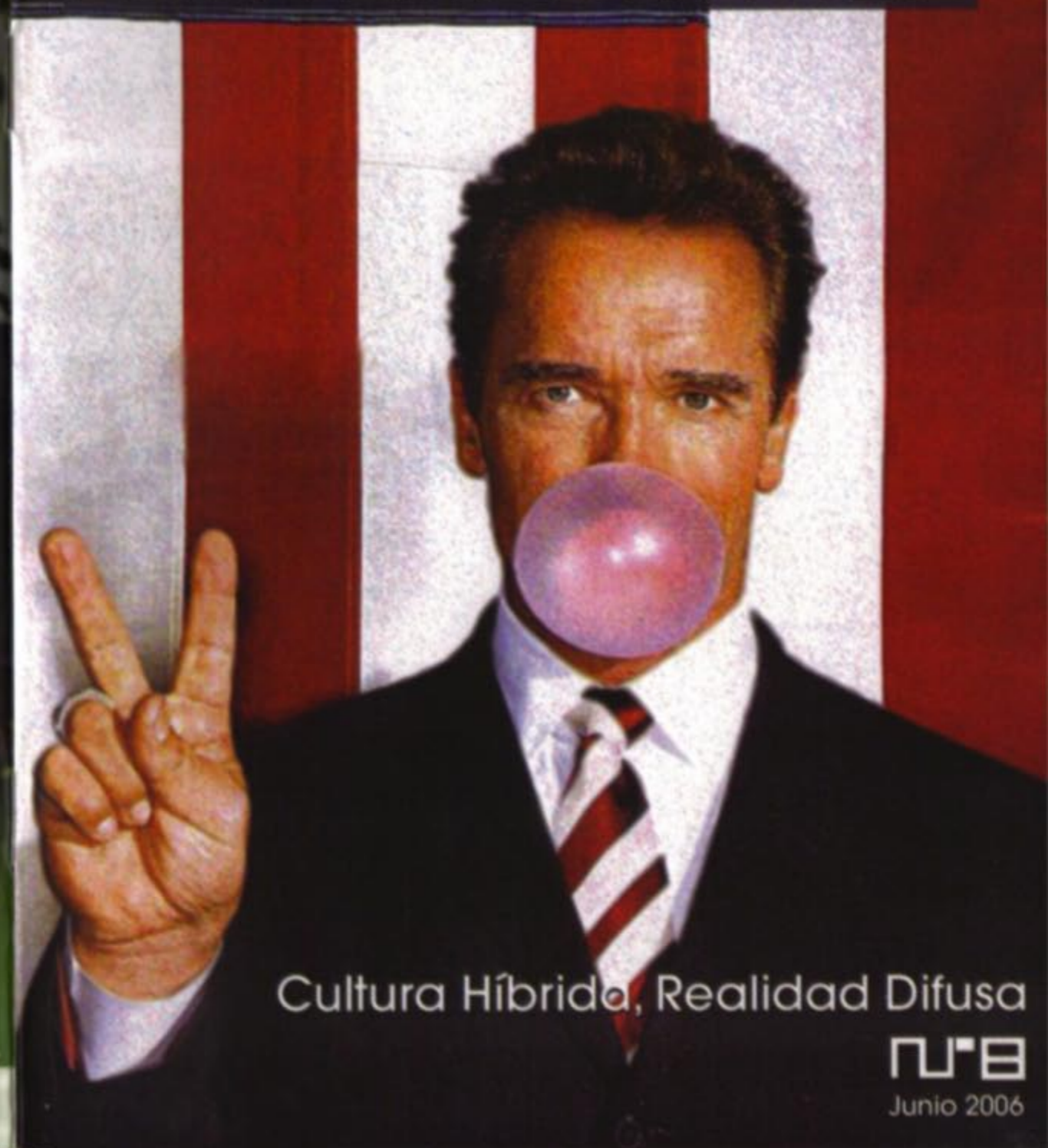




Ilona Staller (Cicciolina): Campaña Electoral

HUMOR

PAPELES DE CULTURA CONTEMPORANEA



Cultura Híbrida, Realidad Difusa

ÍNDICE

**HÍBRIDO NUESTRO DE CADA DÍA...
(O ¿POR DÓNDE QUEDA EL PLANETA TIERRA?)**

Dara Cabrera Vega

1

pag. 5

FEEDBACK TV: ARTE Y TELEVISIÓN

Estefanía de la Torre; Eva Mendoza; Antón Cabaleiro

2

pag. 13

**LOS LENGUAJES HÍBRIDOS DE LA MODERNIDAD.
LA FOTOGRAFÍA**

Miguel Peña Méndez

3

pag. 23

MÚSICA A PROPÓSITO DE PINTURA

Julio Juste

4

pag. 33

ENTREVISTA A VALERIANO LÓPEZ

Jesús Rubio Lapaz

5

pag. 41



HÍBRIDO NUESTRO DE CADA DÍA... (O ¿POR DÓNDE QUEDA EL PLANETA TIERRA?)

DE MUJERES Y OTROS CYBORGS

Marta está en 4º de primaria, en su colegio los días transcurren así de normales...

-¿Y tú mamá a qué se dedica Martita?

-¿Cuándo? ¿Cuándo no está cocinando, limpiando, tratando de querer a mi papá, llevándonos, trayéndonos, disculpándose con su jefa por llegar tarde, reunida, tomando decisiones por todos o tragando complejos vitamínicos?... Uhhm, no sé, creo que entonces se desmaya mientras me acuesta. ¿Y la suya seño, a qué se dedica?

-La mía ya murió, Martita.

-¡Ah, lo siento! ¿Y de qué murió?

-De anacronismo.

¿Realmente cuál es la diferencia entre cómo se siente un abuelo de 75 años en el Metro, entre mp3, PDA y teléfonos móviles y cómo nos sentiríamos cualquiera de nosotros de excursión en Saturno?

Si a la urgencia con la que evoluciona la tecnología doméstica se le unen los efectos de la globalización y la era de la ultramodernidad con sus valores cambiantes, o sea el binomio truncado asombrosamente cotidiano de las nuevas tendencias que ahora marcan las nuevas necesidades (y no al revés) nos encontramos con lo que es nuestro día a día. La realidad actual en la que la hibridación se puede entender como expresión pura de occidente.

La identidad se convierte hoy en un subproducto de una verdad que en dos o tres generaciones sólo será un recuerdo.

¿Por qué hablar de híbridos hoy?

Antes de responder, hay que hacer una aclaración.

Al hablar de esta familia de conceptos tan de moda: globalización e identidad, lo local, lo universal, lo híbrido, es fundamental establecer unas cotas teóricas (aunque esta advertencia nos distancie de un arranque valiente y ligero y nos dé un cierto aire de pesimismo y acongojo), para que se entienda que no es ésta una ocasión para labores titánicas, sino más bien para algunas pinceladas sueltas sobre un tema semi abandonado por la crítica: los híbridos y su relación con la cultura. Por lo tanto la intención es revalorizar un "subtema" a través de sus matices.

No vamos a hablar del fenómeno de la globalización en sí mismo, ni en general de cómo se manifiesta en el ámbito económico, político y cultural. Tampoco vamos a cebarnos con el discurso de las identidades nacionales y regionales, ni con el de la "glocalización"¹.

Los primeros pasos de toda esa tarea (detectar, descifrar y exponer) ya se han dado.

Repetimos la pregunta pues: ¿Por qué hablar de híbridos hoy?

Porque zanjados todos los posibles a priori en torno a la realidad tangible de la globalización cultural y gracias a la distancia moderadora de unas décadas de fusiones culturales es la hora de enfocar y analizar las respuestas que está generando esta

¹ Cuando se piensa globalmente pero se actúa localmente se genera una dinámica a la que Nederveen llama "Glocalización", NEDERVEEN, Jan, *Globalization as Hybridization*, en *International Sociology*, Vol.9, N° 2.

globalización cultural en términos de consecuencias.

El fenómeno de la hibridación exige un detenido análisis ontológico en su vínculo con la realidad cultural actual.

híbrido, da. [Del lat. *hybr_*da].

1. adj. Dicho de un animal o de un vegetal: Procreado por dos individuos de distinta especie.
2. adj. Biol. Dicho de un individuo: Cuyos padres son genéticamente distintos con respecto a un mismo carácter.
3. adj. Se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza.

Atendiendo a esta última acepción se puede justificar perfectamente la utilización de la palabra híbrido como estandarte de las dinámicas de existencia contemporáneas. Es lógico que esta fusión represente el milagro caleidoscópico de nuestra sociedad, que describa cómo todo está infectado en esta plaga de aglutines. La naturaleza del hombre se refleja en sus actos, en sus expresiones, por lo tanto esta nueva naturaleza mezclada del hombre se manifiesta en la comunicación, en las costumbres, en el lenguaje....

El arte ha sido siempre la proyección humana de una serie de mensajes rescatados de la sociedad, filtrados por una mente especial, la del artista, y transmitido en productos estéticos, reflejo de unos fenómenos más o menos reconocibles (estados de ánimo, denuncias, puro lenguaje artístico....). Además puede entenderse el arte como termómetro de la sociedad, los cultos, los mitos, los iconos, las costumbres se reflejan igualmente en estas piezas detectoras de épocas. Hoy, en la sociedad de los híbridos, el arte también ha mutado, en la forma y en el fondo. Los lenguajes se

han fusionado y como en el resto de nosotros, los resultados son subproductos con una nueva identidad.

El concepto de lo híbrido ha sido señalado con rechazo a lo largo de la historia, desde el tradicional miedo a lo nuevo y lo desconocido con el añadido velado en una idea de degeneración algo purista. Durante el siglo XIX fue mal visto, predominando la idea de que todo producto de mezcla era sospechoso y dañino para el desarrollo cultural y social (e incluso biológico). Sólo a partir de la teoría de los cruces de Mendel (1870) empieza a entenderse positivamente la "melange" como enriquecimiento.

Con este artículo se pretende compartir una inquietud hacia un conjunto de matices que bien podrían convertirse en un nuevo y clarificador discurso a fuerza de debate. Cuatro pinceladas para reseñar la necesidad de crear un decálogo que contextualice las filtraciones que la propia hibridación ha conseguido en nuestra cultura. Lo realmente interesante no es ya atender a las manifestaciones artísticas entre lo moderno y lo antiguo o entre diferentes culturas, es el metalenguaje artístico el que exige una redefinición porque hoy los procesos de creación han mutado.

Uno de los puntos de partida es la propia definición de híbrido "se dice de todo lo que es producto de elementos de distinta naturaleza". Para focalizar este ejercicio de redefinición habría que desgranar la diferencia entre evolución e hibridación.

La evolución es un proceso natural y en cierto modo irracional, es por lo tanto orgánico e inherente a la propia existencia humana. La evolución no se discute, se acepta porque la velocidad evolutiva lleva un ritmo acompasado, a velocidad crucero. Nosotros todos tenemos tiempo de asumir e incluso de añorar estadios anteriores. En el proceso de evolución se transforman las partes de forma

referencial y como resultado se metamorfosea el todo. La unidad resultante es un perfeccionamiento (en términos de renovación) de la unidad originaria.

La hibridación en cambio es un proceso artificial y absolutamente racional. Está llegando a ser inherente a la propia existencia humana, en un afán casi terapéutico de ser Dios, creando a capricho. La hibridación no nace de la necesidad de adaptación, está vinculada a una creación artificial de tendencias. La hibridación encierra gran parte de su belleza en el hecho insalvable de la reacción que causa: la descontextualización, generadora de anacronismos. Implica una participación activa del individuo que ha de enfrentarse al nuevo hecho híbrido con una intención discente, dispuesto a aprender la lección de lo que tiene enfrente.

La velocidad de hibridación es de vértigo² y nunca se acomoda a la vida ordinaria del todo, pues ante el proceso de comprender y asumir su existencia uno es atropellado por el siguiente giro de tuerca.

Otra parcela ontológica a desgranar es la composición del híbrido. Los elementos que componen el híbrido son de distinta naturaleza, esto de antemano nos distancia del mero hecho evolutivo, pero además por qué no apuntar que cada una de las partes importadas que forman en conjunto al híbrido mantiene en su nuevo destino su naturaleza intacta y reconocible. La fotopintura no se difumina en un nuevo lenguaje, conjuga ambos, la fotografía y la pintura, de forma parcelaria generando un subproducto, un

² Una forma de pensar este mundo en la actualidad es a través de una visión de la sociedad en términos de telépolis, o telepresencia, la sociedad de las comunicaciones instantáneas, de la hipervelocidad y del ciberespacio. Una serie de fenómenos estudiados por Paul Virilio, en el contexto de su DROMOLOGÍA, la lógica de las carreras, la lógica de lo que corre, de lo que es veloz, hacen referencia al ritmo del cambio y a sus consecuencias.

nuevo lenguaje plástico híbrido. La propuesta de Feedback fusiona el vídeo y la obra artística física, el fruto de su tarea no es una videoinstalación, en su creación se mantiene el lenguaje audiovisual y el proceso plástico material, se híbrida pues a un nuevo fenómeno que conjuga partes reconocibles en un producto nuevo.

Es tan sencillo como una aplicación contemporánea del mito de los híbridos del bestiario clásico o medieval. El centauro mantiene su parte humana que le capacita intelectualmente y su parte animal, que le otorga fuerza y velocidad.

Las partes eran reconocibles y el conjunto contenía mitos que se acercaban a la población desde esas figuras puzzle. ¿No es exactamente eso lo que hace la publicidad hoy al vendernos mitos alcanzables a través de ecuaciones raras que supuestamente dan solución a nuestras necesidades puramente eclécticas? ¿Qué es un monovolumen y quién lo necesita? Ya no un todoterreno 4x4 para el aventurero, o un deportivo para los que anhelan con gusto a 007, tampoco un automóvil familiar seguro y confortable, ni una furgoneta de carga. Un monovolumen para que James Bond, sin perder su identidad, lleve a su familia de excursión por terrenos escarpados mientras hace la mudanza del loft de Tokio al adosado de Majadahonda. Obvio.

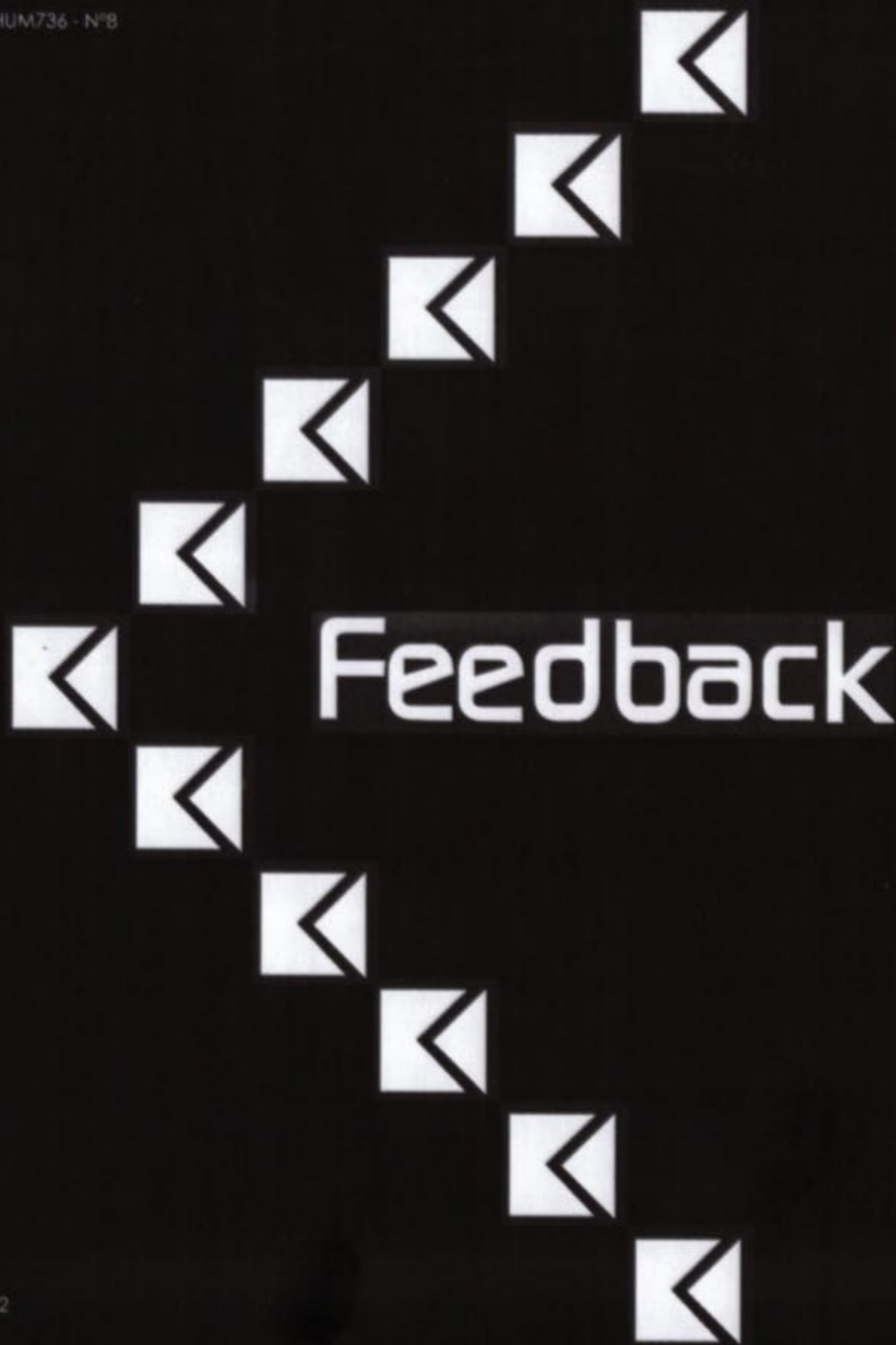
La hibridación es, en definitiva, la fórmula mágica para acercarnos a una sociedad con crisis de identidad, una crisis que no se refiera a la carencia de, sino al aglutinamiento de.

La hibridación se posiciona como herramienta que permite acercarse de manera más consistente a las imágenes caleidoscópicas que nutren nuestra cotidianeidad. Para demostrar la necesidad de una redefinición eficaz y contextualizadora no hay más que atender a la velocidad histórica que siempre ha creado

anacronismos, siempre ha dividido la sociedad en bloques de óptima utilización o comprensión del espacio, las instalaciones, las claves de la realidad y su logística y bloques que las tiene todas consigo para desfasarse. Sobre todo los grupos sociales marcados por un lastre generacional, geográfico o económico.

Si escarbamos en las raíces de casi cualquier tendencia de hoy descubrimos su naturaleza híbrida y el arte da buena cuenta de ello. En definitiva éste pretende ser un breve discurso sin posición, un llamamiento a la discusión, al análisis y al debate.

¿Hibridarse o morir?



Estefanía de la Torre
Eva Mendoza
Antón Cabaleiro

FEEDBACK TV: ARTE Y TELEVISIÓN

2

La ruptura con los tradicionales cánones de belleza y con las estrictas reglas que acotaban "el arte como debía ser", a mediados del s. XIX, supuso una asombrosa apertura de los artistas hacia nuevos territorios hasta entonces excluidos del espacio por el que el arte podía experimentar. Este hecho, que abre la puerta a millones de nuevas posibilidades de creación y expresión, descubre también el camino al infinito debate de cuál debe ser la definición de arte, dónde están sus límites, poniendo, desde entonces, bajo sospecha, cualquier expresión artística.

Lo que serían los inicios del arte moderno, comienzan a estar ligados y a identificarse con las prácticas sociales de las masas, buscando en el ocio y en las formas "culturales inferiores", fuentes de inspiración. En los albores del s. XX es el desarrollo de los diferentes medios de comunicación una de las características fundamentales y de mayor impacto en las sociedades occidentales y por tanto también en el arte.

Primero, la técnica xilográfica y litográfica se perfeccionan, convirtiéndose en unas de las primeras tecnologías de comunicación social, al entrar a formar parte de los procesos de reproducción y divulgación masiva. Después, la aparición de la fotografía y el cartel, y las primeras experiencias de radiodifusión que tienen lugar en Inglaterra hacia 1897, perfilan el conjunto de los nuevos medios de comunicación de masas que acompañan a una naciente sociedad urbana e industrial, sentando las bases de las modernas entidades culturales. Todos estos medios generan un cambio en los



modos de comunicación, consiguiendo abarcar a un gran número de receptores al mismo tiempo, de cualquier clase y condición, en ámbitos públicos o privados y sin tener en cuenta la relación de "feedback", al menos como explica Roman Gubern, inmediato, pues la fuente del mensaje no recibe la reacción de sus destinatarios hasta mucho después de su ideación o manufacturación.¹

¹ GUBERN, Román. Medios icónicos de masas. Madrid: Historia 16, nº15, 1997, p.22

La aparición del cine supone un nuevo impacto en la sociedad de la comunicación que ya a mediados del s. XX comienza a establecerse, pero sin duda, fue la invención de la televisión, lo que definitivamente introduce a las sociedades modernas en la vorágine de imágenes, representaciones y realidades ficticias de la actualidad. "El invento de la imagen electrónica y su difusión a través del uso comercial de los aparatos de televisión representa la configuración de un discurso que, rápidamente (...) encabezará en todo el mundo la jerarquía contemporánea de la imagen", afirma Joan Garí².

Desde la creación de la televisión y gracias a su veloz evolución y expansión hacia la mayoría de los hogares de la sociedad moderna, este medio de comunicación de masas adquiere una popularidad de dimensiones desconocidas hasta entonces, desbancando a los que habían sido los medios preponderantes, el cine y la radio. La televisión, no exige como el cine ningún esfuerzo por parte del espectador, que deja a un lado su participación en esa especie de ritual activo, donde se le reclama una necesaria inmovilidad y lo sustituye, como dice Joan Garí, por la fruición doméstica, gratuita y cotidiana que supone la televisión.

Desde sus primeros años de vida numerosos cineastas comenzaron a trabajar en este medio, creando películas específicamente para el formato televisivo, series, pero también producciones cinematográficas fragmentadas (parte I, II, III), tratando de emular la

² GARÍ, Joan. La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti. Madrid: Ed. Fundesco, 1995, pp.223-224.

estrategia para la captación de audiencia de los seriales. Los artistas plásticos se sintieron pronto atraídos por el poder de la televisión y ésta comenzó a ser la protagonista de muchas de sus obras, en donde se trataban tanto los aspectos formales del medio, como sus consecuencias socio- culturales, desde el punto de vista de la creación de una realidad ficticia y modificadora de conductas.

Recordemos, por ejemplo las conocidas esculturas- instalación de Nam June Paik; las acciones de Beuys frente a un monitor, Andy Warhol's T.V., las televisadas emisiones pirata de determinados grupos en la década de 1980, o a Vostell y su "entierro de la televisión". Un arte que Arthur C. Danto denominó "TV arte".

Sin embargo, si bien este medio llamó rápidamente la atención de los creadores, la televisión mostró y muestra poco interés por la cultura en general y el arte en particular, debido a una clara dinámica de mercado y a unos intereses evidentemente unidireccionales.

Así es cierto que son escasos los intentos que ha habido para utilizarla ya no como transmisora de información sobre un evento cultural, o hecho expositivo, sino como espacio para el arte como lo pueda ser un taller o una sala de exposiciones.

Quizá el caso más relevante en este campo sea el del cineasta Gerry Schum, que a finales de los años 60 intentó encontrar un modo de utilizar la televisión con fines artísticos. Su intención era propiciar una redefinición de la función social de este poderoso medio de comunicación y al mismo tiempo ampliar los métodos de producción, distribución y presentación de las obras de arte. Debían de aprovecharse las potencialidades de las herramientas tecnológicas audiovisuales y desarrollar obras de arte específicamente concebidas para el medio en cuestión. Un soporte, que en

principio, permite llegar a una audiencia amplia y heterogénea y potenciar una mayor democratización de las formas de recepción del arte cuyo disfrute seguía restringido a una minoría. De este modo según Schum, "se podría sacar el arte del ámbito de la propiedad privada (coleccionistas, galerías, museos...) despojándolo de su condición aurática y elitista para ponerlo al servicio de una parte amplia de la sociedad". Gerry Schum quería romper con la tendencia a hacer "películas sobre arte" en las que se mostraban las obras de forma fragmentada, con continuos movimientos de cámara y cambios de enfoque y acompañando las imágenes de abundantes y redundantes explicaciones verbales. Schum afirmaba que era posible, más allá de hacer una traslación literal de los códigos de la narración cinematográfica, encontrar una forma de convertir el soporte audiovisual válido por sí mismo. En 1968 ideó la "galería televisiva", donde recogía obras de diferentes artistas realizadas específicamente para el medio, y desde donde distribuyó lo que él denominaba "exposiciones televisivas": Land Art (donde se presentaron obras de Richard Long; Barry Flanagan, Denis Oppenheim...) e Identifications (Mario Merz, Joseph Beuys y Reiner Ruhtenbeck, entre otros). En ambos proyectos, la labor de Schum se limitaba a sujetar la cámara, tratando de convertir su interpretación y mediación en algo casi imperceptible, poniendo al servicio de los artistas sus conocimientos técnicos y abandonando cualquier tentación autorial. Este punto fue precisamente lo que hizo que este proyecto fracasara. Tras el inicial apoyo manifestado por algunas cadenas públicas alemanas (WDR/SWF) querían introducir comentarios explicativos que dieran información adicional a los espectadores sobre lo que estaban viendo.

En el panorama actual, la cultura en general, y el arte en particular, se encuentra reducido fundamentalmente a ese tipo de

programas de arte de los que Schum ya entonces quería escapar, documentales, entrevistas a los artistas, breves reseñas en los telediarios sobre alguna exposición más mediática, o pequeñas referencias a modo casi de anuncio publicitario en espacios televisivos tipo, en donde la información práctica sobre un evento artístico cultural determinado aparece acompañada de música e imágenes fugaces, en constante movimiento, que hacen "digerible" para el espectador este video clip pseudo informativo.

Feedback TV, que se lleva emitiendo desde noviembre de 2004 en La Otra de Telemadrid es un proyecto que no ha sido concebido como un espacio de televisión, sino como un espacio artístico, construido y tratado por los propios creadores. Cada uno de ellos, provisto de un cámara, desarrolla una pieza específica, en la que retrata el proceso que le hace alcanzar sus conclusiones plásticas.

El resultado consiste en un vídeo que es a la vez una obra artística, un documento sobre el acontecimiento creativo, y un acercamiento al público a través del periodo de gestación, documentado y mostrado de muy diversas formas.

Se trata de hablar de la de creación desde el propio proceso, de ahí que la protagonista sea la evolución de la creación de cada uno de los participantes.

Cada capítulo de Feedback TV es una incursión en el medio televisivo y una pieza específica; cada uno de ellos ha sido creado por el propio artista, sin más dirección que la suya propia, sin control ni manipulación externa.

Los episodios son recorridos por las diferentes fases creativas de cada cual. Viajes personales en los que el autor utiliza los

instrumentos que tiene a su alcance con el fin de hablar de su trabajo a través de su lenguaje. Así, lo vive, lo muestra y lo construye a la vez. Las piezas son tan subjetivas que es como si cada artista se estuviese autorretratando.

Lo interesante del proyecto es conseguir que la imagen nos lleve más allá de la propia imagen, que ésta nos haga leer entre líneas, algo a lo que no estamos muy habituados en televisión y sí en otros contextos como el cinematográfico o el literario.

De esta manera podemos entender mejor al artista, su proceso y su obra, un todo que habitualmente se echa en falta en las exposiciones al uso, en las que generalmente se exhibe la obra aislada, como parte significativa de un proceso de entendimiento e interpretación del entorno; cuando realmente nos hallamos ante la porción residual de un desarrollo anterior de reflexión y de creación.

Feedback TV, además de ser un escenario en el que mostrarse, trata de experimentar en la búsqueda de formas de expresión que posibiliten el avance de los procedimientos artísticos contemporáneos, fijando su atención en fragmentos de los propios procesos conceptuales, no necesariamente narrativos, más bien intuitivos, abiertos e indefinidos y no en un resultado concreto y lacrado.

Desde Feedback creemos que esta manera de construir y mostrar arte tiene mucho que ver con las transformaciones del mundo contemporáneo, en el que la realidad ha pasado de ser el apoyo estable y fidedigno y se ha constituido como una probabilidad más entre otras muchas.

Recordemos aquí un ejemplo significativo como es el de Pollock, que queriendo redescubrir la pintura- pintura no llegó

a asimilar que su concepción alloveriana había traspasado los límites de la superficie pictórica y se había ubicado también en la propia acción de pintar, visceral y abstracta, apuntando hacia los incipientes cambios en los patrones de comportamiento y actuación, a los nuevos esquemas y procesos sociales, concéntricos, interseccionados, y totalmente descentralizados.

He aquí, pues, Feedback TV, un espacio- obra- programa- proceso; un proyecto híbrido que al beber tanto del arte como de la televisión, puede ser visto como un elemento extraño y familiar al tiempo, tanto en el primero como en el segundo.





Rodchenko. Balcones. 1925

LOS LENGUAJES HÍBRIDOS DE LA MODERNIDAD. LA FOTOGRAFÍA

Al analizar entre las aportaciones realizadas por la Modernidad no hemos de ser muy perspicaces para darnos cuenta que en referencia a los lenguajes artísticos nacidos con ella todos han sido híbridos. Antes de seguir habría que hacer una reflexión sobre que significa híbrido. Según los filólogos¹, aunque hay varias teorías propondría del griego "hybris" y lo híbrido sería fundamentalmente un comportamiento social, lesivo para los individuos por el asalto que supone a lo ajeno con el fin de sobresalir sobre los demás, realizado por quien tiene lo suficiente y provocado por el hastio del que lo tiene todo. Qué lejos parece todo esto de la mera mezcla de elementos de distinta naturaleza a la que el léxico común nos tiene acostumbrados.

La fotografía como práctica artística: inicio de la hybris moderna

La fotografía es la primera nueva disciplina que surge en un ambiente progresivamente imbuido de positivismo, realismo, industrialización y capitalismo. Estas palabras reflejan un cambio de escenario para el arte. Los nuevos oficios artísticos van a mecanizarse y esa mecanización, paradójicamente, en vez de "proletarizar" al artista lo va a elevar a otra categoría mucho más etérea. El primer

¹ Cfr. CIFUENTES CAMACHO, David. "En el centro del laberinto: la hybris y el Minotauro", en Convivium, segunda serie, num. 9, año 1996 y en www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/minotauro.htm



Rejlander, Arte infantil, 1856

nuevo lenguaje artístico de la modernidad va a ser una técnica que surge como un adelanto capaz de alcanzar la ansiada objetividad en el arte.

La fotografía fue una hija muy deseada por las Artes en Occidente. Y como todo nacimiento en una familia noble (y la del arte siempre lo ha pretendido), cubrió de gozo a los padres y de recelo a los familiares.

Veinte años después, como para celebrar su mayoría de edad, el 20 de julio de 1859 la *Revue Française* publicaba un artículo de uno de estos parientes, Charles Baudelaire que con el título de "El público moderno y la fotografía"² decía cosas tan poco halagadoras como que "era el refugio de todos los pintores fracasados" y que "si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará

² Para las citas siguientes ver en BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte: La Balsa de la Medusa/Visor*, Madrid, 1996, pp.232-233.

en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido." Y culminaba el razonamiento con lo siguiente: "Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta".

El fuerte del razonamiento baudelariano era que la fotografía era un fruto de la industria y no del arte. Ahí estaba su argumento y ahí estaba su error, pues viéndolo, ahora desde la perspectiva de más de un siglo, hemos de decir que en todo caso era un fruto de la industria para el arte, y además, que el arte, la cultura en general, si todavía no lo era, se iba a convertir en una industria.

En defensa de Baudelaire, si es que necesitara esta pobre espada, diremos que fue lo suficientemente perspicaz para detectar el auge de la fotografía como problema de grandes dimensiones para las artes visuales. Y dado su tamaño, sin duda le hubiera venido grande a cualquiera. Era imposible sospechar que el problema no iba a ser la fotografía, sino el arte, y que aquellas imágenes borrosas que se perfeccionaban de día en día no iban a competir con la pintura, sino que era un nuevo camino el que se abría. Hasta bastantes años después no vendría Walter Benjamín para hablar de la "perdida del aura" y de la "era de la reproductibilidad técnica".³

Siguiendo la idea baudelariana, se podría decir que la criada salió respondona, y que los artistas, como "niños bien" pero bastante

³ "El arte en la época de la reproductibilidad técnica" En: *Discurso Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.



Joseph Kosuth. One and three photographs. 1965

golfos, se liaron con ella. Cuando los artistas pudieron acceder más aseQUIblemente a la nueva técnica ya era el siglo XX, las primeras vanguardias. En principio hicieron fotografía y no le daban más importancia, todo era un gran experimento. Era algo subversivo, nuevo y todavía en algunos ámbitos artísticos escandaloso. Todavía no era Arte, así con mayúsculas, y fue un vehículo fantástico para experimentar con la imagen de una manera rápida y eficaz, y así al amparo de los artistas se fue constituyendo lo que iba a ser un lenguaje propio.

Un lenguaje que ha sido muy difícil de reconocer como arte, no solo por la sociedad, sino a veces por los propios artistas. Ese afianzamiento social de la fotografía no se lograría hasta años después de la Segunda Guerra Mundial y en el mercado del arte no se asentaría popularmente hasta los años 80 y 90 en las que se abrían

las primeras galerías dedicadas a la fotografía y los museos empezaran a dedicar espacios y exposiciones a este nuevo lenguaje.⁴

Las prácticas artísticas como fotografía: culminación de la *hybris* moderna

A partir de esas fechas, e incluso un poco antes, se produce otro fenómeno que es el inverso: la incursión de las prácticas artísticas en la fotografía. De hecho se puede decir que es una práctica fruto de la crisis de la Modernidad.

El primer estallido de esa crisis se produjo con el Pop-art. El último gran discurso de la modernidad, el Expresionismo Abstracto, estaba siendo dinamitado por unos personajes que se dedicaban a la imagen visual más llana, se alejaban con prisa de esos territorios espirituales, morales e intelectuales para adentrarse en los territorios de lo banal, lo anecdótico, lo superfluo, lo instantáneo y lo directo. Esos afanes obviamente llevaban de la mano la cámara de fotos, pero no una Hasselblad, sino el último asalto por la popularización de la fotografía, la Polaroid. La obra de Warhol sería un ejemplo paradigmático de esta utilización pragmática de la fotografía como arte pictórico (un 90% o más de su obra está basada en la fotografía). Igual se podría decir aunque con propuestas menos radicales de Larry Rivers o Ed Ruscha.

Un paso más allá en la plasmación de las prácticas artísticas a través de la fotografía se alcanzaría cuando los artistas conceptuales

⁴ Anteriormente hubo honrosas excepciones que aunque pocas de gran calidad, baste señalar las revistas y galerías del entusiasta Stieglitz, o las esporádicas exposiciones del MOMA realizadas a partir de la extraordinaria *The Family of Man* de 1955 organizada por Steichen.

en su rechazo a la objetualidad en arte, y a la vez y paradójicamente⁵ el cuestionamiento de su objetividad, utilizaron la fotografía como la aplicación de la máxima baudelairiana acerca de lo servil de su función. La fotografía como herramienta pura y dura, mecánica. Los términos belleza y sublimidad que habían arropado a las artes visuales habían dejado de ser un concepto a tener en cuenta en sus imágenes, por eso sus fotografías no son bellas, ni son arte, son sombras de la Idea. Son testigos, no protagonistas, del hecho artístico o mejor dicho de la reflexión sobre su concepto.

Sin embargo el éxito de la escasa brillantez visual de los conceptuales tenía una fecha de caducidad muy corta y ya finales de los años 70 empezó lo que iba a ser el preludio de lo que habría de venir. Tras la carestía de imágenes visualmente atractivas llegó la abundancia icónica de los 80. Y aunque se implicó casi la totalidad del mundo del arte, habían pasado demasiadas cosas a lo largo del siglo para que a estas alturas los lenguajes artísticos pudieran continuar igual que estaban cincuenta años antes.

La disolución de los lenguajes: la *hybris* postmoderna

Al inicio del artículo hablábamos de positivismo, industrialización, capitalismo. Todo eso que la fotografía preludiva, un siglo después era la ley. Bonito Oliva decía por aquellos años la famosa frase de que Arte era todo lo que salía en las revistas de arte. Algunos artistas, fieles devotos de esta máxima y de Andy Warhol, decidieron

⁵ Digo paradójicamente porque utilizaron un invento que se argumentaba por algunos como la deseada objetividad en arte pero que no hizo otra cosa que forzar a que el espectador entienda, vea o ponga en cuestión su sentido de la subjetividad. Cfr. KRAUSS, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Tecnos, Madrid, 1997.

llevar el razonamiento un poco más lejos y dictaminaron que si Arte era todo lo que se *fotografiaba* para las revistas de arte, entonces todo lo fotografiado era arte. A esta práctica se le denominó *Apropiacionismo*. Pero el robo como una de las bellas artes es además de redundante, aburrido y ha perdido vigencia rápidamente por la ramplonería de su estrategia. Ahora lo que se imponía era transformar los distintos lenguajes artísticos en fotografía. El pistoletazo de salida lo dio la Bienal de Venecia de 1991 al otorgarle a Hilla y Bernd Becher, unos de aquellos conceptuales de los 60, su gran premio de escultura. Este hecho, tan sintomático y tan comentado en su día, ha hecho de la fotografía el disolvente universal de las artes, la acetona capaz de pegar los fragmentos del celuloide artístico y narrar las quimeras más fantásticas. Todas las disciplinas artísticas tradicionales tal como las hemos conocido en el pasado son impensables



Jeff Koons. Lips. 2000

sin la fotografía, ya no hay fronteras disciplinares, hasta ha logrado que el plano visual se haya vuelto tridimensional.

Además justo en esos años se empezaba a expandir la Revolución tecnológica digital, y los artistas de todas las disciplinas, enseñados por lo acontecido un siglo antes con la fotografía, asaltaron las nuevas técnicas con el fervor del neófito más furibundo. En ese "nuevo orden" que supone lo digital, la fotografía incorpora las pocas características que se le resistían de los otros lenguajes artísticos. Si desde los inicios la fotografía está en la base de la obra artística de muchos pintores y corrientes no objetuales, la fotografía y pintura cada vez van más de la mano, y de los cuadros vivientes fotografiados en el siglo XIX por Julia M. Cameron, ahora las fotografías son cuadros en sí mismos. La fotografía ha sido asimilada como técnica pictórica. Jeff Koons hace sus cuadros/fotografías con tintas de óleo sobre lienzo: ¿donde reside la fotografía y donde la pintura?

John Szarkowski, uno de los sospechosos habituales en esto de la fotografía, sostenía que la diferencia esencial entre la pintura y la fotografía reside en que la pintura parte de un lienzo en blanco y lo llena, mientras que la fotografía parte del mundo y lo recorta en el visor. La disputa entre pintura y fotografía (entre esos que se enfadaban o felicitaban de que en las recientes ferias de arte hubiera tanta fotografía) seguirá por parte de los creadores. Celos profesionales. Pero otra cosa es cuando queremos descifrar eso que los creadores están haciendo. El enredo de disciplinas es tan descomunal que hoy en día se aboga por denominarlos estudios visuales.

Todo es cuestión de tiempo y tenemos prisa. Cuando el hombre quemó el primer campo para preparar el primer cultivo le ganó una batalla al tiempo sin reparar en las consecuencias que ello traería. Herbert Spencer ya anunció que para nosotros "el progreso, no es un accidente, sino una necesidad". La conquista icónica de lo visible nos dio para algunos milenios. Ahora



Andy Warhol. Untitled, 1976-1986

desde el descubrimiento de la electricidad (casi ayer) estamos descubriendo lo invisible y a una velocidad de vértigo. Sin embargo hace unos días leía en un blog sobre fotografía los lamentos de un fotógrafo porque había caído un rayo en su casa y que a raíz de ese incidente había perdido todo su archivo digital pero que conservaba todo su obra analógica. Tal vez es que la naturaleza es muy celosa de sus secretos y nos deja entrever sus poderes ocultos pero recordándonos que siempre nos lo puede quitar. Tal vez por eso seguimos escribiendo sobre papeles, modelando con barro y pintando cuadros de lo que vemos, aunque sea a través de pantallas TFT.

Razón tenía Virgilio cuando dijo somos "raros nadadores sobre el enorme abismo".

MÚSICA A PROPÓSITO DE PINTURA

1. Ocasionalmente, me han planteado qué tiene que ver la pintura, una técnica artesanal y quizá paciente, con los lenguajes integrados en los OS de nuestros ordenadores. Esta pregunta surge de una visión estrecha de la idea del artista, que lo obvia como activista de la percepción, y, además, como veremos, no es del todo cierto que la pintura sea más artesanal, que el uso de un programa informático, por ejemplo, de música.

La responsabilidad de presentar en el mercado del arte un autor inequívocamente implicado en la creación de objetos únicos, de precios acordes con esta exclusividad, ha propiciado un cambio en la valoración del creador. Desde la década de 1980, se ha forjado la figura pintor ensimismado en su estudio manejando con cualificación transformadora unos materiales muy antiguos, que conducirán a resultados emocionales. Para no diluir su disciplina productiva en otras iniciativas, se han propiciado los aspectos más anacrónicos de su actividad, en perjuicio del papel de vanguardia que el artista cuatrocentista había asumido: correr por delante del presente, en todos sus aspectos inventivos.

Particularmente opino que en el manejo de estos lenguajes no hay una confrontación entre tradición y actualidad; más bien se trata de la explotación de determinado espacio con grandes posibilidades creativas, que se diferencia de la pintura, por ejemplo, en la automatización del proceso. Por lo demás, observo una gran simetría. Todo trabajo elaborado requiere una insistencia abnegada, que se expresa en capas y distintas exportaciones / importaciones,

Dolores Hayden. Julio Juste



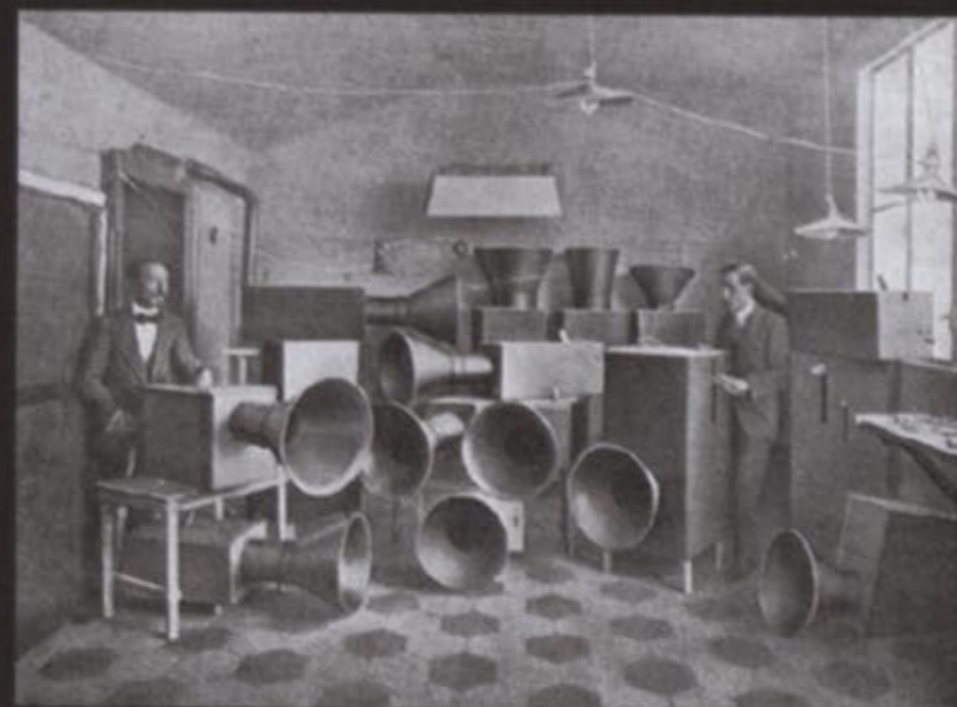
en el caso de las herramientas informáticas, y en la pintura en sesiones sucesivas, velando y / o cubriendo. Ambos medios requieren un proceso expresado en pasos, y, en la mayor parte de los casos, siguiendo un orden inexcusable. Y así, sucesivamente, podríamos desgranar rasgos coincidentes. Hay, sin embargo, una cuestión distintiva: es el concepto de copia hasta el infinito. Y en este punto volvemos a la exclusividad del objeto y la ceremonia hermética de la creación y de la distribución del arte, de objetos únicos

Pero la automatización no excluye al creador de un trabajo paciente. Lecturas curiosas de diversos textos de música informatizada, me han formado la idea de creadores musicales con procesos muy parecidos al trabajo de los orfebres. Los creadores de música sampling primero buscan el noble metal, y purifican la muestra con sucesivos filtrados, recortes y retoques. Así, después de numerosas operaciones, obtienen dos segundos de materia sonora. Comienza un proceso de cincelado de las piezas que serán ensartadas hasta obtener una cadena convincente.

2. Uno de los aspectos más fascinantes es la aproximación del vocabulario y lenguaje crítico de la música eléctrica y electrónica, al del arte abstracto. En un libro muy recomendable¹, son varias las ocasiones en las que se hace alusión al papel innovador de la música electrónica por parte de determinados creadores visuales. El pintor Luigi Russolo, con su manifiesto² y sus máquinas de ruido, modificaba las relaciones tonales y texturales de la música abstracta,

¹ LOOPS. Ed. Javier BLÁNQUEZ Y Omar MORERA. Barcelona: Reservoir Book, 2005.

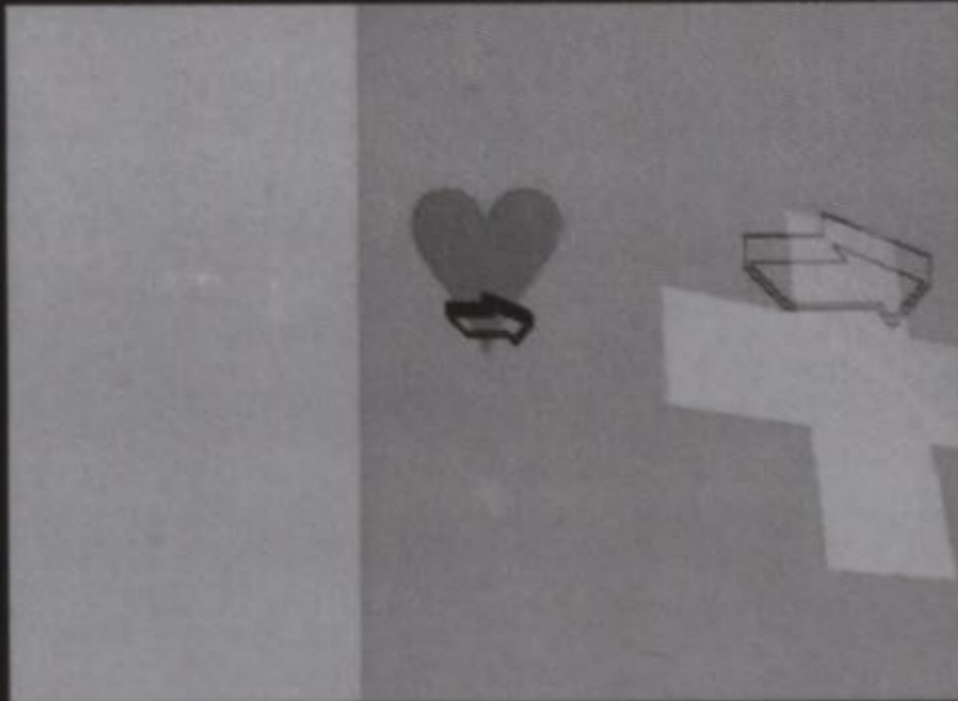
² RUSSOLO, Luigi: *L'art des bruits*. En: <http://luigi.russolo.free.fr/bruits.html>



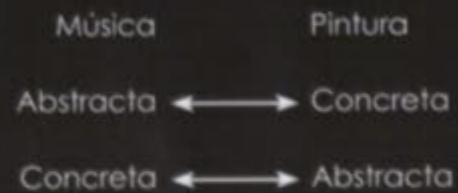
Entonador de ruidos. Luigi Russolo

para adentrarse en el ensimismamiento del propio proceso: el sonido, su fuente y el soporte, son a la vez materia y discurso. La idea modélica de un arte abstracto que se nutre de sus propios recursos imaginativos y de su propia acción para abrir campos inéditos de emociones y percepciones, queda expresamente reseñado en el *"Tratado de los objetos musicales"* de Pierre Schaeffer³. Este autor propuso, en 1948, el término de música concreta, estableciendo para siempre una relación inversa en su terminología, entre música y pintura de vanguardia:

³ SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza, 2003.



Insect. Julio Juste



Una relación inversa en su denominación, pero no una reciprocidad. Podemos pensar que para el avance de ambos discursos tuvieron que adoptar actitudes contrarias en relación a la realidad: recurriendo a ella o descomponiéndola; pero coincidían en el recorte de la misma y su posterior manufactura.

Esta relación inversa en la denominación fue objeto de debate, y la pintura estaba en la mente de sus teóricos :

Era aún la época de los fonodiscos y únicamente el surco permitía tallar en los sonidos los recortes que nos llevaban a los collages. Pensábamos en los precedentes de la pintura, y el paralelismo con una pintura no figurativa, llamada «abstracta», nos llevaba directamente a las «antípodas» de lo concreto: pero ¿íbamos a llamar «abstracta» a una música que se privaba de los símbolos del solfeo y trabajaba en el propio sonido vivo? (Pierre Schaeffer)⁴.

Los lenguajes críticos de la música y de la pintura han coincidido en términos técnicos y valorativos: tono, intensidad, color, armonía, ritmo, etcétera... , cuando la música y la pintura se movían por cánones. Pero este hecho se ha agudizado, más si cabe, cuando el lenguaje crítico de la música electrónica, para enfatizar la hegemonía del sonido ("Utilizar melodías complicadas distraería de la pura, lustrosa materialidad del sonido en sí mismo..."), recurre a la metáfora plástica: "el pigmento es más importante que el trazo..." O titulares como "textura - ritmo contra melodía - armonía" o "superficie contra profundidad"⁵, no son menos expresivos de la convergencia que ha sucedido en los últimos cien años.

3. Un ordenador no es un espacio excluyente, ni tampoco resuelve el abnegado trabajo de transformación / verificación de toda elaboración artística. Incluye el atractivo impensable en el estudio de un pintor donde se producen objetos estáticos. Tiene los recursos para idear eventos que desarrollan acciones temporales. Tal como yo lo uso, creo que ha sustituido el conjunto de artificios ópticos, tan aficionados a los que han sido los pintores.

⁴ ROSSEL, Oriol, "Oigo un mundo nuevo: los pioneros de la música electrónica (1919-1968)" *Loops*, p.52.

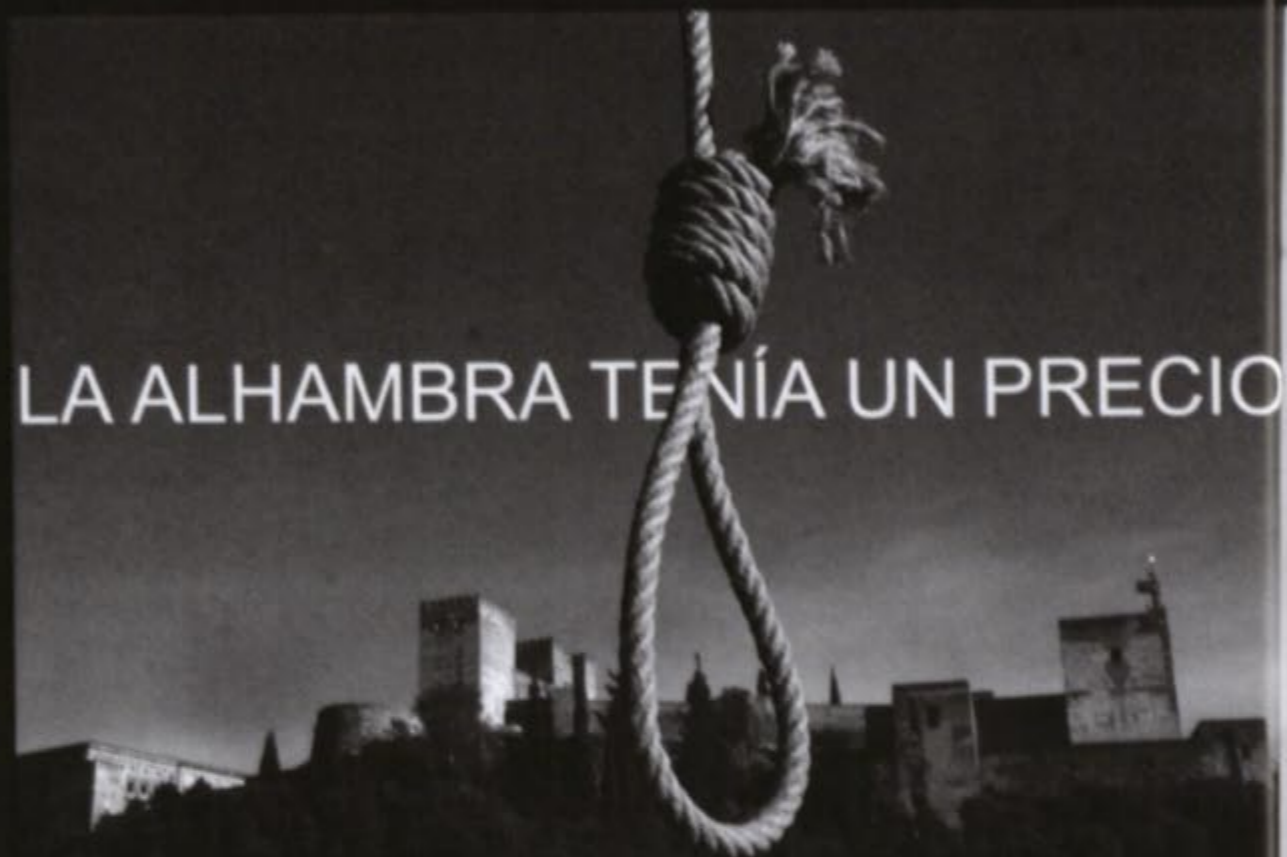
⁵ REYNOLDS, Simon, "Prefacio", *Ibidem*, pp 15-22.

Ha posibilitado desarrollar y controlar producciones visuales y sonoras a una escala de autor. Los documentos mp4 acaparan cada vez más terreno del lápiz y del cuaderno de notas, y encuentran un destino muy acorde en Internet, para su exhibición. Esta posibilidad me llevó por primera vez a la necesidad de abordar bajo mi responsabilidad asuntos sonoros. La sintaxis en la que se fundamenta la filosofía del loop visual —copulaciones y yuxtaposiciones— requiere objetos sonoros frecuentemente no-diegético, y tiene un papel destacado en la precisión expresiva de discursos que se mueven en una restringida economía.

Quizá el punto más inquietante de mi experiencia sea la comprobación del diálogo, casi con la precisión de un metrónomo, y aparentemente predeterminado, entre hechos sonoros y visuales elaborados en circunstancias no coincidentes. Como colores opuestos, sonido e imagen se benefician de sus respectivas cualidades.



Burbujas. Julio Juste



LA ALHAMBRA TENÍA UN PRECIO

La Alhambra tiene un precio. Fotografía

ENTREVISTA A VALERIANO LÓPEZ

Cuando nos acercamos a Valeriano López para interesarnos por su producción artística, nos encontramos con una de las experiencias más ricas en cuanto a ironía, sutilidad y revisión crítica con respecto a la cultura actual y a los distintos mecanismos que la sustentan y la tipifican.

Esto es lo que nos aporta actualmente en su última propuesta "Granada de Mano" que se expone en el Palacio de los Condes de Gabia de la Diputación de Granada. En ella Valeriano revisa crítica y mordazmente todos los tópicos de la historia cultural granadina, desde sus rasgos más grandilocuentes y universales hasta sus costumbres más populares y localistas, en un magnífico ejemplo de cómo la fina ironía y la ambigüedad conceptual y lingüística nos pueden llevar a replantearnos y reflexionar sobre los lugares comunes del ideario granadino.

JR.- Acerca de esta última propuesta tuya hay que empezar preguntándote ineludiblemente por la vinculación que tienes o que sientes por Granada, ciudad en la que has vivido y vives aunque en algunos momentos has estado más alejado de ella. ¿Cómo reflejas esta interrelación con la idiosincrasia de la ciudad?

VL.- En Granada estudié Bellas Artes y desarrollé mis primeros proyectos artísticos, varios de los cuales se centraron en temas tan granadinos como la celebración del quinto centenario de "La Toma" en 1992, año en que me desvinculo de la ciudad durante una década que resultó crucial para Granada. Fueron los años de su devastación definitiva; el Albaicín muerto y museificado, la Vega perdida, Lorca abrigado y edulcorado con la celebración del Centenario de su nacimiento, la ciudad congelada en una estampa oriental y

los granadinos condenados a ser turistas en su propia ciudad. Ésta fue la "granada" que encontré a mi vuelta, tan inmovilista, cateta, integrista y reaccionaria como siempre, pero artificial, de cartón piedra, convertida en el consabido parque temático de Las Mil y Una Noches. Una ciudad detenida en un tiempo ahistórico y aplastada por su propio imaginario. Y podríamos seguir con la lista como una letanía, la misma que rezan estos días los acólitos del arzobispo de Granada en los juzgados mientras éste es interrogado.

JR.-Una de las características de esta "explosión" como tú la llamas es su versatilidad. El perfecto dominio de los distintos medios plásticos (video, fotografía, objetos, etc.) y su innegable expresividad, hace que sea fácilmente sugerente para los distintos sectores culturales que puedan venir a contemplarla, pudiendo el espectador tener satisfechas sus diferentes exigencias, ya sean los que pretendan quedarse en la anécdota inmediata o los que quieran profundizar en la multitud de implicaciones simbólicas y sutilidades críticas que cada obra aporta. Esta ha sido siempre una característica de toda tu obra, la perfecta unión entre fascinación audiovisual y la complejidad reflexiva. ¿Esta es una actitud consciente por tu parte a la hora de ponerte a trabajar? ¿Cuál es tu procedimiento creativo?

VL.- Como bien dices, gran parte de mi producción no es audiovisual. De hecho en esta explosión las piezas más importantes son objetuales. Pensemos en el agua de la Meca envasada en botellas con forma de Granada de Mano o en la manipulación que hago de la cerámica popular granadina. Tampoco siento ninguna fascinación por el audiovisual, de hecho, mis últimos trabajos en video adolecen intencionadamente de toda perfección técnica; cámara al hombro, edición casera y presupuesto cero. El resultado es mucho más radical y las piezas, aunque parezca mentira, no encuentran quien las programe. ¿Sabías que la mayoría de mis videos no se han visto? Estoy muy harto de la tiranía de los nuevos medios. Por tanto,



Paseo de la Bomba. Cerámica popular granadina intervenida. Instalación.



Paseo de la Bomba. Cerámica popular granadina intervenida. Detalle de la instalación

no utilizo la tecnología incondicionalmente sino que me veo obligado a utilizarla por exigencias del guión :-). Si, por ejemplo, queremos reflexionar sobre la globalización ¿no parece lógico recurrir a la realidad virtual? Pero si lo que promueves es una revuelta ¿no debes ofrecer piedras como arma arrojadiza? Y ¿qué mejores piedras que las que componen nuestro pintoresco suelo?

JR.- Una propuesta de este tipo no deja de llamar la atención por la valentía del proyecto, por la incidencia en las revisiones socio-culturales del mundo granadino, sobre todo cuando se es bien sabido el carácter tradicional y conservador de algunos sectores sociales apegados a algunos de los temas tratados aquí. ¿Cuál ha sido la acogida que ha tenido dentro del contexto ciudadano y también fuera de él?

VL.- Sorprendentemente la acogida en el contexto granadino ha sido muy positiva. Incluso desde la prensa más conservadora se habla de "una muestra tan valiente como necesaria". Parece que había ganas de que se pusieran patas arriba los pesados símbolos de la ciudad. Por las paredes de los Condes de Gabia desfila la burguesía granadina, los fachas, la iglesia, los militares y todos salen muy mal parados. Afortunadamente no han venido grupos de falangistas a darme una paliza ni los integristas católicos han puesto el grito en el cielo por la utilización que hago de sus símbolos más venerados. Todos sabemos que Granada puede reaccionar muy violentamente, pero esta vez ha encajado el golpe con deportividad.

La acogida fuera de Granada también ha sido muy buena y se ha entendido perfectamente pues, aunque seamos tan provincianos, nuestra historia y nuestro imaginario son universales. Por otro lado todos los temas que se tratan trascienden lo local: la ingerencia de la iglesia en la política, falseamiento de la historia, museificación del casco antiguo, el terrorismo o la búsqueda de la utopía.



Utopía. Empedrado granadino y proyección de video. Instalación

JR.- Analizando toda tu trayectoria nos encontramos con una perfecta rigurosidad en cuanto a la utilización de los medios estéticos audiovisuales con un sentido eminentemente crítico y comprometido con los males que aquejan al mundo contemporáneo. ¿Consideras que esta es la vía que deben seguir las investigaciones y propuestas con las nuevas tecnologías en un momento en que muchos artistas quedan inmersos en la fascinación lingüística que los nuevos medios provocan y que les lleva a un incuestionable ensimismamiento?

VL.- El ensimismamiento no sólo lo provocan las nuevas tecnologías. El "artista" sucumbe con gran facilidad a él. Da igual que sea



Jo dono gràcies
per la unitat d'Espanya.

Salvem la Diada de la Toma. Vídeo

pintor, poeta, director de cine o las tres cosas a la vez. Es más, creo que los que utilizamos los nuevos medios somos menos dados a esos vicios porque, entre otras cosas, desacralizamos el arte con mayúsculas. Los nuevos medios han supuesto la posibilidad de llevar el arte a ámbitos de la vida que tradicionalmente se han mantenido alejados y por tanto sí que deberíamos tener una mayor responsabilidad los que manejamos esta herramienta.

JR.-Si hacemos un breve repaso a tu trayectoria, vemos que eres de los artistas andaluces con mayor proyección actual, si atendemos a obras y exposiciones tuyas ya "clásicas" dentro de lo más destacado en los últimos años, basta recordar desde el "Estrecho Adventure", el "Pasaporte Intervenido", así como tus colaboraciones en propuestas colectivas de indudable repercusión como "Ofelia y



El éxtasis de Isabel la Católica. Vídeo

Ulises, *"Power"*, *"Melodrama"*, *"Laoconte Devorado"* o *"Boost in the Shell"* sólo por señalar algunas de ellas. ¿Cuáles son tus proyectos más inmediatos? ¿Hacia donde se dirige tu investigación y recreación estética en este momento?

VL.- Normalmente un proyecto me lleva a otro sin que haya una línea divisoria. Incluso Granada de Mano, aunque parezca un proyecto autónomo, es la ampliación de una investigación anterior sobre la historia de España y como no, sobre la cultura árabe. Y por ahí sigo. Ahora estoy preparando la producción de una fábula cinematográfica sobre la expulsión de menores marroquíes. Diez años después del estreno de *Estrecho Adventure* vuelvo a flirtear con el cine y a tratar el mismo tema. También me estoy encontrando con grandes dificultades. Si entonces fueron técnicas ahora son legales. He buscado la colaboración de todos los centros de acogida de menores de Andalucía pero la respuesta ha sido la misma: está absolutamente prohibido registrar la imagen del menor. El Estado tiene la tutela de los menores sin papeles y a la vez que desarrolla políticas que permitan devolverlos a Marruecos sin el menor respeto a la protección del menor, ejerce su tutela con mano de hierro en lo referente a la imagen. Si los vamos a echar ¿para qué verlos? Deben pensar.

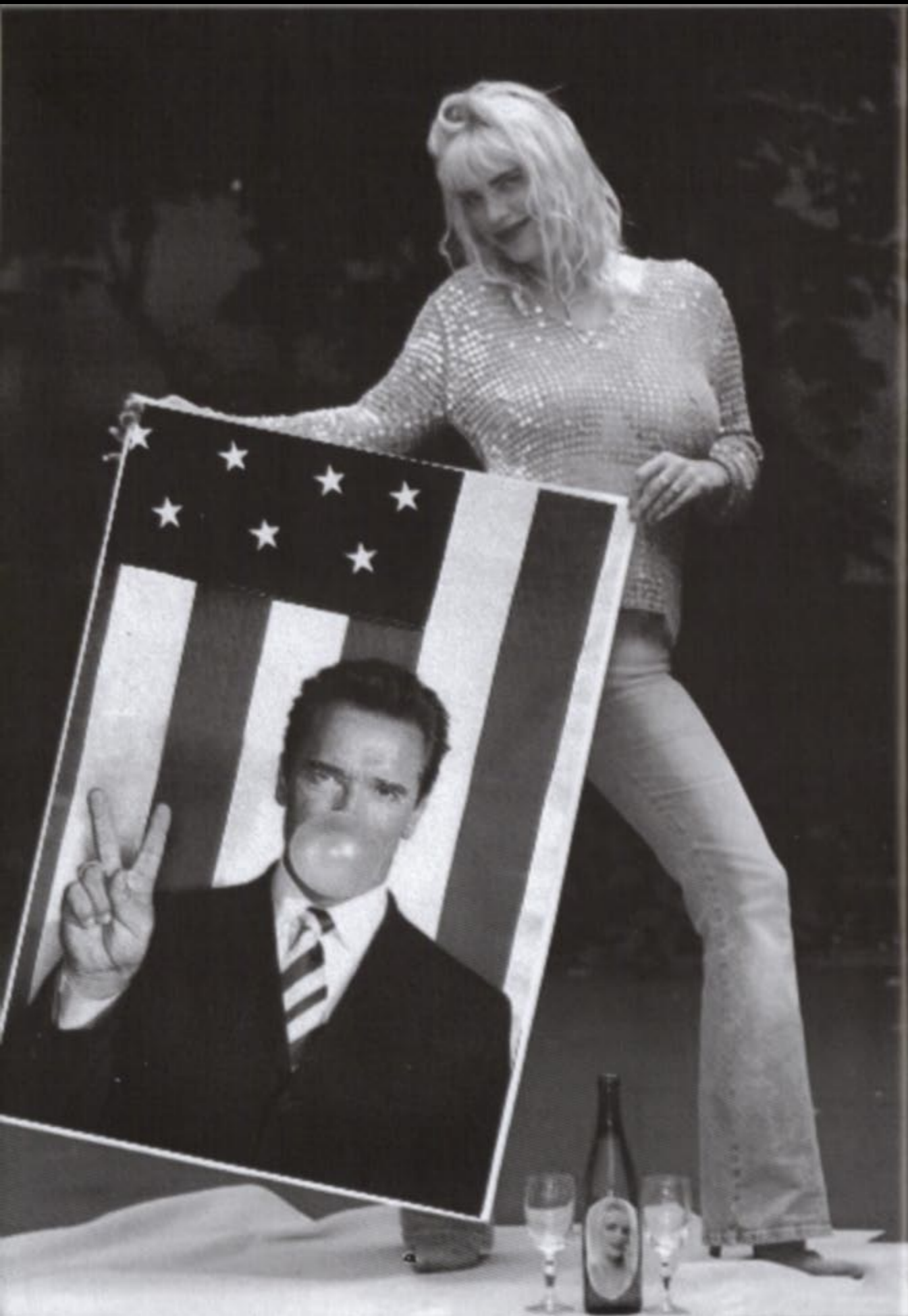
JR.- Por último, ya para finalizar esta entrevista, ¿Qué balance harías de tu trayectoria en un momento en que ya te has convertido en un valor permanente en los diferentes centros de arte contemporáneo actuales? Si reflexionaras en voz alta, ¿Cuál es tu sensación como artista que trabaja con el lenguaje multimedia y que nunca olvida el compromiso ético y social con el mundo en que vivimos, en una postura donde se reivindican los valores más humanistas de la creación contemporánea?

VL.- Valores permanentes son Isabel la Católica o Mariana Pineda y justamente es esa idea tan pesada y poco dinamizadora la

que me llevó a plantearme esta propuesta. Ni siquiera soy un valor a secas. ¿Sabías que estoy fuera del mercado y que la única colección que tiene algo mio es la del MUSAC? Precisamente en la explosión he incluido una mini retrospectiva a modo de bazar y bajo el título *"Colección madre del artista"* pongo a dialogar las distintas piezas entre sí, a la vez que reflexiono sobre mi trayectoria y la relación que mantengo con el mundo del arte. Pero la única certeza que obtengo es que la explosión se ha clausurado y ni mi madre ni yo tenemos donde almacenarla.

Menores marroquíes. Fotografía





HUM 36

PAPELES DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

Director de la revista: Jesús Rubio Lapaz

Secretaria: Dara Cabrera Vega

Coordinador del nº 8: Dara Cabrera Vega

Diseño y maquetación: Alternativa comunicación

Grupo de investigación: "Tradición y Modernidad en la Cultura Artística Contemporánea".

I.S.S.N. 1695-8284.

Depósito Legal: GR 300/03

Junio 2006 nº 8