. Curiosamente, pude comprobar que las instituciones, cuando hay que salvar la ropa, son capaces de mostrarse hasta comprensivas y flexibles, incluso frente a temas y cuestiones que afectan a fuertes alteraciones y cambios en la orientación de las gestiones culturales y artísticas, que de ellas dependen.

En realidad, he de confesar, que pocas veces en la vida de un profesional, te encuentras con el ofrecimiento de poder plantear, sin condiciones previas, un proyecto personal para poner en marcha un museo, con un perfil tan sugerente, abierto, arriesgado e indeterminado, como era el caso concreto frente al que me encontraba. Las microhistorias no dejan de ser, en sí mismas, elocuentes y didácticas. Desde ese momento, todo era posible. Incluso recuerdo perfectamente la frase del máximo responsable, cuando atisbó un cierto atajo de penetración: “Piénsalo. Ahí tienes el museo. Tú haz propuestas y hablamos”.

Efectivamente, las conversaciones duraron lo suficiente. Si comenzaron hacia finales de enero del 2004, el nuevo equipo tomó posesión el 1 de junio de ese mismo año, con el

compromiso de poner en marcha el nuevo MuVIM con el inicio del nuevo año, es decir el 1 de enero del 2005. Disponíamos, pues, de medio año para deshacer y rearticularlo todo: para definir el proyecto museológico y estructurar el programa museográfico del centro. Ni más ni menos, debíamos perfilar “otra” identidad e institucionalizar claramente “otro” museo, que tuviera realmente posibilidad de funcionar diferencialmente en nuestro entorno, con un marcado carácter propio y que cubriera ese dilatado y complejo ámbito cronológico —entre la Ilustración y las modernidades— que delimitó los iniciales ensueños del museo. Eso sí, dándoles las suficientes vueltas de tuerca para poder adaptar extensión e intensidad a una nueva situación.

¿Cómo arrancar? ¿De dónde partir? De hecho, se trataba de conseguir que proyecto y programa tuvieran un doble objetivo estratégico: por un lado, crear un museo atractivo, actual y potente, conectado con el contexto cultural de la comunidad, abierto necesariamente al obligado intercambio con otras entidades museísticas nacionales e internacionales, pero inserto en un barrio concreto; por otro lado, había que darle cuerpo, credibilidad y estima institucional a la figura del nuevo museo, de los que aún carecía, toda vez que los distintos partidos políticos se hayan proporcionalmente representados, según el número

de sus escaños, en la Comisión de Cultura, que es el órgano que debe supervisar y aprobar periódicamente, desde la Diputación, los programas, los presupuestos y cualesquiera iniciativas auspiciados desde el centro.

Respecto a la óptica propia de la política institucional, dos aspiraciones ineludibles nos preocupaban básicamente de cara a nuestra gestión cultural: primero *que nos dejaran hacer* y luego *que nos respaldasen*. Pero justo esas aspiraciones serían lo último que realmente se consiguiera. Para ello había que tener formulada toda la arquitectura de ideas, con sus raíces bien afincadas en la operatividad efectiva.

Comencemos por reconstruir y explicar aquel esforzado proceso que dio lugar al nuevo MuVIM. Una mirada al entorno artístico-cultural en el que iba a moverse el museo era claramente imprescindible. Intentamos, ante todo, ser realistas respecto a la situación del futuro proyecto en el contexto artístico valenciano, en el que fácticamente iba a moverse. Teníamos claro, dadas nuestras ambiciones, que eran dos los museos con los cuales debíamos de competir y también colaborar, desde un principio, y frente a los cuales nos encontrábamos a años luz, en todos los sentidos: eran el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM),

dirigido por Consuelo Ciscar y el histórico Museo de Bellas Artes, dirigido por el profesor Fernando Benito. Los tres museos se encuentran ubicados en torno a la ronda interior de la ciudad de Valencia, el IVAM y el MuVIM en edificios contruidos ad hoc y el de Bellas Artes en el histórico palacio de San Pío V. No están realmente lejanos entre sí, cuentan con fácil comunicación y podían, llegado el caso, desarrollar programas de colaboración. Pero esto implicaría una segunda fase, ya que habría que conseguir antes también su confianza, aunque siempre después de su sospecha. Nos imaginábamos. La situación institucional de cada museo es además distinta. El IVAM depende de la Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana y cuenta con un Consejo Rector; el Museo de Bellas Artes, pertenece al Ministerio, no ha sido transferido “aún”, a pesar de que es gestionado desde la Consellería de Cultura de la Generalitat; por su parte el MuVIM depende del Área de Cultura de la Diputación.

Ambos cuentan con importantes colecciones en sus fondos. El IVAM, con quince años de fuerte implantación, centrado, según sus estatutos, en el siglo XX internacional, domina y controla el desarrollo de las principales líneas del arte contemporáneo. Es la estrella museística institucional de la Generalitat, por respaldo político y presupuesto. El Museo de

Bellas Artes alberga fondos históricamente propios y, en depósito, mantiene el rico patrimonio de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Frente a ellos el MuVIM no posee colección propia y tampoco está previsto, de acuerdo con el estatuto de su creación, que pueda tenerla, funcionando exclusivamente según el modelo de *kunsthall*. Además el MuVIM ha subrayado siempre su carácter de “museo de las ideas”, enfatizando su singular interés y atención por la vertiente del patrimonio inmaterial. De ahí su potenciación, a ultranza, de la propia Biblioteca de investigadores, como uno de los elementos básicos de su quehacer.

Respecto a los posibles intercambios con otras instituciones, el MuVIM tuvo claro que podría incentivar sus contactos con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, fundada en 1768, como institución histórica ilustrada, con buenos fondos de obra y bibliográficos, interesantes para el MuVIM. Ambas instituciones han firmado un convenio de colaboración. También el Consorcio de Museos sería un buen intermediario, por su potencial económico y de gestión, siempre que el MuVIM no se viera sometido a servidumbres de espacios, ni vinculado a programas ajenos. Habría que dialogar de igual a igual, a través del Área de Cultura de la Diputación. Esa sería la clave.



Foto 2: Hall del MuVIM. Fotógrafo, Jesús Granada.



92 Foto 4: Exterior del MuVIM. Fotógrafo, Rafa de Luis.



Foto 3: Detalle acceso al salón de actos. Fotógrafo, Jesús Granada.

Por otro lado, las dos universidades públicas, dado el particular perfil del MuVIM, debían figurar entre los asiduos centros colaboradores del nuevo museo. Las otras universidades privadas sería dejadas, de momento, entre paréntesis, ya que son diferentes —por frecuencia, intensidad y extensión— sus aproximaciones al ámbito de la cultura artística. En cualquier caso el MuVIM tiene claro su carácter de puente con el mundo de la universidad y, desde un principio, ha cultivado con eficacia esa vertiente.

Tras la mirada hacia el entorno cultural exterior, era el momento de proceder al análisis del propio dintorno, tal como había sido heredado de la situación precedente. Y tuvimos muy claro que había que establecer una serie de condiciones sine qua non, referidas al irrevocable principio de que la dirección de un museo requería la posibilidad de disponer plenamente de sus espacios, de dirigir sus proyectos y coordinar sus programas. Por eso mismo, había que comenzar por la cuestión del edificio y de su disponibilidad total, de cara a la reestructuración, en profundidad, del propio concepto que del centro tenía no sólo la institución de la que dependía sino también la sociedad valenciana. Por eso la exigencia establecida, como punto de arranque, era la liberación de todo

inquilinato, servicio o dependencia establecida anteriormente con los espacios del MuVIM.

Todo ello significaba, una vez aceptado institucionalmente su aplicación, lo siguiente: que deberían trasladarse a otros espacios los servicios y el personal vinculados tanto a la Sala Parpalló como a la Institución Alfons el Magnànim y que asimismo debía eliminarse la capacidad que el Consorcio de Museos ejercía hasta el momento, decidiendo, con sus programas de exposiciones, el uso de las salas del propio MuVIM.

El plazo que se indicó para los diferentes traslados coincidió con el periodo de reajuste que se había establecido, desde la toma de posesión del nuevo equipo y la aplicación de su programa, es decir hasta finales de diciembre del 2004. Y así se hizo realmente. Con el inicio del nuevo año, 2005, la dirección del MuVIM disponía plenamente ya del uso de su edificio.

En relación a la paulatina conformación del nuevo equipo del MuVIM, la etapa de los primeros contactos y conversaciones fue fundamental. Había que conseguir un grupo reducido pero potente y dotado de coherencia, que pusiera en marcha el proyecto. Luego ya irían perfilándose las necesidades y



carencias sobre el modelo de funcionamiento establecido. Y así se llevó diligentemente a cabo. Lo que cabría denominar el núcleo duro del MuVIM quedó conformado por el director, el subdirector, el jefe de exposiciones y el coordinador de la gestión económica. A él se vincularon también los responsables del resto de departamentos en los que quedaría estructurado el museo. Profesionalmente se trataba de filósofos, pedagogos, historiadores del arte, sociólogos, economistas, licenciados en bellas artes y periodistas.

Respecto a los departamentos del MuVIM, su estructura quedó conformada en los siguientes sectores: dirección (2 personas), administración (4 personas), exposiciones (9 personas), biblioteca y centro de documentación (3 personas), relaciones externas (1 persona), publicaciones (1 persona), didáctica (3 personas) y centro de estudios (3 personas). Este bloque conforma un equipo de 26 personas. En paralelo están los departamentos de atención a la exposición permanente (8 efectivos), de información (3 efectivos), vigilancia de salas (8 efectivos), seguridad (9 efectivos), mantenimiento (2 efectivos), limpieza (8 efectivos) y servicios subalternos (2 efectivos). Este apartado lo constituyen globalmente 40 personas. Además, en coordinación con la propia Diputación existen otros departamentos comunes, que son los

de prensa, protocolo, de difusión, de calidad y de recursos humanos. De hecho, la efectividad y connivencia del equipo total, a pesar de la diversidad de los tipos de contrataciones existentes, ha sido fundamental a la hora de poner en marcha el nuevo proyecto.

Apuntadas brevemente las cuestiones relativas a la disponibilidad de los espacios del museo y a la conformación de su equipo, el tema básico que nos ocupaba era, sobre todo, el de la redacción de las líneas generales del proyecto museológico que debíamos proponer. ¿Cómo armonizar el amplio arco cronológico existente entre la ilustración y “las modernidades”? ¿Qué planteamiento diferenciador de los demás museos íbamos a poner en marcha? ¿Cómo hacer que el “museo de las ideas” y su exposición permanente pudiera armonizarse, desde el patrimonio inmaterial del que se partía, con un programa expositivo (elaborado a base de muestras temporales, con obras pertenecientes a fondos ajenos, ya que nosotros carecíamos de patrimonio material), que diera sentido a las investigaciones históricas que deseábamos promover, desde un proyecto museológico novedoso? Por otra parte, ¿a qué tipos de público debíamos dirigir nuestros planteamientos? ¿Cómo asegurar la plena integración del museo en el barrio en el que se alzaba? ¿Conseguiríamos que el proyecto y programa fueran aceptados y

respaldados con el correspondiente presupuesto, por parte de la institución?

Lograr *la identidad y la institucionalización* del nuevo MuVIM eran, pues, las dos claves a conseguir para poder ponerlo en marcha. Sin embargo, las expectativas de éxito — que para nosotros eran muchas— no podrían ratificarse sino a posteriori. De momento “nos dejaban hacer”. Habría que asegurar, con el carácter y la modalidad de nuestras propuestas, que también “iban a respaldarnos al cien por cien”.

III. Las nuevas líneas museológicas del MuVIM

De hecho, no fue fácil lograr la clara formulación de un proyecto que, cubriendo las necesidades del museo —como Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad—, implicase la aportación de un perfil diferenciado, con fuerte identidad. Queríamos, pues, mantenernos en el fiel de la balanza entre la Ilustración y la modernidad (las “modernidades”, nos gustaba subrayar, enfatizando así la diversificación de vertientes que el hecho de la modernidad históricamente ha comportado y que deseábamos reflejar programáticamente en la existencia y el funcionamiento del museo). Pero ¿cómo y dónde encontrar el fulcro capaz de posibilitar coherentemente el levantamiento del nuevo proyecto?

Tras prolijas reflexiones, llegamos a la conclusión de que la clave del MuVIM residía en poner en marcha una estrategia investigadora, expositiva y educativa que conectase estrechamente *la historia del pensamiento* (desde el XVIII hasta la actualidad) con *la historia de los medios de comunicación*, que han posibilitado y posibilitan precisamente la transmisión, difusión y transformación de las ideas, valores, comportamientos y actitudes que han conformado la historia de la modernidad en sus plurales vertientes, es decir nuestras cosmovisiones, nuestras preferencias y gustos, nuestros ideales y aspiraciones, condicionando básicamente nuestra existencia social y personal.

Pero abordar la historia del pensamiento y la historia de los medios de comunicación —desde un museo que se ha autodefinido como “museo de las ideas”— suponía, más allá de una mera afirmación global, al menos la determinación de algunas vertientes fundamentales, en torno a las cuales el MuVIM podría ejercer sus funciones. Y, en esa línea, se llegó a la puntualización de que podrían enfatizarse —en la historia del pensamiento— tres líneas matrices: (a) la faceta histórico-filosófica y su orientación hacia las vertientes sociopolítica y ética; (b) el ámbito de la reflexión estética, la teoría del arte, la



educación y la creatividad; y (c) el marco histórico-operativo del desarrollo científico, técnico, industrial y tecnológico, con sus proyecciones e influencias sobre la vida cotidiana. Tres ámbitos a cuyo cultivo y atención el museo ha sido fiel, en estrecha colaboración con los medios universitarios y a través, sobre todo, de la creación de la Biblioteca y del Centro de Documentación del MuVIM, junto al departamento de su Centro de Estudios e Investigación.

Respecto a la historia de los medios de comunicación, en su cruce y articulación con la historia de la transmisión de las ideas —partiendo de la misma Ilustración—, queda patente el estrecho intercambio y condicionamiento mutuo que entre imagen y escritura históricamente se ha producido siempre. Y ése ha sido un importante punto de partida para el MuVIM. Por eso nuestro interés por el mundo de la imprenta, la ilustración gráfica, el dibujo y el grabado. Y, en esa línea, ubicamos el desarrollo histórico del diseño en sus distintas modalidades (industrial, gráfica y textil). De ahí nuestro paralelo interés por los libros ilustrados, por las revistas, por el cartelismo, la tipografía, los ex-libris, las etiquetas, las marcas y las postales, por la publicidad, por la moda y por la rotunda aventura del gusto, a través de la arborescente historia de la modernidad.

Pero, hablando de los medios de comunicación, no sólo se propuso prestar atención el MuVIM al sugerente mundo de la imprenta y el diseño, sino también al desarrollo de la fotografía, del cine, la televisión y la tecnología vinculada al mundo de la información y la comunicación. De ahí, por tanto, su interés por esos medios, en cuanto tales medios, —la capacidad y estructura de sus lenguajes y sus estrategias creativas—, sino asimismo en cuanto eficaces vehículos transmisores de ideas, sentimientos, valores, actitudes y compromisos.

De esta manera, el MuVIM aseguraba su identidad y sus diferencias frente a otros museos, con su evidente proximidad al ámbito de la vida cotidiana y sus persistentes inmersiones en ella —lo que sin duda (como así fue) iba a agradecer un amplio público—, mientras también reforzaba, a la par, su coherencia y atractivo, de cara a la consecución del respaldo institucional que indudablemente necesitaba.

Casi en paralelo, hemos facilitado las claves del proyecto museológico, a la vez que, tras él, se intuyen, sin esfuerzo, las principales facetas del programa museográfico. Y hemos sido muy estrictos en el museo, al mantener esa mutua correlación entre el proyecto y el programa, entre los principios y su

operatividad, a la hora de articular las presentaciones de los resultados de las investigaciones en torno a la historia del pensamiento y los estudios concretos sobre los medios de comunicación, de forma que, de cara al visitante, la programación anual mantuviera los exigibles rasgos de su variedad, calidad e interés, alternando hábilmente nuestras miradas hacia la historia y hacia el presente.

Pero, a la vez, es básico incidir en un principio organizador que se ha convertido en determinante del ritmo y de la tipología de actividades desarrolladas por el MuVIM. “Ninguna exposición sin reflexión paralela” es la formulación, convertida en eslogan, que hemos hecho nuestra. De ahí deriva la estrecha interrelación planteada estratégicamente entre muestras y congresos o jornadas que articulan el programa anual del museo.

Es para nosotros irrenunciable la organización periódica de encuentros entre profesionales que analicen y estudien temas directamente vinculados con los programas del MuVIM. Es un tipo de público, el que asiste a estas sesiones (que suelen durar tres jornadas), en su mayoría vinculado a esferas profesionales o universitarias. Por descontado, los

ponentes son especialistas cuidadosamente propuestos por un coordinador, al cual el museo ha encomendado la organización del evento. Y sus conferencias e intervenciones son, además, editadas en las correspondientes actas, publicadas según los casos, por convenio con alguna entidad, siempre gracias al respaldo del propio museo. Por lo general, hasta el momento, las actas de los congresos, concretamente las que tienen que ver con la historia del pensamiento, han sido publicadas por la Universitat de València-Estudi General, en una colección determinada y con diseño y formato comunes.

No en vano, las publicaciones, dada la fuerte vertiente investigadora que el MuVIM ha decidido implantar, constituyen un dominio que consideramos muy relevante, tanto respecto a la imagen de seriedad y rigor que del museo vehiculan, como en relación al aporte cultural y científico que lógicamente supone esta tarea continuada de incremento bibliográfico.

Respecto a la modalidad de Congresos celebrados o programados, tenemos, por una parte, los de cuño estrictamente filosófico, que abordan el estudio de figuras destacadas de la historia del pensamiento occidental, desde la época de la Ilustración hasta la actualidad. Así hemos programado:





Foto 5: Biblioteca del MuVIM. Fotógrafo, Rafa de Luis.



Foto 6: Exposición permanente "La aventura del pensamiento".

Filosofía y razón. Kant, 200 años (2004); *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte* (2005); *Lévinas. La filosofía como ética* (2006); *Hegel y la fenomenología del espíritu* (2007); *Rousseau y la música* (2008). También están los que se acercan a temáticas culturales, artísticas o científicas desde el XVIII: *Cartografía y territorio* (2005); *Ciencia y técnica en la España del XVIII* (2006); *1768: El contexto ilustrado valenciano* (2007); *Viajes y viajeros. Relaciones España y Alemania* (2007); *Viajes y guerras. El contexto europeo* (2008); *Ilustración y nacionalismo* (2009).

Las jornadas monográficas sobre temas directamente conectados con los medios de comunicación también han merecido nuestra atención. Así el ámbito de la fotografía y el del diseño nos han ocupado: Jornadas fotográficas *Alguien nos mira* (2005); e *Historias de las fotografías* (2006); Jornadas de diseño gráfico: *Diseño y modernidad* (2005); *Los inicios del Cartel, 1890-1920. Cartelismo y modernidad* (2005). Igual que las cuestiones relativas a la vertiente de la educación y el medio museístico también nos interesan muy particularmente: *Congreso Internacional sobre Educación artística y Museos* (2005); *Jornadas sobre Maestros y*

Museos (2008) o las convocatorias anuales del Postgrado *Educación artística y museo*, en colaboración con la Universitat de València-Estudi General (2004-2008).

Existe asimismo una evidente preocupación por abordar jornadas de estudio centradas en parcelas de carácter local, pero que han tenido la suficiente relevancia como para incidir significativamente en nuestra historia. En esa línea se mueven, por ejemplo, las jornadas dedicadas a la figura de Joan Fuster en su conexión con el marco artístico de los años cincuenta en *Art, modernitat i descrèdit*, conmemorando precisamente los 50 años de la publicación de su libro "El descrèdit de la realitat" (1955); o las jornadas consagradas a la personalidad de *Alfons Roig 1903-1987. Una vida dedicada a l'art* (2007); o la Documenta planificada en homenaje al arquitecto Juan José Estellés por su influencia en el contexto artístico valenciano (2008), o asimismo a las actividades centradas en la rememoración del hecho histórico de la riada de 1957 y su incidencia en el ámbito urbano y en la imagen de la ciudad, tales, por ejemplo, las *Jornadas 50 años de transformación de Valencia* (2007).

De hecho, esta serie de congresos y jornadas, funcionan

como barandillas de reflexión, en relación a las muestras temporales de la vertiente museográfica del MuVIM y, como se ha indicado, se han convertido en imprescindibles, tanto para el propio centro, como para un público específico, muy fidelizado, que participa, de este modo, en la vida intelectual e investigadora del museo. La afluencia de asistentes ha sido máxima, en todas las convocatorias llevadas a cabo.

Otra faceta, no menos relevante, la constituyen los Ciclos Cinematográficos, que hemos denominado, a manera de marchamo, *CinemaMuVIM*. En realidad su ritmo ha ido creciendo, a la par que la demanda. El modelo adoptado se ha convertido fácticamente en una especie de explícito homenaje a los cineclubs de los años sesenta, cuya labor fue fundamental para la formación fílmica y cinematográfica de algunas generaciones. Por ello, cada ciclo consta de una serie de conferencias acompañadas de las correspondientes películas y el posterior debate. Con la singularidad de que al iniciarse cada ciclo ya disponemos de la edición del libro que recoge las intervenciones de los ponentes y que se entrega a los asistentes. De esta manera, se consolida la aportación documental y bibliográfica que genera la actividad.

Sólo esquemáticamente señalaremos los títulos de los ciclos desarrollados o programados hasta el momento. *El hombre y la máquina* (2005); *El presente como historia. Cine documental, 1930-2005*. Homenaje a Jean Vigo (1905-1934) en el centenario de su nacimiento. (2005); *Emigrantes, inmigrantes y exilados* (2006); *Nouvelle vague: una revolución tranquila* (2006); *Cautivos de las sombras: el cine fantástico europeo* (2007); *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine* (2007); *Cine & Vino* (2008); *Cine y arquitectura* (2008); *Una mirada sobre el cine negro* (2008); *Figuraciones de las masas en el cine de entreguerras* (2008); *El cine de Carlos Velo* (2009); *Cine & animación* (2009); *Carlos Santos y el Cine* (2009); *Cine y ciudad* (2009).

Finalmente, en este recorrido, no podemos relegar la referencia a un apartado que consideramos asimismo básico, en el funcionamiento del MuVIM. Es el de la vertiente educativa, a la que ya nos hemos referido al hablar de los congresos y postgrados, pero que se materializa muy particularmente en los talleres didácticos, programados para un público diversificado, además de las visitas guiadas o especializadas, que tienen un peso destacado en el MuVIM, sobre todo en relación a su exposición permanente.

Los talleres se orientan, según sus características, hacia un público infantil (fines de semana) juvenil (ESO y Bachiller) o adulto (Asociaciones). Y pueden vincularse directamente con los temas y contenidos de las exposiciones programadas por el museo o presentar sus propias actividades formativas, de extensión o de ocio. Particular peso presentan los talleres del *MuvimGran*, dirigido a los grupos que integran las Aulas de la Tercera Edad, provenientes tanto de la Universitat de València como del Ayuntamiento. E igualmente tienen su propio perfil los talleres de verano y vacaciones para niños, que el museo cuida particularmente. No en vano, son ya características las iniciativas de intercambio experimental y educativo entre el mundo del circo y el museo, con espectáculos programados en las carpas instaladas en la explanada del MuVIM en determinados periodos anuales.

IV. A manera de conclusión.

Identidad e institucionalización

La identidad de MuVIM se ha logrado plenamente a partir de las líneas museológicas que comenzaron por establecer sus fundamentos, como museo diferente, como museo de las ideas, como museo centrado en el patrimonio inmaterial. Pero se trata de un museo que necesita además,

junto a su exposición permanente, que puntualiza y aclara las conexiones entre la Ilustración y la Modernidad, una serie de “otras” muestras temporales, de producción propia en su amplia mayoría, que son las que de hecho estructuran su programa museográfico, junto al Centro de Estudios, Investigación y Publicaciones, el Departamento de Educación y Talleres didácticos y la Biblioteca y Centro de Documentación.

Consideramos además que esa identidad —la “fórmula MuVIM”, como se viene diciendo— se vio reforzada plenamente por haber logrado, ya en el primer año de su funcionamiento con el nuevo equipo (2005), el máximo número de visitantes, dentro del contexto de los museos valencianos y el noveno dentro del conjunto de los museos españoles. Asimismo en el año 2006 el museo obtiene el ISO de Calidad, diploma que ha sido revalidado de nuevo en las recientes auditorías, convirtiéndose en el sexto museo, a nivel nacional, que lo obtiene.

Institucionalmente, es significativo que la Dirección General de Patrimonio y Museos de la Generalitat Valenciana, en el 2007, haya reconocido oficialmente al MuVIM como museo de la Comunidad, algo que no se había obtenido



con anterioridad. Con ello, la propia Diputación de Valencia, de quien depende el museo, ha sabido responder, año tras año, adecuando el presupuesto a los proyectos y programas presentados por el equipo directivo. Identidad e institucionalización, al menos por el momento, no se han enfrentado. Ciertamente se ha respetado la autonomía, en lo que a programas y líneas fundamentales de actuación se refiere, y se han respaldado sus planteamientos, incluso en los momentos mas difíciles y tensos, aunque sin haberse aceptado su transformación en fundación, lo que hubiera asegurado su carácter independiente.

Por ello, todas las decisiones del equipo directivo del museo han de ser aprobadas paulatinamente por la Comisión de Cultura, conformada a partir de los distintos partidos que integran, según las diferentes elecciones, el poder político de la institución. Dicha Comisión, de hecho, funciona como si se tratara del Consejo Rector del propio museo. Sin embargo, sólo interviene a posteriori, dando el visto bueno a los proyectos. Esa es la concreta dependencia institucional que el MuVIM ejercita obligatoriamente, sin que hasta el presente se haya ejercitado ninguna interferencia en la definición de su identidad. Algo, que por supuesto,

podría darse, de cambiar las cosas, en cualquier momento, vía regulación de presupuestos, por la alteración de programas concretos o por el replanteamiento de las líneas generales de actuación. La normativa vigente lo permitiría, sin duda.

Esperemos que las raíces de la institucionalización de la cultura no socaven los cimientos tan estratégicamente edificados, por un equipo coherente y entusiasmado, y que han hecho posible esta aventura museística que se llama MuVIM y que ahora inicia su cuarto año de existencia.

Román de la Calle
—Director del MuVIM—



Foto 7: Exposición permanente "La aventura del pensamiento".

La Representación Sexual, La Institución Artística, La Identidad y Las Fisuras.

"Artistic activity is a game, whose forms, patterns and functions develop and evolve according to periods and social contexts; it is not an immutable essence."
Nicolas Bourriaud

"Tendríamos que empezar a hacer preguntas que han sido definidas como no preguntas"
Adrienne Rich

La primera cuestión que nos interpela desde incluso antes de ser constituidos como seres independientes es tan simple y cándida que neutraliza desde la base, sólo en apariencia, cualquier intento de resistencia.

Cuando el ser de la bata blanca da respuesta a dicha pregunta confirma (o revoca) el pronóstico familiar, las cábalas del vecindario y la intuición de las estadísticas. La fatalidad se inserta en nuestras vidas.

"¿Es niño o niña?" es una pregunta trampa aunque casi nadie lo advierta. Es en realidad la pregunta identitaria por excelencia que reúne el mayor número de no preguntas aún por formular y que no se formularán, si todo va bien, nunca. La construcción política del cuerpo, la sexualidad y la identidad

comienza su andadura en ese mismo instante en el que se decide por una de las categorías dicotómicas excluyentes y, a pesar de ello no exhaustivas, en torno al sexo. El aparato tecnológico se pone en marcha y el camino que se inicia estará marcado para siempre por la construcción que supone reducir la gama de colores del arco iris al azul y al rosa.

*"Many of us have identities that we have no language for. 'Are you a guy, or what?' We are the anvils, and that question hammers us daily. For us, the question requires more than a one-word answer."*¹

Es en ese espacio de no preguntas donde nos vamos a situar para esbozar algunas de las cuestiones que se están planteando desde fuera y dentro de las instituciones artísticas en el panorama actual, en torno al sexo y al género como categorías identitarias.

La cuestión identitaria y el sexo de los no ángeles.

Ubicar nuestro discurso en relación al género y al sexo es una localización no exenta de polémica. Las cuestiones identitarias se han ido definiendo como una red de conexiones múltiples, de hibridaciones varias difícilmente analizables en

¹ (Much@s de nosotr@s tenemos identidades para las que no existe un lenguaje. "¿Eres un chico o qué?" Somos los yunques y esa cuestión nos martillea diariamente. Para nosotr@s la pregunta requiere más de una palabra por respuesta.) FEINBERG, Leslie. Transliberation. Beyond pink or blue. Boston: Beacon Press, 1998, p. 69.

categorías discretas y aisladas unas de otras. Abordar el género y el sexo se convierte entonces en un ejercicio paradójico, cuando se ha puesto de manifiesto cómo estas categorías se interrelacionan con otras para dar cuenta del entramado identitario en el que nos insertamos y que nos produce.

No obstante, realizando un movimiento de traslación desde los planteamientos de Donna Haraway² o Chela Sandoval³ en torno a los *conocimientos situados* y las *identidades estratégicas*, podemos ubicar este acercamiento parcial y sesgado a la identidad exhibiendo el *background* de nuestra particular forma de edición y postproducción de conocimiento.

Somos, por tanto, plenamente conscientes de que nuestras reflexiones parten de la parcialidad y es justo esta circunstancia la que nos permite ubicarnos en el centro en un ejercicio de responsabilidad. La localización, la parcialidad y la responsabilidad se constituyen como elementos que confieren una mayor objetividad no ya a las reflexiones en torno a la identidad, sino a los posicionamientos artísticos en torno a la misma.

"No buscamos la parcialidad porque sí sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos

*situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular."*⁴

Este sentido de la parcialidad al que apela Haraway nos permite realizar ese deslizamiento para, desde una posición alejada en principio de los ejes que deberían constituir nuestro discurso (la cuestión identitaria y la institucionalización en las prácticas artísticas contemporáneas), situarnos en el margen mismo de las coordenadas discursivas. Nuestra atención se va a dirigir a manifestaciones artístico-culturales que no acaban de institucionalizarse dentro del panorama artístico actual y las causas y consecuencias en torno a este hecho.

Para ello tomaremos como ejemplo los trabajos de artistas que tienen en común el hecho de encontrarse a medio camino entre el arte y la institucionalización de sus estéticas, y el activismo político unido al sexo.

Podemos preguntarnos qué es lo que ocurre o está ocurriendo con estas corrientes artísticas que se localizan en territorios híbridos en los que sus representaciones funcionan tanto dentro de los circuitos del arte como dentro de los de la industria pornográfica o del activismo político. ¿Es posible que

² Para una revisión de los planteamientos de Haraway en torno a la localización, parcialidad y responsabilidad del discurso véase: HARAWAY Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra y Universidad de Valencia, 1995, pp. 313 - 346.

³ Se puede revisar el puente que Chela Sandoval establece entre los conocimientos situados de Donna Haraway y sus planteamientos en torno a los esencialismos estratégicos en: SANDOVAL, Chela. "Nuevas ciencias. Feminismos cyborg y metodología de los oprimidos". En: *Otras inapropiables*. AAVV. Madrid: Traficantes de sueños, 2004, pp. 81-106.

⁴ HARAWAY Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza...*, p. 339.

se esté rompiendo una de las barreras más férreas dentro del mundo de la representación⁵ o estamos asistiendo a un simulacro de dicha ruptura?

Para tratar de esbozar una respuesta a dicho cuestionamiento hemos de acercarnos a algunas de las reflexiones que se han deshilvanado en torno a la representación, a las manifestaciones culturales y su relación con la institución artística y a la representación del sexo y su carácter performativo. Estamos inmers@s en un periodo en el que la representación y las políticas puestas en juego por la misma están siendo revisadas. Desde este panorama nuestras reflexiones no pueden ir más allá de planteamientos que indaguen por una situación ambigua y sin respuesta que puede en este momento tomar diferentes cauces.

Los estudios visuales y la postproducción de Bourriaud. La institución contaminada.

La primera cuestión que se hace necesario plantear es el estado de los **estudios visuales**. Formando parte de los estudios culturales, se encargan del análisis de fenómenos culturales de naturaleza visual. Dentro de esta amplia categoría de fenómenos se engloban por primera vez productos

pertenecientes a la alta y la baja cultura desde una plataforma académica o institucional. Y decimos por primera vez porque si bien productos pertenecientes a los mass media se han ido insertando dentro de la institución artística (el *Pop Art* sería uno de los ejemplos más obvios), lo han hecho a costa de arriesgar su papel como productos de la baja cultura. Los estudios visuales en cambio se ocupan de fenómenos que se encuentran o participan de diferentes espacios, en principio desconectados entre sí; y a través de sus análisis se evidencian las redes de conexiones que los producen y producen el mismo lugar en el que se ubican.

Han supuesto una necesidad de redefinición de algunas disciplinas artísticas, tales como la Historia del Arte o la Teoría del Arte, y una ampliación de los límites de la propia producción artística. Los análisis llevados a cabo dentro de los estudios visuales son un compendio de interconexiones entre diferentes disciplinas que tratan de desentrañar el complejo paisaje icónico que configura nuestro día a día, nuestra existencia y nuestra identidad. En estas líneas de reflexión e investigación los productos culturales (como la pornografía o las representaciones identitarias producidas desde el activismo) conviven con aquellos protegidos por el espacio del arte elevado.

⁵ El espacio del arte se ha ido definiendo entre otras cuestiones en torno a sus diferencias con respecto a espacios de la representación como el pornográfico, la industria sexual o el activismo identitario. Con la inmersión dentro de la institución artística de trabajos que se ubican en estos espacios excluidos tradicionalmente del arte surgen cuestiones en torno a la asimilación o no del poder subversivo de los mismos, la contaminación del espacio artístico o la transformación de los límites entre ambos.



Foto 1: .Annie Sprinkle. 100 Blow Jobs. Post Porn Modernist Show, 1989-1996.



Foto 3: .Annie Sprinkle. Performance. Teenage Mermaid. Fanta-sea, 1998.



Foto 2: .Annie Sprinkle. Breast Cancer Ballet. Collage, 2006.



Foto 2: .Annie Sprinkle. Breast Cancer Ballet. Collage, 2006.

Todas aquellas disciplinas encargadas de los análisis y producciones artísticas se van a ver afectadas por tanto por las consecuencias que de estos nuevos planteamientos se derivan.

*"El desbordamiento de límites y fronteras y la hibridación entre prácticas diversas es un hecho (por ejemplo y por citar sólo un caso muy evidente, entre el cine y la vídeo proyección), y parece inevitable que el discurso crítico artístico amplíe sus recursos tácticos y analíticos –su maquinaria crítica e interpretativa- para abarcar con tanta solvencia como sea posible esa extensión -e intersección- de los modos de hacer de las propias prácticas, cada día más contaminadas, entremezcladas e indistinguibles no sólo de otros soportes, géneros, disciplinas o mediaciones, sino incluso de otros usos de la práctica social, política, la construcción de la vida cotidiana, los procesos de agenciamiento identitario,... etc."*⁶

Si nos interesan especialmente los estudios visuales es por su capacidad de combinar análisis formales de la representación con los análisis políticos en torno a la misma. El discurso presente en el producto visual no se analiza a partir de estrategias aislacionistas de discurso único, sino que se van a producir reflexiones que dan cuenta del entramado

ideológico que produce y que es producido por el fenómeno visual.

Nicolas Bourriaud nos plantea una nueva metáfora en torno a la producción artística y a las estrategias de construcción y deconstrucción de discursos en torno a ella: la **Postproducción**. La idea de un arte que ha abandonado definitivamente la intención de crear y se desarrolla a partir de insertos culturales dentro de la cultura, de procesos de collage y de montajes donde acudir en la búsqueda del sentido último es un camino sin retorno posible.

En este proceso de mixtura el espacio del arte funcionaría como un elemento cultural más, un paisaje tan válido como la calle para la intervención social o política de la/el artista.

*"I don't see any opposition between the gallery and the street... This opposition existed in the 1960s. Today the gallery is just a place like any other, like a bakery, an advertising agency or a studio... It's a place that is caught in the net of the economy. They all belong to the global economy. Some works which are proposing new social forms through the art gallery are samples that can later be applied in everyday life."*⁷

No obstante algun@s artistas prefieren no ubicarse del

⁶ BREA, José Luis. "Estética, historia del arte, estudios visuales". *Estética, historia del arte, estudios visuales. Revista de Estudios Visuales: crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 3 (2006), p.10. En: http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf_no_suscriptores/brea_estetica.pdf

⁷ (No veo ninguna oposición entre la galería y la calle... Esta oposición existió en los años 60. Hoy la galería es un lugar como cualquier otro, como una panadería, una agencia de publicidad o un estudio... Un lugar que es capturado en la red de la economía. Todo ello pertenece a la economía global. Algunos trabajos que están planteando nuevas formas sociales a través de la galería de arte suponen un ejemplo de lo que más tarde puede ser aplicado a la vida diaria.) BOURRIAUD, Nicolas. "Nicolas Bourriaud Interviewed" (by Anthony Gardner and Daniel Palmer, *Contemporary Visual Arts + Culture broadsheet* (Contemporary Art Centre, South Australia), Vol. 34 Nº3 (2005), pp.166 y 167.

todo dentro de espacios institucionalizados. Artistas que se mantienen dentro y fuera de la academia a un tiempo, en los intersticios de la institución, con trabajos aún difícilmente asimilables institucionalmente porque se ubican más allá de la separación arte - no arte. Artistas que plantean estrategias disruptivas en torno a la representación sexual (tan tradicionalmente dentro y fuera de la institución artística), en torno a identidades que se resisten a ubicarse en la galería, y que lo hacen sin abandonar la calle. Representaciones sobre la representación identitaria, hiperproducciones que explicitan la sobreproducción cultural, los procesos de corta y pega de la infraestructura social que produce los significados, las identidades y la carne.

Las tecnologías de Foucault, la carne performativa de Butler y la Teoría Queer. Las políticas identitarias contaminadas.

Dentro de este *campo expandido* de las artes visuales, la crisis del discurso moderno permite el análisis de la obra de arte más allá de los límites aparentes de la misma, para lanzarse a reflexiones en torno al concepto de representación y los sistemas de representación como plataformas de producción de poder y de saber.

"(...) las representaciones son construcciones artificiales

*(aunque aparentemente inmutables) mediante las que aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como imágenes, lenguajes o definiciones; que a su vez incluyen y construyen otras representaciones sociales como la raza y el género. Aunque estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como "hechos" naturales y su engañosa plenitud oscurece nuestra aprehensión de la realidad."*⁸

Como señala Wallis, si las representaciones están en la base de la construcción del mundo, no es menos evidente su conexión con los procesos de producción de identidad. Los productos artísticos dentro de las artes plásticas se convierten de esta manera en vehículos de producción de identidad y de resistencia a la misma. La representación visual como sistema de producción de poder que se extiende más allá de los límites institucionales del arte abarca no sólo los productos artísticos, sino que se contamina con todos los sistemas de representación que se ubican estratégicamente fuera del campo de lo artístico.

De esta manera, aquellos@s artistas que están produciendo y cuestionando las políticas en torno a la identidad y el sexo se encuentran con un espacio expandido de trabajo que han de

⁸ WALLIS, Brian. "Qué falla en esta imagen: una introducción", en WALLIS, Brian (ed), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001, p. xiii.

gestionar en relación a sus propias estrategias de asimilación y resistencia. La representación como discurso, y el discurso como plataforma de producción de saber y poder pueden ser neutralizados ante el simple hecho de atravesar espacios de respetabilidad o validez. Si hay algo que se mantiene en entredicho al día de hoy es qué políticas de la representación sexual cobran o pierden fuerza al entrar en el espacio de la institución artística.

La respuesta por parte de algun@s artistas es mantenerse en espacios limítrofes de producción donde lo artístico se encuentra con el activismo y la calle con la academia. Esta estrategia de desplazamiento continuo está funcionando en trabajos artísticos producidos desde plataformas muy diferentes, consiguiendo poner en jaque algunos de los análisis en torno a la identidad sexual realizados desde la academia. Trabajos que fluyen desde los márgenes de la representación visual y son un compendio de productos visuales no artísticos y obras de arte a un tiempo.

Estas estrategias productivas pueden ser revisadas desde el prisma académico y perverso de **Michel Foucault** y sus concepciones sobre las tecnologías del yo⁹. Estas tecnologías han sido utilizadas por las ciencias para generar un conocimiento sobre el individuo. Este saber produce un

anclaje del sujeto a la identidad, una identidad fija, hiperproducida. La identidad sexual como una sobreproducción de saber, como una tecnología de poder más que nos permite el conocimiento de un@ mism@ produciendo ese saber a un tiempo. Tal y como Foucault señala las *técnicas de sí* son

*"(...) procedimientos, existentes sin duda en cualquier civilización, que son propuestos o prescritos a los individuos para fijar su identidad, mantenerla o trasformarla en función de cierto número de fines, y todo ello gracias a las relaciones de dominio de sí sobre uno mismo o de conocimiento de uno por sí mismo."*¹⁰

Los discursos, a partir de este giro metodológico foucaultiano, no van a ser analizados desde sus contenidos, sino desde sus estrategias de producción. Desde este planteamiento los discursos sobre la identidad en torno al sexo van a ser explorados desde la sobreproducción de saberes de los mismos, desde su propia capacidad de producir, de manera performativa, aquello de lo que hablan.

Otro concepto esencial en las prácticas artísticas contemporáneas que giran en torno a la identidad sexual es la

⁹ Las otras tres tecnologías serían: las *tecnologías de producción*, relacionadas con las transformaciones en relación a los objetos; las *tecnologías de sistemas de signos*, relacionadas con los diferentes sistemas lingüísticos, los sistemas de signos y las significaciones y las *tecnologías de poder*, que se relacionan con los sistemas de sometimiento y dominación que objetivan al individuo. Para profundizar en estas cuestiones revisar: FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1996.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. "Subjetividad y verdad", *Annuaire du Collège de France*, 81^o année, *Historie des systèmes de pensée*, année 1980-1981, 1981, pgs. 385-389, en: FOUCAULT, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 255.



128 Foto 4: Annie Sprinkle. Exposed. Experiments in Love, Sex, Death and Art. (Fotografía de Markt Ritchie), 2006.



Foto 5: Annie Sprinkle. Exposed. Experiments in Love, Sex, Death and Art. (Fotografía de Markt Ritchie), 2006.

performatividad. La performatividad es el concepto clave que **Judith Butler** aplica al género en su ya clásico *El género en disputa*¹¹, subvirtiendo el campo de aplicación de los estudios de John Langsahw Austin sobre el lenguaje. Butler se vale de la *Teoría de los actos del habla* de Austin y de los planteamientos en torno a la cita de Derrida para ofrecernos una estrategia de acercamiento al género. Éste, igual que los enunciados performativos, se genera en el mismo momento en que se cita. La desaparición del original supone un proceso de copia continua que no se refiere más que a sí misma. Los actos performativos producen el género y pueden ser utilizados para resignificarlo, redefinirlo o subvertirlo.

Las estrategias performativas que se llevan a cabo desde estos planteamientos se localizan tanto en la deconstrucción de las categorías de género como en las categorías de sexo como ficciones culturales. Beatriz Preciado¹² construye una curiosa genealogía de la concepción de género como mascarada y de la reapropiación de la performance que nos lleva desde Joan Rivière y los círculos psicoanalíticos de principios del siglo XX en Inglaterra hasta las performances de las mujeres artistas de los años 70 en los Estados Unidos.

Con Foucault o con Butler las políticas de representación y producción del sexo se analizan en la institución académica cuando ya se estaban dando fuera de la misma. Un ejemplo de ello es el hecho de que Butler utiliza para apoyar su discurso en *El género en disputa* la figura de las drag queen del barrio neoyorquino de Harlem de la segunda mitad de los 80. La subversión del género (y de otras categorías identitarias como la raza o el sexo) en las famosas *drag balls* proporcionaba todo un régimen de representación visual y un conjunto de performances de identidad que aún no estaban siendo analizadas por la institución.

El mismo movimiento nos encontramos cuando nos referimos a la **Teoría Queer**. La *cultura queer* es un movimiento de activismo político multiforme que surge a finales de los años 80 en Estados Unidos. En principio muy unido a las reacciones provocadas por la administración Reagan en torno a la crisis del SIDA, se ramifica pronto y multiplica sus presupuestos. Desde posiciones identitarias marginales se reivindica el margen como lugar de acción y producción. La desnaturalización del género y el sexo forman parte de las políticas sexuales llevadas a cabo y la performance y la deconstrucción serán algunas de sus estrategias, así como la autorrepresentación como posicionamiento político de empoderamiento.

¹¹ BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990. (En castellano: BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Méjico: Paidós, 2001.)

¹² Dentro del seminario-taller de la UNIA. *Retóricas del género/ Políticas de identidad, performance, performatividad y prótesis* (Sevilla 17-23 marzo 2003) Un resumen de dicho seminario se puede encontrar en la red: <http://www.unia.es/arteypensamiento03/ezine/ezine03/frame.html>

Este movimiento informe aglutinaba los talleres de masculinidad de grupos *drag king*, estrategias de representación de grupos intersexuales, manifestaciones transgéneros y transexuales, representación pornográfica de sexualidades marginales,... Todo un conjunto de políticas representacionales identitarias, cuyos análisis se introducen en la institución artística a partir de los años 90 cuando surge el término *teoría queer* de la mano de Teresa de Lauretis¹³

*"Si el término "queer" ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se "desvía" (queer) de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos"*¹⁴

Prácticas artísticas desde el margen. Las ventajas de estar aquí y allí.

Este acercamiento que la institución ha efectuado sobre los movimientos políticos identitarios, no ha fagocitado y neutralizado el activismo, o no al menos en su totalidad. La práctica artística desde el punto de vista de la institución

académica se ha nutrido de posicionamientos políticos nacidos y desarrollados fuera de sus fronteras, no obstante el límite que separa el espacio artístico del no artístico se mantiene con pocas modificaciones. La institución artística parece neutralizar de algún modo la intervención directa y multidireccional de algunas propuestas. Nos resulta significativo el hecho de que determinados artistas participen del espacio institucional del arte al mismo tiempo que lo hacen de otros aparentemente opuestos a éste.

Es el caso de **Del Lagrace Volcano** cuya obra gira en torno a la intersexualidad, la transexualidad y el transgénero. *Terrorista del género*, sus estrategias de asimilación, deconstrucción y postproducción ponen en jaque las políticas de fijación e inmutabilidad de la identidad. Las tecnologías políticas son contestadas en primera persona, desde el margen identitario y desde la marginalidad de la propia ubicación del discurso. Del Lagrace fotografía la cultura sado-masoquista lesbiana o la cultura *drag king*, en un proceso vital donde la representación visual, la performance y la actuación se combinan con la búsqueda de identidades fluidas que permitan escapar de los regímenes totalitarios binarios.

¹³ DE LAURETIS, Teresa, "Queer theory: Lesbian and Gays Sexualities", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (1991), 2, pp. lli-xviii. El término fue utilizado por primera vez en el contexto de una conferencia sobre estudios gays y lésbicos en la Universidad de California, Santa Cruz, en febrero de 1990.

¹⁴ BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 320.



Foto 6:
Del LaGrace Volcano. Del Boy Swoon,
London, 2000.



Foto 7:
Del LaGrace Volcano. Duke, King of the Hill,
San Francisco, 1997.



Foto 8:
Del LaGrace Volcano. Elvis Herselvis & Harry
Dodge, 1998.



Foto 9:
Del LaGrace Volcano. The Artist as a young Herm,
Paris, 2004.



Foto 10: .Del LaGrace Volcano. Lazlo & Shanti, London, 2004.



Foto 11: .Del LaGrace Volcano. The Ceremony, London, 1998.

*"As Del embarks upon new photographic projects on trans identities, I can see that once again he is breaking new ground and testing the limits of stable identifications."*¹⁵

Su obra no es separable de su actitud política ni de su activismo "underground". La institución artística ha conseguido introducir su nombre dentro del espacio del arte pero su trabajo sigue circulando entre el activismo y los movimientos sociales, representaciones del sexo y el género que intervienen más allá de la institución artística.

*"As a gender variant visual artist I access 'technologies of gender' in order to amplify rather than erase the hermaphroditic traces of my body. I name myself. A gender abolitionist. A part time gender terrorist. An intentional mutation and intersex by design, (as opposed to diagnosis), in order to distinguish my journey from the thousands of intersex individuals who have had their 'ambiguous' bodies mutilated and disfigured in a misguided attempt at 'normalization'. I believe in crossing the line as many times as it takes to build a bridge we can all walk across."*¹⁶

¹⁵ (Mientras Del emprende nuevos proyectos fotográficos sobre identidades trans, puedo ver que una vez más está abriendo nuevos caminos y poniendo a prueba los límites de la identidad estable.) HALBERSTAM, Judith "Jack", "Preface" en: VOLCANO, Del Lagrace; HALBERSTAM, Judith "Jack". *The Drag King Book*. London: Serpent's Tail, 1999, p. 1.

¹⁶ (Como un artista visual de género variable accedo a 'las tecnologías del género' con el fin de amplificar más que borrar las huellas hermafroditas de mi cuerpo. Yo me nombro a mí mismo. Un abolicionista del género. Un terrorista del género a tiempo parcial. Una mutación intencional y un intersexual de diseño, (como oposición al diagnóstico), para distinguir mi viaje de los miles de individuos intersexuales que han tenido sus cuerpos "ambiguos" mutilados y desfigurados en una tentativa equivocada de "normalización". Creo en cruzar la línea tantas veces como sea necesario para construir un puente a través del cual todos podamos caminar.) VOLCANO, Del Lagrace, Septiembre 2005 en: <http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>

Otra de las artistas que se mantiene en los espacios limítrofes del arte es **Annie Sprinkle**. Trabajadora sexual, actriz porno, performer o doctora en sexología, Sprinkle ha combinado el humor con un activismo radical en torno a las políticas sexuales y a la representación del sexo. Sus trabajos van desde la deconstrucción de la falacia de la pornografía como "la verdad del sexo" hasta la resignificación de la enfermedad y el cuerpo enfermo como sexys y pornográficos.

Sprinkle va a utilizar la parodia en sus performances y teatralizaciones para, a partir de su propia biografía, ir articulando un discurso que dinamita las estrategias de sujeción de la identidad sexual. El juego está presente desde su famosa obra *Public Cervix Announcement* donde a través de un espéculo Sprinkle muestra el interior de su vagina al público que desee mirarla. Los mecanismos paródicos se acentúan por la desmitificación que hace de la pornografía o de la industria del porno. Sprinkle se convierte en una educadora sexual que no sólo se ocupa de ofrecer sus conocimientos sobre el funcionamiento del sexo, sino sobre todo de exhibir y deconstruir la manera en que las tecnologías sexuales se ponen en marcha en ámbitos como

la pornografía o la medicina.

A finales de los años 80 Sprinkle acuña un nuevo término: *Postpornografía*, que ha revolucionado la producción pornográfica y los discursos en torno a la representación del sexo y el porno.

*"La postpornografía afirma que la sexualidad es siempre representación, siempre performance. La postpornografía, ni anti-pornográfica ni abolicionista, trata, en definitiva, de crear representaciones de la sexualidad divergentes, minoritarias, alternativas a las propuestas por la pornografía dominante. Se afirma así una nueva estética de representación de la sexualidad que, lejos de renunciar puristamente a posiciones políticas, emerge precisamente de una politización de la mirada pornográfica."*¹⁷

El trabajo de Annie Sprinkle se nutre de la cultura queer, de la desnaturalización del sexo y el género, transitando desde la lectura de manifiestos feministas por los derechos de las trabajadoras sexuales o por la práctica del sexo seguro en sus performances, hasta la parodia de la pornografía o la reflexión sobre el trabajo de Marcel Duchamp o la muerte.

Un trabajo que circula desde la institución artística hasta el espacio pornográfico, desde la reivindicación en la calle hasta la performance en el hospital, evidenciando una nueva relación entre la baja y la alta cultura, entre la institucionalización de la práctica artística y las políticas identitarias de resistencia.

Estas estrategias de ubicación contaminada, de tránsito multiforme entre espacios encontrados hacen que los trabajos de Annie Sprinkle o los de Del Lagrace Volcano, entre muchos otr@s artistas "límitrofes", funcionen como interrupciones dentro de la cadena de recepción del entorno iconográfico que nos construye. Puntos de fuga, políticas de resistencia a las tecnologías del sexo, contribuciones necesarias en el panorama de la representación visual, dentro y fuera de la institución artística.

*"The artwork is no longer an end point but a simple moment in an infinite chain of contributions."*¹⁸

Susana Vellarino

¹⁷ PRECIADO, Beatriz. "La movida postporno". *Zero* (Madrid), 72 (2005), p. 85.

¹⁸ (El trabajo artístico ya no es un punto y final, sino un simple momento en una cadena infinita de contribuciones). BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2005, p. 20.

La Isla de la Cartuja: El Prometeo Urbanístico.

Hoy en día el suelo de la Isla de la Cartuja se reparte entre el parque de diversiones Isla Mágica, el Parque Tecnológico de Sevilla, un *campus* universitario, algunos edificios administrativos y poco más. Nadie vive allí. Básicamente su planteamiento urbanístico es el de la Exposición Universal de 1992, cuyo diseño fue ejemplar, nada se dejó al azar... o casi nada.

Esta Isla de la Cartuja celebra ahora su quincuagésimo aniversario como parte de Sevilla, es decir, hace quince años que la ciudad recibió del Estado la administración de todo lo construido en cuatro años. Todo nuevo sobre el suelo de aquella isla que, por voluntad del hombre, había quedado en medio de un río Guadalquivir desdoblado a su paso por la vieja capital andaluza.

En 1988, entre los dos kilómetros y medio que separaban la futura Puerta del Alamillo, al Norte, de la de Triana, en el Sur, sólo existían los restos de la fábrica de loza Pickman S.A. «La Cartuja de Sevilla», que a su vez eran las ruinas de lo que fue

asombroso monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas. (Foto 1 y 2)

Cientos de mentes pensantes, entre políticos, burócratas, ingenieros, arquitectos, diseñadores y algún que otro arqueólogo, amén de miles de trabajadores, hicieron posibles el milagro y aquella Sociedad Estatal para la Exposición Universal de 1992, insembrada de pellones (billones de millones de las antiguas pesetas en honor del que fuera Comisario de la Exposición, Jacinto Pellón), cual Mary Shelley del siglo XX, parió otro *Moderno Prometeo* junto a las palmeras de la vieja fábrica de loza. La Expo 92 iluminaría el Mundo durante seis meses de esplendor, pero se había creado un monstruo.

Terminados los fastos, aquella apoteosis de infraestructuras ya no tenían sentido y mantener aquel cúmulo de diseños no significaba, de entrada, nada más que gastos para el ayuntamiento que los recibía.

Et en Arcadia Ego

Pero retomemos la historia otra vez desde el principio. Si en aquella Arcadia feliz que fue el nacimiento de la Exposición Universal de 1992, la libertad de proyectos caracterizaba a la

Arquitectura, por el contrario, **el diseño** de los espacios públicos del recinto: avenidas, plazas, calles, jardines y parques, **respondía al doble objetivo de integrar esta diversidad arquitectónica en un marco común**, un entorno físico que sirviera de nexo de unión de las singularidades y que garantizara, así mismo, una diferenciación de todo el Recinto de la Exposición Universal respecto a su entorno físico urbano, Sevilla, **al tiempo que cada zona del nuevo recinto debía ser identificada, entendida, como un área específica dotada de su propia singularidad o identidad.**

O sea, que la Organización del evento obligaba a los diferentes estudios de Arquitectura a usar todo un catálogo de mobiliario de diseño creado ex profeso porque identificarían el recinto común de la Exposición; pavimentos, bancos, alcorques, papeleras, luminarias, señalizaciones..., al tiempo que estos mismos diseñadores de espacios comunes tenían que devanarse la cabeza para alcanzar el cenit la originalidad que la ocasión exigía, es decir, la diversidad de cada espacio encargado a partir de la singularidad del diseño y al margen de la diversidad arquitectónica que supondrían los pabellones, la mayoría por entonces aún desconocidos. (Foto 3)

A semejante galimatías había que añadir una filosofía del proyecto matriz previamente definida por los organizadores en algo así como que *"en nuestra cultura mediterránea (...) los espacios públicos urbanos no son únicamente, canales de comunicación, espacios dinámicos, direccionales, sino que, como los parques y jardines, constituyen el marco físico de la vida social; auténticos lugares de relación y encuentro"*¹. Esto, en una realidad tan evidente como que *en Sevilla hace mucho calor en verano*, lo podemos resumir en: plaza (espacio público) + agua (fuente) igual a punto de partida, luego todos los proyectos de espacios públicos del recinto de la Exposición se llenaron de fuentes de todo tipo. Las había en cascadas sobre los más diversos materiales, cataratas que se desplomaban desde asombrosas alturas, surtidores que surgían directamente del suelo y agua pulverizada desde cualquier punto en el espacio. Fuentes por todas partes y para todos los gustos. No sólo se trataba de café, digo, de agua para todos, ya que la necesaria singularidad de estos espacios de tránsito requerían de un objeto diferenciador que culminase el diseño, una obra maestra. (Foto 4)

Si había que diseñar un espacio público con hito, sin límites de presupuestos y el mobiliario es común a todos...

¹ VV.AA.: *Parques y Jardines de la Isla de la Cartuja*. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía. Sevilla. 1992. Pp. 34

sólo queda ordenar el espacio y poner el hito.

Un hito urbano la diseña cualquiera, cualquiera que diseñe. Para asegurarse el éxito de la inversión lo mejor fue invitar a artistas de reconocido prestigio para que cada uno diseñase una obra maestra, muchos hitos, y ahí surgió todo.

Artistas invitados

Hay que reconocer que ni los estudios de arquitectura a los que se les encargaron el diseño de los diversos espacios comunes de la Expo 92, ni D. Jacinto Pellón, escatimaron esfuerzos. Se invitó a participar a algunos de los grandes artistas que llenan las salas de los Museos de Arte Contemporáneo de todo el Mundo, como Roberto Matta (Chile, 1911 - 2002), Anish Kapoor (India, 1954), Matt Mullican (EEUU, 1951), Ilya Kabakov (Ucrania, 1933), Per Kirkeby (Dinamarca, 1938), Ettore Spalletti (Italia, 1940), Eva Lootz (Austria, 1940), Stephan Balkenhol (Alemania, 1957), Jesús Soto (Venezuela, 1923 - 2005), Ludmilla Tcherina (Francia 1924 - 2004), además de los españoles Eduardo Arroyo (Madrid, 1937), Miguel Berrocal (Málaga, 1933 - 2006), Federico Guzmán (Sevilla, 1964), y Rogelio López Cuenca (Málaga, 1959). Eso sin contar las esculturas e instalaciones que expusieron los distintos pabellones y

que fueron posteriormente retirados o desmantelados. (Foto 5)

El artista malagueño Rogelio López Cuenca fue el primero en sufrir la incompreensión hacia su obra y directamente desde los organizadores de la muestra al rechazarse por parte de la Sociedad Estatal de la Exposición la exhibición de su trabajo. Las señalizaciones ideadas por Rogelio López Cuenca para que se mimetizaran entre las señales oficiales de los servicios comunes (servicios, cajeros, puntos de información, asistencia sanitaria, etc.), fueron diseñadas como poemas visuales a partir de fragmentos de reconocidos textos literarios de denuncia social. Intercaladas de forma aleatoria, las señales de López Cuenca reinterpretaban y desarrollaban la capacidad informativa de las imágenes y símbolos desde una perspectiva irónica que podían entenderse como una trasgresión y lo eran, ya que el mensaje que transmitían anulaba o mermaba la utilidad de las señalizaciones oficiales. (Foto 6)

Estas señalizaciones, aprobadas y realizadas, fueron retiradas días después de inaugurarse la Expo 92, por lo que no pudieron volverse a ver hasta octubre de 2004, con motivo de la I Bienal Internacional de Arte de Sevilla, distribuidas por recinto del Conjunto Monumental de Santa



Foto 1 y 2: Vistas aéreas de la Isla de la Cartuja realizadas en 1988 y en 1992 respectivamente.



Foto 3: Espacio público del Parque Tecnológico de Sevilla heredado de la Expo 92 sin cambios.



Foto 4: "El Plato Azul", fuente de Ilya Kabakov.

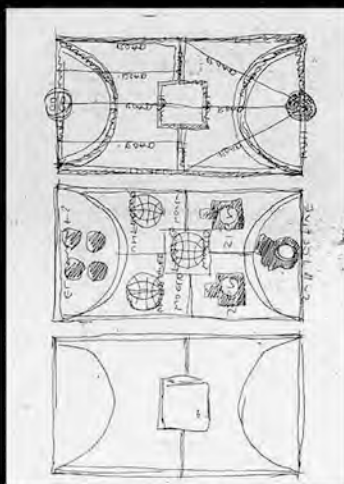


Foto 5: Diseño de la fuente de Matt Mullican



Foto 6: Señalización - poema de Rogelio López Cuenca. Fotografía de 1992.

María de las Cuevas. El propio autor reconoce que su obra así expuesta carecía de la intencionalidad pretendida y, por tanto, de sentido. Por una carambola burocrática, esta singular obra de Rogelio López Cuenca pertenece en la actualidad al Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), ya que al no estar instaladas cuando se produjo el traspaso de competencias del suelo público de la Isla de la Cartuja, continuaron siendo propiedad del Estado que las financió.

Al concluir la Exposición Universal había que rentabilizar la inversión a toda costa. El Lago de España, en torno al que se distribuían los pabellones nacional y autonómicos, se transformó en el parque de diversiones Isla Mágica y en 1993 se demolía sin miramientos una torre mirador diseñada por Anish Kapoor y David Connor (India – Reino Unido) titulada "Edificio para un vacío" . (Foto 7)

El resto del recinto, quedó cerrado al público mientras se replanteaba el futuro parque tecnológico. Aparte quedaba el Monasterio de la Cartuja, reconvertido en Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y en Instituto del Patrimonio Histórico Andaluz, entre otros escasos pabellones que se mantuvieron abiertos.

Curiosamente, los jardines contiguos al viejo Monasterio, ahora museo, habían sido el espacio escogido para una interesante muestra internacional denominada “Doce esculturas”, una exposición de esculturas de gran formato que representasen la pujanza creativa de los doce estados que entonces formaban la Unión Europea. Se expusieron obras de Antoni Abad (España), Luk Van Soom (Bélgica), Rui Chafes (Portugal), Maurice Mac Donagh (Irlanda), Bertrand Ney (Luxemburgo), Brigitte Scwuake (Alemania), Nunzio (Italia), Peter Logan (Reino Unido), Kerel Goudsblom (Holanda), Soren Jensen (Dinamarca), Dominique Labauvie (Francia) Kostas Dikéfalos (Grecia). La exhibición debía durar sólo el periodo que durase la Exposición Internacional y tras su clausura Gran Bretaña, Dinamarca, Francia, Holanda y Grecia retiraron sus respectivas esculturas. El resto fueron olvidadas en un jardín que pronto se cubriría de maleza.

Cuando la Administración Municipal, tras trece años de abandono, se decidió a recuperar los jardines, los agentes climáticos y el vandalismo habían deteriorado seriamente este conjunto de esculturas. Todavía nadie había reparado en el valor artístico del conjunto hasta el punto de que los técnicos encargados de la rehabilitación paisajística entendieron la obra

del portugués Rui Chafes, una gran jaula de base circular realizada con varillas de hierro soldadas, como una pérgola en desuso que impedía el normal desarrollo de una palmera que había crecido protegida por la misma. Cuando se advirtió de su destrucción, apenas se llegó a tiempo de que no vendiesen los restos como chatarra ². (Foto 8)

Arte incomprensible e incomprendido

La incomprensión ante la escultura de Rui Chafes no era un hecho aislado, tras la censura oficial de la obra de Rogelio López Cuenca y la destrucción de la torre de Kapoor y Connor, que pasó absolutamente desapercibida a todos los niveles, le llegó el turno a la obra del sevillano Federico Guzmán.

Federico Guzmán, con su obra “La cápsula del tiempo”, construida junto al acceso del Monasterio de la Cartuja conocido como Puerta del Río, había propuesto una estrecha zanja de hormigón de varios metros de longitud rellena de brea y protegida con una rejilla metálica. El proyecto pretendía recuperar, conservados en brea, todos los objetos que allí cayesen o que intencionadamente se depositasen. Una vez más esto no se entendía, el espacio que ocupaba se convirtió

² La escultura de Rui Chafes fue restaurada por la empresa Dédalo Bienes Culturales S.L. reutilizando las piezas de hierro que se pudieron recuperar y añadiendo otras nuevas en sustitución de las desaparecidas a partir del diseño original.

en una zona de aparcamientos y el peso de los vehículos empezó a dañar la rejilla que inevitablemente se hundía en su zanja. Ante el peligro que suponía para vehículos y viandantes, los técnicos de la Gerencia de Urbanismo optaron por rellenar con zahorra y albero aquello que consideraban un descomunal e inútil sumidero. Los conservadores del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo llegaron a tiempo de evitarlo cuando ya se habían iniciado los trabajos de relleno. La obra fue reparada pero aquello no evitó que nuevamente se volviera a dañar por el paso de vehículos y maquinaria pesada. (Foto 9)

Fue a raíz de la destrucción de la obra de Rui Chafes, en abril de 2005, cuando el Ayuntamiento de Sevilla, alertado de la importancia del conjunto de esculturas de los jardines contiguos al Monasterio de la Cartuja, encargó su catalogación. El objetivo se centraba en la restauración y puesta en valor de estas siete esculturas abandonadas allí por sus países de origen. Paradójicamente, tan sólo Rui Chafes había realizado una donación oficial de su obra a la ciudad de Sevilla. Los ahora denominados Jardines de la Pradera de la Cartuja se convertían así en el primer museo de esculturas al aire libre de la ciudad.

En la introducción al catálogo³, los técnicos encargados de su valorización advertían de la importancia de las otras obras, la mayoría fuentes dispersas por el recinto de la Isla de la Cartuja, de la lamentable desaparición de la obra de Kapoor y del preocupante estado de conservación que la mayoría presentaban. Evidentemente, nadie en la administración local sabía quienes eran Anish Kapoor o Matt Mullican y mucho menos Ilya Kabakov, así que recuperada la Pradera, el tema se archivó. (Foto 10)

Cualquiera pensaría que a partir de aquí, el legado escultórico de la Expo 92 sería intocable y que la administración se esforzaría en ir recuperando una a una aquellas obras cuyo estado de conservación lo requiriese. Nada más lejos de la realidad y para muestra un botón: en 1992 el artista chileno Roberto Matta recibía en Oviedo el Premio Príncipe de Asturias de las Artes sin que en Sevilla nadie se acordase de que el gran mural de técnica mixta (cerámica y acrílico) que decoraba el acceso Este del recinto, conocido como Puerta de la Barqueta, era un diseño suyo titulado "Versus América". Roberto Matta falleció en 2002, ya por entonces el mural estaba en franco deterioro, mayormente por vandalismo, y tampoco nadie en la ciudad propuso el homenaje póstumo que supondría su

³ LEÓN CALZADO, José; NÚÑEZ GUERRERO, Carlos y SOLER NÚÑEZ, Pilar, *Catálogo, estado de conservación y puesta en valor del conjunto escultórico legado de la Exposición Universal de 1992* (inédito). Sevilla, 2005.

restauración. El mural, situado junto a la entrada de la muy subvencionada Isla Mágica, lugar de paso diario de cientos de residentes y visitantes de la ciudad, es en la actualidad irreconocible, habiendo perdido más del 50% de las piezas de su composición. (Foto 11)

La fuente de la Puerta de Triana.

La Puerta Sur, también denominada Puerta de Triana, fue proyectada por el arquitecto Guillermo Vilches Cocoví, alcanzando su construcción la cantidad de 1.750 millones de pesetas. De los cinco accesos al recinto expositivo, ésta gozó de una importante afluencia de público por ocupar uno de los enclaves más importantes. La Puerta de Triana comunicaba con el Camino de los Descubrimientos, estando flanqueada por dos de los pabellones más importantes: Descubrimientos y Navegación. Además servía de recinto de recepción para los visitantes que accedían mediante barco por la llamada Puerta Guadalquivir. Todos estos factores influenciaron en gran medida su configuración y esquema final, orientado a satisfacer y mejorar la estancia del público durante su paso por esta área.

Tras atravesar la primera zona cubierta de vegetación, a eje con el acceso, se llegaba a un espacio diáfano, cuyo centro



Foto 7: "Edificio para un vacío" de Anish Kapoor y David Connor.



Foto 9: "La cápsula del tiempo", obra de Federico Guzmán.



Foto 8: Tres imágenes de la obra del portugués Rui Chafes para la exposición "Doce esculturas"; antes de su destrucción (2004), destruida por error (2005) y restaurada (2006)



Foto 10: Dos vistas de los Jardines de la Pradera de la Cartuja tras su rehabilitación en 2006.

estaba ocupado por una gran fuente de agua. Ésta disponía de una profunda taza de gradas rehundida en el suelo y cubierta por baldosas de azulejos oscuros. En la parte superior una plataforma semicircular expulsaba agua en forma de cascada que era recogida por un canal en su parte inferior. (Foto 12)

El diseño de esta fuente corresponde al proyecto de Guillermo Vilches Cocoví, donde ya se había pensado la idea de situar una gran escultura en su centro. Finalmente se optó por instalar aquí la obra que representaba a Venezuela, “Media esfera azul y verde”, obra de Rafael Jesús Soto. La semiesfera está compuesta por un soporte metálico que sustenta un complejo entramado de finas fibras de aluminio de distintos tamaños que componen una forma visualmente semiesférica de colores verde y azul. A su paso, ésta daba la impresión de adquirir un cierto movimiento gracias al efecto óptico que provoca su compleja y extraordinaria composición. La escultura recoge las características básicas de las obras de Jesús Soto, considerado como el máximo representante del llamado Arte Cinético.

A parte de su ubicación y su valor artístico, la fuente era el principal hito de esta zona, ya que cumplía un papel fundamental dentro de la finalidad que tenía la Puerta Triana: recibir y acoger a

los visitantes mejorando las condiciones de su estancia. En este sentido, la fuente estaba pensada como un oasis, donde llegaban los visitantes para descansar en los bancos y refrescarse con las sombras de las pérgolas y el frescor que desprendía la cascada y el choque del agua con el pavimento de azulejos. La escultura de Jesús Soto garantizaba el embellecimiento y la estética del recinto. (Foto 13)

A día de hoy la escultura de Jesús Soto, “Media esfera azul y verde” no se encuentra en Sevilla. La escultura fue desmontada en los meses centrales del verano de 2007, tras ser vendida por AGESA S.A., empresa que en la actualidad gestiona el suelo público de la Isla de la Cartuja, a Puerto Triana S.A., sociedad privada constituida con capitales de Cajasol y del Ayuntamiento de Sevilla que va a construir en el emplazamiento de Puerta de Triana un rascacielos de 178,2 m. de altura diseñado por el arquitecto Cesar Pelli, cuyo proyecto fue recientemente aprobado por la Gerencia de Urbanismo. La fuente de Vilches Cocoví con la escultura de Jesús Soto sobraba.

Posteriormente la escultura fue vendida a la Fundación Atelier Soto de París, gestionada por los herederos de Rafael

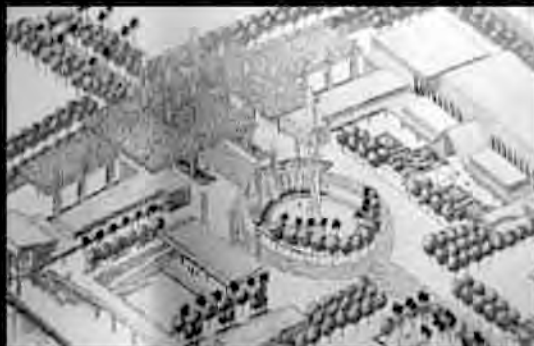


Foto 11 y 12: Detalle de "Versus América" de Roberto Matta. Fotografía de 2006.



Foto 13: La fuente con la escultura de Jesús Soto "Media esfera azul y verde" en 1992 y en abril de 2007.

Jesús Soto y cuya finalidad es conservar y difundir la obra del artista, quienes la solicitaron a la sociedad Puerto Triana ante la posibilidad evidente de su destrucción⁴.

La retirada de la escultura y la falta de noticias está suscitando una creciente polémica y reacción crítica desde colectivos y asociaciones culturales, especialmente aquellos cuyo principal objetivo se centra en la recuperación y conservación del legado artístico de la Exposición Universal de 1992. La Administración aún no se ha dado por aludida.

José León Calzado y Carlos Núñez Guerrero

⁴ Respuesta de la Fundación Atelier Soto a un e-mail solicitando información sobre el paradero de la escultura "Media esfera azul y verde":

Estimado señor José León Calzado

Le estamos muy agradecidos por su interés en la obra «Media esfera azul y verde». Esa obra ha sido comprada recientemente por nosotros a Puerto Triana S.A. y nos hemos ocupado de su traslado. Los contactos que hemos tenido para su restauración y reubicación en el sitio original no han sido exitosos, por lo que la obra está en nuestros depósitos en espera de una eventual reubicación. Estamos a su disposición para cualquier información adicional, y quisiera aprovechar para señalarle que estamos en búsqueda de imágenes de la obra instalada en la «Expo 92» para nuestros archivos, ya que las fotos que tenemos no son obra de profesionales. Le agradeceríamos cualquier ayuda en ese sentido.

Muy cordialmente,

Atelier Soto

Identidad o Institucionalización Cultural: Andalucía entre los tópicos y la modernidad

Hoy en día el interrelacionar en un estudio de crítica cultural los cuatro conceptos anotados en el título: identidad, institucionalización, tópicos y modernidad, nos manifiesta sin duda su difícil convivencia en el mundo actual por el marcado carácter contrapuesto de algunas de sus connotaciones. Si esta delicada conexión se aplica a un espacio como Andalucía, la investigación se hace más compleja pero también, sin duda, más apasionante, ya que aquí son especialmente intensos los tópicos y la institucionalización, mientras que han resultado históricamente controvertidas, o al menos particulares, su identidad y modernización.

IDENTIDAD

La referencia a una identidad andaluza es un tema complejo que choca nada más plantearlo con la aparición de un gran número de tópicos que nos conducen a sugerencias ya preestablecidas. El primer paso a llevar a cabo es claro: discernir los valores y conceptos de esta identidad e investigar su interrelación permanente con el mundo globalizado actual. De esta forma, vamos a investigar el porqué de los conceptos

existentes, cómo se han ido conformando a lo largo de la historia y cuál es su vigencia o tratamiento actual, cuál es su intencionalidad crítica o su sentido complaciente con el mundo del pensamiento actual, etc. Para ello tenemos que abordar un análisis histórico que revele la configuración de una identidad andaluza y su vigencia¹.

Si hacemos un pequeño repaso acerca de las distintas etapas en las que se ha ido conformando el concepto de identidad según los planteamientos que hoy conocemos, nos tenemos que remontar a la primera mitad del siglo XIX, cuando en un primer momento, ese carácter identificativo viene dado por los viajeros que en aquella centuria llegaban a Andalucía y que, sobre las bases imperantes de la cultura burguesa europea, veían en esta tierra una constatación próxima del exotismo que tanto buscaban para su recreación estética².

Si dentro de la conformación de una identidad andaluza, las primeras actitudes vienen de fuera, sobre todo de la Europa romántica, habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que un grupo de intelectuales comiencen a reflexionar y

¹ Hay que destacar el esfuerzo institucional por crear una línea de estudio que incida directamente en estos planteamientos, lo que ha llevado al gobierno autonómico a crear el Centro de Estudios Andaluces, que se presenta como una "Fundación adscrita a la Consejería de la Presidencia de la Junta de Andalucía. Esta entidad de carácter científico y cultural, sin ánimo de lucro, tiene como objetivo principal la investigación y la difusión de resultados de interés, estableciendo un marco de intercambio de conocimientos entre la comunidad científica andaluza y la española e internacional".

Los eventos culturales que organiza y las publicaciones que lleva a cabo son del máximo interés para el tema que nos ocupa, sin embargo, tiene el gran inconveniente de su falta de proyección informativa y la distribución escasa de sus ediciones. Ver www.centrodeestudiosandaluces.es

² Es curioso advertir cómo en ese momento en el mundo anglosajón la imagen de lo español cambia desde la tétrica Leyenda Negra a la exótica España romántica en la que lo andaluz es la referencia directa. Como señala V.S. Pritchett en su obra *The Spanish Temper* "Andalucía es lo que durante un siglo o más el extranjero ha entendido por España. Es la España de la Leyenda Romántica, como Castilla es la España de la Leyenda Negra" (Recogido por DÍAZ LÓPEZ, Juan Antonio, "Imagen de Andalucía en los viajeros ingleses del siglo XIX", en *Dos siglos de imagen de Andalucía*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, p. 82).

pensar “desde dentro” en ese hecho, coetáneo a lo que ocurría en otras partes de España, especialmente en Cataluña y el País Vasco. Isidoro Moreno establece este primer sentimiento consciente entre 1868 y 1890, sin embargo señala que hay que hacer una salvedad importante en el caso andaluz y es que “desde 1873 no existía ya en Andalucía, ni ha existido más tarde, ningún sector de la burguesía cuyos intereses fueran en determinados momentos contradictorios con los defendidos por la oligarquía centralista, cosa que sí ha sucedido en ocasiones en Cataluña y en otros lugares. Para Andalucía, la Restauración significó, entre otras cosas, que los sectores de la burguesía agraria andaluza que habían sido anteriormente liberales y que incluso habían estado en posiciones de librecambismo en lo económico y del federalismo en lo político, rehúsan totalmente a ello y se alinean en un solo y monolítico bloque con los otros sectores burgueses andaluces que habían sido siempre acérrimos defensores del proteccionismo y de su firme garantía a través de la acentuación de un fuerte centralismo político. Este se constituye, desde entonces en el marco perfecto para la institucionalización y consolidación del caciquismo y para el ejercicio de la más dura represión contra el movimiento obrero andaluz”.³ Estos pensadores, críticos y rigurosos con la realidad, (entre los que se encontraban ilustres antepasados del poeta Antonio Machado) no tuvieron

el más mínimo apoyo de la burguesía ahora fuertemente conservadora de Andalucía, por lo que este intento no fructificó como en otras partes de la geografía española. Incluso, el posicionamiento reaccionario de la clase dominante andaluza, establecido sobre los valores tradicionales “de sus servidores de la ‘intelectualidad’ oficial y castrada, académica y eclesial”⁴, va a provocar una peculiaridad que va a marcar los conceptos tópicos de un cierto “andalucismo” ya a partir de este momento.

Efectivamente, esta burguesía agraria andaluza es la que va a dominar la política española a finales del siglo XIX y principios del XX (en el período de conformación de los diversos nacionalismos en diferentes zonas del estado español). Su carácter reaccionario hace que traslade a la imagen del estado que ella gobierna, los valores culturales más superficiales e “inofensivos” de la cultura andaluza, convirtiéndolos en símbolos y referentes suyos, para contraponerlos a los rasgos identificativos de los nacionalismos emergentes, gallego, catalán y vasco fundamentalmente. Es por esto que la apariencia de este “andalucismo” de España se propone desde la clase dirigente más conservadora, negando de esta manera la natural evolución de la identidad andaluza, extrayéndole sus caracteres, a los que se les arrebatara cualquier rasgo de progresismo o crítica, para que representen los símbolos del proyecto conservador que esta

³ MORENO, Isidoro “Primer descubrimiento consciente de la identidad andaluza (1868-1890)”, en *La identidad cultural de Andalucía. Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*, Sevilla, 2008, Centro de Estudios Andaluces, p. 40. Este libro recopilatorio, aunque publicado en 2008, recoge una selección de importantes textos históricos sobre el tema desde el siglo XIX hasta principios del XXI.

⁴ *Ibidem*, p. 41. Quien continúa: “El descubrimiento de la etnicidad no desembocó en autoconciencia de identidad por parte del pueblo andaluz, ni se constituyó en una de las bases para el posible movimiento nacionalista, el cual, sin ella, y sin el apoyo de ninguna clase social específica quedó frustrado, limitado a la afirmación teórica de la soberanía”.

oligarquía andaluza desarrolla en Madrid una vez conquistado el poder político estatal.

Como señala José Acosta Sánchez en su *Historia y cultura del pueblo andaluz*, Andalucía se convierte en la imagen de España, y en esto consiste la especificidad de la alienación de la identidad cultural e histórica de Andalucía. La cultura andaluza se sustrae al pueblo andaluz al españolizarse donde se trivializa como cultura oficial del Estado. Cumpliendo una importante función política e ideológica fuertemente conservadora como es la de enmascarar la constitución real de los pueblos de España en su diversidad y contradicciones con el Estado central. Como sigue anotando Acosta, es curioso que este planteamiento se perpetúe posteriormente y tendrá su máxima expresión en la época franquista, cuando el cantaor, el torero, el bailaor, la gitana... andaluces de fama mundial se olvidarán sistemáticamente de que eran andaluces e inciden de manera constante en su españolismo. Por tanto, en esa utilización tendenciosa de lo andaluz, la ideología dominante, al servicio de unas concretas formas de explotación, no sólo difumina la identidad del pueblo andaluz trivializándola, sino que tiende a unificar a los restantes pueblos de España a fin de reducirlos a una unidad colocada bajo la órbita del Estado central.

Cuando se españoliza a la cultura andaluza al trasladarla

a Madrid, esta ideología permite además la reproducción de las relaciones de dominación y explotación padecidas por el pueblo andaluz, al cual se desarma cultural y políticamente.⁵ De hecho, no es la primera vez que la cultura andaluza se traslada a Madrid como símbolo de una representación política configurada por sus clases altas. Ya tuvimos otro ejemplo, aunque con significación bien diferente no lo olvidemos, cuando el Conde Duque de Olivares traslada a la corte a buena parte de los artistas y humanistas andaluces de la primera mitad del siglo XVII.⁶

Veremos más adelante de una manera más pormenorizada cómo estos postulados se siguen manteniendo hoy en día por los poderes políticos conservadores que siguen proyectando, e inundando de imágenes, una cultura andaluza absolutamente superficializada y enajenada de cualquier sentido crítico.

La segunda etapa de un movimiento importante en el concepto de identidad andaluza se da en el período previo a la Guerra Civil, en el momento que se ha denominado como "Movimiento andalucista histórico" que iría, según, Isidoro Moreno, entre 1910-1936, quien señala la fractura con respecto a las propuestas del núcleo intelectual anterior, basándose las teorizaciones en la mayoría de los casos en reflexiones idealistas y no en la aproximación a la realidad de la cultura andaluza, cuyo

⁵ ACOSTA SÁNCHEZ, José "Historia y cultura del pueblo andaluz", en *La identidad cultural de Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, pp. 152-158.

⁶ Como digo, son contextos políticos e históricos bien distintos, cuya significación es absolutamente diferente, pero es un ejemplo más de cómo la cultura acompaña las acciones de poder para justificar una acción política. Para profundizar sobre esto en el Siglo de Oro, ver BROWN, Jonathan-ELLIOTT, John. *Un palacio para el rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, Alianza, 1981, y RUBIO LAPAZ, Jesús. *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*. Granada, Universidad, 1993.

ejemplo más significativo sería el *Ideal Andaluz* de Blas Infante. Por otra parte, el desacuerdo entre este nuevo movimiento y las protestas de la clase obrera en esta época es absoluto, pues ésta se adscribe a posturas internacionalistas, mucho más cercanas a concepciones revolucionarias, sobre todo al anarquismo, y no comulga con las directrices identitarias.⁷

Este proceso se verá violentamente cortado con el triunfo del bando nacional en la Guerra Civil, recuperándose y enfatizándose, como hemos señalado, los rasgos más reaccionarios y alienantes de la cultura andaluza según los proyectos más conservadores del pasado unitario del estado español.

En el largo período de la Dictadura, conforme se va abriendo levemente con el paso del tiempo, van emergiendo valores identitarios que progresivamente se introducen en la amplia brecha de oposición que se va configurando, integrándose en un corpus más amplio de acciones y pensamientos críticos con el gobierno oficial. Esta va a ser la tercera fase importante en la definición de una cultura identitaria andaluza, en la que se integra ahora tanto la que se empieza a desarrollar en el marco geográfico andaluz, como la de los numerosos andaluces que, como consecuencia de la emigración, han tenido que desplazarse a otros lugares de España y del extranjero. Para

Andalucía y los andaluces emigrados, en un momento de un poder absoluto castrador y frustrante que establece sus tópicos identitarios sobre elementos decepcionantes y vacíos, se va desarrollando una paulatina interiorización popular de una "grandiosidad" andaluza.

Este germen que empieza a conformarse en las duras condiciones de pobreza y emigración del tardofranquismo, se va a continuar y lógicamente a intensificar con la ilusionante llegada de las libertades tras la muerte del dictador en 1975 y el proceso, hoy en día controvertido, de la Transición. Culminando este largo y estimulante proceso político y cultural con la consecución de la autonomía con el tratamiento de histórica tras la fecha emblemática del 28 de febrero de 1980. Como texto paradigmático de este período podemos anotar el prólogo que hace Antonio Gala al Congreso de Cultura Andaluza de 1976, cuando señala "Andalucía es, sí, la bella durmiente. Pero una bella durmiente se muere o despierta. Son demasiados años los que lleva dormida; demasiados, los que lleva aguardando el beso del amor: justamente lo contrario de lo que ha recibido. Y el despertar sin vueltas ha de suceder ya. Ya ha sucedido. Yo he apoyado mi oído en el corazón de nuestras gentes y sé que late con alarmante irritación. Yo conozco a mi pueblo, porque le pertenezco y él me asume, y sé que está muy harto; que le duele la cal de los

⁷ MORENO, Isidoro, "Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz" en *La identidad cultural de Andalucía*, pp. 188-195.

huesos de ver a la que ama mal vestida y hambrienta, con lo tibia, lo hermosa y bien dotada que la hizo Dios un día", para proseguir "porque nuestro pueblo andaluz siempre ha entendido mejor las palabras de los poetas que las de los políticos, a este pueblo – cercenado, desmochado, atiborrado de somníferos- le fueron arrancados su cántico y su voz. Ahora hay que devolvérselos y vendrá la ilusión".⁸

Quizás haya sido José Acosta Sánchez el que mejor comprendió en ese crucial momento, cual tenía que ser la clave para seguir avanzando para restituir una auténtica identidad andaluza, cuando señalaba en 1979 que "el éxito de la autonomía del pueblo andaluz, el logro de su autogobierno, va a depender en buena parte de la reparación de este fenómeno de enajenación de la cultura y la historia andaluzas en la historia y la cultura oficial del Estado español"⁹. Entramos por tanto, en el momento en que identidad e institucionalización ya van a ir de la mano de una forma directa al vincularse tradición cultural y gobierno propio tras la consecución de la autonomía política.

Este tercer período es, sin duda, el más rico y ambicioso en cuanto a progresismo político y cultural, en el que se implican pensadores, intelectuales, escritores, artistas, arquitectos, cantantes.... Un caso significativo para comprender las ambiciones de estos momentos, aparte de las iniciativas que se desarrollan

en el propio espacio andaluz, se manifiesta con los andaluces emigrados a otras tierras de mayor tolerancia y libertad para llevar a cabo sus propuestas vitales que no eran acordes con el inmovilismo tradicional de Andalucía. Esta emigración que podríamos llamar ideológica o cultural, y que va pareja a la económica pero con un fortísimo componente crítico, se va a desarrollar sobre todo en la ciudad de Barcelona. Andaluces emigrados y en contacto con el sentir identitario catalán son los que se alimentan de esas propuestas al comprobar la manipulación histórica de la cultura andaluza y su necesidad de adaptarla de una manera progresiva, política y culturalmente hablando, a las nuevas y necesarias libertades. Los casos de Nazario, Ocaña y Carlos Cano son significativos en este sentido.

Ocaña y Nazario formaban parte de un núcleo estético marginal de la Cataluña del final del tardofranquismo y la transición democrática, que desde las formas más tópicas de la cultura identitaria andaluza, las renovó para erigirlas en referente de las propuestas más trasgresoras, vinculándolas entre los conceptos del activismo estético y el kitsch.

⁸ GALA, Antonio, "Prólogo al Congreso de Cultura Andaluza", en *La identidad cultural de Andalucía*, páginas 125 y 127.

⁹ *Ibidem* p.158.



Foto 1: Nazario y Ocaña por las Ramblas de Barcelona en los años setenta

Precioso documento de este contexto es la película de Ventura Pons, *Ocaña, retrato intermitente*, de 1978, film de culto en el que bajo el género documental, se acerca a la controvertida figura de este andaluz que desarrollaba su actividad estética y política a través de acciones transformistas en las Ramblas, actuaciones reivindicativas y populares, a través del teatro, la pintura o rituales andaluces en las calles de Barcelona.

Es curioso observar cómo la película aún rasgos expresivos de las diferentes identidades nacionales de España en un momento de auge autonomista, tal y como se aprecia en alguna escena del film, aunque evidentemente el tema prioritario es la reconversión de los modos tradicionales andaluces en un contexto complejo y marginal que explota en la producción creativa y crítica de Ocaña. Las formas más convencionales de esa identidad andaluza que en aquel momento formaban parte del más oficial acervo cultural del franquismo, se revisten de una nueva interpretación que está en la base de actitudes contraculturales que posteriormente van a tener un especial desarrollo posmodernista en distintos ámbitos, aunque despojadas en gran medida de la carga política y crítica que adquieren en Ocaña¹⁰.

La cultura andaluza se convierte en algo contradictorio y complejo en la personalidad de este sevillano, ya que hace una auténtica exaltación de la componente sentimental de las clases

bajas de claro carácter progresista, despojando a estas manifestaciones del tradicional uso tópico que le daban los sectores reaccionarios y que paralelamente las seguían encumbrando por su concepción contrapuesta en el contexto franquista. Valga como ejemplo cuando da su opinión sobre la iglesia a la que censura su carácter represor pero ensalza la felicidad popular que las vírgenes y las fiestas proyectan en el pueblo andaluz¹¹.

La curiosa unión de tradición y modernidad trasgresora nos lleva a vincular por ejemplo, procesiones kitsch de una virgen Macarena sevillana por el centro histórico de Barcelona con el auge coetáneo de las vanguardistas formas del teatro contemporáneo, de la performance o el body art, por no hablar del exhibicionismo trasgresor en actos de distinta naturaleza.



Foto 2: Ocaña cantándole saetas a su Macarena en procesión por Barcelona

¹⁰ Una manera fácil de entender cómo estas manifestaciones populares andaluzas, ahora críticas y combativas, se vuelven más inofensivas políticamente para acentuar su trasgresión provocativa pero complaciente, la vemos en el tratamiento que se le da a estos referentes en Madrid, ya en la época de la famosa Movida, cuando los pintores gaditanos Costus toman una iconografía semejante a Ocaña, pero ya el desfase y el divertimento hedonista propio de ese contexto madrileño, acaban con el compromiso político y social directo y provocativo de Ocaña.

¹¹ Cuando se refiere a su predilección por las vírgenes y santos, los llama fetiches, porque son del pueblo – dice- y representan su alegría y creencias, lejos de la función que le otorga el poder eclesiástico. Récalca el sentido contradictorio de estos temas y de otros muchos de la identidad cultural andaluza, a la que llama surrealista.

Una vez conseguida la autonomía, se va conformando un idealista proyecto a partir de la configuración de la política autonómica y de la institucionalización de la misma, aunque ya con algunas notas de disconformidad por el excesivo optimismo y triunfalismo que llegará a su culminación con los fastos y la tremenda crisis posterior de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 y la impresionante carga simbólica que conllevó para el discurrir de Andalucía.

Efectivamente, la incorporación de la recién estrenada autonomía andaluza al giro político, social y económico que se produce a nivel internacional con las tesis del neoliberalismo capitalista se reconocerá conforme vaya avanzando la década de los ochenta y el proyecto del 92 se vaya acercando. Este viraje de lo social a lo liberal y económico es un reflejo del cambio que se da también en la política española, igualmente gobernada por el mismo partido, el PSOE, sobre todo a partir de 1986 con el cambio de posturas con respecto al ingreso de España en la OTAN, justificando esa nueva opinión por la incorporación en la Comunidad Europea.

Este hecho ya introduce algunas dosis de descontento en diferentes intelectuales y artistas que habían apoyado el idealista proyecto autonómico previo y que, aunque se expresen ya y se dejen notar, las grandezas e ilusión colectiva del 92

van a acallar sus críticas considerablemente. Valgan como ejemplo algunos textos del cantautor granadino Carlos Cano en los años 80 como constatación de lo que venimos señalando, aunando la ironía con la crítica socio-cultural del momento. Cano es un personaje que vive intensamente la evolución de los acontecimientos en este tercer período de la recuperación de la identidad andaluza, al ser él mismo un emigrante en Barcelona y en el extranjero y vincularse profundamente a movimientos de identidad nacionalista, sobre todo al catalán. Se integra en Andalucía en el contexto cultural más intensamente comprometido con las formas de expresión andaluzas, publicando su primer disco en 1975. Su evolución es interesante para lo que tratamos pues plasma el desarrollo de esta identidad desde la inicial protesta reivindicativa y política al escepticismo de la institucionalización autonómica en los ochenta. Por tanto, seguir su producción discográfica es conocer este tercer momento identitario que lleva de la utopía al desencanto.

En 1975 su primer álbum *A duras penas* es quizás uno de los alegatos más profundos a favor de la identidad política y reivindicativa andaluza con canciones como "Verde, blanca y verde" (popularmente conocida como La Verdiblanca, himno no oficial de Andalucía para muchos), o los testimonios de cómo la emigración intensificaba el arraigo y repudiaba el

carácter superficial y alegre que históricamente se le otorgaba a lo andaluz, en temas como "La miseria", "El Salustiano" o "Viva la grasia"¹².

Un años después, en 1976, en el disco *A la luz de los cantares*, ya encontramos el recelo que le produce al cantante la difícil convivencia de los ideales de la identidad andaluza

¹² Destacamos en las letras de estas canciones algunas referencias clarividentes:

De "Verde, blanca y verde":

"De Ronda vengo lo mío buscando:

la flor del pueblo la flor de mayo, verde, blanca y verde.

Ay, qué bonita verla en el aire, quitando penas, quitando hambres, verde, blanca y verde.

Amo mi tierra, lucho por ella. Mi esperanza es su bandera verde, blanca y verde.

¡Qué alegres cantan las golondrinas! Tierra sin amos, tierra de espigas, verde, blanca y verde.

Cómo relucen las amapolas de Andalucía trabajadora, verde, blanca y verde.

Amo mi tierra, lucho por ella.

Mi esperanza es su bandera verde, blanca y verde.

Sobre las experiencias de la emigración que él mismo sufrió, en "La miseria"

"La miseria. Vengo de abajo, cansado de tanta cuesta.

Vengo, no sé a dónde voy, huyendo de ella.

La miseria tiene en su casa las uñas de la soberbia.

ve en un mundo cerrado del que se alimenta.

La miseria es el lugar donde nací, donde no quiero yo morir.

Es un lugar muy especial para el amor y la moral.

La miseria vengo de abajo, de un valle podrido de yerba, donde no existe el futuro, sólo la miseria".

La canción "El Salustiano" es una profunda constatación de la dureza de la emigración:

"Hasta un pueblo de Alemania ha llegao el Salustiano

con más de cuarenta años y de profesión el campo,

pa buscarse la habichuela y ahorrar algunos marcos

y que pueda la parienta comprar algunos marranos.

Yo no creo que el sombrero les toque en la tómbola

a esos gachós trajeados que viven de ná.

Que lo roban, lo roban, con cuatro palabritas finas lo roban.

En principio se hace dura sobre to la soleá,

esa gente chamullando no se le entiende ni atá.

Menos mal que algunas veces la embajada cultural

les manda al Julio iglesias y a un tal Manolo Escobar.

Yo no creo que el sombrero les toque en la tómbola

a esos gachós trajeados que viven de ná.

Que lo roban, lo roban, con cuatro palabritas finas lo roban.

Y así se acaba la historia del güeno del Salustiano

de tanto apencar los güesos otro gallo le ha cantao.

Gallo dice que el obrero de cachondeo está jarto,

si no hubiera ido a Alemania, no hubiera aprendido tanto.

Yo no creo que el sombrero les toque en la tómbola

a esos gachós trajeados que viven de ná.

Que lo roban, lo roban, con cuatro palabritas finas lo roban".

También en "Viva la grasia" la crítica es clara en algunos fragmentos:

"Por mi boca ya asoman las flores que regó con llanto en tu vientre amoroso este pueblo te ha embarazado.». Esta es la canción: ¡un, dos! Ustedes tienen sol, grasia pa vivir, vino, playas y flamenco. sí, mucha grasia pa derramarla por las vendimias del Roselló. ¡Viva la grasia de Andalucía con pasaporte de emigración!"

con el poder político, en una canción titulada "Política no seas saboría", donde contrapone la voz viva de las formas populares con la necesidad que tienen los políticos de estar cerca de estas expresiones.¹³

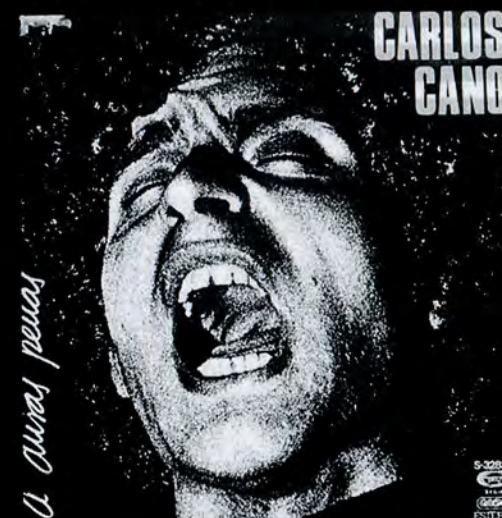


Foto 3: Carlos Cano. A duras penas, 1975

Posteriormente hace una alabanza en 1981 a la proeza del referéndum del 28 de febrero de 1980 criticando los problemas y trampas que desde el gobierno del la UCD pusieron para que no saliera positiva la consulta andaluza, en la canción "Andalucía superstar", pero a la vez que alaba ese episodio ya deja entrever

¹³ Algún fragmento de esta canción dice:

"Bendita sea la boca que sabe
a la gente unir alrededor de una copla que a tos nos da de vivir.
Copla que arde en la garganta y es la luz de la razón:
el de la parra se baja si no es voluntad de tos.
Política no seas saboría
y arrímame un poco al querer
que no se te escape la vía
por esa hería que abre el poder
escucha la guitarra loca
y llena tus ojos de sol
al ritmo de los cantantes fertilizantes
marcando el son el son del entendimiento
con su miguila de gorrión."

irónicamente que el progreso emanado de ahí puede ser otra forma de folklore y alegría festiva tan consustancial con nuestra cultura y tan negativa para su realización global, adelantándose así a posturas posteriores como veremos¹⁴.

Esta decepción se acentúa ya plenamente en el año 83 cuando en su álbum *Si estuvieran abiertas todas las puertas*, introduce una breve pero elocuente canción que se llama "La metamorfosis" sobre el cambio que se estaba produciendo con la pérdida de los valores sociales utópicos y el auge del pragmatismo neoliberal y político de los nuevos tiempos, la letra de la canción no puede representar mejor el desencanto ante la nueva institucionalización de la autonomía andaluza y los males que se empezaban a entrever:

"¿Dónde va ese muchacho con el triunfo en la cara
subiendo como un gamo la invisible montaña?

¿Qué gloria se reparte? ¿Qué será lo que dan que
hace perder el culo? Señor, ¡qué barbaridad!

¿Y ese chico de barba? De todo se ha olvidado, tiró por
la ventana los sueños del pasado.

El mismo que decía: ¡compañero a luchar! en la
gas tronomía encontró su, ideal.

¹⁴ En esta canción se puede escuchar lo siguiente en un tono irónico y crítico:

"De la capital del Reino maletín, capa y sombrero,

vinieron a tomarnos el pelo y el plumero se les vio.

Y la gracia de este invento ay señores que momento
cuando por Despeñaperros el cuento se le acabó.

De la manga se cayeron papeletas de febrero,

al escenario salieron y se levantó el telón.

Y aquí se acabó el carbón que entró como un vendaval

bata de cola, peinetas. ¡la Reina Superstar! ¡Viva Andalucía Libre!

-alimento principal-, que viene pidiendo tierra y la tierra abandonó.

.....
Ay señor, ay mire usted la gracia tan natural:

¿Qué pinto yo en Sardinola siendo de Puerto Real?

¿Qué queda de aquel tiempo? ¿Qué fue de la ilusión?
¿Dónde está la esperanza de nuestra generación?

Entera a su servicio. No hay problema señor, para lo
que usted guste, dispuesta, en posición.

Tiempo de los enanos, de los liliputienses, de títeres,
caretas, horteras y parientes, de la metamorfosis y la
mediocridad que de birlibirloque te saca una autoridad."

Incluso dos años después, en su *Cuadernos de coplas*
de 1985, su no identificación con el presente le lleva a recuperar y
ensalzar los valores de la identidad andaluza que se planteó en la
Barcelona de la emigración de los sesenta y setenta, cuando
hace una alabanza a la libertad trasgresora del ahora fallecido
José Ocaña, referente, como hemos visto, de ese contexto
catalán de andalucismo marginal y contestatario en su "Romance a
Ocaña". Es curioso advertir cómo por su actitud provocadora,
aparte de ensalzar su valentía y su libertad, Cano pide que "Dios
lo salve de la clase media".

Puede servir como síntesis de toda esta evolución de la
identidad andaluza, del fracaso en su materialización y de la
vuelta a los peores planteamientos del pasado, su canción
Sevillanas de Chamberí del año 1988, compuesta en un
momento de euforia mercantil y política previa a los fastos del 92
en un entorno marcado por la filosofía neoliberal y política de
fuertes vinculaciones con Madrid, según una involución a los

tiempos reaccionarios del pasado:

“Con un fondo de guitarras y un repique de palillos,
sigue cantando sus penas esta tierra en que nació
Ahora son las sevillanas entre falsas alegrías
lo que vende Andalucía de Nueva York a París.
Y vienen para aprenderlas más serios
que magistraos banqueros y diputaos señoritos de postín.
Acuden a la academia queriendo sacar la gracia
lo mismito que se saca el carnet de conducir.
Y entre sombras y luces de Andalucía,
to el papel de la gracia se la vendía.
Cómo luce y reluce, ¡viva Madrid!,
a bailar sevillanas de Chamberí
y a correrse una juerga en la Feria de Abril.
Arsa que toma y olé, que viva la gracia de mi Andalucía.
Arsa que toma y olé, que ya la primera la tiene aprendía.
Arsa que toma y olé, que ya la segunda la están ensayando.
Arsa que toma y olé, que con la tercé, que les vayan dando.
Entre palmas y entre olés, alternando en los tablaos,
con un alfiler clavao en mitad del corazón.
Al compás de un pasodoble, cantando por tierra extraña,
la pandereta de España buscaba su salvación.
Pero un día de febrero, verdiblanca, la alegría,
el alma de Andalucía de pronto se levantó.
Y mandó parar la juerga con acuse de recibo

Ca mochuelo pa su olivo que aquí se acabó el carbón.
Y cuando más clarito ya lo tenía,
otra vez la peineta pa Andalucía.
Como luce y reluce, ¡viva Madrid!
¡A bailar sevillanas de Chamberí
y a correrse una juerga en la Feria de Abril!”

Después de la Exposición Universal, los años noventa del siglo XX nos abren otro período mucho menos estudiado en la actualidad, que sería el cuarto en la sucesión que estamos tratando, pero esencial para plantearnos los temas que nos ocupan hoy en día, como son la identidad y la institucionalización, y cómo se siguen concibiendo los tópicos y la modernidad en la Andalucía actual.

El año 92 constituye claramente una línea de división en la historia autonómica andaluza. La gran apuesta por la modernidad y por la entrada triunfal de la región y sobre todo de su capital, en el progreso se vinculó a esa fecha. Sin embargo, la sensación que ha quedado ha sido la de la insatisfacción y la frustración, tal y como se analiza en otro artículo de este mismo número de la revista, y como constatamos a través de lo que ha supuesto el tratamiento posterior de los valores de la modernidad y los tópicos en el territorio andaluz.

Ya la apuesta por la integración de la política andaluza en el marco de los valores del neoliberalismo capitalista

internacional sembró el descontento en muchos de los personajes que más profundamente defendieron el carácter social y progresista de esa identidad recuperada ahora de su conservadora manipulación histórica. Lo que en los años ochenta eran aún discrepancias puntuales, se acentuará des pués a partir del abandono y deterioro progresivo de los grande fastos de la isla de la Cartuja sevillana y de una intensa vuelta a los valores populistas y tópicos de una cultura que de nuevo se sentía amenazada ahora por otro terrible peligro: la eficacia económica y la rentabilidad política.

Muchos de los fantasmas del pasado han vuelto ataviados con otra imagen más moderna, posmoderna en este caso, pero con el mismo sentido. Los tópicos más vacíos vuelven a ser, como veremos, una forma de adormecer a la población, de arrancarle el posicionamiento crítico de una realidad perfectamente dominada por los valores internacionales de la economía neocapitalista que confiere a la identidad particular de las culturas el sentido puntual de la diferencia como oferta cultural para un aprovechamiento masivo, política y económicamente rentable, en una sociedad del ocio y del consumo en la que las posturas críticas han desaparecido a causa de la institucionalización del pensamiento y de la creación estética.

Esta evolución nos lleva a un proceso de minimización de

la complejidad de la identidad andaluza, a la que se trata de estereotipar para su fácil proyección en la imagen turístico-cultural que se quiere imponer en los valores del mercado. Esto supone un riesgo importantísimo que ha hecho que en los últimos años la riqueza de esta cultura se vea mediatizada de nuevo por los valores tradicionales. Ya Antonio Domínguez Ortiz señalaba en la temprana fecha de 1983 que "es cierto que el comportamiento actual de los andaluces está bastante influido por esas imágenes tópicos que por estar centradas en Sevilla..., están conduciendo a una 'sevillanización' de Andalucía, tan arbitraria como la 'andalucización' de España... Junto a la unidad básica de la cultura andaluza tenemos que defender su variedad interna, que es uno de sus distintivos"¹⁵.

Este proceso de involución con respecto a la complejidad cultural y social que la recuperación de la identidad andaluza había tenido en el tardofranquismo y en los primeros años de la transición democrática, se sustenta fundamentalmente en la utilización de los medios de comunicación y en la profunda crisis educativa y cultural que sufren los sectores populares de la población.

De nuevo la cultura dirigida intenta reconciliar las distintas discrepancias o puntos de vista, sobre elevando el concepto intocable de tradición andaluza que expulsa cualquier referente

¹⁵ Texto de 1983 recogido en DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, "Andalucía, ayer y hoy", en *La identidad cultural de Andalucía*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, P. 182.

conflictivo y recupera los valores más oligárquicos y conservadores del pasado. Este corpus por tanto, se convierte en un elemento de efectivísima instrumentalización política y persuasiva de cara a homogeneizar (o mejor dicho adormecer) la capacidad crítica de la población. La estrategia incluso va más allá, puesto que incluso en las manifestaciones de los sectores sociales más pobres y marginales, el respeto absoluto y la exaltación de este patrimonio incuestionable dotan al mensaje crítico de un halo de tradicionalismo irracional que choca con las protestas más radicales y desvinculantes de forma absoluta, que se desarrollan en otras geografías para demostrar la ruptura con una tradición que los ha llevado a la marginalidad y la pobreza imperante.

Valga como ejemplo de lo que estamos comentando el graffiti realizado en el barrio obrero sevillano de Pino Montano con la figura central de Lola Flores. Esta exaltación acrítica de un patrimonio tradicional es una fórmula realmente efectiva para conseguir una rentabilidad política en momentos conservadores, al no cuestionarse las connotaciones político-culturales de estos símbolos o referentes, y pasar a erigirse en productos de consumo ideológico homogeneizante, reaccionario y equiparador. Se recupera, por tanto, la neutralización crítica de lo andaluz como se hiciera en el oligárquico contexto español de finales del siglo

XIX, al eliminar de la cultura identitaria los rasgos conflictivos y espiritualizarlos, eliminando toda intervención reflexiva sobre ellos al ritualizarlos, expresando dogmáticamente, y por tanto neutralizando, la conflictividad social.



Foto 4: Graffiti de Lola Flores. Pino Montano. Sevilla

El poder político y sus instituciones han seguido administrando la concepción más popular y populista de la identidad andaluza, sustentada sobre todo en las clases sociales más bajas, que desprovistas de otros referentes críticos, han adoptado estas formas, ahora inofensivas para la ideología dominante. La evolución del partido en el poder así lo atestigua, sobre todo desde la creación de la televisión autonómica, que lejos de crear y alentar un debate cultural más profundo, se ha erigido sistemáticamente en valedora de los tópicos más conservadores, rancios y trasnochados de la cultura identitaria andaluza. Todo este planteamiento se confirma con el dato de que Canal Sur es la televisión autonómica que más se ve en su comunidad de todas las de España.

En Canal Sur Televisión asistimos a uno de los más claros ejemplos de retroceso cultural, en una constante sucesión de tópicos y referencias al planteamiento más vacío de cualquier índole crítica, en una sucesión de lugares comunes que nos han recuperado lo más enajenante del tratamiento de la identidad andaluza del siglo XIX. Sólo hay que ver y escuchar sus enfoques de temas como la copla, el toreo, la vida rural, las relaciones personales, la exaltación de los valores tradicionales de la aristocracia, el mundo de la iglesia, las cofradías, la Semana Santa, las diferentes romerías y ferias, etc., para darnos cuenta de cómo hemos recuperado los fantasmas del pasado para institucionalizarlos como entretenimiento banal de la sociedad andaluza con menos recursos críticos. Todo ello a través del medio de comunicación público más importante de Andalucía.

Esta simplificación extrema que se hace de los principales componentes de la cultura andaluza, está claramente en contradicción con lo que se plantea desde un pensamiento crítico más elaborado, ya que como afirma el propio Isidoro Moreno, "los símbolos de la especificidad cultural de un pueblo, o sea, de su etnicidad, una vez constituidos como tales pueden mantener unos mismos referentes durante largo tiempo, pero ello no significa que hayan de tener una continuidad en cuanto al significado que les está asociado y en cuanto a su valor

estratégico para las diversas clases y grupos sociales. Para ello, hay que estudiarlos teniendo muy en cuenta que no tienen una existencia estática, a pesar de las posibles apariencias, y que son polisémicos, es decir, que pueden tener varios significados distintos bajo un mismo referente"¹⁶. Evidentemente el planteamiento de la televisión pública andaluza en su canal de difusión masiva está muy lejos de estas propuestas.

Al desprender las formas culturales de su contexto para tipificarlas como producto estereotipado, estas formas se desnaturalizan sesgando la visión de esa cultura, según los intereses del mercado y de la intencionalidad ideológica y económica. Esto es contra lo que tendrían que luchar las instituciones políticas, que son mayoritariamente las que por el contrario están promoviendo estos hábitos.

Para comprender esta evolución traemos un estudio de 1998 llamado "Valores sociales de la cultura andaluza" realizado por Juan del Pino Artacho y Eduardo Bericat¹⁷, donde analizan en qué sectores sociales se ha asentado a fines del siglo XX un mayor o menor andalucismo y porqué. La conclusión del estudio es que la predominancia social del factor andalucista ha entrado en regresión ya que los sectores que lo sustentan se circunscriben a las clases más bajas, con menor nivel económico y educativo, y con una baja representatividad. También habría que destacar la

¹⁶ MORENO, Isidoro "Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso andaluz", texto escrito en 1985, recopilado también en *La identidad cultural de Andalucía*, la cita es de la página 188.

¹⁷ Recogido en *La identidad cultural de Andalucía*, pp. 225-236.

relación que existe entre la religiosidad y el andalucismo, al estar asociado este último a valores tradicionales y sacros, mientras que las personas más secularizadas se van distanciando de la conciencia andaluza.

De estos datos se pueden extraer inmediatas conclusiones, y es que los sectores más andalucistas son los que carecen de un aparato crítico más desarrollado y por tanto son más fáciles de manipular políticamente. Son los que difícilmente llegan a una reflexión crítica más profunda que pueda captar la esencia histórica de la cultura andaluza y la tergiversación tradicional de su identidad con fines conservadores.

Aquí nos encontramos con muestras de un fracaso evidente en la profundización de los postulados identitarios, ya que esta persuasión de lo fácil y el abandono de políticas socio-culturales más ambiciosas (el fiasco en la modernización cultural sevillana del 92) por su mayor exigencia y riesgo político, ha hecho que se vuelva a lo establecido y cómodo, para aunar en los tópicos a las clases sociales menos exigentes culturalmente y mayoritarias en el caso andaluz, lo que garantiza la victoria electoral por esta vía, mientras que con el aparato mediático se sigue incidiendo en una identidad que podríamos llamar complaciente, entretenida y permanente.

Dando un paso más, nos preguntamos si el poder político

es consciente de esta estrategia o reproducen ellos mismos los síntomas de esa crisis cultural, ya que si se trata de una estrategia política respondería a un 'empobrecimiento democrático' de una falta de miras evidente, pero si se trata de la constatación de su bajo nivel cultural, la conclusión sería más negativa aún con respecto a la consideración de los políticos autonómicos que nos gobiernan.

Incluso las instituciones y los órganos políticos autonómicos protegen esta cultura conservadora cuando se ve amenazada por planteamientos críticos o rompedores que pueden parecer trasgresores o irreverentes a la moral establecida sobre sus valores tradicionales. El caso del proceso al videojuego Matanza Cofrade y la polémica creada al respecto es clarividente.



Foto 5: Matanza cofrade. Videojuego

Las referencias a la estrecha vinculación entre andalucismo y religiosidad católica se pueden observar en numerosas manifestaciones populares, ya sea como ostentación de clases sociales con nivel cultural bajo y un concepto del gusto trasnochado (pintura de la Macarena en el coche) o simplemente como reclamo publicitario para el consumo 'tópico' de productos que en un primer momento no se vinculan a la identidad andaluza (helados sevillanos).

Esta integración de lo andaluz en el mercado globalizado y capitalista ha producido graves inconvenientes al subordinarlo todo al enriquecimiento económico en una tierra donde el turismo es el principal eje de desarrollo. Eso ha supuesto el destrozo del patrimonio medioambiental sobre todo debido a la construcción incontrolada y a la corrupción emanada de ella, mientras que en el



Foto 6

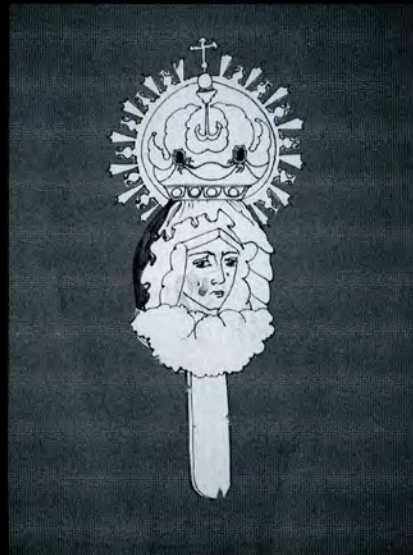


Foto 7: Helados sevillanos. Macarena

patrimonio histórico, su concepción y tratamiento, se ha reducido a su planeamiento de industria cultural, como reclamo turístico, desvinculándose en muchas ocasiones de un pensamiento vivo e interactivo del mismo donde cultura y progreso social deberían ir de la mano.

La especulación de los centros históricos y su aprovechamiento económico con el turismo como referente, ha convertido estas zonas en auténticos parques temáticos carentes de vida social integradora al no poder establecerse en ellos una población más joven y dinámica. Un ejemplo puede ser el centro histórico de Granada del que hablaremos posteriormente, que sufre un colapso demográfico que empieza a producir importantes problemas en la ciudad en relación con el área metropolitana. De hecho, uno de los peligros más importantes es la subordinación del patrimonio a la industria turística, al convertirse en un elemento fundamental en la atracción económica de los núcleos históricos.

Pero lo que ya está claro en la política cultural institucional del gobierno autonómico es su integración claramente en las leyes del mercado y para ello justifica sus acciones a través de los medios e instituciones que tiene en su poder, ya sea como proyección hacia unos niveles menos exigentes culturalmente (Canal Sur Televisión) o hacia otros más exigentes, por medio



de las acciones de una cierta modernidad institucionalizada que después analizaremos (Centros de diferentes formaciones culturales y expresión, universidades, etc.).

En definitiva, la situación actual con respecto a la identidad andaluza no es muy positiva después del fracaso de una cultura más crítica y abierta. Así si en el texto de Antonio Gala en el Congreso de Cultura Andaluza de 1976, cambiamos la palabra y concepto dictadura por el de mercado, muy pocas cosas han cambiado: "Los organismos que la dictadura [mercado] creó para ocuparse de ese objeto potente y delicado a la vez que es la cultura, fueron una aplastante burocracia instrumentalizada por el control político y por la propaganda ideológica"¹⁸. El texto es tremendamente significativo si lo trasladamos a la actualidad y concebimos la dictadura como la dictadura del mercado.

INSTITUCIONALIZACIÓN

Nos encontramos, por tanto, en un momento en que es necesario replantearse críticamente los valores que el poder político y cultural establece sobre la identidad andaluza a través de sus órganos de planteamiento y ejecución; es decir su institucionalización.

Si seguimos los presupuestos que plantea Néstor García Canclini en su obra *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, para el análisis de la problemática presencia

de la modernidad en Latinoamérica y los aplicamos al contexto andaluz, vamos a sacar interesantes conclusiones críticas¹⁹. Canclini nos señala que la identidad cultural se apoya en un patrimonio constituido a través de dos movimientos: la ocupación de un territorio y la formación de colecciones. En estos lugares la identidad se pone en escena, se celebra y dramatiza en los rituales cotidianos de diversa naturaleza. Por tanto, la identidad tiene su santuario en los monumentos y museos, está en todas partes, pero se condensa en colecciones o eventos que reúnen lo esencial. Estos ritos identifican a los diferentes sectores socio-culturales en una cultura única, reproduciendo autoritariamente el orden sin discutir y sin cambiar, por lo que se ratifica continuamente la permanencia del individuo a esa identidad colectiva. Esta soberanía del rito exige una pertenencia absoluta, o se está dentro o se está fuera de ese orden, pero no hay término medio.

Las instituciones culturales han sustituido a los rituales como forma de iniciación cultural en un modelo social identitario. Hoy en día nadie que meramente quiera aportar algo a esa cultura puede quedar fuera de esas instituciones que han acentuado su carácter de autoridad como si de formas rituales del pasado se tratara. Hemos vuelto a una cultura conservadora donde el orden y la autoridad de las instituciones imponen el ritmo cultural de la colectividad.

¹⁸ *Ibidem.* p. 128.

¹⁹ Estamos consultando la edición actualizada de 2001. Obra publicada en Buenos Aires, Paidós, 2001.

Siguiendo a Pierre Bourdieu, las instituciones llevan a cabo el rito de legitimación por el cual "instituyen" una diferencia entre quienes participan y quienes quedan fuera. Todo acto institucional simula una escenificación cultural que como apunta el sociólogo francés se convierte en un acto de magia social.

Canclini señala que "lo único que no puedes hacer, afirma el tradicionalismo cuando lo obligan a ponerse autoritario, es desertar de tu destino. El peor adversario no es el que no va a los museos ni entiende el arte, sino el pintor que quiere trasgredir la herencia y le pone a la virgen un rostro de actriz, el intelectual que cuestiona si los próceres celebrados en las fiestas patrias realmente lo fueron, el músico especializado en el barroco que lo mezcla en sus composiciones con el jazz y el rock".

Ejemplos de lo que acabamos de anotar los vemos casi a diario en la confrontación cultural andaluza actual, ya sea en los sectores de una carga reaccionaria más evidente, como suele ser el entorno eclesiástico, como actividades a las que no ha llegado el concepto de modernidad aún, pero también, y esto es lo peligroso, para los sectores supuestamente progresistas en el poder andaluz desde hace décadas y que a partir de ahora llamaremos, no sin un punto de ironía añadida, la "progresía institucionalizada" que ocupan los cargos culturales y académicos de centros de diversa naturaleza y también de universidades.

Esta progresía institucionalizada después del fracaso de la Expo 92 quiere continuar manteniendo su imagen, pero ahora el contexto ha cambiado considerablemente, y como señala Canclini, si no podemos competir con las tecnologías avanzadas, celebraremos nuestras artesanías y técnicas antiguas; si los paradigmas ideológicos modernos parecen inútiles para dar cuenta del presente y no surgen nuevos, re-consagremos los dogmas religiosos o los cultos que fundamentaron la vida antes de la modernidad.²⁰

En el caso religioso las polémicas por el espacio público con connotaciones sacras y los atentados de cierta modernidad "hereje" son manifiestos y numerosos en nuestra geografía, como la polémica de las fotografías realistas de la Bienal de Flamenco de Sevilla en el espacio cercano a la catedral o las esculturas clasicistas y desnudos del polaco Igor Mitoraj en las inmediaciones de la basílica de las Angustias de Granada, ambas iniciativas fruto de propuestas culturales de indudable prestigio.

En el ámbito de la progresía institucionalizada, la incapacidad y el paulatino alejamiento con respecto a la demanda socio-cultural real y su creciente ensimismamiento que los centros de la cultura de élite y las propias universidades ponen en práctica a diario, son ejemplos que posteriormente analizaremos con mayor detenimiento. Estas instituciones

²⁰ *Ibidem*, p.163.



Foto 8: Fotografía de Ruvén Afanador. Biental de Flamenco en el entorno de la catedral. Sevilla



Foto 9: Esculturas de Igor Mitoraj en la Carrera de la Virgen de Granada

demuestran permanentemente cómo están sometidas a los criterios de la cultura como práctica de consumo y de rentabilidad político-social en las directrices de la económica del mercado.

El problema de la modernización de sociedades cómo la andaluza responde a un proceso de asimilación de una modernidad incompleta que ha quedado reducida a unos sectores sociales elitistas que utilizan este rasgo o esta integración en planteamientos más vanguardistas para diferenciarse del resto (de los “no iniciados”) y marcar así las jerarquías.

Sin embargo, la otra cara del mismo planteamiento es que debido a la debilidad de esa modernidad andaluza, si se le puede

llamar así, la institución no es capaz de romper con la tradición y los tópicos, y apoyar claramente la incursión en un contexto más vanguardista (pensemos en políticas culturales de Cataluña y Euskadi promocionadas por el propio gobierno autonómico), ya que se corre el riesgo de quedarse desvinculada de la realidad masiva que es fundamentalmente tradicional y “pre-moderna”.

La salida a este problema, ha provocado una situación realmente curiosa en Andalucía y es que por el fracaso de una modernidad ambiciosa y crítica, se ha pasado de unos postulados tradicionalistas populares y populistas a unas propuestas posmodernas, en cuanto a su carácter acomodaticio y complaciente por la vinculación con el poder político-económico y por la institucionalización de la cultura. De esta manera, las iniciativas de la política cultural van encaminadas en dos líneas claramente determinadas, la primera sería el énfasis en las tradiciones populares sin ningún atisbo de crítica moderna ni replanteamiento reflexivo como producción cultural destinada a las clases sociales con menor nivel cultural, y por otro lado, la imposición de proyectos culturales de una determinada calidad estética, que justifican la adscripción a unos contextos de actualidad pero sin el acervo crítico-reflexivo, sino como constatación de la implicación “posmoderna” de las instituciones culturales. Propuestas éstas últimas que tienen un alto grado de justificación retórica, pero que

difícilmente calan en sectores numerosos de la sociedad andaluza por la carencia de una formación moderna²¹.

Por tanto, para entender lo que ocurre hoy en Andalucía y las propuestas socio-culturales emanadas institucionalmente, habría que superar el maniqueo planteamiento entre tradicionalismo y vanguardias, e intentar comprender la especificidad de un contexto en el que intervienen un pensamiento activo de raíz oligárquica, una economía de mercado neoliberal, una tradición, más romántica que crítica, de identidad socio-cultural de los sectores más bajos, que intenta reparar una injusticia histórica con una ausencia casi absoluta de un pensamiento real, abierto y reflexivo.

Todo ello provoca una falta considerable de dinamismo socio-cultural en el que a la tradicional carencia de una burguesía progresista y emprendedora, se une el omnipotente papel de las instituciones como referente de una situación política que lleva muchos años anclada en el inmovilismo de actuaciones semejantes.

Buen ejemplo de estos desajustes entre las políticas de élite de las instituciones culturales y su proyección masiva como referente formativo de un público mayoritario, lo encontramos en una numerosa serie de propuestas que levantan una contestación social mayoritaria, al estar programadas por el poder político, acusándosele

²¹ Un ejemplo claro de lo que es la inexistencia de esa conciencia moderna en Andalucía y cómo su racionalidad utópica nunca ha penetrado en nuestra cultura a nivel general, salvo en pequeños intervalos y personajes, es lo que señala Canciani al referirse que "el favor es tan antimoderno como la esclavitud, pero más simpático y susceptible de unirse al liberalismo por su ingrediente de arbitrio, por el juego fluido de estima y autoestima al que somete el interés material. Es verdad que mientras la modernización europea se basa en la autonomía de la persona, la universalidad de la ley, la cultura desinteresada, la remuneración objetiva y su ética del trabajo, el favor práctica la dependencia de la persona, la excepción a la regla, la cultura interesada y la remuneración a servicios personales" *Ibid.*, p88. Sólo con aplicar estas ideas al ámbito institucional andaluz actual nos damos cuenta cómo a pesar del interés por "parecer modernos", las claves de esa modernidad no se han cumplido desde hace mucho tiempo en las instituciones andaluzas de todo tipo, donde el favor predomina sobre la universalidad objetiva de las leyes.

a éste de no ser receptivo hacia las necesidades culturales reales que la población necesita y que reclaman muchas veces de forma infructuosa. En este sentido, algunas pintadas o protestas sobre las obras de un arte elitista y moderno que se ubica en el espacio público para embellecer la ciudad, pero que al venir impuesto 'desde arriba' pierde cualquier sentido participativo con respecto a la creatividad de los grupos sociales existentes, y que financiado por grandes empresas del capital, no analiza las características socio-culturales de ese espacio. Se entiende perfectamente esta actitud cuando observamos las huellas de la protesta por la exposición de las esculturas de Manolo Valdés en la Alameda de Hércules de Sevilla, muestra patrocinada por La Caixa. Asimismo las campañas en contra de la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS) o las plataformas de referencias críticas donde encauzar todos estos sentimientos, ya sean sobre el traumático referente histórico de la Expo (www.expo92.es, www.expo92.net) o sobre las polémicas de la actualidad cultural (www.e-sevilla.org, www.iniciativasevillaabierta.es), nos muestran estos desajustes importantes entre política cultural y receptividad estética.



Foto 10: Obra de Manolo Valdés en la Alameda de Hércules, Sevilla



Foto 11: Pintada de Arte todos los días. Campaña contra la BIACS

Incluso en muchos casos, la grandiosidad del evento no lleva parejo su planeamiento riguroso al constituir una iniciativa de signo eminentemente político que una vez demostrada su rentabilidad en este sentido, no se preocupan las instituciones de su idónea exposición, olvidándose prácticamente de las labores oportunas de su mantenimiento. Valga como ejemplo las condiciones deplorables de exhibición en las Atarazanas de Sevilla en la Bienal de 2006 donde el exceso de humedad o incluso la existencia de aves dentro del recinto, produjeron importantes desperfectos en algunas de las obras allí expuestas.

Se crean incertidumbres hacia los proyectos de promoción cultural contemporánea. Por una parte, la divulgación masiva del arte elitista que se lleva a cabo con una supuesta idea socializadora de carácter formativo, no deja de ser una acción que refuerza la separación de las jerarquías entre iniciados y desconocedores, lo que enfatiza la distinción social, lo que en definitiva es una constatación más de la reproducción de esa hegemonía.

Aquí entra el debate de la rentabilidad social de los productos culturales, la pregunta, siguiendo a Canclini, sería, ¿cumplen mejor su función los museos y otras instituciones culturales cuanto más público reciban? y la televisión y la radio, serán más exitosas porque alcancen audiencias millonarias?²². Este es el gran debate de la actualidad que se hace especialmente

difícil cuando se sitúa por encima la cantidad a la calidad por efectos del consumo masivo de un producto ofertado. En este sentido hay que volver a recordar el peligro de concebir el patrimonio únicamente como industria cultural, como fuente importante de beneficios, el caso de la Alhambra, el monumento español más visitado, es un referente a tener en cuenta. O por ejemplo también la compleja relación de las universidades públicas con la economía de mercado, cuando son justificadas por su coste cero muchas actividades docentes e investigadoras dentro de un contexto en el que lo que posibilita su realización no es el interés cultural o científico de las mismas, sino simplemente que no tenga cargo económico alguno dicha actividad. En definitiva, esto nos lleva a planteamos cómo cuando el único criterio operativo es la rentabilidad, el factor económico se convierte en una dictadura, conformando otra forma de autoritarismo, sutil, pero autoritarismo al fin y al cabo.

De aquí que nos encontremos con uno de los grandes debates del mundo actual, lo que supone la gran mentira de la libertad de la economía de mercado y la tiranía de sus presupuestos. Lo que nos lleva al concepto del pensamiento único, a la falta de opciones para extraer de las propuestas culturales más significados que aquellos que son económicamente rentables o se adecuan a las leyes del capitalismo institucional²³

²² *Ibid.* p. 153.

²³ Ante esta dificultad, insuperable hoy en día en el ámbito andaluz, traemos las palabras de nuevo de Canclini que aunque contrastando con lo que ocurre aquí, suenan a absoluta utopía, no está mal recordarlas: "Quizás el tema central de las políticas culturales sea hoy cómo construir sociedades con proyectos democráticos compartidos por todos sin que igualen a todos, donde la disgregación se eleve a diversidad y las desigualdades (entre clases, etnias o grupos) se reduzcan a diferencias". *Ibid.* p. 155.

Pero volvamos a la planificación que desde las instituciones políticas se hace de la cultura de manera que sea efectiva en el contexto de la economía de mercado globalizada y de la identidad andaluza. Aunque el patrimonio común a una cultura dada opera de forma unificadora en el total de la población, las diferencias en su apropiación y proyección van a ser evidentes, ya que este patrimonio, en manos de las instituciones que lo controlan, va a servir para reflejar las diferencias y sobre todo, la prevalencia de quiénes están cerca de la producción y distribución de los bienes. Las clases dominantes establecen una clara jerarquía acerca de qué productos son superiores y merecen ser conservados por tanto, haciéndolos suyos a partir de esa selección que las élites justifican según su propio criterio.

No obstante, la sociedad masiva del consumo, ha aportado connotaciones nuevas e interesantes a las políticas culturales de intervención social y a la acción de las instituciones por tanto. La industria cultural y la amplitud de los medios de comunicación, ha hecho que las relaciones entre lo culto y lo popular, o lo tradicional y lo moderno, varíen su interconexión y que sean más fluidas. Aun así, como señala García Canclini, "todavía el discurso político asocia preferentemente la unidad y la continuidad de la nación con el patrimonio tradicional, con espacios y bienes antiguos que servirán para cohesionar a la población"²⁴.

²⁴ *Ibid.*, p. 189.

Aquí es muy interesante ver cómo se vincula la exaltación popular (o populista) de la tradición con su incursión en la industria cultural. De esta forma, vamos a ir analizando la acción de las instituciones andaluzas en los dos niveles, el popular (o populista), con una funcionalidad masiva y adormecedora, y el "culto", basado en los conceptos de modernidad, el que tiene un carácter representativo de la expresión vanguardista de la élite oficial andaluza y conlleva un prestigio al desarrollo cultural impulsado por dichas instituciones. Enumeraremos algunos de los centros y/o espacios desde los que se elabora y proyecta esa cultura "oficialista" de élite.

Como ya se ha anotado al hablar de la identidad, el poder político andaluz ha encontrado un medio valiosísimo de control socio-cultural popular en los medios de comunicación audiovisual, sobre todo, radio y televisión, sin olvidar, lo que es la ornamentación pública de las distintas ciudades y pueblos andaluces, sobre todo a partir del fracaso de la modernización del 92 y el repliegue posterior a los valores pragmáticos de la tradición.

La revalorización de los productos y formas tradicionales en los últimos años, responde en el caso andaluz a una serie de factores que podemos señalar se deben a la imposición del mercado para incluir los productos identitarios que den una imagen vendible de la cultura andaluza, representativa para

mostrar al mercado global del turismo. Esto a su vez sirve para integrar a las capas sociales más tradicionales en el proyecto institucional, lo que revierte en la constatación de una mayor jerarquía de la cultura política sobre esta utilización de lo tradicional.

Se han producido algunos cambios conceptuales para adecuar lo tradicional a la actualidad. El folklore es un término que engloba investigaciones y referencias de un pasado donde lo tradicional no se consideraba en medios de comunicación de masas. Por tanto la cultura popular contemporánea no se concibe sobre la base de diferencias locales, sino sobre la acción unitaria de las industrias culturales y las directrices del mercado. "Popular" es lo que se vende de manera masiva, lo que gusta a las multitudes. Lo que importa a estos medios, en definitiva, no es lo popular, sino la popularidad. También a esta industria cultural le incomoda la palabra "pueblo", evocadora de insatisfacciones y revueltas. Se ha producido, de esta manera, unos desplazamientos del sustantivo "pueblo" al adjetivo "popular" y más aún, al sustantivo abstracto "popularidad". Se trata de una operación neutralizante, muy práctica a la hora de controlar la susceptibilidad política del pueblo. Mientras éste puede ser el lugar de inconformismo y violencias, la popularidad es integrarse en un orden, a una coincidencia, en un sistema de valores, y va a ser regulada y medida por los sondeos de opinión²⁵.

²⁵ *Ibid.*, pp.240-41.

Este concepto queda perfectamente claro si nos referimos a Andalucía y recordamos la anulación de los presupuestos progresistas del tercer período de la identidad andaluza y observamos su neutralización posterior en la época del neoliberalismo y de la institucionalización cultural identitaria por valores conservadores de una tradición tópica y superficial. Esta rentabilidad de lo popular acrítico se aprecia en los medios de comunicación (Canal Sur Televisión fundamentalmente, también en emisoras de televisión locales y radiofónicas), y en el conformación tópica de los centros urbanos andaluces, convertidos a veces en parques temáticos de lo más tópico y trasnochado de lo popular (los casos de Sevilla y Granada son clarividentes como veremos).

En el populismo emanado de las instituciones culturales andaluzas, los valores tradicionales, recogidos y representados por esos poderes, se legitiman en los nuevos cauces que dichos poderes establecen, sirviéndoles, por tanto, a este orden conservador que representan. Se les da, de esta manera, a los sectores populares la confianza de que participan en un sistema que los incluye y reconoce. Se trata de llevar a cabo espectáculos de identificación colectiva no problemática que garanticen el orden y la estabilidad. Espectáculos siempre llevados por el sentimiento y lo irracional en los que la identificación social de las clases más populares sea fácil, en los que se puedan representar las formas

de socialización primordial y básica, para superar así el fracaso de las vías oficiales de institucionalización de lo social más profundo, incapaces de asumir la profundidad e intensidad de las culturas populares. Los programas más exitosos de Canal Sur puede sostener esta hipótesis con su temática, con mirar sus índices de audiencia, los más vistos sostienen su popularidad claramente en esta tesis.

Por un lado, la necesidad de expansión de los mercados culturales populariza los bienes de élite e introduce los mensajes masivos en la esfera culta por así decir. Sin embargo, la lucha por el control de lo culto y lo tradicional sigue haciéndose de cara a marcar la distinción entre uno y otro y defender los referentes simbólicos respectivos²⁶.

Por su parte, las instituciones que velan por la producción y promoción de una cultura moderna o vanguardista, están perfectamente configuradas dentro de los distintos órganos de los gobiernos que actúan en Andalucía. Se trata de las acciones formativas, productivas y expositivas que se llevan a cabo en los distintos espacios concebidos para ello, que van desde las universidades y demás instituciones dedicadas a la formación e investigación, los centros de producción de las diferentes formas creativas de cultura contemporánea, y los espacios para mostrar o exponer lo producido. Si algo caracteriza cada vez más a estas

instituciones es la tendencia cada vez mayor a convertirse en una cultura establecida desde arriba, desde los órganos de poder, sin existir prácticamente interlocución con otros sectores que no están inmersos en las vías oficiales, lo que ha creado en algunos casos fuertes manifestaciones u opiniones de rechazo, como ha ocurrido por ejemplo con la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS) o con el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Málaga.

La institucionalización de los eventos culturales es tan importante que la participación de entidades públicas o privadas en su conformación nos lleva a un grado de representatividad a veces excesivo, donde la implicación se destaca y exterioriza exageradamente como un elemento de clara propaganda político-económica, según la naturaleza de la institución participante. Valga como ejemplo de esa excesiva información el cartel de la primera edición del Festival de Cine Clásico de Granada, de principios de 2009, donde prácticamente la mitad del espacio de dicho está ocupado por los logotipos de las instituciones colaboradoras.



Foto 12: Cartel del Festival de Cine Clásico. Granada

²⁶ Ibid. P. 326.

Hoy en día la formación estética y crítica se desarrolla en las entidades culturales creadas a tal efecto. En esta línea, las universidades son el eje principal ya sea a la hora de construir el ideario teórico y creativo en la cultura estética contemporánea. Tres son las facultades de Bellas Artes que existen en Andalucía (Sevilla, Granada y Málaga, por este orden de antigüedad), también tres son las de Comunicación Audiovisual en las mismas tres ciudades. A ello se suman un número importante de escuelas de arte públicas y también otros centros privados que trabajan en estas líneas. Prácticamente, el no haberse formado en uno de estos espacios excluye a cualquier creador de participar en los cauces y vías del circuito estético y/o audiovisual.

Por su parte, en relación a los centros permanentes dedicados al arte o la cultura contemporánea, nos encontramos instituciones de diversa naturaleza, que van desde el museo con fuertes implantaciones conmemorativas como apuesta política importante para dotar a una ciudad de un impulso decisivo en el ámbito estético, como puede ser el Museo Picasso de Málaga o la futura inauguración del Centro de Creación Contemporánea - C4- de Córdoba, ambas instituciones auspiciadas por la Junta de Andalucía. De diferente naturaleza como entidad pública pero con ejecución privada es el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC), iniciativa del ayuntamiento de esta ciudad. En Granada la

labor fundamental con respecto a la creación contemporánea corre a cargo de la Diputación Provincial que ha aunado un importante legado del pintor José Guerrero con propuestas innovadoras de ámbito nacional e internacional, según un proyecto que actualmente pasa por un complicado y difícil proceso de revisión cultural y política.

Sin embargo, la ciudad que reúne el mayor número de centros dedicados a la creación estética contemporánea, es Sevilla que contiene, aparte de una serie de espacios expositivos temporales de primer orden, como instituciones permanentes el Centro de las Artes de Sevilla (CAS) dependiente del ayuntamiento de la ciudad hispalense y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), sin duda la apuesta más ambiciosa en lo referente a la creación de una institución dedicada al arte moderno en nuestra comunidad autónoma, auspiciado por la Junta de Andalucía.

La oferta de entidades estéticas con un claro propósito de rentabilidad político-económica en la industria cultural se va a fortalecer próximamente con la futura apertura de un centro de la Fundación Thyssen en Málaga y otro de La Caixa en Sevilla.

Si estos son los centros que podríamos llamar permanentes, no podemos olvidar la celebración puntual de otros eventos que enriquecen también el panorama de la creación y el pensamiento contemporáneo, ya sea por la celebración de la Bienal Internacional

de Arte de Sevilla (BIACS) u otras iniciativas que desde instituciones como la Consejería de Cultura de la Junta dotan de importantes acontecimientos sobre todo a la ciudad de Sevilla (Programa Iniciararte de promoción de valores emergentes o Ciclos de *Arte y Pensamiento* de la Universidad Internacional de Andalucía –UNIA–, por ejemplo).

Toda esta presencia de instituciones culturales corresponde fundamentalmente al proceso de desarrollo y puesta en funcionamiento del estado de las autonomías, sobre todo a partir de la década de los noventa, una vez que se configuraron primero los centros referentes del estado central (fundamentalmente el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid), para posteriormente ir creando cada comunidad su centro de referencia autonómico (el CAAC aquí) y otras fundaciones posteriores.

Sin embargo, lo que en un principio pudieran parecer unas iniciativas que enriquecen el panorama andaluz y lo introducen en los debates de la modernidad, en muchas ocasiones se ve frustrado tal propósito por el carácter elitista y la poca proyección social de muchos de estos centros, lo que los convierte más en ejemplos de representación de una política cultural que en medios instructivos para el debate y la modernización general de Andalucía.

Vamos a analizar aunque sea brevemente el principal centro andaluz, el sevillano CAAC. Nace oficialmente en 1998 en

su actual emplazamiento del Monasterio de La Cartuja. Su origen está en los fondos del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, centro creado a su vez en 1970. La consolidación del proyecto recorre un camino complejo, pues en un primer momento se instaló en las Atarazanas para establecerse definitivamente en la isla de la Cartuja en los espacios del monasterio donde convivirá con otras instituciones como el Instituto Andaluz de Patrimonio o la Universidad Internacional de Andalucía²⁷.

Su creación responde a la línea señalada anteriormente por la que cada autonomía erige su centro de arte contemporáneo como símbolo de representación de una apuesta político-cultural claramente enfocada a expresar la modernización de cada territorio.

Sin embargo, esta aproximación al CAAC nos descubre una serie de incongruencias o fallos importantes en el momento que profundizamos en el carácter de su configuración y funcionamiento en una sociedad tradicional, como la andaluza en general y la sevillana en particular.

Cuando en la segunda mitad de los años setenta se creó en París el Centro Georges Pompidou, la intención era claramente revitalizar el centro histórico de la ciudad con una institución abocada a la cultura contemporánea que entrara en polémica con la historia por su propia arquitectura y por la naturaleza dinámica

²⁷ Para profundizar en el debate de los centros de arte contemporáneo en nuestro país y su integración en el marco de la cultura contemporánea ver LORENTE, Jesús Pedro-ALMAZAN, David (coord.) *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, Universidad, 2003, y especialmente el trabajo de MARTÍN MARTÍN, Fernando "Panorama de los centros de arte contemporáneo en España: proyectos y realidades", pp. 293-316.

y abierta de sus propuestas, intentando romper con el sentido cerrado y frío de los museos tradicionales, y convertirlo en referente primordial de la industria cultural moderna de la ciudad y del país, en una ubicación urbanística caracterizada por el más severo de los tratamientos históricos.

A partir de esta experiencia, las instituciones dedicadas de manera progresista a la investigación, producción y promoción de la cultura moderna entran en una nueva fase, convirtiéndose el Beaubourg parisino en referente y modelo ineludible. Se aúnan de manera precisa, afán rupturista, intento de reconversión socio-cultural urbana y potente proyecto de industria cultural posmoderna bajo las directrices del nuevo rumbo consumista de la vanguardia estética instaurado por un poder político público que lo identifica y promueve.

Esta experiencia se ha expandido a multitud de ciudades y ha servido de modelo para instaurar unas propuestas que han convertido, por tanto, a la creación contemporánea en referente de una nueva industria y de un nuevo consumo cultural, renovando las imágenes sociales de muchos entornos de muy distinta naturaleza y entidad (Barcelona, Berlín, Londres, Bilbao, Nueva York, León, Castellón...). Sin embargo, si analizamos cómo se ha implantado ese modelo en el espacio autónomo andaluz, las conclusiones, desgraciadamente no son muy positivas.

El CAAC responde más a una iniciativa política que represente al poder que lo crea que a un minucioso proyecto para dinamizar un entorno socio-cultural de espaldas a la modernidad, como es la sociedad andaluza y sevillana posterior al 92. Una sociedad que va a ir siendo consciente paulatinamente por los medios de comunicación del fracaso de la iniciativa más ambiciosa de su historia, y que se compara negativamente en su incidencia urbana con la otra gran propuesta paralela que fue la reconversión moderna de Barcelona a partir de las olimpiadas.

La dificultad para que una institución inculcara el gusto por la cultura contemporánea y sus manifestaciones a la tradicional sociedad sevillana, era grande. Si además esta entidad, lejos de entrar en confrontación física e ideología con las prácticas conservadoras en el centro de la ciudad, se relegaba a una ubicación que la excluía de la vida cotidiana de referencia, como es la isla de la Cartuja, difícilmente iba a tener una repercusión mínima en la personalidad socio-cultural hispalense. Por tanto, una de las intenciones socio-críticas más impactantes del proyecto francés del Pompidou quedaba anulada desde su propia creación.

Como muestra de que no se tuvo en cuenta este carácter instigador que su ubicación en los espacios del centro sevillano hubiera podido aportar, se advierte que en un primer momento, la única entrada se hacía por la fachada principal del monasterio

(Avda. Américo Vespucio), por lo que había que añadir otra importante distancia a recorrer por los espacios semi-abandonados de lo que fue el proyecto Expo92, alejándose aún más del entorno ciudadano que queda delimitado fundamentalmente por la disposición del río Guadalquivir. Esta fórmula aseguraba la retórica visual de la institución político-cultural, al tener que atravesar el público una fachada majestuosa que le llevaba al interior del recinto. Afortunadamente, después de la celebración de la primera BIACS a fines del 2004, se abrió la entrada más cercana al río (modesta en su funcionalidad) y así ha quedado ya posteriormente, por lo que su "lejanía" se ha reducido, pero no se ha anulado.

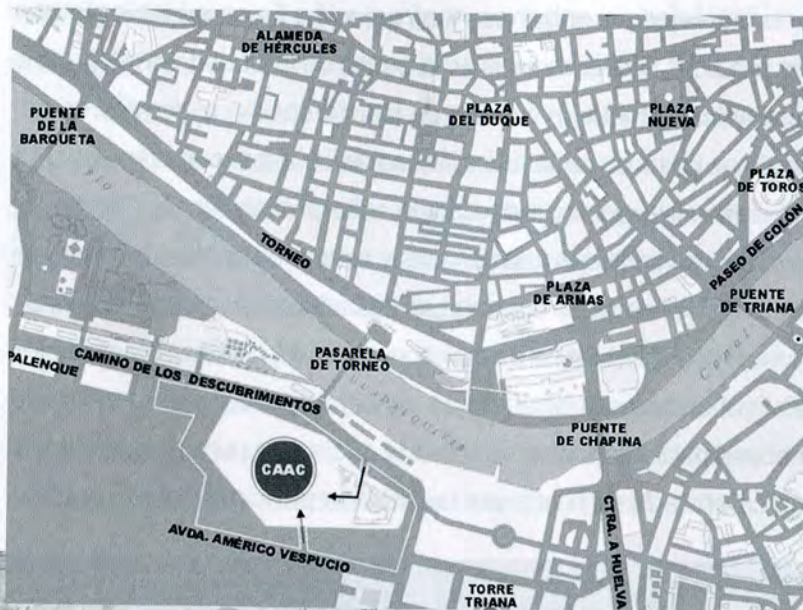


Foto 13: Plano del CAAC en la isla de la Cartuja. Sevilla

Otro hecho importante a tratar en la configuración del CAAC es el del edificio donde se ubica. Si volvemos de nuevo al referente parisino de origen, veíamos cómo desde su ideación, la concepción del continente funciona al mismo nivel de radicalidad que las apuestas críticas y estéticas que conlleva el proyecto. Aunque el Beaubourg juega en su arquitectura con el factor de la provocación como medio de propaganda efectista, otros centros posteriores han sido menos radicales y han reaprovechado edificios históricos en los centros urbanos de gran actividad social (pensemos en el Reina Sofía de Madrid o en el espléndido espacio para las investigaciones contemporáneas que era el antiguo Centro del Carmen cuando era parte del IVAM valenciano, que ocupaba los espacios del convento desamortizado). En estos casos, los edificios se han "limpiado" de referentes ornamentales del pasado y han dejado el espacio libre para la ejecución de las propuestas modernas.

Sin embargo, este no ha sido el caso del CAAC, que además de tener que compartir el edificio del antiguo monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas con otras instituciones como el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) y la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), en el proyecto de adecuación se ha mantenido toda la carga patrimonial del edificio a nivel ornamental, por lo que la confluencia y confusión de lenguajes artísticos es una de sus claves más definidoras.

Efectivamente, dentro del CAAC nos podemos encontrar un número considerable de objetos provenientes de la época clásica, importantes elementos de ornamentación mudéjar, gótica, renacentista, barroca o incluso las grandilocuentes chimeneas de la antigua fábrica de loza que tenía aquí también su sede. Esta mezcla de estilos hace que podamos ver cómo conviven en un mismo espacio, en una muestra de arte contemporáneo, propuestas conceptuales con decoración que va del gótico al barroco y cubiertas mudéjares por poner sólo un ejemplo. O bien, obras de carácter minimalista con entornos gótico-mudéjares. Eso sin hacer referencia a los espacios conmemorativos que por su recargadísima disposición ornamental son tremendas máquinas visuales que se integran en el recorrido habitual del CAAC como la capilla funeraria de los Ribera.



Foto 14: Exposición de los fondos de la colección. CAAC, verano 2006



Foto 15: Exposición Fórmulas constructivas y modelos geométricos 1957-1974. CAAC. 2005

Incluso esta extraña pero habitual coexistencia de lenguajes que las características históricas del edificio le imponen al no haberse realizado las ya clásicas premisas del cubo blanco como espacio expositivo contemporáneo, parece que "ha creado escuela" e incluso en las zonas carentes de esas contaminaciones y que se han configurado limpiamente para las prácticas estéticas modernas, se ha colocado en algunas de ellas, objetos del pasado, como pueden ser columnas de época romana o incluso esculturas de imaginería barroca, volviendo a mezclar, por tanto, los referentes lingüísticos de etapas dispares.

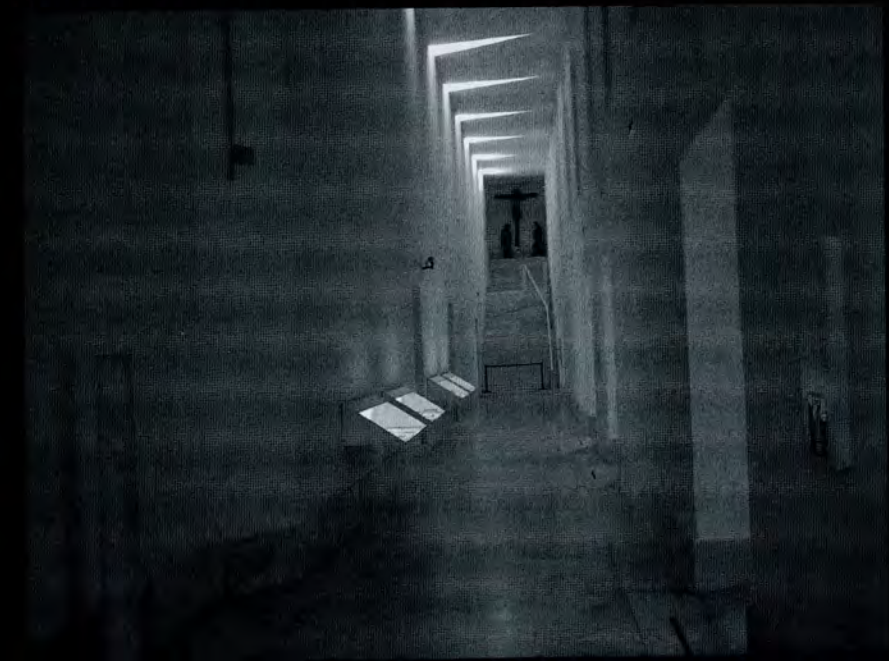


Foto 16: Sala del CAAC

Todo lo que estamos comentando resumidamente demuestra cómo la configuración del CAAC en este emplazamiento responde más a una iniciativa política que coloque a Andalucía al nivel del resto de comunidades que tienen su correspondiente centro de arte contemporáneo, que a un pormenorizado análisis de los valores y funciones que una entidad de este tipo podría aportar a la cultura y a la modernización de nuestra comunidad autónoma.

Este sentido político, y el desdén por su proyección real y rigurosa, hace que a veces nos encontremos con fallos en la propia disposición de las muestras, en algunos casos con aspectos tan peligrosos para la propia obra expuesta como la incidencia directa del sol a una pintura, como ocurrió con una obra de Pablo Palazuelo en la sala que anteriormente era la iglesia del monasterio, en 2006 dentro de la exhibición de los fondos del CAAC en el verano de ese año.

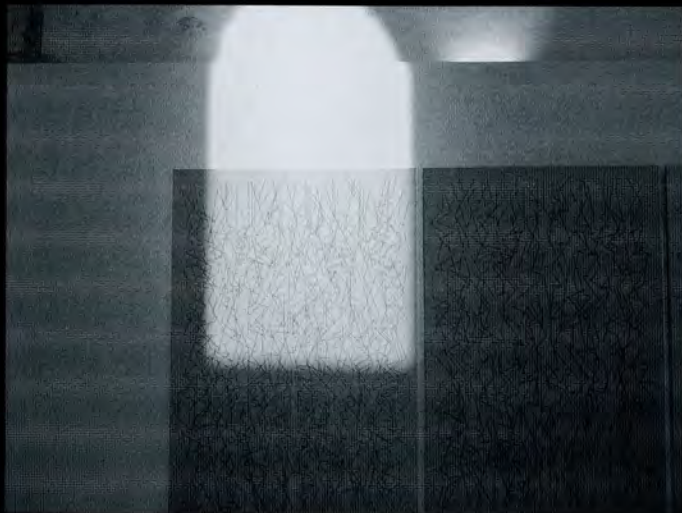


Foto 17: Obra de Pablo Palazuelo en la Exposición de los fondos de la colección. CAAC verano 2006.

Una vez analizada brevemente la más importante institución andaluza dedicada a la cultura contemporánea, vamos a referirnos a otro tema importante en el planeamiento socio-cultural de nuestra comunidad, como es la labor de los distintos poderes encargados del ornamento urbano de los principales centros históricos y turísticos. Su cometido ha sido fundamental para convertir nuestras ciudades en un referente tradicional y kitsch en muchos casos debido a la falta de un criterio cultural mínimamente riguroso en la elaboración de los conjuntos decorativos que puedan ser referentes simbólicos en la sociedad del consumo cultural y del turismo masivo.

Lejos quedan los intentos de renovar los espacios urbanos con propuestas comprometidas con una modernidad, mejor o peor reflejada, pero al menos buscada en las décadas de los sesenta y setenta, y sobre todo el proyecto de incorporación de lo andaluz a la vanguardia que supuso la Expo del 92. Las políticas neoliberales que incluyeron el patrimonio y la cultura como un valor de mercado, como ya vimos, nos lanzaron de nuevo a los tópicos más reaccionarios, acríticos y superficiales.

Vamos a poner dos ejemplos que pueden ser sintomáticos. El primero de ellos sería el énfasis a veces ya intolerable que se ha apropiado de los centros urbanos históricos (sobre todo Sevilla y Granada) para convertir su significación en



una serie innumerable de esculturas trasnochadas que nos reviven lo más tradicional y conservador de la imagen estereotipada de la charanga y pandereta, que mutilan y castran las posibilidades de cualquier experiencia estética enriquecedora y abierta. Todo ello con el beneplácito de los cabildos municipales, sean del signo político que sean, que lo único que pretenden es crear auténticos parques temáticos de raquíptico nivel cultural.

En Sevilla sólo hay que hacer constancia de las polémicas existentes por la proliferación de monumentos de muy dudoso nivel estético que han proliferado en los últimos años, todos con la intención de convertir la capital de Andalucía en el itinerario kitsch de los poderes y la cultura tradicional que nos trasporta a las premisas de la España más reaccionaria de fines del XIX. La serie de toreros alrededor de la plaza de toros de la Maestranza, las bailaoras como Pastora Imperio en el centro de la ciudad –donación de la duquesa de Alba–, guitarristas como el Niño Ricardo en la plaza del Cristo de Burgos, cantaores como el Manolo Caracol de la Alameda de Hércules, la escultura ecuestre de la Condesa de Barcelona también en la Maestranza, los polémicos proyectos de la estatua de la actual duquesa de Alba o del papa Juan Pablo II, son ejemplos todos del cariz que ha tomado la ornamentación pública en los últimos tiempos. Si a esto añadimos el estado casi de abandono de la escultura de Chillida en los márgenes del río o

la polémica con la obra de Richard Serra que finalmente se trasladó a Bilbao, nos dan una muestra de lo enajenante que pueden ser estas acciones de decoración urbana.



Foto 18. Escultura de Pastora Imperio en el centro de Sevilla

El caso de Granada no es mejor, ya que la misma actitud de negación del debate moderno preside las intervenciones en la ornamentación de la ciudad. Las iniciativas de la rememoración de un pasado histórico nostálgico, festivo y tópico caracterizan las actuaciones que se llevan a cabo desde el ayuntamiento desde hace años. Aquí incluso la incapacidad de los gestores

culturales municipales para comprender el tiempo estético en que nos encontramos ha sido más clara, sobre todo a partir de la fuerte polémica generada por la escultura *El instante preciso* de Guillermo Pérez Villalta que corona la fachada del ayuntamiento granadino, sin duda, la mejor obra que ha embellecido el espacio granadino desde hace décadas.



Foto 19. El instante preciso, Pérez Villalta. Granada, ayuntamiento

La emblemática figura humana sobre el caballo de la preciosa metáfora visual del artista gaditano, creó un revuelo que trascendió los ámbitos culturales para reflejarse en los sociales como si nos trasportáramos a otras épocas donde las fuerzas reaccionarias censuraban cualquier atisbo de innovación y progreso. Polémica que en definitiva demostraba, aparte del nulo conocimiento de la historia del arte contemporáneo, el raquitismo político de nuestra clase dirigente que, para arruinar las propuestas de un partido no escatiman medios destructivos aún cuando la valoración objetiva del proyecto imponga su defensa. Mucho se ha hablado después de cambiar la escultura de lugar, de llevarla a una rotonda de las afueras de la ciudad, etc. etc., en definitiva debates ajenos a cualquier interés por una verdadera cultura mínimamente entendida y asimilada. Todo esto es más grave, si observamos la trasnochada ornamentación urbana previa y también la que se ha implantado desde entonces, impresentable tanto desde el punto de vista de la iconografía de los temas como del concepto escultórico y artístico. Son obras como la exaltación falangista del monumento a José Antonio Primo de Rivera, uno de los pocos alegatos que aún existen en España y que se resisten a retirar alegando un "pretendido valor estético" absolutamente inexistente; o la siembra de esculturas de tipos populares y

tradicionales dentro del concepto estatuario más genuinamente decimonónico, valgan como ejemplos las figuras del Aguador, San Juan de Dios, Fray Leopoldo, Cervantes, Ibn Tibon, la Fuente de las Granadas, Boabdil, Chorrojumo o los proyectos de los granadinos ilustres y de monumento al viajero, estos últimos aún en período de ejecución.

No obstante, al igual que se hace mención negativa a esta cantidad de intervenciones tópicas que no aportan nada al interés artístico de la ciudad, en algunas ocasiones se consiguen acertadas propuestas desde las instituciones que tratan de avanzar en la revalorización creativa y crítica, y en el enriquecimiento de su identidad y tradición estética. En este sentido habría que destacar el diseño de las nuevas farolas de la Gran Vía granadina, obra de Alejandro Muñoz Miranda y José Manuel Darro, y también la exposición de Valeriano López, organizada por la diputación provincial en 2006, denominada *Granada de mano*, que tuvo su vertiente pública aunque fuera por tiempo limitado.



Foto 20: Fray Leopoldo. Granada

El otro sector importante de ornamentación urbana es el correspondiente a los centros turísticos que intentan disponer de espacios estéticos que reflejen las intervenciones de las instituciones político-culturales y también de algunas iniciativas privadas correspondientes. Aquí nos encontramos con auténticas muestras al despropósito artístico y a la definición de la identidad cultural. Un recorrido por las zonas del boom inmobiliario que va desde los sesenta hasta la actualidad nos demuestra la cantidad de atentados que se han llevado a cabo contra el más mínimo gusto estético, y cómo el kitsch se ha apoderado en gran medida de los referentes ostentosos de la clase dominante de los nuevos ricos que careciendo del rigor y la formación cultural, su rápido y exagerado enriquecimiento, les ha llevado, en connivencia con los políticos o bien convirtiéndose ellos mismos en institución política, a desarrollar una serie de actuaciones que van desde la estética del parque temático para el turismo masificado a la

propia autoexaltación de mecenas-promotor con ínfulas de apropiación histórico-artística.

Si las aportaciones de los propios ayuntamientos ya decoran estos núcleos turísticos con insufribles muestras del kitsch



Foto 21: Farolas de la Gran Vía. Granada

más insolente para ratificar su supuesta identidad histórica y cultural (Arco de triunfo romano en Almuñécar, Paseo de las esculturas en Fuengirola, Monumento a Europa en Torremolinos), la intervención estrella en estos lugares es la iniciativa de uno de los principales constructores de la zona, el cordobés Rafael Gómez Sánchez, que en agradecimiento a los núcleos de Torremolinos y Fuengirola, va a regalar sendos monumentos al Turista y al arcángel San Rafael respectivamente, según la iconografía tan andaluza de los triunfos barrocos que tiene su origen en el de la Inmaculada de la Virgen de Alonso de Mena en Granada a comienzos del XVII y que se extiende por otras ciudades del barroco andaluz como Antequera o Sevilla, para configurar en Córdoba una iconografía muy popular en esa ciudad al aplicarse a San Rafael en varias obras con estas características.

La traslación y adecuación de estos planteamientos a los parajes de la Costa del Sol malagueña la realiza este constructor imputado en la corrupta trama de la Operación Malaya, para levantar dos de los referentes más claros al mal gusto con pretensiones y con connivencia institucional de los



Foto 22: Monumento a San Rafael. Fuengirola

políticos de turno. Además de la nulidad artística de ambos proyectos, quisiera destacar la actitud de este empresario cuando en su homenaje al hermanamiento de Córdoba y Fuengirola a través de la iconografía de San Rafael, el rostro del arcángel es el suyo propio según podemos ver en la escultura inaugurada en 1997, en una muestra de la arrogancia que puede provocar la ausencia total de formación cultural y la impresentable justificación que se puede otorgar a la producción artística y al ornato público cuando depende tan burdamente de las exigencias del mercado económico y de la aquiescencia política.



GRÉDITOS

HUM736. PAPELES DE CULTURA CONTEMPORÁNEA

Director: Jesús Rubio Lapaz

Secretaria: Ximena Hidalgo Vázquez

Edita: Grupo de investigación de la Universidad de Granada

HUM736 "Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea"

Coordinador del número 10: Jesús Rubio Lapaz

Diseño y maquetación: Mónica Espinoza Quintana

Imprime: Imprenta Santa Rita. Monachil. Granada

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jesús Rubio Lapaz (Director)

Ximena Hidalgo (Secretaria)

Dara Cabrera

Manuel Jesús González Manrique

Luis D Rivero

COMITÉ ASESOR

Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada)

Julio Flores (IUNA de Buenos Aires)

Marisa Sobrino (Universidad de Santiago de Compostela)

Ascensión Hernández (Universidad de Zaragoza)

Julia Portela (ISA de La Habana)

ISSN 1695-8284

Depósito Legal GR300/03

Número 10. Diciembre de 2009

"Identidad e institucionalización en la cultura artística contemporánea"

Para la edición de este número, el grupo de investigación ha contado con una ayuda económica de la Consejería de Innovación de la Junta de Andalucía.

FILM

L'ONTEMPOREANITÀ DEL CINEMA

