

COOL- TURA

OCTUBRE 2008 - NÚMERO 1 - 5 €



El espacio público como soporte creativo. **La estética del terrorismo, imagen y percepción**

Despertemos

Antonio Ubero

Recuerde el alma dormida,
abre el seso e despierte
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando,
quánd presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor,
10 cómo, a nuestro parescer,
qualquiere tiempo passado
fue mejor.

Jorge Manrique ‘Coplas a la muerte de su padre’ (1440-1479)

Cool-Tura es una revista de ideas. Una revista que invita a la reflexión y a la controversia, que informa y divulga el pensamiento y la creatividad; que sirva para conocer nuevas propuestas, puntos de vista y perspectivas sobre las infinitas disciplinas que surgen del conocimiento. Es una revista que propone escuchar y observar, pensar y hablar. En una sociedad arrebatada es preciso proponer espacios de serenidad para analizar las realidades que la rodean de forma certera y enriquecedora; el conocimiento de las claves de esa realidad es un requisito indispensable para forjar opiniones pertinentes que induzcan al debate de conceptos y facilite el avance del saber y la ciencia. Sólo con ese estímulo es posible percibir el futuro y asumir el presente con las garantías precisas para aceptar el reto.

Las ideas son las herramientas del futuro. Ideas despojadas de convencionalismos, prejuicios y ataduras deterministas; ideas que fluyan libres en el sustrato de los argumentos y los conocimientos, ajenas a la ideología y la falsa moral. Cool-Tura es un espacio de expresión, descubrimiento y esperanza.

Esta es la primera estación del que deseamos sea un largo viaje hacia lo desconocido. Cada tres meses habremos completado un ciclo en este audaz periplo y Cool-Tura estará en la calle con nuevos contenidos, inspirados en las actividades culturales programadas en la Región de Murcia y en otros lugares de España durante el trimestre siguiente a cada publicación. El carácter prospectivo de la revista se debe a la intención de inducir al lector a contemplar la realidad de lo que proponemos, obtener elementos de juicio para forjarse una opinión propia acerca de lo observado y ser capaz de reunir argumentos para proponer un debate sobre ello. Es una nueva forma de mirar, escuchar y sentir. Un desafío para quiénes aún notan cómo bulle en su interior la curiosidad. Contamos para ello con reputados especialistas que darán su visión personal acerca de los asuntos propuestos, pero también queremos ofrecer un espacio para aquellos talentos que, sin

transitar aún por el lado salvaje de la fama, son capaces de sorprender por su estilo y sus conocimientos y, quién sabe si aquí pueden hallar ese puente que les conduzca hacia el reconocimiento. Ese es también el espíritu que inspira la sección 'Inéditos', en la que queremos descubrir ese genio oculto entre la fronda de la incomprensión y permitirle respirar el aire de la oportunidad. Descubrimiento y autoridad se unen así en pos de la creatividad, para mostrar al lector nuevas formas de saciar esa curiosidad.

Este primer ejemplar se estructura en dos bloques temáticos, alrededor de los cuales se dispone el resto de contenidos. El primero de ellos, inspirado en la edición de Alter Arte que se celebrará durante este mes de octubre, versa sobre las posibilidades escénicas del espacio público y cuenta con las colaboraciones de Félix Duque, Marcelo Expósito y Nelo Vidal. El segundo de los temas centrales pretende un análisis sobre el poder de la imagen en el hecho terrorista, y sobre este asunto han escrito Carlos Taibo, Marcos Taracido, Ignacio Gómez de Liaño y Miguel Ángel Hernández-Navarro. También aparecen en esta edición sendos reportajes sobre la obra de la fotógrafa norteamericana Francesca Woodman y el polifacético artista francés Marcel Duchamp, escritos por Fernando Castro Flórez y Pilar Parcerisas, respectivamente. A todo ello se une una serie de artículos sobre cine, literatura, música y artes escénicas, así como una entrevista con el musicólogo Enrique Máximo, realizados por Mariano Pérez Ródenas, Rubén Castillo, Fernando Larraz, Fulgencio Martínez Lax, Faustino Fernández y Ángela Belmar Talón; y por fin un reportaje sobre el fotógrafo valenciano Eugenio Vizuete, cuya sorprendente obra ha analizado M^a Ángeles Domínguez. A todos ellos, muchas gracias.

En la era de las comunicaciones, este rincón del mapa puede convertirse en un referente cultural a cualquier escala. Sólo hace falta ideas y audacia para llevarlas a cabo. Este es nuestro sueño. Y lo haremos realidad, para que este presente no sea para el futuro un pasado mejor.

Director:
Antonio Ubero

Colaboradores:
Marcelo Expósito, Félix Duque, Nelo Vidal, Ángela Belmar Talón, Pilar Parcerisas, Fernando Castro Florez, Carlos Taibo, Ignacio Gómez de Liaño, Marcos Taracido, Miguel Ángel Hernández-Navarro, Rubén Castillo Gallego, Fulgencio Martínez Lax, Faustino Fernández, Mariano Pérez Ródenas, Fernando Larraz, M^a Ángeles Domínguez, Juan Carlos Caval (juancarloscaval.blogspot.com)

Diseño y Maquetación:
Juan A. Lorca. Maxi Gómez

Edita:
Editorial Tres Fronteras

Dirección:
Calle Santa Teresa, 21 30071 Murcia

Tífn.:
968 375133
revista@cool-tura.es

Deposito legal: MU 2154-2008

ISSN: En tramite

Imprime:
Novograf. s.a.

SUMARIO	
Propuestas	13
Sobre la artisticidad del trabajo del arte.	Marcelo Expósito 13
El estímulo callejero.	Nelo Vilar 14
El arte, en cuanto a generador de espacios públicos.	Félix Duque 16
Entrevista Enrique Máximo.	Ángela Belmar Talón 31
Dancidad real y extrañeza sombría.	
Merodeos psicoanalíticos en torno a las fotografías de Francesca Woodman.	Fernando Castro Flórez 57
Los desnudos veloces de Duchamp, vistos por Dalí.	Pilar Parcerisas 41
EL PODER DE LA IMAGEN. ESTÉTICA DEL TERRORISMO	
Preámbulo. Arquitectura de la memoria. La elocuencia de lo inanimado.	49
Medios y conflictos.	Carlos Taibo 49
Arte, terrorismo y censura.	Marcos Taracido 49
Terrorismo y Estética.	Ignacio Gómez de Liaño 55
SHOWTIME.	Eduardo Pérez Salguero 55
La distancia del espectador. Notas sobre un encuentro imaginario.	Miguel A. Hernández-Navarro 57
LITERATURA	
La fe centrífuga.	Rubén Castillo 81
Las señas de identidad del exiliado. A propósito de la última novela de Goytisolo.	Fernando Larraz 57
ARTES ESCÉNICAS	
Los otros. Notas sobre teatro y migración.	Fulgencio M. Lax 57
MÚSICA	
¿Nos interesa Sibelius?	F. Fernández 81
CINE	
La edad de oro del cine iraní.	Mariano Pérez Ródenas 81
INÉDITOS	
Eugenio Vizuite.	M ^a Ángeles Domínguez 87

centro párraga

7 octubre 2008

ESPO

GROUND ZERO

Teatro de los Manantiales, Valencia.

Estreno Absoluto en AA08.

Escena Contemporánea.

En términos generales Ground Zero es el perímetro de impacto sobre el terreno de la explosión de una bomba, especialmente atómica. Desde el fatídico 11 de septiembre, la expresión ha adquirido nuevas resonancias, no sólo cualquier estadounidense, sino cualquier habitante del planeta entiende por Ground Zero la "zona congelada" en torno al WTC que permanece perfectamente acordonada desde el ataque a las torres, recordando la catástrofe e invocando premoniciones de nuevas amenazas. Si el muro de Berlín era el icono del miedo latente en un orden mundial bipolar, la Zona Cero se erige como el emblema del miedo contemporáneo. A su vez es un hueco, vacío, un lugar difícilmente interpretable, reflejo de la incertidumbre que golpea las conciencias de las sociedades acomodadas, y de los "tristes presentimientos de lo que ha de acontecer"

FICHA ARTÍSTICA

Intérpretes: Laura Romero, Isaac Torres, Lola Eulogio, ALO, Max Renn

Música en directo: Ferrán López aka TAKEANOISE

Iluminación: Ximo Rojo

Videos: SPEKTRAL

Animación: Aitor Herrero

Dirección: Ximo Flores

17/23 noviembre 2008

ESPO

ANATOMIA EXPERIMENTAL

WORKSHOP DANZA

Eva Kazar

Festival MOV-HI (Moviendo historias)

En este workshop utilizaremos la observación, el contacto directo y la imaginación para explorar paisajes interiores y poder llegar a incorporar la comprensión de peso y ligereza, respiración y flujo. Aprenderemos a recuperar la confianza en la capacidad innata de nuestros cuerpos para la eficiencia y la facilidad con el objeto de probar la apertura integral y la increíble flexibilidad que genera la danza fluida y tranquila.

Eva Karczag es coreógrafa, bailarina y formadora. Durante las últimas tres décadas ha practicado, enseñado y defendido métodos explorativos de creación. Actúa de forma individual y en trabajos en colaboración con artistas internacionales y muchas de estas colaboraciones implican establecer lazos entre distintas disciplinas artísticas. Su trabajo performativo y sus enseñanzas están impregnadas de danza improvisada y experiencias en trabajos de integración cuerpo/mente (T'ai Chi Ch'uan y Qi Gong, Técnica Alexander –de la que es formadora certificada–), Ideokinesia y Yoga). Desde 1972 es miembro de grupos de trabajo en los campos de la danza experimental como la Trisha Brown Dance Company. Ha enseñado a lo largo de Estados Unidos, Australia y Europa, incluyendo el European Dance Development Center, (EDDC) de Arnhem, Holanda. Es graduada MFA (en Investigación sobre Danza) por el Instituto Bennington en Vermont, Estados Unidos. A través de sus actuaciones y sus enseñanzas trata de transmitir su amor por la danza más corporal y su interés en la práctica del "aquí y ahora".



24 noviembre / 31 diciembre 2008

ESP3

SALÓN DE LA CRÍTICA 2008: EL PAISAJE

El paisaje es la idea propuesta en torno a la cual girará el próximo Salón de la Crítica.

En la historia del arte el paisaje ha sido visto de forma muy diferente por los artistas (recordemos lo sublime del Romanticismo). El pasado siglo XX ha sido una época en la que este concepto ha sufrido el gran cambio, recordemos el land art.

Creo que actualmente el concepto paisaje se está reconstruyendo muy lentamente en los ojos del espectador de la obra de arte.

El acercamiento a la naturaleza es una constante pero la relación del hombre con esa naturaleza ha cambiado brutalmente. Parece que el artista va descubriendo e investigando esos nuevos caminos pero ¿el receptor de la obra de arte lo percibe realmente así?

Esta propuesta quiere ahondar en esa amplia magnitud del concepto paisaje, por una parte como un análisis que va desde la figuración figurativista del paisaje a la nueva representación con los nuevos medios. Y por otro, se debe analizar el camino que va desde la mera representación del territorio hasta la experiencia vivencial del artista con el paisaje.

Como ejemplo un fragmento de J. Berger:

"Entre los antiguos griegos, la Memoria era la madre de todas las Musas, y estaba quizás muy estrechamente ligada a la práctica de la poesía. La poesía en aquella época, además de ser una forma

de contar historias, era también un inventario del mundo visible, la poesía se nutría de metáfora tras metáfora a modo de correspondencias visuales.

Cicerón, debatiendo sobre el poeta Simónides, a quien se le atribuía el invento del arte de la memoria, escribió: "Simónides ha percibido sagazmente, o bien lo ha descubierto otra persona, que en nuestras mentes se forman imágenes más completas de las cosas transmitidas e impresas en ellas por los sentidos, pero que el más agudo de todos nuestros sentidos es el sentido de la vista, y que, consecuentemente, las percepciones recibidas a través de los oídos o por reflejo pueden ser retenidas muy fácilmente si también son transmitidas a nuestras mentes por mediación de los ojos".

La memoria de la naturaleza, la relación que somos capaces de tener con el espacio, la sensación de lugar, la presencia del entorno urbano potsindustrial... todos estos aspectos conforman la idea de paisaje, de lugar.

En resumen un análisis que puede ahondar en la reflexión sobre el territorio, la conjunción del espacio natural y el espacio artificial, la relación del hombre con su entorno y el concepto de paisaje en el siglo XXI.

Profundizar en el análisis del término paisaje en las artes visuales ahora es el motivo de este nuevo Salón de la Crítica. El debate está servido.

Carmen Hernández Foulquié

10 / 11 noviembre 2008

ESPO
21.00h.
LA SENTENCIA DEL PARAÍSO.

Proyecto de Ópera de Cámara
Alumnos de Cuarto Curso de Composición. Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Litle. 2007/ 2008
Compositores: M^a Fuensanta Litago Andreu,
José Ángel Pacheco Marco.

Este proyecto nace con el objetivo de escribir una ópera de cámara fundamentada en un trabajo de investigación relacionada con una temática social actual como es: la pérdida del entorno natural debido al desarrollo urbanístico indiscriminado.

Esta composición nace a partir de un tema de interés socio-artístico como es la actual degradación que está sufriendo el medio ambiente ante la invasión de cemento que sufren nuestros suelos. Para poder ceñirnos lo más posible a esta realidad, los motivos musicales con los que construiremos nuestra ópera serán elaborados a partir de un trabajo de campo en el cual se registrarán muestras sonoras de diversa procedencia, como por ejemplo, obras en construcción, talleres artesanales y lugares naturales no modificados por la mano del hombre que nos sirvan como medio de diferenciar semánticamente la idea original en la que se basa nuestra ópera. Estos motivos serán organizados formalmente de manera coherente con la finalidad de adecuarlos e identificar cada uno de ellos en la obra de arte, y a su vez, nos deben permitir adaptarlos al grupo instrumental elegido en esta ocasión.

El libreto ha sido elaborado por los propios compositores. Un hombre, obrero, trabajador desde la infancia, llega al ocaso de su vida laboral, su retiro o jubilación, la vejez le condiciona su vida social relegada a una inactividad que la sociedad actual nos tiene destinada. Desde su soledad contempla todo lo que le rodea, un mundo artificial que diseña una fría ciudad, gris e impersonal. No comparte esta realidad aunque no haya sido consciente de ello hasta este momento porque el ha participado en ese pináculo de mundo artificial, no comparte su propia creación, necesita luchar para intentar volver a conseguir un nuevo orden, un orden natural que le devuelva a su más tierna infancia y al cariño de una familia que habita en su recuerdo. Tan sólo pretende humanizar este mundo tan artificial y hallar un camino entre tanta encrucijada... Entre muros, una tierna y pequeña planta emerge de entre la piedra y el cemento, delgada y débil, nuestro hombre lucha por su supervivencia...

La obra presenta un amplio abanico de elementos estéticos diversificados a través de diferentes lenguajes, es decir, encuadrada dentro de un marco ecléptico de técnicas compositivas donde destacará entre otras la electroacústica. Este lenguaje es producto de las distintas visiones artísticas de cada uno de los compositores que intervienen en la creación, sin embargo todos se manejarán alrededor de unos patrones motivicos y estructurales comunes organizados desde la clase de composición.



Instrumentación:

Flauta: Alejandra Serrano Carmona

Clarinete: Javier Pérez Garrido

Saxofón: Antonio Pérez Herrero

Acordeón: Jorge Megina

Piano: Cristina Manzanares Madrona

Violín: Sofía Canals Gómez

Violonchelo: Alicia Avilés Valero

Voz Barítono: Joseba Carril

Actrices: Isabel Costa y Belén Escudero

Dirección de escena, luces y sonido:

Luisma Soriano

(profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia)

Coordinación del proyecto y dirección musical:

Sixto Manuel Herrero Rodes

(profesor de composición del CSM "Manuel Massotti Littel" de Murcia)

auditorio victor villegas



26 octubre 2008

EIFMAN BALLET

BORIS EIFMAN, director artístico

Programa

ANNA KARENINA

Música: Piotr I. Chaikovsky

Coreografía: Boris Eifman

16 diciembre 2008

EUROPA DANSE

JEAN ALBERT CARTIER, director

artístico

Programa

PICASSO Y LA DANZA

Parade

Música: Erik Satie

Pulcinella

Música: Giovanni B. Pergolesi /

Igor Stravinsky

Coreografía: Ana Maria Stekelman

Mercure

Música: Erik Satie

Coreografía: Thierry Malandain

Cuadro flamenco

Música y coreografía tradicionales

20 noviembre 2008

ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO

DE STUTTGART

SIR ROGER NORRINTONG, director

Programa

Haydn – Sinfonía nº 103,

Redoble de timbal

Mahler – Sinfonía nº 1, Titán

17 diciembre 2008

ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

LORNA ANDERSON, soprano

BARBARA KOZELJ, mezzo

JAMES GILCHRIST, tenor

CHRISTOPHER PURVES, bajo

RICHARD EGARR, director

Programa

Bach – Oratorio de Navidad

(cantatas 1, 3, 5 y 6)

alter arte



8 octubre 2008
PAISAJES COREOGRÁFICOS CONTEMPORÁNEOS
Somewhere in between

Coreografía: Meg Stuart
Realización: Pierre Coulibeuf
Interpretación: Meg Stuart et Michael Von Der Heide, Christoph Homberger, Christoph Marthaler, Simone Aughterlony, Graham F. Valentine, Thomas Wodianka, Davis Freeman, Antonija Livingston, Benoît Lachambre, Philippe Beloul, Varina Canto Vila, François Brice, Lilia Mestre, Ugo Dehaes.
Música: Derek Bailey
Producción: Regards productions, Halolalune production / Belgique.
Con la participación de: CNC, Ministère des Affaires étrangères, TV5, RBB/Arte, Mezzo, TV10 Angers, RTBF, SF DRS, SVT, NRK, YLE, Media.

Algún lugar en el entre-dos, es un espacio de encuentro entre el cine y la danza. Un retrato experimental que transpone en ficción cinematográfica la investigación de la coreógrafa Meg Stuart. En los límites del humor y la gravedad, la película muestra cómo se alimenta el trabajo coreográfico de Meg Stuart de comportamientos y de gestos del individuo en la vida diaria. El título sugiere la idea de indeterminación que afecta a la realidad de los lugares, de los individuos, de las situaciones. La película se realiza en la configuración de esas prácticas artísticas con espacios públicos y privados en varios puntos de París, Zurich y Bruselas. El trabajo cinematográfico de Pierre Coulibeuf (rodado en 35 mm) suscita movimientos y actitudes a través de diferentes escenas con un extraño ambiente. La porosidad de la frontera entre los dos lenguajes crea un espacio diferente, en el que el arte recompone la realidad.

11 octubre 2008

24:00 h
BREAKUNDERSUN
Sesión de 2 DJ's a 4 platos + Video Jockey

Funtastic Productions nos trae este espectáculo visual y sonoro que forman desde hace mas de 10 años los DJ's Pedro Walker y Fernando Rosa junto al video jockey por excelencia, Raúl Selles (fundador de Sinestesia Visuales). Las sesiones de BREAKUNDERSUN se caracterizan por la exquisita selección musical que abarca diferentes estilos musicales (HipHop, Drum and Bass, 2Step, Dub, Electro y Break... con guiños al Rock y a Pop) junto con la afinada técnica dj (scratch) de estos auténticos propulsores de la escena DJ murciana. En sus actuaciones lanzan a la perfección sus ritmos trepidantes con proyecciones de video sincronizados, creando una atmosfera sonora y visual única en su categoría. Estos tres artistas se han codeado con algunos de los nombre más destacados del panorama musical actual, como son: SFDK o Lord Aswald (Public Enemy) en la escena Hip Hop; Ritchie Hawtin, Carl Cox o Dave Clark en la escena techno; Rennie Pilgrim y JHz en la escena Breakbeat. Entre sus apariciones más recientes cabe mencionar el Festival Internacional SOS 4.8, Rendibú 08 y el Xcentric Festival.



SEMINARIO
BEATRIZ COLOMINA
Vigilancia: la arquitectura en la era post-Sputnik
29, 30 y 31 de octubre. 18.30-21.00 h

Este seminario analizará la transformación crítica de la relación entre el espacio interior y exterior en la arquitectura moderna como síntoma clave del surgimiento de la cultura de la vigilancia. Esta transformación resulta más evidente en el espacio doméstico, el cual deja de ser simplemente un territorio limitado opuesto al espacio externo, sea éste físico o social. El análisis de casas modernas servirá como marco para acusar los desplazamientos contemporáneos de la relación entre espacio privado y público, la circunvolución de las fronteras entre lo interior y lo exterior producido por la realidad emergente de las tecnologías de la comunicación y la vigilancia: el teléfono, la radio, el cine, la televisión, los ordenadores, Internet, los satélites, etc. El punto de inicio de este estudio parte de que la arquitectura ha sido completamente transformada por las nuevas espacialidades de los media y de que la arquitectura, en sí misma, siempre ha actuado como una forma de media.

Beatriz Colomina es profesora de Arquitectura y Directora Fundadora del Program in Media and Modernity en Princeton University. Es autora de Domesticity at War (ACTAR and MIT Press, 2007), Doble exposición: Arquitectura a través del arte (Akai, 2006) y Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media (MIT Press, 1994) y editora de Architectureproduction (Princeton Architectural Press, 1988), Sexuality and Space (PAP, 1992), y Cold War Hot Houses: Inventing Postwar Culture from Cockpit to Playboy (PAP, 2004). Es la organizadora de la exposición "Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines 196X-197X" en Storefront for Art and Architecture de Nueva York y en el CCA de Montreal. Esta muestra, que viajará por varias ciudades de los Estados Unidos, Europa y Asia, comenzó su itinerancia en Documenta 12 y en la Architectural Association de Londres. En la actualidad Colomina trabaja en su próximo proyecto de investigación "X-Ray Architecture: Illness as Metaphor."



Boceto del Wolkenbügel (1924)

Sobre la **artisticidad** del trabajo del arte

Marcelo Expósito

En lo que respecta al trabajo de ciertos artistas (entre los que me incluyo), la diferenciación que a veces se plantea entre el trabajo “no estrictamente” “artístico” y el que “propia- mente” lo es, responde a una taxonomía jerarquizante que se sostiene en torno a la primacía de una idea de “obra” bastante rancia. Lissitzky dijo hacia el final de su vida que consideraba que su principal obra habían sido los pabellones de propaganda que había diseñado para el gobierno bolchevique

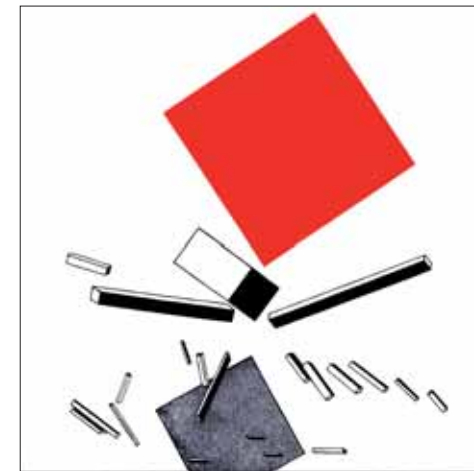
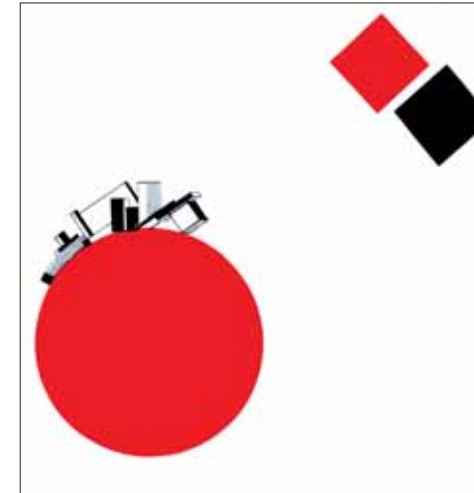
en las primeras etapas de la Unión Soviética. La diferenciación que la historiografía habitualmente impone entre “obra artística”, “diseño”, “trabajos para el aparato de Estado”, imponiendo una taxonomía sobre el trayecto de Lissitzky, es una clara violencia contra la naturaleza de su biografía. Más provechoso me parece tomarse en serio su afirmación, para preguntarnos, retóricamente: ¿pero dónde demonios está la “obra” en el caso de sus pabellones?

Durante muchos años, de entre los históricos, Lissitzky, Klucis, Heartfield, Renau o el Benjamin de “la obra de arte reproducible” y el autor como productor han constituido para mí el paradigma fundacional de una determinada manera de desbordar un modelo que fue clásico, indicando la apertura hacia un tipo de prácticas que inauguran (aunque no ex nihilo) modos que ya no son “negación” de otros predominantes, sino que organizan su propia consistencia, su propia positividad. Un pabellón diseñado por Lissitzky es un proyecto colectivo que incorpora dinámicas pluridisciplinares, que contiene “obras” y otras cosas que propiamente no lo son, así como una infinidad de elementos “intermedios”. Es un trabajo que opera a partir de principios cooperativos y por la puesta en común de competencias diversas. Y asume radicalmente dos características que impugnan fuertemente el modelo entonces clásico para abandonarlo: su carácter útil y su dimensión comunicativa. Cuando el arte de vanguardia tuvo que discutir abiertamente su funcionalidad política y afrontó su dimensión comunicativa, ya no discutiéndolas en el plano de los contenidos sino incorporándolas estructuralmente, hace casi un siglo, me parece que fue el momento en el que comenzó lo que ahora somos o lo que todavía podemos llegar a ser.

(Uno de los artistas que más he admirado, Ulises Carrión, por cierto, trabajó sin pausa y no produjo tanta “obra” legible, consistiendo el grueso de su práctica en intervenir en procesos comunicativos dominantes o en producir otros, desplazando constantemente la forma y el momento de su (auto)valorización, siempre mutando. Interferir en los canales de comunicación, producir comunicación alternativa y tejer organización y redes; ése fue su trabajo.)

Me parece que lo que el ejemplo histórico de ciertas vanguardias nos enseña es una doble lección: una, que puede haber “arte” “sin obras” (Godard decía que una cosa es el cine y otra las películas, y que muchas veces éstas no tienen nada que ver con aquél: de ahí que la historia del cine debería diferenciarse rigurosamente de la más habitual historia de las películas y los directores, que no es sino la historia de la producción comercial de películas; análogamente, desde hace un tiempo me pregunto: ¿cómo se escribe una historia del arte “sin obras” o donde la noción habitual de obra esté radicalmente descentrada?); dos, que se puede hacer un arte “que no lo parezca” (si uno sale del ámbito europeo y de las vanguardias “clásicas”, los ejemplos de esto segundo se multiplican exponencialmente).

La primera lección nos remite, creo, no a la cháchara de tópicos académicos sobre la desmaterialización del objeto, sino al cambio radical de mentalidad que se produce en determinados casos históricos sobre cuál es el momento de la puesta en valor del trabajo ar-



Lissitzky. squares-1, squares-2

tístico que se ha de priorizar y cuáles son las “nuevas” formas que, en consecuencia, ese trabajo ha de adoptar para autovalorizarse. La segunda lección nos remite al estatuto de contingencia que caracteriza al trabajo artístico, que no siempre ha de considerar en primer lugar ser reconocido en su condición de tal y de acuerdo con la primacía de los criterios de legibilidad sancionados contemporáneamente por el campo institucional correspondiente (criterios de legibilidad de la condición artística de la “obra” que, en cualquier caso, a estas alturas ya lo sabemos, son en sí mismos históricos, contingentes, de ninguna manera absolutos y esenciales; para nada desinteresados. Conviene no olvidar nunca, por ejemplo, las enseñanzas a ese respecto de la historiografía del arte y la teoría del cine feministas), más aún cuando la formalización del trabajo o sus procesos se desplazan fuera del campo o fluyen dentro y fuera de él.

En este último caso, es extremadamente necesario ser conscientes de que la “artisticidad” de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como “obra” se ha de disputar discursiva y materialmente al “sentido común” del campo institucional mediante conflicto y negociación. Por

eso me resulta imprescindible ejercer la escritura y la crítica, que hay que entender no como la profesión de quienes emiten inspirados juicios, sino como el terreno donde se disputan y negocian conflictivamente los criterios de legitimidad y valoración de las prácticas.

Este texto forma parte de un escrito más extenso, “Entrar y salir de la institución. Autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, publicado online en la revista web multilingüe transversal (<http://eipcp.net/transversal/0407/expósito/es>).

El artista **Marcelo Expósito** nace en Puertollano, Ciudad Real, en 1966 y cursó estudios de Ciencias de la Información, los cuales abandonó para dedicarse a la música experimental y la imagen.

Expósito prefiere no individualizar la imagen del artista, ya que considera el arte como un servicio a la comunidad, por lo que la real trascendencia no la debe llevar el autor, sino la obra misma.

En 1990, desarrolló residencias de estudio en Maastrich y luego en Amsterdam, en 1993, para luego sí desarrollarse como un artista internacional. Cuenta en su haber con varias muestras individuales, así como con una extensa videografía.

Expósito ha ganado numerosas becas, premios y distinciones, entre ellos Cinema Jove (1991), Nouvelles Images d'Eurocréation (París 1991) y el premio Espais a la Crítica de Arte (Girona, 1997).



Jenny Holzer. Instalación en San Diego

El estímulo callejero

Nelo Vilar

I

A mitad de los años 90 publicamos en el número 0 de la revista **Fuera de banda** un breve ensayo del joven artista y crítico quebequés Patrice Loubier, titulado *Del signo salvaje. Notas sobre la intervención urbana*. El texto (que pasó desapercibido salvo a la pequeña tribu de artistas de la acción y parroquianos de aquella publicación), es una propuesta lanzada desde el ámbito de los espacios alternativos de Québec que propone el concepto de "Signo salvaje". La propuesta forma parte del proceso de "regeneración política" del ámbito del arte alternativo (que se articula alrededor de la performance y/o el arte de acción), junto al concepto de "Maniobra artística".

El *signo salvaje* es aquel signo anónimo, abandonado en el espacio público sin aviso, sin referencias que lo vinculen al campo del arte. Un signo fuera de marco que crea una perturbación local y temporal, que introduce un desorden. El *signo salvaje* sigue desarrollando el proceso de desmaterialización del objeto artístico desde una voluntad utópica, que cuestiona las condiciones de exposición del arte como tal. Para Loubier, se presenta como un signo extraviado por dos razones: de un lado por la ausencia de un autor, de una firma, y del otro por la falta de un proyecto, de una finalidad reconocible y tranquilizante. El *signo salvaje* no comporta modo de empleo, ni un sistema de comprensión, ni un mensaje político, ni se muestra demasiado espectacular o brillante, ni siquiera provocar, que serían medios para reconducirnos al código.

El *signo salvaje* tendría, pues, un carácter atópico. De este modo produce una ostranenie, un extrañamiento, una desautomatización de la mirada. Pero esta desautomatización –que pretenden todas las artes–, se refiere en esta ocasión a la confusión de los sistemas y a un proceso de desdiferenciación funcional –es decir, a la ecuación arte-vida.

Sin tarjeta identificativa o sin pedestal, el *signo salvaje* debería fulminar los roles o conductas culturales predeterminadas. Es un estímulo encontrado al azar, anónimo, sin aviso, sin autor, carente de didascalia, de instrucciones o acotaciones. "En este sentido, dice Patrice Loubier, los términos de una situación de comunicación convencional son abolidos: ya no hay más espectador al que se le presenta una proposición artística mediante el rodeo de la mediación institucional, sino simplemente un individuo que hace frente a una manifestación inédita, desconcertante, y en la que ha de inventar su propia respuesta".

Algunos precedentes citados por Loubier en el uso del *signo salvaje* son Braco Dimitrijevic y las grandes fotos de individuos anónimos expuestas en espacios públicos que viene desarrollando desde los años 70; o los empapelados de Daniel Buren, que entre 1968 y 1973 pegó papeles pintados con rallas verticales sobre paneles publicitarios de 140 estaciones de metro de París; o los textos anónimos de Jenny Holzer, que hacia 1978 empezó a pegar carteles en las calles de Manhattan con pequeños aforismos. Pero la fuente principal del *signo salvaje* parece ser la "creación de situaciones" de la Internacional Situacionista (y, a su vez, el desplazamiento surrealista), y su intento de oponerse al régimen del espectáculo mediante la experiencia viva y la ausencia de código, la anarquía limitada que intenta quebrar la pasividad del sujeto. El *signo salvaje* traslada la transgresión que el arte sólo puede producir en el orden simbólico a las condiciones de ejercicio del arte, a la propia realidad.

En su ubicación, la función del *signo salvaje* no puede ser otra que producir una pequeña perplejidad, por lo demás perfectamente olvida-



Braco Dimitrijevic. *The Casual Passer-By I Met at 3.01 pm, Philadelphia, April 9, 2007*

ble. No pretende instruir, ni maravillar, ni adoctrinar. Es una propuesta utópica que no llega a producir esfera pública, que antes o después tendrá que trasladarse a un marco específico para adquirir sentido, y que por tanto se verá neutralizada, recuperada para el sentido.

En la práctica, la escasa incidencia del *signo salvaje* ha llevado a veces a los artistas a saturar el espacio público. Así ha sido en la obra de los citados Dimitrijevic, Buren y Holzer. En cuanto a su divulgación, el pequeño comentario y la transmisión oral a pequeña escala sitúa la práctica del *signo salvaje* en una posición dominada del campo artístico, apta para artistas amateurs o fuertemente ideologizados. El grueso de su práctica se debe a jóvenes artistas en el inicio de su carrera, sin medios económicos o, en cualquier caso, sin nada que perder. Cuando el acontecimiento se beneficia del reconocimiento público, el mercado o los medios de comunicación no estarán lejos. Así fue con los artistas citados o, ya en otro ámbito, con el movimiento graffitista.

II

La mención al caso extremo del *signo salvaje* permite visibilizar las condiciones "normales" de producción y exhibición del arte, y en este caso del arte en la calle ofrecido desde una institución, a través de un evento fuertemente publicitado, advertido, explicado, balizado... En un evento como AlterArte, Festival de Arte Emergente de la Región de Murcia, nos encontraríamos, precisamente, en el polo opuesto al *signo salvaje*: en la posición dominante del campo artístico –según la denominación ya clásica de Pierre Bourdieu. El espacio hegemónico del arte actual, lógica cultural del capitalismo avanzado (Fredric Jameson) o marco cognitivo del liberalismo triunfante.

Y sin embargo, a mi parecer, las inquietudes del arte de calle siguen siendo, incluso sin llegar al extremo del *signo salvaje*, reducir las mediaciones en su recepción, ofrecerse directamente, sin intermediarios, alterar la cotidianidad, recuperar la ciudad como espacio público, como ágora. Incluso en sus propuestas más formales, léase decorativas, el arte en la calle no está tan lejos en sus intenciones del urbanismo unitario situacionista y su pretensión de enriquecer la percepción de la ciudad.

Como se puede ver en la programación de AlterArte, las opciones

más o menos explícitas de crítica social están presentes, y también las propuestas escandalosas o provocativas. Referencias a las cuestiones de género, a la inmigración, los problemas urbanísticos, medioambientales... Al saltar de la galería a la calle, su lectura política se multiplica; del marco restringido de los especialistas a la realidad social, política, económica, de un público no iniciado... Las motivaciones del artista callejero suelen ser claras y estar ligadas a la cuestión de la eficacia política.

De este modo, el arte en la calle mantiene aún su dialéctica entre el marco "neutro" de la institución y el potencial político del arte. La paradoja reside en la mencionada necesidad de las instituciones de marcar (situar en un marco) como objeto artístico identificable lo que podría ser un gesto anárquico; de ejercer la diferenciación funcional que neutralice en gran medida el grado de desorden a introducir, es decir, de introducirlo en un sistema. En este sentido, –refiriéndonos a la Teoría de Sistemas de Niklas Luhmann–, los sistemas son reductores institucionalizados de complejidad. Lo que hay tras la recuperación del arte público es la instrumentalización, bien por parte de la industria cultural, o bien por el deseo de recuperar la perdida legitimidad institucional; en palabras de Jean-François Chevrier, para dar la apariencia de utopía a una sociedad constituida en «libre asociación de consumidores».

III

Tras una década, la de los años 80, de retorno a la tradición disciplinar, de abandono de la energía vanguardista (puesto que se declaraban muertos tanto el arte como la propia historia, más todos los criterios y certitudes), los diversos traumas originados por el modelo neoliberal y la reactivación de distintos movimientos sociales volvieron a poner de actualidad géneros y disciplinas híbridos que de nuevo asaltaban la calle y rompían todos los formatos posibles. A finales de los años 90 y principios del nuevo milenio, asistimos a un auténtico boom del arte público en su doble vertiente de arte físicamente en la calle (incluida la escultura monumental) y arte político o activista. Las instituciones, ávidas de novedad, apoyan el arte público, de manera que proliferan los grandes eventos, entre el deseo de novedad y la espectacularización –con el añadido de la provocación como golosina mediática. Cuando se subvenciona la subversión, la Institución se da una pátina de lustre democrático del que está muy necesitada en momentos de crisis de legitimidad.

En este contexto la respuesta de ciertos artistas se desplaza hasta el arte político / activista, a la colaboración con organizaciones de movimientos sociales en los cuales se confunde el arte con el activismo esteticizado de los Nuevos Movimiento Sociales. El arte activista o colaborativo también ha llegado a las instituciones, lo que puede provocar una doble sospecha de pérdida de autonomía: bien por su recuperación institucional, bien por la relativización del arte en aras del mensaje político.

Entre los jóvenes artistas, la calle mantiene su prestigio "alternativo", tanto por su acceso directo al público como por su aspecto, de nuevo, desmaterializado, autogestionario, salvaje, cercano a la vida. La cuestión ética, autogestionaria, sigue vigente en el espacio del arte de acción, el *signo salvaje* y la maniobra artística, y supone un campo de investigación por sí mismo. A la crisis del arte en sus deslegitimados espacios institucionales se responde con el estímulo callejero, rehuyendo el marco y asaltando directamente al espectador.

El arte, en cuanto generador de espacios públicos

Félix Duque
Universidad Autónoma de Madrid

Lo público y el público, lo político y los políticos.

Puede resultar conveniente acercarnos a modo de introducción a la distinción -flexible y hasta provisional, si se quiere- entre términos utilizados en muchas ocasiones de manera intercambiable, como si fueran sinónimos. De las nociones correspondientes cabe decir por lo pronto que "lo político" es un concepto de menor extensión (y por ende de mayor comprensión o precisión) que "lo público", en el cual está subsumido. En efecto, todo lo político es público (o debiera serlo, salvo casos de prevaricación), mas no a la inversa. Baste pensar en un espectáculo público, apto por caso para todos los públicos, o en un edificio público (p.e. un banco, un mercado o una iglesia). En estos casos, la denominación de "público" se aplica por metonimia a una entidad privada (un cine, un teatro, una banca), pero que presta un servicio al público. Obsérvese al respecto la curiosa oscilación que se produce al hablar de una escuela o una universidad privadas, pero -como es natural- abiertas al público.

Una indecisión análoga es la sufrida por un tipo de arte (sin ir más lejos, el de las esculturas que en nuestras ciudades adornan la entrada de un banco o una compañía de seguros) encargado y costeado por capital privado, pero destinado al disfrute público (no hacía falta estar asegurado en "La Unión y el Fénix Español" para admirar la escultura en bronce que coronaba antaño la sede de la compañía, al inicio de la Gran Vía madrileña). Éste es precisamente el caso del arte al servicio del público: un arte que, por lo dicho, no tiene por qué ser considerado sin más como arte público (y menos aún, un arte del espacio político); podría muy bien tratarse de una concesión -graciosa, o a cambio del pago de una entrada- de una entidad privada para "refinar" el gusto de la gente; o, más probablemente, de una estrategia por parte de la entidad para mejorar su imagen "cara al público", o sea: con vistas a atraer nuevos "clientes" (quien contempla una excelente exposición de pintura en la Fundación BBVA de Madrid puede sentirse inclinado a depositar allí sus ahorros).

Ahora bien, ¿qué o quién es el público? Cabe entender tentativamente por tal una colectividad no completamente indiferenciada, ya que -como indica el uso del término en plural- es posible distinguir al menos entre públicos de distintas edades y sexo (antiguamente, incluso, entre la condición civil y la militar: los famosos "militares sin graduación"). Al contrario de la "masa"¹, el público y los públicos

¹ Un término peyorativo cuyo uso sería hoy "políticamente incorrecto", ya que la

Henri Laurens. Kunsthalle Bielefeld con la escultura Le matins

estarían constituidos por un conjunto de individuos libres (o tutelados para llegar a serlo) y autoconscientes, indeterminado en cuanto al número o cantidad (tan "público" son las cinco personas reunidas en un jazz club como las 100.000 apiñadas en un estadio de fútbol), pero definible por la cualidad, o sea definible en cada caso por la intención de sus componentes -de abajo arriba- de congregarse en un espacio común, en nombre o función de algún proyecto o designio libremente compartido, y con el ánimo de disfrutar del espectáculo o, en todo caso, de recibir más o menos pasivamente un servicio.² Aun cuando las personas que asistieran a un partido de fútbol fueran las mismas que acudieran al día siguiente a una representación de ópera, sería completamente falso decir que se trataba del mismo "público". Éste pues: el "público", no se define por la identidad cuantitativa de los individuos, sino por la conjunción -en un colectivo: no hay público unipersonal o unifamiliar- de la demanda de satisfacción de determinados impulsos o inclinaciones (cuyo sentimiento puede ser, ciertamente, individual y consciente) y la oferta de los servicios correspondientes. Esa conjunción tiene lugar en un espacio común, justamente denominado, por ello: espacio público. Al respecto, tan espacio público es el parque de una ciudad (un parque "público") como las gradas de un estadio o el patio de butacas de un cine. Pues bien, usuarios (o "consumidores"³), entidades prestatarias y espacios comunes configuran, en su conjunto, "lo público".

Pues bien, "lo político" constituiría una esfera parcial de "lo público", a saber: aquel ámbito redundante y, por así decir, de retroalimentación, en el que las entidades prestatarias de un servicio público serían a su vez públicas, esto es, que estarían constituidas y gestionadas por personas y con medios procedentes a su vez de lo público. Los políticos (advirtiéndose la actual necesidad del plural, frente a la neutra singularidad de "el público") serían justamente los gestores (idealmente desinteresados) de lo público. En cambio, cuando los políticos

se dedican a ocuparse de (y a medrar en) el campo propiamente político, la retroreferencia se congela en cerrada reflexividad, vulnerando de este modo tanto a lo privado como a lo público.

Al efecto, un sistema totalitario sería aquel cuya redundancia tendría que ser por fuerza perfecta, con la consiguiente y plena desaparición de todo espacio y todo respecto públicos que se hallaren en manos privadas (ad limitem, con la desaparición de toda privacidad). Por el contrario, en un régimen democrático liberal (también la socialdemocracia es en este sentido liberal) se entiende que la subdivisión "política" (dentro del ámbito público general) no tiene en el fondo otra función que la de servir a lo privado, y ello tanto por el lado de las entidades prestatarias⁴, como de los usuarios-consumidores, o sea, justamente del "público", cuya fruición de espectáculos o "consumo" de servicios habría de redundar en última instancia en un incremento general de la calidad de vida privada. Tal sería el caso, p.e., de la Sanidad Pública o, por lo que al tema de este artículo respecta, del Arte Público.

Ahora bien, ¿por qué no se habla entonces de "Sanidad Política" o de "Arte Político"? La razón de esta tácita prohibición lingüística parece clara: el uso de esos adjetivos eliminaría tanto la posible colaboración o intervención fáctica y duradera de entidades -o personas- privadas, pero contratadas por los políticos para prestar en su nombre un servicio público (tal es el caso de la educación, con colegios "concertados", o también desde luego el de los artistas encargados de realizar una obra pública), como el desvío ideológico de la finalidad última, a saber: que tanto lo político como su manifestación pública se agoten en el servicio de lo privado (o sea, en definitiva: de cada ciudadano, que es el que -a través de distintos mecanismos de representación- elige a sus representantes políticos y contribuye al mantenimiento y medro del Estado con sus impuestos).

De ahí que a nadie se le ocurra hablar hoy de arte político (una denominación válida tan sólo para regímenes totalitarios). Podemos hablar, en cambio, de arte privado: no sin la posibilidad de mediación pública, sin embargo. Incluso la obra realizada por un artista en su estudio y destinada en principio a un cliente privado suele haber sido previamente exhibida coram populo en una galería para su posible venta, apoyada por lo regular a este fin por una crítica favorable en un medio de comunicación pública, o bien deberse a un artista ya conocido por tener alguna de sus obras en un museo⁵. Y en todo caso, la transacción contractual habrá de ser pública (esto es: mediada y garantizada por el Estado, como en cualquier otro proceso de compra-venta).

Según esto, y aun dejando por ahora sin definir siquiera mínimamente qué sea el arte, bien se ve que, en nuestra casuística, cabe distinguir entre: a) arte privado (es decir, libremente producido por el artista) para un espacio privado (ya sea el saloncito de la casa burguesa, el despacho de un capitán de empresa o el jardín o la campiña de una propiedad privada); b) arte privado para espacios públicos (sean cerrados: desde museos a edificios de la Administración, o abiertos: urbanos o territoriales); y c) arte público para espacios públicos. Por

4 Lado naturalmente resaltado y criticado (las más de las veces, con razón) por el pensamiento de izquierdas, que acusa al sistema socio-democrático de estar más o menos encubiertamente al servicio de la empresa (por definición, y al límite, exclusivamente privada), en detrimento de los intereses del "público."

5 En los raros casos de compra directa en el atelier, la crítica o el prestigio "museístico" suelen ser factores determinantes.



Joseph Beuys 100 Profile Views 1 1980. Collection of the National Gallery of Canada

las restricciones de los paréntesis, bien se ve lo inviable que es toda distinción natural entre espacios cerrados o abiertos (a la intemperie) para inferir de ella el sentido privado o público del arte, o de los espacios en que se exhibe. No basta con que una colección de arte esté a la intemperie (como Chillida Leku, en Guipúzcoa; o la de Montenmedio, en Cádiz) para que sus obras sean consideradas como arte "público", por más que éstas sean públicamente accesibles en determinado horario, de forma gratuita o pagando un determinado canon (también vale la inversa: las obras de un jardín o un parque públicos no dejan de ser públicas porque sólo en determinadas horas sean accesibles).

Aproximaciones al arte público.

Claro está, resta por aclarar un punto espinoso: ¿por qué se llama "público" a un arte que no es privado ni político? ¿Basta con que no sea ninguna de esas cosas para que resulte evidente su carácter "público", sobre todo cuando habíamos señalado que lo público no "político" es justamente todo aquello que tiene un origen privado? La única manera de escapar a esta contradicción sería, creo yo, la de que la esfera originaria del servicio fuera política y, sin embargo, encargara éste a un artista privado. "Privado", no solamente, por caso, por no ejercer en cuanto funcionario al realizar la obra (pues el artista podría ser perfectamente, además, un profesor de la Escuela de Bellas Artes), sino sobre todo por tener entera libertad para la realización de su obra, una vez establecido, claro está, el contexto general, sociológico y urbano en que aquélla habría de inscribirse. En una palabra -todavía provisional y sujeta a matización-: el arte público en espacios públicos (es es decir: el verdadero arte público del espacio político) sería aquel en el que tanto quien proyecta y costea la obra (una institución política, en sus diversos niveles) como el artista que la ejecuta renegaran en la medida de lo posible de sus propios intereses y características (por caso: la utilización ideológica y propagandística de la obra, y la ganancia y el prestigio -o el capricho- personal, en cada caso)



para ponerse en el lugar de un sector determinado del público (determinado por su ubicación geográfica y urbana, o por las necesidades, duraderas o momentáneas, como en el caso de espectáculos festivos), y a su servicio, con la intención final de fomentar la participación del público no solamente en la fruición activa de la obra, sino también en el proceso de su gestación (si no directamente, sí al menos a través de representantes en las diversas comisiones de contratación).

Del peligro de manipulación mercantilista del arte público.

Para acercarnos -no sin vacilación, en un terreno tan resbaladizo- a lo que podríamos entender por un genuino arte público, consideremos para empezar el hecho indiscutible de la expansión actual del rubro general (¡incluso en España!), bien en su vertiente espúrea (arte privado para espacios públicos; p.e.: comprado por entidades oficiales para los museos municipales o estatales), o en el sentido estricto que estamos apuntando. Para comprobarlo, basta con asomarse al "portal" europeo www.art-public.com o a su principal agente difusor: www.publicart-observatory. El arte público se enseña como asignatura en la Universidad Europea de Madrid (dentro de los estudios de Arquitectura, y en el Departamento de Bellas Artes). Es conocida también la actividad desarrollada por Antonio Remesar, dentro del Proyecto CER POLIS, en la Universidad de Barcelona.⁶ También en la Universidad Politécnica de Valencia forma parte el "Arte público" del Programa de Doctorado. Esta introducción, primero y sobre todo en la Red, y luego en el mundo académico, refleja un estado de cosas verdaderamente espectacular, a saber: que el arte público tiende hoy cada vez con mayor fuerza a apoderarse de todo el ámbito artístico (o sea, a identificar asintóticamente "arte público" y "arte actual"), hasta el punto de que las obras destinadas a museos, coleccionistas (obras que se hallan "de paso" en la "estación" llamada "Galería de Arte"), ejecutadas en salas

6 Cf. Arte contra el pueblo: los retos del arte público en el s. XXI (en: www.ub.es/escult/docs2/lecturas.htm).

de conciertos, teatros o proyectadas en los cinematógrafos empiezan a ser vistas como "cosa del pasado".⁷

¿A qué puede haberse debido este generalizado fenómeno de arrumbamiento del arte tradicional, el cual ha llegado al punto de ser redefinido –contra la propia noción de arte, que implica una receptibilidad pública– como arte privado? Esta "retirada" –casi desbandada– se debe a mi ver a la expansión planetaria, típicamente postmoderna, del Mercado, el cual ha invadido la esfera cultural –antes tan elitista– de tal modo que a nadie le extraña oír hablar ya de "industria cultural" (analizada por Benjamin o Adorno, entre otros) o de "sociedad del espectáculo" (término popularizado como es sabido por Guy Debord y noción analizada en profundidad por Jean Baudrillard). Por otra parte, ese mismo Mercado –obedeciendo desde luego a las presiones y gustos del público– ha contribuido a difuminar las fronteras entre el arte, el diseño y la publicidad: algo que ha facilitado la eclosión del arte público como el lugar de encuentro del urbanismo, la arquitectura y las/ artes plásticas.

Sin duda, esa difuminación conlleva el peligro de conversión del arte público en un tecnología social, al servicio del Mercado. Unos ejemplos, a la vista de todos: los "mapas" culturales de las ciudades de "abolengo histórico", como Barcelona, duplicados y reforzados por su cartografiado digital, y así ofrecidos on line a "cultivados" turistas potenciales de todo el mundo, no solamente pretenden "vender" los monumentos públicos existentes como sightseeings, en perfecta connivencia con la arqueología pública, sino que incitan a las autoridades municipales a la construcción acelerada de muestras actuales (normalmente, no figurativas) de "arte público", haciendo así de la ciudad una suerte de rival –para el turismo "de calidad"– de los parques temáticos, dedicados por su parte –con mayor franqueza– a la construcción artificial de "ruinas" (ruinas de plástico): ruinas del pasado... y del futuro, a imitación de los nuevos mitos de la sociedad de masas (Star Trek, Star Wars, X-Men, Matrix).

Al respecto, no deja de ser significativo que –desde un punto de vista más propiamente sociológico que cultural– la nueva definición que destacados teóricos de la arqueología como Felipe Criado ofrecen de esa disciplina ("la integración de la Cultura Material en los procesos socio-culturales de construcción social de la realidad"⁸) pueda

aplicarse también perfectamente a las manifestaciones actuales del "arte público". El problema de este enfoque estriba en su apertura –por no decir entrega– a la mercantilización de los "productos artísticos urbanos", su pérdida completa de aura y su: "tratamiento ... como objetos, como cosas. Precisamente por eso se pueden valorar y revalorizar, pues son objetos sancionados por un prestigio antiguo; comprar y vender, pues son objetos introducidos merced a la práctica arqueológica en el mercado." (p. 21). "Vender", sobre todo –como Criado reconoce– de una manera indirecta: a través de su exhibición para el turismo de masas (los parques arqueológicos crecen al mismo ritmo que los parques temáticos –y a veces, en sus cercanías–; y las ciudades "histórico-artísticas" se aprestan a entrar en esta lucha abierta por la "museización" king size, mediante el fomento del "arte público"). Como si dijéramos: la prehistoria se enlaza con la posthistoria en la "venta pública" virtual de las "curiosidades" literalmente producidas –producidas como tales "cosas dignas de ver"–) en nuestras ciudades y territorios. Todo se hace así circuito, como saben muy bien los (justamente llamados) tour operadores.

Queda así condenada por obsoleta la tradicional función individual/elitista del arte, así como su papel ideológico en cuanto creador de "memoria colectiva" mediante monumentos a los "héroes" y "Padres de la Patria"; paralelamente, el mismo destino corre la arqueología en cuanto factor de construcción del "origen" de un pueblo y de los estadios de su desarrollo (si fuere posible, incluso, poniéndolo así –conjunción del arte y la arqueología: del presente y del pasado– por encima de los demás pueblos: el Estado Nacional como cabeza de la Historia Universal, o por lo menos –José Antonio Primo de Rivera dixit– como "unidad de destino en lo universal").

De ello se sigue que la sociedad postindustrial (con sus dos pilares: la información y el ocio) no considera ya al patrimonio histórico-artístico de una nación como factor de las señas de Identidad Social de su supuesto pueblo, en cuanto fundamentación ideológica del Estado-Nación, salvo que se trate de operaciones de "reconquista" por parte de las llamadas "nacionalidades irredentas", en las cuales se está construyendo ad hoc el mito de la diferencialidad y del origen.⁹

En el resto de los casos (e incluso en el anterior, de manera más o menos camuflada), el mercado se ha convertido en el ámbito y el árbitro de toda producción histórico-artística (y aun prehistórica: aparte del vino, pocas cosas más productivas –porque se producen ad hoc, y porque producen beneficios– en los resecos páramos de la España Central que la "explotación" de yacimientos, como en el caso ejemplar de Atapuerca, o la "virtualización" paleontológica, como en la Dinópolis de Teruel). Así que las reivindicaciones, tan legítimas y convincentes, sobre la necesidad del artista de "zafarse" de galeristas,

urbano para la revalorización de éste (piénsese en el Templo Mayor azteca en Ciudad de México) supone una "intervención en el territorio" de iguales o mayores consecuencias –desde el punto de vista del "rendimiento" turístico del patrimonio– que una instalación de arte público (p.e., la gran escultura "arquitectónica" de Dubuffet delante del Palacio de Congresos de Chicago). En ambos casos se da también, desde luego, una reformulación "del sentido del lugar."

9 Para no herir susceptibilidades celtibéricas (o de stirpes aún más arcaicas), prefiero recordar un viaje por la flamante República de Eslovenia: en el hermoso lago de Bled (Blejsko Jezero) se alza un coqueto castillo (circa 1080), ahora convertido en museo destinado con afán a "probar" por sus huellas cuáles fueron los primeros genuinos eslavos que pisaron el lugar. ¡Y mira que en ese territorio –nunca existente antes como Estado– se han mezclado las tres grandes ramas y culturas europeas: germánicos (austriacos), latinos (venecianos) y eslavos (sólo que aquí no sería políticamente correcto decir: serbios o croatas)! Pues nada: una sola ha de tener la primacía, por ser la primigenia.

comisarios, etc., y de la no menos necesaria renovación del lenguaje artístico, de librarse del corsé de los museos, etc.: todas esas protestas corren el riesgo de convertirse en frágiles barnices de credibilidad para revestir con una capa tan superficial como brillante la única fuente de legitimidad y promoción del arte, a saber: el turismo cultural y ecológico. ¿Qué pasa pues con la difícil libertad del artista en el espacio público? ¿Qué sucede además, y con mayor gravedad, con la generación de libertad pública, cuando los no-lugares descritos tan certeramente por Marc Augé están rebasando la esfera mezquina de no-lugares de no-reunión, como el no-café levinasiano, para abarcar ciudades y aun Ballungszentren enteros? Recordemos al efecto esa "difícil libertad" de la que hablaba Levinas, dificultada por la erección de Stellen des Gestells, por decirlo con Heidegger como el ya mentado café: "un no-lugar para una no-sociedad, para una sociedad sin solidaridad, sin mañana, sin compromiso, sin intereses comunes, sociedad del juego".¹⁰

Este doble desquiciamiento de la libertad, personal y pública, respecto a un presente evanescente, no deja de causarle graves problemas al azacaneado aspirante humano a cyborg megalopolitano: éste trabaja en efecto como si no estuviera en ningún lugar concreto (en exacerbada extrapolación de la americana life on the road), porque su dirección electrónica (el "alma" del usuario) es en realidad lo único fijo, aunque, o más bien porque ella, la dirección, es "flotante", accesible desde cualquier punto: yo mismo, sin ir más lejos, he recibido y transmitido mensajes con mi PC portátil, conectándome a la red en el Aeropuerto de Schiphol, en Amsterdam, mientras esperaba –transit de transits, y todo transición– la siguiente conexión aérea. Al fin va a resultar que el aeropuerto o la estación será el único habitat colectivo para el megalopolitano, identificado ya con su vehículo privado, en cuanto transporte entre su casa y su "barrio" –lugares-simulacro que copian malamente viejos productos de la "fábrica de sueño"–, y el lugar de trabajo, cada vez más difuminado e indiferente. A la ubicuidad por la indiferencia. La llamada "Ciudad Vieja", el "Casco histórico" se abisma cada vez más, oculto por la tramoya de la remodelación. La Plaza de Santa Cruz se ha convertido ya irremediablemente en trasfondo para moriscos restaurantes de cocina "típica" (si no fuera por Bin Laden y sus muchachos, ya de tiempo habrían sido programados por las "autoridades" espectáculos veraniegos de "danza del vientre" y de cuenta-cuentos cabe la cruz de la placita), de la misma manera que la Acrópolis es ya la culisse de los locales típicos (neón, apolillos de pasta, ouzo, retsina y sirtaki) del ateniense barrio de Plaka, ahito de yankees y nipones que andan buscando a Grecia desde dentro.

Cuando la casa se ha transmutado electrónicamente por dentro y convertido en un decorado hiperteatral por fuera, cuando la propia ciudad es un mero soporte –y encima de cartón piedra y fibra de vidrio– de conducciones por debajo (del metro al gas, a la electricidad y el cable, sin olvidar las cloacas), por el medio (la red viaria) y por arriba (el tráfico aéreo, y, en metamorfosis casi espiritual, el de los mensajes electrónicos, retransmitidos e interconectados gracias a los "ángeles guardianes" de las potencias emisoras: los satélites de comunicaciones), cuando todo esto sucede, hasta el más obtuso megalopolitano siente deseos de gritar, como hiciera Paul Celan en señalada ocasión:

10 Emmanuel Lévinas, *De lo sagrado a lo santo. Cince nuevas lecturas talmúdicas*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 44.



Bill Viola. *Nantes Triptych 1 y 2*

Es ist Zeit, umzukehren! "¡Tiempo es de darse la vuelta!" Pero ¿hacia dónde? No puede ya darse un paso hacia delante (la ciudad del futuro está ya ahí, en Orlando y en Poitiers) ni hacia atrás (ya la tenemos: es el remodelado casco histórico, la ultra-sevillanización de Santa Cruz o Triana). Sólo cabe dar un paso al margen: a lo exótico, a lo todavía no contagiado por la devoradora simulación.

Entre la nostalgia y la cautela, en efecto, la ciudad ha inventado, mirabile auditu! el orden externo como margen público del espacio público. Cuando, por llamarlo así, el espacio público intra muros (muros políticos, tributarios y burocráticos: todos ellos informatizados, of course) no basta para saciar la inquietud de autenticidad natural –artificialmente provocada– que siente el megalopolitano de casa pseudo-georgiana, armado de teléfono móvil (con el arranque de la Sinfonía 40 de Mozart como timbre de llamada), y soldado a un PC Pentium (eso sí: con una arenosa playa cocotera como fondo de pantalla), cuando, harto de tanta fantasmagoría, nuestro hombre no pueda más, se dirigirá entonces a una Agencia de Viajes para que le programen a medida (a la medida de las tres o cuatro opciones disponibles, claro está) una excursión a la naturaleza incontaminada (léase Caribe o Asia) o a la historia, tan cargada de arte y tradiciones (léase Centroeuropa). Por una vez, se escapará en el aeropuerto por la tangente.

Sólo que las tangentes son ya todas ellas, en la era de la globalización, cotangentes. Su velocidad de escape es enseguida compensada por la fuerza centrípeta de Nociudad. Y nuestro ciberturista se encontrará con la proliferación de decorados –grandeur nature, eso sí– que, en pequeñas dosis, él ya estaba "disfrutando" en la ciudad. Benidorm le obsequiará con la misma Cueva del Pirata que Punta Cana, Cartagena de Indias le ofrecerá tan apasionantes sesiones de buceo como Puerto del Carmen, en Lanzarote. Y en todas partes admirará la misma arquitectura de plástico y cartón piedra que, de manera mucho más brillante y bien "cortada" (gracias a la moviola) le había ofrecido la quinta essentia de todo ello: su más refulgente resultado: la concentración (antes se hablaba de Dichtung) de todas esas cosas en el film Piratas del Caribe. La maldición de la perla negra. Eso sí, si viaja al Caribe "de verdad", disfrutará de un entorno natural que, a la espera de que se difunda por doquiera el modelo de Truman's Show, todavía parece inalterado. Un entorno disfrutado, claro está, siempre que se

atenga uno a las estrictas normas de seguridad impuestas por las Agencias y fomentadas por las autoridades locales: "Es mera precaución, lo hacemos por su bien", dicen estos segundos progenitores, y no se le ocurra, por ejemplo, viajar de Cartagena a la Sierra Nevada de Santa Marta, que ya no tiene -ya no digamos tranvía-, sino tampoco tren, y de donde hasta los caimanes se han ido ya, dejando libre el paso a los narcotraficantes y a la vecina guerrilla. Así que pasear por lo exótico, filmándolo desde un autocar con las ventanillas bajadas, no sin haber contemplado antes un vídeo que le explique a uno qué es lo que tiene que ver, puede resultar aún más enojoso que ver un buen documental de National Geographic por la tele de casa. Y si uno elige, al contrario, un tour por la Vieja Europa, tiene más bien la sensación -no demasiado descabellada- de que los habitantes de las venerables ciudades le miran a uno con irónico desprecio: los viejos seminaristas que iban antes en fila por la ciudad con la cabeza baja han sido hoy desplazados por la manada de gentes que siguen a un guía que agita un paraguas o un cartel.

¡No son ésas las emociones fuertes, no se da aquí el aroma fascinante del peligro que animaba al megalopolitano a abandonar sus casillas informatizadas y sus centros plastificados! Tampoco será éste tan temerario -por no decir necio- de lanzarse por su cuenta a viajar, sin el "paraguas" de una Agencia de Viajes. Es posible -pero cada vez menos seguro, en vista de la agresividad del Imperio- que, hasta cierto punto, aún pueda protegerle al estadounidense eso de: I am an American citizen! Pero no creo que un señor de Valladolid (¡ni siquiera de Terrassa!) encontrara igual comprensión en un zoco de Orán o en Zimbabwe, si dijera eso de "Yo soy español", y menos si añadiera, cantando: "Yo soy de la tierra dichosa del vino y del sol".

Cuando todo este malestar de la (in)cultura, de la inculta cultura hodierna va creciendo, exasperante, ¿qué hacer entonces? Entonces, los políticos llaman al artista para que aplique su bálsamo en la herida piel de la ciudad, erigiendo señales artísticas que distingan y realcen los espacios públicos.

Y desde luego, inscrito como está en la cadena de productividad de lo virtualmente espectacular, el artista se dedica ante todo -y las más de las veces, gustosamente- a la conservación, acumulación y transformación del patrimonio histórico-artístico, el cual acaba por convertirse en un bien estratégico y de uso, cambiándose también, por ende, el sentido de sus "productos", destinados ahora a consumo público. Antes, las instancias oficiales se afanaban en levantar monumentos en lugares señalados de las ciudades (con el apoyo de las clases industriales, deseosas de entregar parte de su plusvalía para la erección -por "suscripción popular"- de esos aide-mémoires, de esos gigantes de piedra y bronce con función de parapetos ideológicos, verdaderos "amuletos" contra la insurrección, las manifestaciones y

las algaradas). Ahora, esos mismos monumentos y, sobre todo, las nuevas manifestaciones de arte público (piénsese en la Barcelona postolímpica, a partir de 1992) son entendidos como mercancías virtuales, consolidables y valorables en circuitos "cinegético-fotográficos", pero garantizados en su "autenticidad" de recursos culturales por estar bajo la tutela pública de técnicos del Ayuntamiento o de los distintos tipos de City Councils.

De la falta de sentido actual del monumento.

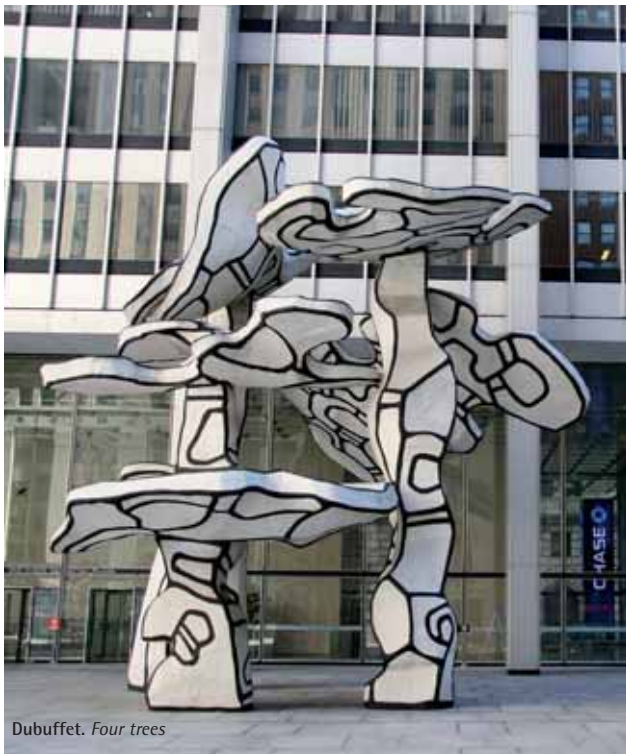
De todas formas, es un hecho que el arte monumental, el cual centraba los grandes espacios públicos de las urbes decimonónicas, ha pasado a la historia, enquistado como está hoy en nuestras ciudades como un resto del pasado. Y es que los monumentos cumplían al menos dos importantes funciones, hoy casi periclitadas:

1) En cuanto "creadores" de un espacio abierto por ellos, permitían que el público se reuniera en torno suyo, dado que su emplazamiento configuraba por lo común -naturalmente- una plaza; o bien estaban ubicados en jardines y parques, conjuntando así las glorias de

la historia patria con una naturaleza domesticada y armónicamente estructurada, como símbolo de la dominación general de la urbe sobre el territorio; en una palabra, los monumentos (y con ellos las plazas, los jardines y los parques) formaban parte de un triple modo de espaciar, de "hacer sitio" público y de "hacerle sitio" al público, creando un "vacío", abierto para todos como lugar de "esparcimiento", delimitado por lo volumétricamente "lleno" -pero racionalmente "ahuecado"-: los edificios y locales de uso colectivo (oficiales o en manos privadas, pero al servicio del público, aunque restringiendo y "parcelando" a éste según funciones), y sirviendo de encrucijada de las "líneas" de conexión: la red

viaria. Aparte de ello, como "puntos" atractivos y, por ende, impenetrables de fuera a dentro (están protegidos legalmente contra el allanamiento de morada) y a la vez como idealizadas "esferas" repelentes de dentro a fuera (pero ubicadas de hecho cada vez más en edificios funcionales contruidos según el modelo de la empresa), se hallan los hogares o viviendas: el sacrosanto refugio individual y familiar.

Esta geometría urbana era bien sencilla: se acotaban para el ocio ciertos "espacios protegidos" de la ciudad o su entorno, como nexos inmóvil de unión entre el externo movimiento viario y la interna actividad religiosa, oficial, comercial, industrial y de entertainment (el respecto público que estaba al servicio de la producción mercantil y de la reproducción ideológica) por una parte, y los hogares privados por otra. Así, dentro de la neta distinción entre lo público y lo privado, los monumentos y los espacios que ellos "marcaban" constituían por así decir la condición de posibilidad de manifestación del pueblo en general, sin más determinación (algo así como el "ser" hegeliano,



es decir: "nada", el sujeto amorfo de una pausa, de un hueco en el trabajo productivo, cuyo locus naturalis no puede ser a su vez sino un "vacío" para ser llenado en ocasiones "señaladas": festejos y manifestaciones patrióticas; llenado, a saber, al menos por su propia e inservible presencia corporal).

2) Los monumentos y sus espacios estaban proyectados también de acuerdo a un idealizado orden temporal, histórico: enlazaban el pasado y el presente, convirtiéndose así en una suerte de aide-mémoire colectiva (y recordando de paso que los actuales gobernantes se sentían herederos legítimos de las efigies y símbolos allí representados), dando así a la nación sus señas (más bien míticas) de identidad y casi "eternizándola", como si el tiempo no pasara para ella, y si para las generaciones, que se veían ya de antemano "inscritas", protegidas dentro de esa historia congelada, permanente (a veces, tanto la plaza como el monumento aluden directamente a una fecha: p.e., la plaza del Dos de Mayo, de Madrid). Normalmente se alzaban esos monumentos sobre pedestales en los que los ciudadanos podían leer el nombre y las hazañas (con sus fechas) del homenajeado, el cual era también por lo normal un egregio militar montado a caballo (señal de dominación racional sobre la fuerza bruta, ella misma refinada ya, por tratarse de un "noble" bruto), un estadista o incluso -como graciosa concesión del Poder- un artista plástico, un músico o un literato. Por lo demás, este arte mimético no hacía por lo común sino proyectar a gran escala (king-size, larger-than-life, según la plástica expresión inglesa) y poner "de puertas afuera" el arte del museo, reconvirtiendo de este modo la pintura en escultura. Arte, pues, de "edificación", de conversión del tiempo fugitivo en espacio sólido, coagulado.

Paralelamente a esta decadencia del monumento, la degradación de la vida pública dentro de la ciudad confiere una nueva función a parques y jardines: de día, refugio de viejos, parados y emigrantes

Afincadas como están sus manifestaciones en la encrucijada de la propiedad del suelo, la reordenación urbanística, los flujos del turismo de masas y la reconversión del mundo en imagen virtual, sería de todos modos inútil -e ingenuo- pretender que un "genuino" arte público podría zafarse de la contaminación mercantilista para ofrecer obras de pura calidad artística

clandestinos; al atardecer, lugar propicio para tender emboscadas a transeúntes despistados; de noche, campo abonado para la prostitución y la venta de drogas, y a la vez habitáculo de los homeless. No es extraño entonces que los monumentos que "adornan" esos lugares estén llenos de graffiti, y que sus alrededores compongan una buena ilustración -pero poco artística- de la "teoría de los residuos". Claro que, como todo es susceptible de reciclaje, esos mismos "residuos", una vez maquillados -o en jerga oficial: devuelta a ellos su primitiva belleza y aseado-hermoseado el entorno-, pueden ser ahora reformulados en su función como "atractivo turístico", sobre todo cuando se hace convivir a los viejos monumentos con manifestaciones "audaces" del arte público, como ocurre en las Tuileries parisinas, en las que el espacio neoclásico y sus estatuas se ven irónicamente realzados por una "escultura" de Dubuffet (un entrañable "espantajo" que diríase blando al tacto, irregularmente curvo y levemente antropomorfo, "de pie" -naturalmente, sin peana ni soporte alguno- sobre la hierba del jardín), o por las negras excrecencias de hierro de un Henri Laurens.

En todo caso, y afincadas como están sus manifestaciones en la encrucijada de la propiedad del suelo, la reordenación urbanística, los flujos del turismo de masas y la reconversión del mundo en imagen virtual, sería de todos modos inútil -e ingenuo- pretender que un "genuino" arte público podría zafarse de la contaminación mercantilista para ofrecer obras de pura calidad artística, como las supuestamente ofrecidas en un pasado nostálgicamente soñado por el burgués perplejo y asustado, el cual, antes que enfrentarse a las "obras" electrónicas de Antoni Muntadas o a las casas hendidas de Gordon Matta-Clark, está ya dispuesto incluso a "admirar" (al menos en declaraciones, actitudes y gestos) a Picasso, que al cabo era "español", o (según sus inclinaciones patrióticas) a Miró, que al cabo era "catalán", los cuales -por ambos cabos, y por haber retornado sus obras con un

aura conquistada en el extranjero- han obtenido ya no sólo el nihil obstat ideológico-político, sino incluso suscitado la codicia de los responsables del tinglado museístico-público.

Tampoco constituiría una mejor salida la recomendada aún por algunos críticos y artistas exaltadores de la cotidianeidad y creyentes en el "viento del pueblo", que insisten en que el arte público debiera estar hecho por la gente (la "buena gente"), sin manipulación por parte de los dos extremos (la individualidad más o menos genialoide del artista y la manipulación ideológica y mercantilista de los poderes públicos), cada vez indudablemente más entrelazados con intereses privados. Así, por ejemplo, Siah Armajani: un artista iraní-norteamericano altamente original y creativo que, paradójicamente, reniega del concepto de creatividad y que, identificando exhaustivamente el sentido y valor de la obra de arte con su posible aprovechamiento para fomentar los lazos de unión ciudadanos y democráticos -algo desde luego lícito y deseable, mas ya no artístico, sino político-, propugna que las manifestaciones artísticas dejen de plasmarse en configuraciones perennes y con aura; al contrario, debieran ser -dice-: "Acciones concretas en situaciones concretas", en una clara transposición de la famosa consigna marxista. Asimismo, llevado de una certera crítica a la monumentalidad del arte, acaba por caer en el extremo de negar toda ejemplaridad y valor modélico a la obra artística, diluyéndola al parecer en un acto de servicio a la ciudadanía realizado por un ciudadano-artista.

Al fin y al cabo, tras la "muerte" de Dios, la de la Naturaleza y la del Hombre, no es extraño que a alguien se le ocurra dictaminar la muerte del Artista. De modo que, para Armajani, el arte público es: "bajo, común y cercano a las gentes. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurarse 'héroes', ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público."¹¹

La propuesta inversa -pero que conduce exactamente a lo mismo- de esta "disolución democrática" del arte en la vida cotidiana del ciudadano, entregado al "bien público", ha sido ofrecida por algunos artistas neorrománticos como Joseph Beuys, creyentes en la regeneración incluso religiosa del individuo -radicalmente personal e intransferible- a través de la experiencia del arte. Una novísima manifestación de "deseo de pureza" que se explica muy bien con el slogan de Mayo del 68: "Debajo del pavimento está la playa" (mutatis mutandis: debajo de los ciudadanos alienados y domesticados por la Administración late el artista, virgen e incontaminado). Sólo que la idea de que el pueblo podría transfigurarse artísticamente en individuos creadores de obras al servicio de la colectividad, sin Dios ni amo, en las que la gente sólo se reconociera y celebrara a sí misma -con independencia de que el arte pueda consistir en tal autocelebración

"humanista"-, olvida hasta qué punto la microfísica del poder permea mentes y cuerpos, y hasta qué punto el consumo de bienes materialmente espiritualizados (o viceversa, que hasta los servicios bancarios son calificados ya de "productos") nos ha hecho entrar de hoz y coze en el mundo pulgoso del "último hombre" nietzscheano).¹²

Aduciré al respecto dos ejemplos, que estimo demoledores:

1) Gert Bekaert, "The Hereafter of the city". En: Xaveer de Geyter Architects. Research for the contemporary city. After-Sprawl. Nai Publishers/de Singel. Rotterdam/Amberes 2002, p. 10s.: A fin de captar la esencia de las condiciones urbanas actuales, lo mejor que podemos hacer es olvidar por un momento la ciudad y las nociones de ciudad y de urbanismo, o quizá guardarlas para más adelante, para el futuro de la ciudad. En El gran salto

hacia delante, [...] Rem Koolhaas habla de "una condición urbana libre de urbanismo". [...]

La muerte de la ciudad es la muerte de la civilización. Ahora que la ciudad está desapareciendo, si es que no lo ha hecho ya, resulta que ella -antes, símbolo de todo mal- es el culmen de todo lo bueno. [...]

El caso de Dallas -del que fui personalmente testigo, a mediados de los 90- da fe de que tales frustraciones no se dan tan sólo entre filósofos de la cultura. [...] La ceremonia de inauguración del monumento conmemorativo de la remodelación del centro urbano (city center) de Dallas, en Texas, había sido anunciada por todo lo alto, al modo de

una campaña de promoción. Ese centro es una amplia plataforma, inaccesible a pie, perdida entre altas y brillantes torres, diseñadas por los más famosos arquitectos de Estados Unidos e interconectadas por pasillos aéreos o por pasos subterráneos. En circunstancias normales no se vería por allí ni siquiera un perro vagabundo. Y en cuanto peatón, uno tiene la sensación de estar fuera de lugar. La misma dolorosa falta de vida reinaba ese domingo, a las 11 de la mañana. El alcalde y un puñado de dignatarios -unas 20 personas, a mucho decir- asistían a la ceremonia. Una fantasmal fanfarria, surgida de ningún sitio, les acompañaba, poniendo una nota grotesca y casi inimaginable en una ciudad que en realidad no tiene ya ni calles, ni parques, ni plazas, ni espacio público

¹² Ello no significa que no pueda haber manifestaciones lúdicas en las que, en un ambiente festivo, participe la ciudadanía, como las que anualmente se celebran en Alcorcón (un municipio cercano a Madrid). Grupos como El Perro o el colectivo hispano-colombiano Cambalache animan al efecto las fiestas patronales, utilizando "la ciudad como soporte" y buscando "la provocación, la respuesta del vecino", organizando actos como la Colección Mutante: a cambio de transporte gratuito, la gente entrega objetos varios que luego son exhibidos en el Centro Municipal de las Artes (una suerte de "Heidelberg Project" domesticado y con protección oficial); también se proponen acciones como "construir palabras con monedas, ... lanzar dardos a un paisaje o ver cómo un coche arde gracias a un temporizador y una máquina de humo". (EL MUNDO, 6.9.2001, M2). Ahora bien, a pesar de que los organizadores llamen a eso "Muestra de Arte Público" y de que algunas de las iniciativas fueran recogidas en un stand de ARCO 2001, es dudoso que semejantes manifestaciones puedan considerarse artísticas, por mucho que se dilate el sentido del término hasta hacerlo sinónimo de "festivo" o "circense". Es correcto y deseable que la gente se lo pase bien. Pero es muy discutible que la función del arte sea la "diversión" o incluso, con mayor seriedad, la cohesión social. De ser así, las Fallas de Valencia constituirían la más lograda manifestación de arte público jamás realizada.

¹¹ Debate con Cesar Pelli, 1986; en Diamonsen, Diálogos sobre la arquitectura USA. Gustavo Gili. Barcelona 1976.

alguno. De hecho, hablar de "centro urbano" era algo puramente honorífico, algo que no servía ya para nada. Por la tarde, a un tiro de flecha de este city center, hubo un concierto de música pop en un escenario construido deprisa y corriendo en un vasto espacio, vacío e indefinible. Fue seguido por miles de entusiasmados espectadores, venidos de Dios sabe dónde. Al día siguiente, ese espacio volvía a estar vacío; tan vacío como el city center."

2) Vitaly Komar y Alex Melamid, dos artistas conceptuales de la extinta Unión Soviética que empezaron a trabajar con arte digital en los Estados Unidos, tuvieron la idea -genuinamente democrática- de resolver de una vez por todas cuál sería la imagen pictórica que la gente -sin ningún tipo de presión ni sugestión- entendería y valoraría como verdadero arte contemporáneo... y cuál la que rechazaría por repulsiva. El experimento, realizado a través de Internet (The People's Choice, 1995) y tras convertir en pixels las opiniones de un universo de 1001 personas, elegidas al azar, ofreció como resultado de la America's Most Wanted Picture un paisaje azul (agua y cielo en abundancia), con una pequeña figura de George Washington en primer plano (una estatuilla subida en una columna, como -en pequeña escala- las Vírgenes de los pueblos de Baviera y Austria). Por el contrario, la pintura más repulsiva (cabría decir: la mayoritariamente rechazada como "arte degenerado") presenta en abstracción geométrica un conjunto de triángulos, solapados entre sí, de color gris, rojo y crema, al estilo de los cuadros de ¡Paul Klee!¹³ Animados por el "éxito" de la encuesta, Komar y Melamid decidieron buscar The World's Most Wanted Picture, extendiendo la requisitoria a muestras de países tan dispares como Rusia, Islandia, Kenia, China o Turquía. Con pequeñas variaciones de "determinismo geográfico" (hipopótamos en vez de ciervos, mezquita en vez de iglesia, etc.), el resultado fue casi el mismo de América, sólo que en primer plano deja de estar George Washington; ahora aparece una mujer joven en bañador, pero con un bebé en brazos (neutralización del erotismo) y otro niño corriendo al lado. En la imagen elegida por los franceses se aprecia en el extremo superior izquierda una iglesia gótica, con su torre recortada en lo alto de un farallón sobre un cielo nublado (anuncio de lo sagrado), y abajo un lago, limitado al fondo por dos montañas; a la orilla, un árbol al estilo de Claudio de Lorena; bajo sus ramas, y ya en algua, dos ciervos (la naturaleza libre). Junto a la madre, pacas de heno a un lado y ovejas al otro (naturaleza domesticada, agropecuaria). Enaltecimiento pues de la mujer-maternidad y de la tierra como mater genitrix (ambas han entregado ya sus "cosechas", y sin embargo siguen siendo jóvenes y lozanas), en cuanto mediación dialéctica -diríamos- entre el poder de lo alto (la ley) y la libertad indómita -pero inofensiva- de lo bajo (la naturaleza). Por el contrario, el correspondiente cuadro repudiado exhibe esta vez cuadrados de colores dentro de una trama gruesa cuadrículada, ¡como un Mondrian!¹⁴ Y por si todavía cupiese alguna duda de lo que una obra de arte "público" realizada democráticamente según los deseos del público podría llegar a ser, Melamid explica así el significado de esas opciones: "La encuesta muestra claramente que no hay diferencias en la cultura: a la mayoría de nosotros le gustan los paisajes

¹³ Puede verse la reproducción en Miriam Rosen, Web-Specific Works. The Internet as a Space for Public Art. En: Art & Design (46, 1996), monográfico sobre Public Art, 87-95; aquí, p. 89 (la imagen estaba antes disponible en <http://www.diacenter.org/km/usa/least.gif>).

¹⁴ En art.cit., pp. 90 y 91.

...el mejor antídoto contra este universal "amor al arte" sigue estando en las lúcidas palabras de Harold Rosenberg: "Cuando el arte se convierte en una prolongación de la vida cotidiana se echa a perder, convirtiéndose en una mercancía entre otras: kitsch."

azules, tan cercanos a las fotografías como sea posible. Desde luego que todos nosotros somos diferentes, pero, como masa, todos somos parecidos. ¡Estupendo! ¡Ya no hay lugar para más conflictos! (Of course we're all different, but as a mass, we're all alike. That's great! There's no room for conflicts any more!).¹⁵ No parece que haya la menor sombra de ironía en esta celebración del principio de mimesis y de sus benéficas consecuencias para la paz mundial. Al respecto, el artista no parece caer en absoluto en la cuenta de que lo mimetizado aquí no son las bodas de la "naturaleza" y la "cultura", sino el idilio pequeñoburgués del habitante de ciudad, tal como le viene inoculado por cuentos, leyendas, películas, y ahora telefilms..., vulgarizando y simplificando así -pret à porter-y toda una tradición paisajística: de los holandeses a los románticos y a los plenairistas, filtrada ahora y comunicada universalmente por films y spots publicitarios). Dejando aparte la posible huella del "realismo socialista" en Komar y Melamid (no olvidemos que eran ellos los intérpretes y ejecutores electrónicos del sentir popular, o sea: los reponsables últimos de la "obra" final, realizada expresamente -nunca mejor dicho- por encargo), la representación universalmente elegida y su traducción por computación revela más bien la nostalgia (a su vez, nostalgia de clichés, de otras formas de reproducción: como las ilustraciones de la "alta pintura" en periódicos y videos) por algo que la propia máquina ha desterrado (a saber: el estadio agropecuario: la naturaleza "artesanal"¹⁶), y que ahora vuelve -espectralmente, y nunca mejor dicho- a través de la máquina (transductora de signos y grafemas en impulsos electrónicos), como un acicate para elegir el lugar de las próximas vacaciones. Al respecto, el mejor antídoto contra este universal "amor al arte" sigue estando en las lúcidas palabras de Harold Rosenberg: "Cuando el arte se convierte en una prolongación de la vida cotidiana se echa a perder, convirtiéndose en una mercancía entre otras: kitsch."

El arte generador de espacio público

Y sin embargo, sólo en el seno de los nuevos espacios públicos pro-

¹⁵ Ibid., p. 91s.

¹⁶ Cf. mi Filosofía de la técnica de la naturaleza. Tecnos. Madrid 1986, cap. 2.

ducidos por el redevelopment urbanístico, por la estandarización de los resorts turísticos, debida a la globalización de los transportes y de las comunicaciones, y por el asombroso cruce de lo primero y la segunda en los llamados "parques temáticos", solamente -digo- en ese novedoso espacio público de una cultura en la que el trabajo y el ocio intercambian sus funciones y pierden sus aristas distintivas puede surgir, a la contra, el arte público.

Un arte, éste, que buscaría no tanto integrarse cuanto poner de manifiesto espacios inéditos del paisaje urbano. Ejemplo impresionante de ello es la colosal "arquiescultura" de Chillida: Elogio del horizonte, en la cima de Cimadevilla, desde donde Gijón, sencillamente altanero, saluda al mar y al cielo. Aquí, el arte público no se limita a dejar libres los espacios de la convivencia, en el límite con las fuerzas elementales de la naturaleza. También denuncia eficazmente la reducción económico-política del espacio como un gigantesco "contenedor" ilimitado e isomorfo, pero reductible a tres dimensiones, sospechosamente derivadas de las funciones del cuerpo humano y su "orientación" en la tierra, y, sobre todo, susceptibles de convertirse en criterio exacto y "científico" de medición (es la raíz de toda cuantitatividad). Así, en el plano arquitectónico y urbanístico (y, en general, de administración del territorio) el espacio se articula como sede -disponible ad libitum- de toda explotación y maximización de beneficios, en cuanto expresión de lo rígido, lo inerte y lo fijo (lo cuantitativamente fijado). Un espacio cuya manifestación física, fenoménica, no se adecua, ciertamente, a su disponibilidad geométrica, mostrando excrecencias, anfractuosidades, fallas y vacíos no "aprovechables". Un espacio, sin embargo, que en todo caso no conocería procesualidad ni evolución, en cuanto pura -puramente soñada- extensio, lista a dejarse troquelar y moldear por la mano y la técnica humanas. Contra ese espacio, en cambio, y a la vez dinamizándolo por dentro, correría en cambio el tiempo, lo propiamente "humano" (en verdad, más bien el resultado de la coyunda de una tecnología política y una práctica científica).

Ese eficaz desequilibrio¹⁷ (eficaz, para el capitalismo y su secuela



Foto: Juan Carlos Caval

"estética": la complacencia desinteresada del burgués en aquellas formas que se adecuan ya de antemano a sus facultades cognoscitivas, como pródromo y promesa de la sumisión fáctica -técnica- ulterior de los diversos materiales, moldeables a capricho en sus manos¹⁸) explica que, en el arte, se hayan privilegiado continuamente los factores temporales, hasta el punto de que "explicar" una obra de arte signi-

18 Recuérdese la definición kantiana de "arte", en general (o sea, de las bellas artes, y de las mecánicas: las distintas técnicas): "la producción por libertad, esto es por arbitrio (durch eine Willkür), que pone razón (Vernunft) a la base de sus acciones." (Kritik der Urteilskraft, § 43; Ak. V, 303). Es realmente notable aquí la disparidad (casi diríamos brutal) entre la arbitrariedad ejercida sobre los materiales, por mor de la producción (se trata en este caso de la "libertad externa": independencia de toda coerción material, externa), y la racionalidad exigida para el procedimiento. La razón -aliada al arbitrio- garantiza al agente la seguridad de engendrar formas objetivas y duraderas sobre un mundo ya previamente ordenado en formas espacio-temporales. No es extraño pues que terminológicamente se confundieran "arte" y "técnica": la única diferencia considerable sería que el primero suscita un placer desinteresado (como si dijéramos: la base neutral, intersubjetiva y universalmente comunicable, de todo interés ulterior).

ficaba fijarla en una peculiar cronología, periodización o secuencia, dentro del marco general de una Historia del Arte como correlato "noble" de la Historia Política (al límite, la Historia Universal. Y era justamente el monumento -como hemos visto- el que fijaba de manera duradera (en bronce o en piedra) la intersección espacial, en los casos relevantes, de esos diversos cursos históricos.

A la vista de esto, no es extraño que en el arte público se privilegie, no tanto el espacio -en cuyo caso se trataría de una mera inversión, dejando intacta la ordenación básica, como ocurrió en el llamado "realismo socialista" - cuanto las distopías y heterotopías, los lugares que no se dejan asimilar con facilidad a la explotación capitalista y que, por el contrario, muestran palmariamente la discontinuidad, la mutación, la repetición o recurrencia de las mismas prácticas sociales.

Por la misma razón, tampoco es extraño que el concepto y la práctica del public art provengan de Norteamérica, que ha extendido al "mundo civilizado" un modelo urbano (en correspondencia al dominio económico y político de las empresas multinacionales) que no está basado ya en el predominio del tiempo histórico sobre un territorio dispuesto -simbólicamente hablando- en círculos concéntricos: del centro histórico de la Capital (el km. 0 del que parten las distintas carreteras radiales) a la periferia y las fronteras del Organismo-Nación, sino que sigue un esquema reticular y, diríamos, vermicular (frente al jerárquico y vertebrado de los Estados europeos). Un modelo que se expande hoy planetariamente con la misma franqueza y naturalidad con la que Roma tachonaba su imperio de ciudades quadratae o la Francia del Segundo Imperio exportaba al mundo las grandes vías radiales: los anchos bulevares y avenidas.

Ahora bien, como antes insinuamos, el actual modelo de desarrollo inmobiliario especulativo ha influido de tal modo en la producción del espacio mismo como mercancía que su funcionalidad y valor dependen ya exclusivamente del lugar que en cada caso ocupen objetos e instalaciones, dentro de un espacio político ya decidida e irreversiblemente excéntrico, y, por ende, generador de múltiples disfuncionales locales. En efecto, las ciudades (mejor sería hablar ya de conurbaciones, interconectadas telemáticamente) son justamente los agentes más activos en la expansión y desarrollo del modelo de la globalización. Y es en ellas -como hemos venido advirtiendo- donde pueden darse los fenómenos extremos de la fetichización (el realizamiento de aspectos específicos de la vida cotidiana, fijados "artísticamente" como homenaje de "lo" público a los diversos -y obedientes- "públicos", como una especie de mecanismo de compensación frente a la rutina y generalización excesiva de la compartimentación de "espacios") y el adocenamiento (debido a la mala política -sedicentemente "democrática"- de fomentar que los ciudadanos -agrupaciones de vecinos, etc.- produzcan por vía directa la "estética" de su propio ambiente). Fenómenos ambos en los que se propicia, como hemos visto, el kitsch.

De ahí también la razón del auge espectacular del arte público en las "no-ciudades" norteamericanas o en las antiguas urbes europeas, pero ahora "remodeladas" como espacios heteróclitos, apenas ligados entre sí, y limitados en su borde exterior por la vuelta -ordenada y dosificada- a la "naturaleza" (tecnificada y pasteurizada como "zonas verdes", "parques regionales", etc.) y por los parques temáticos como vuelta a la "historia" (ordenada digitalmente y narrada según la cadena de transmisión mediática: de los cuentos y los relatos de viaje y de ciencia-ficción, hasta la amplificación animatrónica de los videojuegos).

De un posible giro hipertecnológico del espacio público.

Y sin embargo, podríamos preguntarnos: ¿qué pasaría si, en cambio, esa misma tecnología informática se invaginara, hiriente, dentro de sí misma y contra ella misma, para buscar en sus entrañas electrónicas los últimos reflejos de una carne que no se deja ya arrebatar su aliento: el primero, y el último? ¿Y si el espacio público se convirtiera por un momento en un lugar sagrado, donde la raíz de la carne comunica con la tierra a través de las pantallas?

Entonces tendríamos la última, definitiva retorsión: la vida entera, tomada como residuo: residuo de esperanzas, frustraciones e ideales que surcaron transversalmente la existencia, hiriéndola, alzándola o abajándola. Aceptación plena del residuo como tal: transgresión de la transgresión, verdadera muerte de la muerte. Aquí resulta ya indiscernible si el sacramento es sacrílego o dolorosa, pavorosamente cristiano. Se trata del Tríptico de Nantes, de Bill Viola (1992): una proyección de video en donde también el sonido es primordial (también aquí se da un blando susurro, más angustioso y siniestro empero que el descrito en el Primer Libro de los Reyes).

Con el tríptico cae por tierra la hegemonía del ideal metafísico de la pureza pétrea, de la inmovilidad estatuaría. Mas no para sustituirlo por una en el fondo fácil sumisión "al sentido de la tierra", es decir para una celebración anacreóntica de la carne y los sentidos, sino para aprender la dura lección del continuum "vida-muerte", para descifrar en los rasgos descarnados del moribundo el presagio del nacimiento. Nupcia que es tránsito. Platón no es vencido, sino solamente "desplazado", sacado también él de quicio. La aséptica e higiénica afirmación de la ousia incolora, amorfa e intangible: el ente entitativamente ente, queda ahora desvelado en su verdad. Era la Muerte, necesaria sin embargo para medir la intensidad de la vida. Y a las mientes vienen unos versos de Luis Cernuda, en un poema no en vano titulado -como para exorcizar tanta seca imperfección- Mutabilidad:

Alma, deseo, hermosura
son galas de las bodas
eternas con la muerte:
incolora, incorpórea, silenciosa.

D. Félix Duque Pajuelo es licenciado en Filosofía (1970) y Psicología (1971) por la Universidad Complutense de Madrid, y doctor por la misma universidad en 1974 con la tesis: Experiencia y sistema. Una investigación sobre el «Opus postumum» de Kant. Entre 1974 y 1982 ha impartido Antropología, Filosofía de la Naturaleza y Metafísica en las Universidades de Madrid (Complutense), Valencia y Madrid (Autónoma). Entre 1982 y 1988 ha sido Catedrático de Metafísica en la Universidad de Valencia. Durante ese período ha sido Gastprofessor en el Hegel-Archiv der Ruhr Universität Bochum entre los años 1983-1985 y 1987-1988. Desde 1988 es Catedrático de Filosofía (Historia de la Filosofía Moderna) en la Universidad Autónoma de Madrid. Su investigación se orientó primero hacia la antropología, la filosofía de la naturaleza y la hermenéutica. En la actualidad investiga sobre las doctrinas del idealismo alemán y del romanticismo, así como sobre filosofía de la técnica y de la cultura, mito y religión, y también arte contemporáneo (postmodernismo).

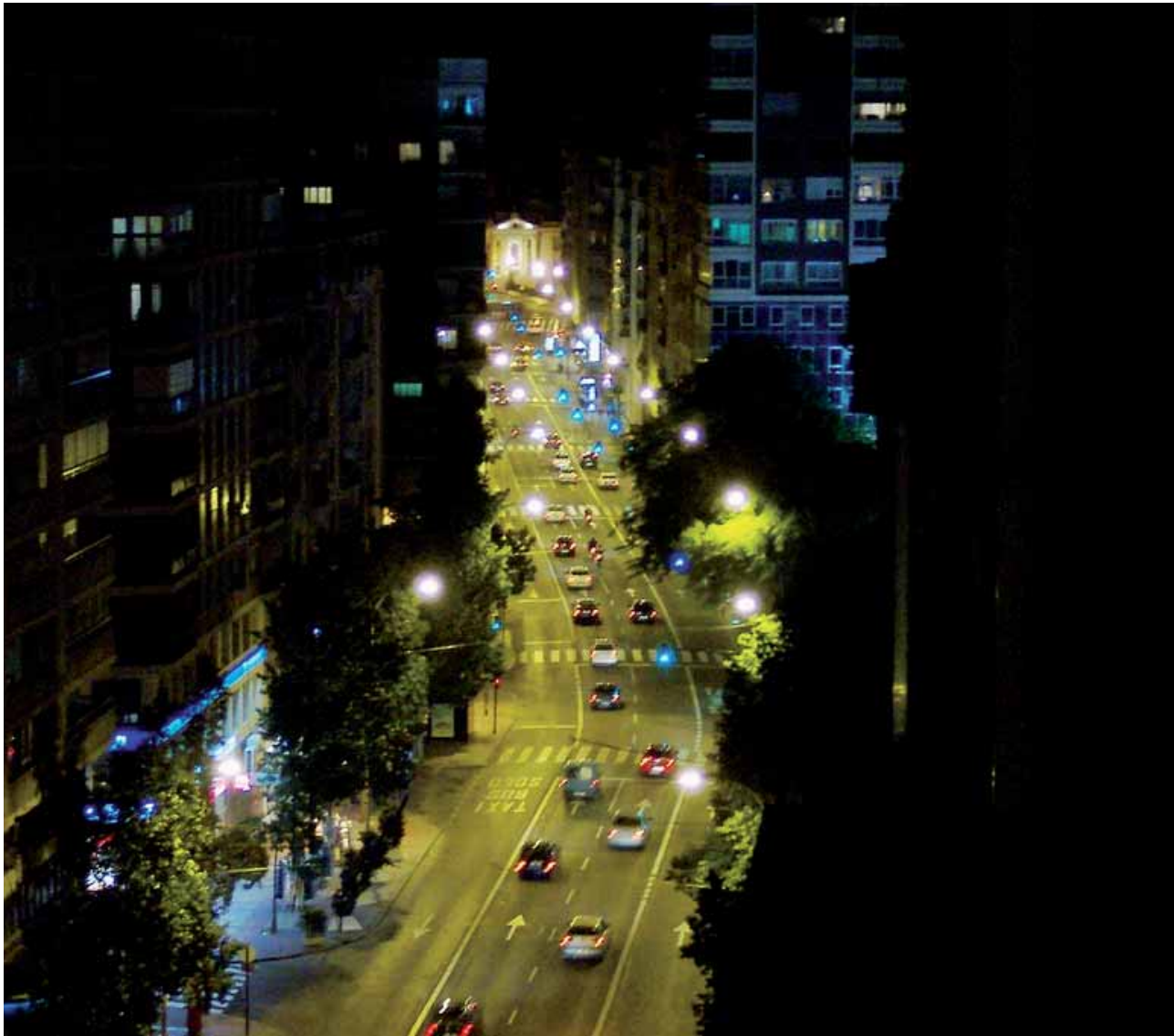


Foto: Ángela Belmar Talón

Enrique Máximo

Ángela Belmar Talón

Como un homenaje al siglo XX, así ha concebido Llorenç Barber su próxima actuación en la calle más emblemática de la ciudad de Murcia, la Gran Vía. Un espacio urbano en el que el público asistirá a un recorrido vital por la tradición pero también por los signos de la modernidad, en una fusión musical que ya ha catapultado al músico valenciano hasta el lugar donde se sitúan a los mejores autores contemporáneos gracias a sus conciertos de ciudades. Un reto artístico que inició en 1988 y le ha servido para pasear sus melodías por las calles de medio mundo gracias a la innovadora idea, que inicio sirviéndose de las campanas como instrumentos, sin embargo actualmente incorpora nuevos materiales sonoros. En este lance estará acompañado, una vez más, por Enrique Máximo que será el encargado de la dirección artística de la obra y el poseedor de la mente en la que se originó la idea de esta insólita obra.



A través de una edificante charla nos revela los secretos de este audaz e imaginativo concierto en el que se escenificará un simbólico combate musical entre singulares y heterodoxas fuentes sonoras, de forma que pone a disposición del público la posibilidad de liberarse de los prejuicios melódicos y entregarse al placer de la escucha.

Convertir la principal arteria urbana de Murcia, la Gran Vía, en el escenario de una representación artística constituye todo un desafío. ¿Qué papel juegan las ciudades a la hora convertirse en instrumento para la interpretación de piezas musicales?

En general, todas las ciudades son focos de sonidos y todas tienen una personalidad única e irrepetible; cada cual por su historia y su propia arquitectura y urbanismo puede generar una visión, es decir, una línea arquitectónica presenta una singularidad especial que no se repite en ninguna; incluso tanto la que ha conservado su propia personalidad como las que han sido destruidas en gran parte, como ha sido el caso de Murcia. En todo esto es justo donde está el gran aporte a la música o a la creatividad artística de Llorenç Barber al integrar la arquitectura.

En concreto, hablamos de un concierto urbano para vehícu-

los de motor, tambores y fuegos artificiales. Este hecho supone aunar sonidos genuinamente urbanos con otros mucho más tradicionales. ¿Cuál va a ser el resultado de esta audacia compositiva?

En el caso de Murcia, como esta ciudad fue prácticamente masacrada arquitectónica y urbanísticamente -sobre todo a partir de la creación de la Gran Vía- hemos querido incidir en el aspecto de cómo un diseño de una calle que rompe el trazado urbano y destruye la antigüedad y la tradición se convierte en un hecho que, de por sí, genera un conflicto posterior, un conflicto que está continuamente perdido entre la modernidad visual, la mística y la tradición, teniendo incluso en cuenta la huerta que la circunda. Por eso, el concierto que hemos planteado es un combate simbólico entre lo que son los sonidos de la tradición y lo que es la modernidad. En la tradición queremos que estén presentes los tres elementos que están más fuertemente vinculados al Reino de Murcia como los sonidos del tambor, pues es uno de los lugares de España que mejor ha mantenido la tradición de tocarlos; los metales, relacionados con las bandas de música tradicionales; y las voces humanas, que es el instrumento musical más

antiguo. Ahí están representados lo animal, lo racional y lo mineral, y todo eso frente a lo que ha traído el siglo XX. La modernidad estará representada en los sonidos que provienen de turismos, ambulancias, autobuses, camiones de bomberos o helicópteros. Todo lo que suena en una ciudad tanto en el cielo como en la tierra es lo que queremos combinar de forma armónica, ordenada y cronológica para que sea un combate de una hora y un espectáculo donde la gente pueda reflexionar. No es hacer ruido por hacer ruido. Todo está organizado, la partitura cronometrada al segundo, cada uno de los elementos estarán distribuidos espacialmente a lo largo de la calle, donde además cada uno hace lo que hace siempre, pero no nada especial, por ejemplo los coches tocará el claxon y encenderán las luces de emergencia o las ambulancias y los vehículos de policía que harán sonar sus sirenas. También hemos querido jugar con los colores y los fundamentales que se dan en esta calle y que tienen su simbolismo son el rojo, el verde y el amarillo ya que son los colores de los semáforos que indican la evanescencia del momento, del tiempo, la inseguridad; y por otro lado, el poder y la lucha. Todos estos colores estarán combinados junto a los sonidos y a la propia participación de la gente, porque queremos que el público se sitúe donde lo hace siempre, en las aceras paseando, y los que viven en la calle se sumen en los balcones engalanándolos; queremos que la ciudad de cobijo a esa calle que tantos años ha estado señalando la destrucción y deshumanización del viejo Reino de Murcia. Esa noche, la calle se va a convertir en un teatro abierto con la ciudad delante donde puede haber alguna sorpresa de última hora como un avión. Este medio ha generado uno de los ruidos más tremendos que ha conseguido el siglo XX, y es la ruptura de la barrera del sonido. Responde a que el concierto lo presentamos como una alegoría de lo que ha significado el siglo XX, tanto en conquistas sonoras e inventos sonoros como en conflictos entre lo sonoramente agresivo y lo humano. También habrá un elemento dentro del propio concierto que está entre lo antiguo y lo moderno, y que son lo que llamamos las libélulas, los insectos libres representados en patinadores y ciclistas. Ellos van estar en la calzada zigzagueando entre los vehículos. Son muy curiosos porque son elementos que no agreden pero todo el mundo los reconoce porque son muy visibles en la calle y muy aéreos. Cuando pasan dan una sensación de aire, de elevarse por encima del suelo y eso también queremos incluirlo para, de alguna forma, conectar los tres niveles del concierto: los que están en el suelo, los que están en el entresuelo en los balcones y los que están en el cielo que son los fuegos aéreos y los aviones.

Lo veo complicadísimo...

Lo que es muy complicado es hasta que se pueda hacer pues una vez que está montado sale solo. Difícil es combinar y poder llegar a



“En las ciudades no sólo hay ruido y caos; por encima hay sonidos que nos devuelven al pasado”

todas las casas para que cada cual sepa lo que tiene que hacer, para que todo el mundo colabore de buena voluntad y luego encontrar los ciento veinte coches que necesitamos debido a que en cada uno tiene que haber un conductor que sepa seguir un ritmo y una partitura con el claxon. Pero se buscan colectivos que tengan alguna noción de música, por ejemplo una banda de música que suele tener ochenta personas y más o menos todos tienen coches, pero hay que buscarlos y convencerlos. Eso es lo más complicado.

Como poco será impresionante...

Es un misterio porque no se ha hecho nunca en ninguna parte, es la primera vez en el mundo. Ningún compositor excepto Barber se ha atrevido a algo así. Esto es un concierto en vivo en el que Barber lo que hace es manipular los sonidos reales dentro de la ciudad y del contexto natural de ellos. La inventiva del músico es fuera de serie pues ningún compositor se atreve con estos disparates maravillosos y aventuras atrevidísimas debido a que realmente siempre rompen horizontes y barreras. Él ha buscado más allá experiencias con sonidos que son tradicionales y cotidianos y que están ahí, a nuestro lado, pero que muy pocos se atreven a utilizar.

Los conciertos para ciudad de Llorenç Barber resquebrajan los pilares artísticos más conservadores y académicos por lo que constituyen toda una forma de provocación

Es cierto que mucho de sus propios colegas músicos lo desprecian y lo consideran un payaso, pero en todos los colectivos siempre hay envidias. Sin embargo, el hecho de que sea, probablemente, el único compositor contemporáneo que vive de su música lo dice todo, ya que hoy vivir del arte es muy difícil.

Aunque quien no arriesga no gana, los riesgos que se van a asumir en esta representación son altos.

Llevamos diez años soñando con el concierto y ahora se ha hecho posible gracias al apoyo de la Consejería de Cultura, ya que en muy pocos lugares se puede hacer debido a que se trata de elegir un símbolo tan importante como la Gran Vía para un espectáculo de este riesgo. No obstante, sonoramente sí debe funcionar, otra cosa es que sea posible conseguir la conjunción y la sincronía porque tiene su dificultad. Si todos los músicos que participan se lo toman en serio probablemente debe funcionar muy bien, porque la Gran Vía de Murcia tiene la particularidad de ser recta y estrecha, con la suficiente amplitud de calzada para que existan los cuatro carriles que necesitamos y, por otro lado, tiene edificios muy altos con lo cual forma una prisma arquitectónico que tiene que tener una reverberación, de tal manera que cuando empiecen a sonar los claxon, las sirenas y se alterne con el otro elemento combatiente que son los tambores y en los silencios se oigan los metales y las voces en los balcones, por la propia acústica de la calle debe funcionar bien.

Podríamos decir que estamos ante una transformación del lenguaje musical en consonancia con las tendencias más vanguardistas, pero a la vez se convierten en guardianes del patrimonio histórico y la tradición.

Son elementos que están en desuso y a veces perseguidos porque estamos en una sociedad curiosísima y además contradictoria, una sociedad que le molesta el sonido de una campana pero luego no le molesta el sonido de un bar, es algo sorprendente. Somos capaces de generar ese caos que se arma en el botellón, y que salvo para los que viven al lado, está tolerado y luego suena el reloj de la campana y molesta pero supongo que es por el gran desconocimiento del simbolismo, de la tradición y de la historia que representan las campanas. Una ciudad está llena de sonidos tradicionales que son los que reflejan el propio retrato de esa ciudad. Hace cuatrocientos años ya se planteaba esto el compositor Richard Dering quien escribió dos obras dentro del estilo del barroco, 'Los gritos del mercado' y 'Los gritos de Londres', que son maravillosas a la vez que rompen con el estilo tradicional. Duran diez minutos y describen con una poesía bellísima como suena una ciudad, en este caso Londres, un día de mercado con las onomatopeyas que en los distintos puestos van gritando los tenderos donde se vende de todo, de tal manera que estás oyendo la obra y la propia música te va introduciendo en ese mundo y crea tal atmósfera que realmente has asistido a un día de mercado; y eso en el siglo XVII. Sorprende que hubiera compositores con una idea tan avanzada para usar esos sonidos tradicionales que están siempre ahí y que no tenemos en cuenta que con ellos cada ciudad suena de una manera. En nuestro tiempo también hay que añadir más sonidos como los de los coches, las sirenas de ambulancias y policía o las imprentas. En Sevilla, por ejemplo, en los barrios humildes habría que añadir el sonido de las ollas a presión cuando hacen cocido. Eso despierta una serie de sensaciones, con sólo escuchar el sonido te da una lección de cocina, además del olor. Por eso de ahí que el compositor se vuelva a plantear esa realidad y cómo manipularla, pero para crear una obra hay que atreverse. De los músicos contemporáneos, Barber es el que mejor y más brillantemente ha planteado recuperar esa tradición, primero con las campanas y luego con otros elementos que se han venido incorporando.

¿Cómo surge la idea de aprovechar los materiales sonoros que emanan de una urbe y dotarla de un orden y armonía musical?

En los años ochenta, Barber se dio cuenta de que las campanas empleaban un código de señales que todo el mundo entendía en el campo de Valencia y que indicaban defunciones, bodas, nacimientos, si eran hombres o mujeres, si había incendios, plagas o nubes de granizo. Con ese juego de ritmos se podía saber muchas cosas necesarias para la comunidad en momentos que no había bomberos o en los casos que se necesitaba la ayuda de terceros. La idea estaba ahí y él solamente la cogió y la usó ya que las campanas son los elementos tradicionales de un pueblo. Las ciudades también tienen sus elementos y pueden transformarse para ser disfrutados, no sólo para salir del reducto donde cada uno está encerrado de las agresiones exteriores si no salir al exterior y encontrarse con los sonidos de la tradición. En las ciudades no sólo hay ruido y caos, por encima de todo esto también hay sonidos antiguos que nos devuelven al pasado. Con todo esto Barber fue creando un sistema propio de organización para un tipo de conciertos donde los músicos se pueden integrar con campanarios y luego fue propuesta la idea de los cronómetros para dotarlos de



sincronía, y a partir de ahí la partitura de una banda sonora en la que cada músico sabe lo que tiene que hacer. Es únicamente el compositor el que primero lo crea en su cabeza e imagina como tiene que ser la obra debido a que ninguno de los músicos sabe como suena, pero sí cómo se toca. No obstante sólo sabe como debe sonar el compositor y quien realmente lo aprecia es el que la escucha fuera, con la diferencia de que una ciudad tiene además unas barreras arquitectónicas. De aquellos primeros conciertos fue desarrollando otras posibilidades y las campanas abrieron la puerta a otra serie de sonidos que también están en las ciudades como los primeros conciertos en barcos denominados Naumaquias. Después incorporamos tambores porque hay posibilidades de acceder a grandes grupos de tamborileros y cada vez se han ido enriqueciendo más. La vuelta de tuerca en el concierto de Murcia está en atreverse con los coches y todo tipo de vehículos, más los helicópteros y aviones.

Sin duda componer para una ciudad sugiere creaciones musicales diversas en función de la realidad de cada una de ellas. ¿Podríamos hablar entonces de que una pieza musical urbana es una especie de medidor social de esa realidad?

Reflejan qué hay en una sociedad y el conflicto que tiene cada una. La Gran Vía en sí es una calle conflictiva ya que su propia existencia supone una agresión a la ciudad. Salir de la calle veinte metros a la izquierda o a la derecha es otro mundo y otra ciudad como muestra la calle Platería o la plaza Santa Catalina. Hay calles que simbolizan el conflicto y éste tiene que quedar representado en el concierto igual que las gentes que hay en Murcia. Todos los conciertos que hemos planteado en la Región se han hecho para esa ciudad concreta y surgen como una necesidad que esa ciudad está pidiendo.

En consecuencia implica tener en cuenta las peculiares características acústicas que reinan en estos espacios y aunar una serie de estrategias compositivas que Barber ha aglutinado bajo el concepto de plurifocalidad.

Está referido sobre todo a los conciertos donde hay campanas pues en cada ciudad cada campanario tiene su sitio y no se puede mover, no es como un concierto tradicional donde la orquesta está toda junta. Los campanarios están donde están y son inamovibles y cada uno de ellos constituye un foco de sonido pero, ¿cómo hacer que esto que sea posible? Barber piensa que cada campanario tiene una serie de campanas con un diámetro, y a más diámetro el sonido es mucho más grave y a menos frecuencia las ondas son más largas y llegan más lejos. Lo típico es que estén dispuestas en los niveles de abajo las campanas más grandes y más graves y las más altas sean las más agudas. Esas torres que están ubicadas en distintos barrios de la ciudad son los focos, por eso Barber crea sus conciertos tras visitar la ciudad ya que cada campanario tiene un radio de acción. Realizar una planificación sonora es más asequible de lo que es la realidad ya que se crea una serie de círculos sobre cada campanario con cuántas campanas hay, cuánto miden y qué alcance tiene cada campanario en teoría, porque luego se modifica sobre la arquitectura de la ciudad. Lo ideal es aunar la proporción de la cantidad de campanas y cómo son de grandes a la hora de marcar los círculos para saber donde están los lugares donde el público debe moverse para poder recoger la mayor cantidad de sensaciones. Que luego el concierto se plantee con campanas y fuegos artificiales es como trasladar esa combinación de elementos que suenan con la arquitectura de la ciudad al público, porque al mismo tiempo más evidente en este tipo de conciertos es que al final de la obra, cada persona se ha llevado un retrato sonoro real en el que han intervenido los elementos que realmente suenan en esa ciudad y el resultado después de sonar a través de las barreras arquitectónicas.

¿Cuál es la disposición idónea que tiene que adoptar el espectador para enfrentarse a una obra de esta tipología?

Haciendo lo que hace normalmente. En la Gran Vía lo único que tienen que hacer es pasear igual que siempre, aunque no se podrá cruzar la acera, y escuchar los sonidos que provienen de cada sitio debido a que no es conveniente quedarse en un lugar a esperar que te lo den todo, hay que ir en su busca, tiene que jugar con su propia inteligencia para saber qué parte del escenario es la mejor. Todo es un teatro por eso queremos que la gente engalane los balcones porque son los palcos de este escenario y la gente que pasea tiene que buscar un sitio igual que cuando asiste a un concierto de Rolling Stones y se pone en el sitio donde mejor lo ve.

Creadores como Ligeti, Stockhausen, Berio, Cage o Schoenberg han hecho grandes aportaciones a las vanguardias musicales explorando nuevos recursos sónicos ¿En qué medida han influido estos autores en la obra de Barber?

Han tenido influencia en la formación de Barber, pues el empezó siendo pianista pero estaba muy interesado en las posibilidades que tenían los instrumentos. Buscaba algo más en la música, elementos sonoros nuevos que a veces son menospreciados pero que puestos en valor pueden tener su curiosidad como los sonidos cotidianos que han tenido un valor social fundamental en el desarrollo de las ciudades para la transmisión de informaciones de unos a otros. Sólo quedaba

manipular esos sonidos y reutilizarlos para ofrecerlos de otra forma, es una especie de juego simbólico y místico para, de una manera muy específica, implicar a la ciudad con los sonidos de esa misma ciudad que hasta ese momento nadie se había planteado.

Gran parte de las nuevas investigaciones en el campo de la musicología se decantan por los derroteros urbanos ¿es tal vez un ejemplo de que la banda sonora del ser humano se aleja cada vez más de los postulados clásicos?

Se puede considerar así pero en realidad hay dos ramas: la musicología oficial, que se dedica a su mundo, y los que intentan abrir nuevos caminos, que no son demasiados como Barber e incluso el caso de Fátima Miranda que consigue situaciones sorprendentes que no podemos llegar a imaginar con un elemento tan sencillo y difícil como la voz. Por desgracia este tipo de creadores no son considerados por el campo de la musicología tradicional, son como 'raras aves' que vuelan solas y son difíciles de cuadrar porque en realidad en la musicología tradicional no hay investigaciones sobre la experimentación que estén vinculadas con el mundo real, no investigaciones sobre el número de veces que aparece la nota fa en Beethoven. Barber era pianista y abandonó el piano porque en la música tradicional le parecía ridículo dar vueltas sobre lo mismo y no avanzar, para realmente enfrentarse a investigaciones que producen resultados que llegan a sitios cada vez más sorprendentes. Todas las cosas que ha conseguido Barber con la experimentación de sonidos y la ciudad es algo que hasta ahora nadie había hecho y nadie se había planteado en serio.

¿Somos lo que sonamos, como apunta Llorenç Barber?

Somos lo que sonamos y somos hijos de la ciudad que suena de la manera que suena, es decir los sonidos de cada ciudad modifican el comportamiento de los seres que habitan en esa ciudad. Una ciudad que es estridente crea unos hijos agresivos y una ciudad agradable en sus sonidos crea comportamientos amables en las gentes. Hace veinte años o treinta en Murcia sonaban las ramas de los árboles de los huertos que tenían las casas en los patios dentro de la propia ciudad y podías oír como las hojas rasgaban contra los muros y eso a las diez de la noche creaba una placidez por eso Murcia era una ciudad de puertas abiertas donde la gente era muy acogedora. Eso no ocurre en una ciudad con sonidos agresivos, es imposible, por eso si tiene razón somos lo que sonamos y cómo suena nuestra ciudad.

LA GRAN VÍA. Concierto urbano para vehículos de motor, tambores y fuegos artificiales. En recuerdo al siglo XX.

Compositor y director musical: Llorenç Barber.

Idea y dirección artística: Enrique Máximo.

Coordinación musical: Ignacio Verástegui.

Domingo 12 de octubre. 22.00 h.



Space2. 1976. Cortesía de Betty y George Woodman

Dancidad real y extrañeza sombría

Merodeos psicoanalíticos en torno a las fotografías de Francesca Woodman

Fernando Castro Flórez

Como en la catarsis, el rechazo y la repulsión van unidos a la fascinación por lo extremo, aquí la protección puede ser el momento previo a una entrega sin condiciones, a ese desasimiento que tanto nos cuesta alcanzar. El riguroso arte del cuidado de sí, que parece estar en el fondo de la propuesta estética de Francesca Woodman, surge a partir de una singular extrañeza del cuerpo, algo semejante a lo que Lacan llamó extimidad (extimidad), un proceso complejo en el que nos ponemos hondamente en relación con la Cosa. Aquel sujeto barrado del que hablara Lacan nos acerca al deseo que puede abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la destitución. El deseo es una mezcla de disfrute e insatisfacción que no puede ser resuelto en la forma de una "ausencia esencial"; acaso el abandono del sufrimiento diferente tenga que ver con la renuncia que hacemos de nosotros mismos y, por supuesto, con la dificultad de establecer el encuentro con el otro.

Lyotard habló de la fórmula postmoderna, en un imaginario conflictivo, como un dejar la respuesta en suspenso, sin excluir que haya algo de Otro, algo de falta y algo de deseo. No cabe duda de que el desasimiento y la castración intervienen en la emergencia del sujeto. "La castración –apunta Lacan– quiere decir que es preciso que el goce sea rechazado para que pueda ser alcanzado en la escala invertida de la Ley del deseo".

Lo que falta es ese otro que es crucial en el deseo que a veces atraviesa ese corte no para encontrar meramente la desnudez sino para sentir el miedo, insalvable, de la finitud. El desapego es algo primordial para ese sujeto que es una brecha donde pueden caer los "apegos apasionados", un gesto de des-investidura que remite a la disolución de la libido: lo que disloca al sujeto (en el proceso de su constitución) es el encuentro traumático con el goce. El yo, constituido especularmente, cree que en torno a él únicamente hay un terreno lleno de escombros y, precisamente por ello, se

fortifica; verse a uno mismo como sujeto unitario implica una forma de represión visual. Si el deseo lleva siempre a la imposibilidad de su satisfacción, la pulsión encuentra su satisfacción en el movimiento mismo destinado a reprimir esa satisfacción: "mientras que el sujeto del deseo se basa en la falta constitutiva (existe en cuanto está en busca del objeto- causa faltante), el sujeto de la pulsión –indica Zizek– tiene su fundamento en un excedente constitutivo: en la presencia excesiva de alguna Cosa intrínsecamente "imposible" y que no debe estar allí, en nuestra realidad presente: la Cosa que, por supuesto, es en última instancia el sujeto mismo". La obra foto-performativa de Francesca Woodman podría entenderse como una asunción del cuerpo como falta.

Podríamos pensar en que la desnudez, esa acción decisiva, es una mezcla de plenitud sensitiva y resistencia a la codificación socialmente establecida. La obra de Francesca Woodman alude permanente a un desnudamiento radical, esto es, a un gesto en el que literalmente se deja la piel. Sabemos de sobra que los seres humanos son cuerpos vestidos; el mismo Bataille sabía que la indumentaria está asociada al erotismo como un aspecto de la experiencia interna a diferencia de la sexualidad animal, es manifiesto que al esconder el cuerpo, la ropa excita la curiosidad sexual y crea en el observador el deseo de quitarla. Sin embargo, cuando contemplamos las fotografías de Francesca Woodman no queremos desnudar a nadie sino recuperar el cuerpo que termina por adquirir una apariencia fantasmal. La dinámica de ausencia y presencia corporal compromete al espectador y a la interpretación en una tarea de transferencia, mirando siempre dos veces, por lo menos, esta situación sintomática.

El cuerpo es un producto tardío, una decantación de Occidente en la que aparece el rasgo, crucial, de la caída: es el último peso, vale decir, la gravedad. Pero también podríamos hablar del cuerpo como algo desastroso o, mejor, como nuestra angustia puesta al desnudo. Ahí se pierde pie. No tenemos ninguna duda de que la danza recorre obsesivamente esa piel plegada y replegada, tersa y excitada, ligada o desligada, los lugares de existencia, ese ser-arrojado que es el cuerpo. Los cuerpos, que pueden causar pavor, son esencialmente lentos, como también los gestos, la exhibición de una medialidad, pueden ser motivo de estupor por su instantaneidad. La obra de Francesca Woodman, con su intensa meditación sobre la corporalidad más allá de la metafísica de la presencia, nos enseña que haya que estar preparado para escuchar lo inaudito. Pero, ¿cómo tocar el cuerpo con la incorporeidad del sentido? Acaso tendríamos que hacer del sentido un toque, un tacto, un porte. Ese

toque es el límite, el espaciamento de la existencia. Pienso, tras estos merodeos en los que querría dar cuenta de un acontecimiento extraordinario, que lo decisivo es tocar las cosas con la lengua. "Tocar la interrupción del sentido –dice Jean-Luc Nancy–, he ahí lo que, por mi parte, me interesa en el asunto del cuerpo". Tocamos fondo o, mejor, cobramos conciencia del suelo. Por mi pie yo me toco; se trata de tocar el afuera. El yo es un toque de esa exterioridad, pero sobre todo el cuerpo es un tono, una tensión. "Un cuerpo –sigo con Nancy– es lo que empuja los límites hasta el extremo, a ciegas, tentando, tocando por tanto. ¿Experiencia de qué? Experiencia de "sentirse", de tocarse a sí mismo. [...] El cuerpo es la experiencia de tocar indefinidamente lo intocable, pero en el sentido de que lo intocable no es nada que

esté detrás, ni un interior o un adentro, ni una masa, ni un Dios. Lo intocable es que eso toca. También se puede emplear otra palabra para decir esto: lo que toca, eso por lo que es tocado, es del orden de la emoción".

En la obra de Francesca Woodman tenemos una lógica, al mismo tiempo, del sentido y de la sensación, en esa profundidad de la superficie, en la frontera epidérmica que nos protege, precariamente, del mundo, sin por ello dejar de sedimentar todas las circunstancias y, al fin, ser humana carnalidad del mundo. Su pensamiento-en-cuerpo es rítmico, espaciamento, latido, dando lugar al tiempo de la danza, el paso del mundo. Debemos asumir lo no racional, comprender que nuestra corporalidad es, en muchos momentos, histérica. La tensión se experimenta en la caída, en el traspiés, en el movimiento más interior del clinamen, sin que aquí esté implícita la miseria, el fracaso o el sufrimiento. La caída es lo más vivo que hay en la sensación, aquello en lo que se sensación se experimenta como viviente: es el ritmo activo.

Tengamos presente que para Freud la perversión no es subversiva, es más, el inconsciente no es accesible a través de ella. La exteriorización, casi obscena, del perverso hace, simultáneamente, las fantasías se amplíen y el inconsciente se pierda. Acaso hay en estás ideas una mitología, implícita, del inconsciente como velo. El perverso, con su certidumbre acerca de lo que procura goce, esconde la brecha, la "cuestión quemante", la piedra en el camino, que es el núcleo del inconsciente. Žizek sostiene que, en la era de "declinación del Edipo", en la que la subjetividad paradigmática ya no es la del sujeto integrado en la ley paterna mediante la castración simbólica, sino la del sujeto "perverso polimorfo" que obedece al mandato superyoico de gozos, tenemos que histerizar al sujeto, esto es, recuperar aquel campo de batalla entre los deseos secretos y las prohibiciones simbólicas. En esta voluntad, extraña, de inculcar la falta (junto a la ambigua fascinación respecto de la herida), reaparecería no sólo la sexualización cuanto una modulación de aquello que Kant denominara sentimiento sublime (aquella mezcla de placer y repugnancia o terror). Pero puede que entonces ese Otro de la histeria quede investido de los arcaicos fulgores de lo numinoso.

La barra del sujeto (psicoanalíticamente hablando, una vez más) es lo contrario de una barrera. Lo Real no es ninguna "realidad verdadera" detrás de la simulación virtual, sino el vacío mismo que vuelve la realidad incompleta/inconsistente, y la función de toda matriz simbólica consiste en ocultar esta inconsistencia; una de las formas de lograr este ocultamiento es precisamente fingir que detrás de la realidad incompleta/inconstente que conocemos hay otra realidad no estructurada alrededor de una imposibilidad. No es el momento de la desaparición de los velos o de la teatral subida del telón sino el de la aceptación de la pantalla.

Francesca Woodman sabía que era imposible acceder a una identidad unívoca; la fantasía fundamental debe permanecer inaccesible porque si el sujeto se acerca demasiado ese núcleo obsesivo pierde consistencia. Esa necesidad de la represión le aparta de una ingenuismo espontaneísta. El inconsciente es un fenómeno inaccesible en el sentido más radical, no un mecanismo objetivo que regula mi experiencia fenoménica. Lo que hace Francesca Woodman es abrir la posibilidad de minar el control que ejerce la fantasía sobre nosotros por la vía de una sobreidentificación con ella, es decir, por la vía de

abrazar simultáneamente, en el mismo espacio, toda su multiplicidad de elementos fantasmáticos. Hay que intentar atravesar (traverseer) la fantasía, sabiendo que el sentido, tal y como mostraron Lévi-Strauss o Lacan, probablemente no sea más que un efecto de superficie, un espejismo, una espuma. La lectura sintomal denuncia la ilusión de la esencia, la profundidad o la completud en beneficio de la realidad del recorte, la ruptura o la maduración. El arte está siempre intentando hacerse con la "otra escena", esto es, con ese lugar en el que el signifiicante ejerce su función en la producción de las significaciones que permanecen no conquistadas por el sujetos y de las que éste demuestra estar separado por una barrera de resistencia. Es la caída del sujeto que se supone que sabe lo que se opone a la noción de liquidación de la transferencia. El arte puede desbaratar lo que impone el síntoma, a saber, la verdad. En la articulación del síntoma con el símbolo no hay más que un falso agujero. El lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real. Y nosotros (sujetos/barrados) necesitamos para evitar disolvernarnos anudar la experiencia, aunque sea con un decir-a-medias. Lo real se encuentra –apunta Lacan– en los embrollos de lo verdadero. Lo real es siempre un fragmento, un cogollo en torno al cual el pensamiento teje historias; el estigma de lo real es no enlazarse con nada. Entre la pasión voraz y el sentimiento anonadante, podemos tener la impresión de que todo se disuelve en el sinsentido.

Francesca Woodman se preguntaba si era posible fotografiar "algo que no existe". Usaba el cristal para referirse a la supuesta transparencia de lo real, no dejaba de especular con su cuerpo desnudo, haciendo que su piel se volviera extraña. Pero más que el "estadio el espejo" lo que encuentro en sus obras es una manifestación crucial de la sombra. Jung consideraba que los arquetipos que con mayor frecuencia e intensidad influyen sobre el yo son la sombra, el anima y el animus: "la figura más accesible –advierte en Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo– a la experiencia es la sombra, cuya índole puede inferirse en gran medida de los contenidos del inconsciente personal". Si, por un lado, es expresión de lo negativo, también en esas obsesiones que recoge la sombra se encuentra una potencia, adquiere la forma de la emoción que no es una actividad sino un suceso que a uno le sobreviene. La sombra es, en esta clave, una proyección emocional que parece situada sin lugar a duda en el otro. El resultado de la proyección es un aislamiento del sujeto respecto del entorno, en cuanto se establece con este una relación no real sino ilusoria. Por medio de la sombra se encarna precisamente una realidad, un rostro desconocido, cuya esencial permanece inalcanzable. El sujeto se manifiesta por medio de esas sombras que ha conseguido fijar en el muro (la mítica historia de amor, distancia y melancolía que narra Plinio en su Historia Natural como origen mítico de la pintura), el arte empieza como tacto del deseo ausente. Ese contorno de la sombra de un hombre (omnes umbra hominis lineis circumducta) sirve para articular una metafísica de la imagen como presentación de lo ausente, reelaboración de lo erótico perdido en el recuerdo. Francesca Woodman alegoriza la sombra por medio de sus fotografías fantasmales.

A pesar de aproximarse a lo traumático, el imaginario de esta creadora adquiere la ingravidez de lo coreográfico. "Desplegándose –escribe Lacan– en la captura imaginaria, el fingimiento se integra en el juego de acercamiento y de ruptura que constituye la danza originaria, en que esas dos situaciones vitales encuentran su escansión, y los participantes que ordenan según ella lo que nos atreveremos a llamar



Horizontale. 1976-77, Providence, Rhode Island. Cortesía de Betty y George Woodman

su dancidad". El pelo de la melena cubre un rostro, una mujer desnuda intenta enlazarse con las raíces de un árbol o atraviesa la cruz de una tumba, unas pinzas de la ropa en el pecho, junto a los pezones o en el borde del ombligo, el reflejo del otro en el espejo, la máscara delante del sexo, la sombra junto a un cuerpo vestido tan sólo con unos zapatos negros, la puerta descajada y apoyada sobre las esquinas en un precario equilibrio, el papel pintado recubriendo la piel, la silla vacía y el texto "I stopped playing the piano", el modelo masculino gordo y desenvuelto, gestualidad dentro de la vitrina, una tortuga y una figura femenina que oculta el semblante tras un círculo blanco, la mano que atraviesa el muro... Si Francesca Woodman olvidó como

leer la música, no dejó atrás la belleza de las notas de Scarlatti al que amara tanto, ni dejó de plasmar los fragmentos de sus acciones que, insisto, no eran tanto teatrales cuanto propios de la danza. Todos sus intensos gestos transmiten la experiencia de la soledad y la extrañeza que puede llegar a producir la propia piel. Fotografías de un inquietante fragilidad en las que, como Rosalind Krauss ha señalado, no hay nada de narcisismo. Una de sus imágenes, tomada en Nueva York a finales de 1979, me conmueve: desde una esquina oscura extiende su mano hasta colocarla dentro de una zona luminosa, como si estuviera acariciando algo familiar y, sin embargo, ajeno. Esa sutileza que no requiere de palabras, ese drama mínimo me punza y me silencia.

Salvador Dalí y Marcel Duchamp conversando frente a la pintura
El enigma de Guillermo Tell, Corstairs Gallery, Nueva York, 1960.
Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.
Foto. Will Weissberg



Los desnudos veloces de Duchamp, vistos por Dalí

Pilar Parcerisas

A finales de los años 50 del siglo XX, el surrealismo y su automatismo instintivo y revolucionario tocaban a su fin. La pintura comenzaba a vivir una nueva euforia con el informalismo europeo y el expresionismo abstracto norteamericano, corrientes pictóricas que tanto Dalí como Duchamp abominaban, ya que las consideraban “revivals” o relecturas de las abstracciones de inicios del siglo XX, derivadas de la pintura burguesa contra las que habían luchado ferozmente desde una posición dadaísta e irónica en el caso de Duchamp y surrealista en Dalí, mediante la creación de su método paranoico-crítico. La pintura se hallaba en la recta final del agotamiento de un largo período histórico, en que incluso el expresionismo abstracto va a ser pronto reemplazado y expandido por el “acto performativo” y la acción.



Marcel Duchamp. *The King and the Queen Traversed by Swift Nudes*, 1912. Óleo sobre tela, 114,5 x 128,5 cm. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia.

Dalí publicó en la revista Art News de abril de 1959 el artículo dedicado a Duchamp *The King and the Queen Traversed by Swift Nudes*, donde se pregunta e interroga indirectamente a su colega sobre qué va a suceder después de la pintura moderna. Dalí expone el momento crucial que vive la pintura, una situación de bisagra que cierra un largo periodo de la historia del arte y que abre una etapa de refundación de la pintura moderna. Un año más tarde realiza con Philip Halsmann el film *Chaos and creation* (1960), donde se mofa de la pintura abstracta norteamericana, especialmente de Jackson Pollock, transformando la estructura geométrica de un cuadro de Piet Mondrian en un espacio tridimensional, donde una chica, unas motos y unos cerdos vivos acaban siendo los protagonistas de un happening cuyo resultado es una tela abstracta, llena de salpicaduras que, una vez realizada, intenta vender al MOMA de Nueva York. Se trata de un film homenaje a Marcel Duchamp, como él mismo relata en la película.

The King and The Queen Traversed by Swift Nudes (El Rey y la Reina atravesados por "desnudos veloces") o, según el manuscrito de Dalí, "nus en vitesse" (desnudos a gran velocidad), se refiere al título de una pintura de Duchamp ejecutada en mayo de 1912, pocos meses después del famoso *Nu descendant un escalier*. De factura cubofuturista, muestra a las dos figuras reinas del ajedrez atravesadas por una especie de corpúsculos o manchas discontinuas que interceptan las dos figuras como una descarga eléctrica entre ambas. Un erotismo que va más allá de la velocidad con que podía ser captada la realidad mediante las placas fotográficas extra-rápidas de la época.

Dalí siempre estuvo interesado en la desintegración de la materia y su podredumbre. Ello se manifiesta en el cuadro *Dos mendrugos de pan expresando el sentimiento del amor*, fechado en 1940 y realizado en Arcachon, donde se refugió en compañía de Gala, coincidiendo con Marcel Duchamp y Coco Chanel, en plena Segunda Guerra Mundial. Según Dalí, ese cuadro se inspiró en la partida de ajedrez que jugaban Gala y Duchamp, cuando un peón cayó al suelo. Dicho cuadro de Dalí actúa de contracampo del cuadro de Duchamp. *Dos mendrugos de pan* en descomposición son intercep-



Salvador Dalí. *Dos mendrugos de pan expresando el sentimiento del amor*, 1940. Óleo sobre tela, 82 x 100 cm. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

tados por una figura de ajedrez: un peón. Dalí considera que esta pintura de Duchamp, *The King and the Queen Traversed by the Swift Nudes*, deja "constancia notarial" (el padre de Duchamp y el de Dalí fueron notarios) de la nueva estructura intra-atómica del universo, impulsada por la energía cuántica de esas partículas que indican la discontinuidad de la materia.

Para Dalí, los bigotes que Duchamp pintó en la *Gioconda* (L.H.O.O.Q.) marcan un punto y aparte en el arte siglo XX; aún diríamos más, un epitafio a la vida de la pintura, después del que "no se ha producido nada creador en la historia del arte". Dalí se ríe de las abstracciones de los años cincuenta y caricaturiza la pintura de Pollock echando una langosta untada de pintura directamente sobre la tela, cuyo deslizamiento y movimiento sobre la misma producía enormes salpicaduras y manchas en la superficie de ese lienzo azarosamente pintado. En ese mismo texto, Dalí critica este tipo de pintura: "Ya después de la pintura moderna, un grupo valiente se ha precipitado, a toda velocidad, al borde de la nada más absoluta, condición para un estado de espíritu premístico, que Tapié denomina "arte otro": Kline, Tâpies, Millares, De Kooning, Mathieu". Es entonces cuando Dalí se formula en este artículo la pregunta: "¿Podríamos acceder a una nueva dinastía, ahora, con el L.H.O.O.Q.?, respondo propiamente que "sí".

Lo que está en juego es el fin de la historia de la pintura o el fin de la historia del arte, que hay que refundar. En este mismo texto, Dalí cuenta una fértil anécdota de su estancia en Arcachon: "Durante la guerra y en medio de un bombardeo alemán, Duchamp y yo circulábamos entre Arcachon y Burdeos llenando su famosa maleta. Yo recordaba haber mencionado la posibilidad de llegar a la posteridad los excrementos de personalidades relevantes y que Duchamp insistió en la necesidad de guardar un registro de temperaturas. Esto fue un fracaso en el plan histórico. El L.H.O.O.Q. de la historia". Ciertamente, el erotismo de Duchamp en el arte pasaba por un registro de temperaturas. L.H.O.O.Q. (pronunciado en francés : "Elle a chaud au cul"; en español : "Ella tiene el culo caliente") puede aquí referirse no sólo a la *Gicoconda*, cuya interpretación de Freud en "Un sueño de Leonardo da Vinci" había dado



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919. Ready-made rectificado, lápiz sobre una reproducción de la *Gioconda*, 19'7 x 12,4 cm. Colección particular.

como resultado una relación incestuosa, sino también a la historia del arte. El ready made asistido de Duchamp es un auténtico epitafio a la pintura moderna, la última toma de temperatura. Una forma metafórica y escatológica de decir que la historia del arte pasa por el "culo" (según el erotismo de Dalí), o con la *Gioconda* L.H.O.O.Q., Duchamp quizás "manda a tomar por el culo" a la historia del arte, una fórmula subversiva, dadaísta, irreverente y práctica de poner un punto final a una forma determinada de entender el arte.

En el manuscrito del artículo de Art News, resulta curioso como Dalí nunca escribe bien la susodicha fórmula L.H.O.O.Q. Conocidas son sus faltas de ortografía en sus manuscritos originales fruto del hecho que escribía como pronunciaba, aunque a menudo revelan el funcionamiento de su inconsciente: LA CAHO O O c, LA CHAU O Oc, LA CAAU A Oc de l'histoire, DU CHAU O Oc. Ciertamente es que aparece repetidamente la forma gráfica Chao (que podemos interpretar como "caos"), que dará título a su film *Chaos and creation* y la c sola como indicador de la palabra "culo".¹

¹ Ver Frédérique-Joseph Lowery, *Duchamp à la merci de Dalí, dans Marc Décimo (ed.), Marcel Duchamp et l'érotisme. Dijon : Les presses du réel, 2008, pp.223-235.*

Para Dalí, los bigotes que Duchamp pintó en la *Gioconda* (L.H.O.O.Q.) marcan un punto y aparte en el arte siglo XX; aún diríamos más, un epitafio a la vida de la pintura, después del que "no se ha producido nada creador en la historia del arte"

En otra de las trece razones que expone en su manuscrito, Dalí considera que Duchamp ha sido convertido en aristócrata por su original anarquismo dadaísta y que, por ello, "rehusó a participar en la querella artística contemporánea". El arte, con Braque y Miró -dice Dalí- se ha convertido en arqueología y folclore, como El perro que ladra a la luna, de Joan Miró. Él, Dalí y Duchamp, están muy lejos de los "ladrones" en la pintura. Son dos aristócratas que admiran los mecanismos científicos, matemáticos y artísticos que se habían desarrollado en la corte francesa en el periodo anterior a la Revolución Francesa. Por ello, Dalí pinta a Duchamp vestido de Rey Sol en el cuadro *La apoteosis del dólar* (1965). Ese aspecto científico de Duchamp, que ya aparece en sus primeros cuadros "falsamente" cubistas, como en *Nu descendant un escalier* (1912) o en *The King and the Queen Traversed by Swift Nudes* (1912) es importante para Dalí, ya que señala ese descubrimiento totalmente moderno: la discontinuidad de la materia, como los corpúsculos de los "desnudos veloces" cargados de quantum físico que atraviesan con su energía cuántica el espacio infinito (o divino) por excelencia. Con sus "desnudos veloces", Dalí cree que Duchamp da una gran lección a todos los kilómetros de pintura "pseudodecorativa" de la modernidad.



Arquitectura de la memoria. La elocuencia de lo inanimado

Antonio J. Ubero



El ataque contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 se ha convertido en el icono moderno del terror. Al ser emitido en directo por todas las televisiones del mundo, nadie dudó de que contemplaba la máxima expresión del desprecio, la imagen categórica del deseo de aniquilación indiscriminada que subyace en la motivación terrorista. Hasta entonces, el terrorismo se conocía por sus efectos, el escenario que queda tras un atentado; pero aquel día contemplábamos la auténtica evolución del horror, observábamos cómo los aviones impactaban en los edificios y las consecuencias que ello produjo, lentamente, con el ritmo que sólo el tiempo en su esencia es capaz de marcar, creando la incertidumbre de cuál sería la siguiente escena, absorto en la evolución del estrago. Y aquel episodio se convirtió instantáneamente en un memorial del mal; un recuerdo que nos persigue aún.

Aquellas imágenes mostraron a la Humanidad su vulnerabilidad y, en consecuencia, los organizadores de aquel atentado obtuvieron el

valor añadido de la certeza. El sencillo hecho de residir en un lugar determinado, considerado por los posibles agresores como objetivo de sus ataques, es suficiente para convertirse en víctima y, además, la invisibilidad de la amenaza refuerza el estado de inquietud de unas sociedades confiadas en la capacidad de sus gobernantes para protegerles. De ahí que la percepción del terror conduzca a la probabilidad y ello a la prevención, como una fórmula genérica en la que cabe todo tipo de solución: desde la diplomacia a la ofensiva, y no siempre con resultados adecuados. Las terribles escenas vividas en Nueva York, Washington y, más recientemente, en Madrid y Londres, mostradas una y otra vez en su día e invocadas cada vez que se ha de justificar alguna medida poco popular en la batalla contra el terrorismo, se han convertido en argumentos utilizados convenientemente por ambos bandos para mantener vivo un conflicto social de difícil resolución, y que puede provocar una inmersión peligrosa del



Memorial a las víctimas del atentado contra el Pentágono, el 11 de septiembre de 2001



La campana del recuerdo WTC.

derecho internacional a favor de una confusa moral basada en la necesidad de lo conveniente. Dejar en manos del Estado la decisión de adoptar la medida más apropiada para hacer frente al terrorismo es conculcar la esencia del multilateralismo, del orden mundial por el que se ha luchado durante siglos y que, después de esa concienciación colectiva de la amenaza, se encuentra al borde del abismo. El imperio del Estado bienintencionado amenaza ahora con convertir su línea de defensa en una vanguardia que pretende por la fuerza una colonización cultural y política bajo la bandera de un discutible concepto de democracia, convirtiéndose así más que en liberador en antagonista de las sociedades cuyas realidades, supuestamente, sustentan los criterios que dan lugar a la acción terrorista. El episodio de Abu Ghraib, la falacia de Guantánamo o las masacres indiscriminadas en Irak, Afganistán y, más recientemente, en Georgia o Tibet ponen en tela de juicio el método defensivo empleado por los Estados para mantener una peculiar legalidad, invocando una paz sospechosa de sincretismo al ir impuesta mediante la fuerza.

La exhibición de la amenaza, ya sea propósito amedrentador o ejemplarizante, se ha convertido en una práctica común en ambos bandos, si bien sus efectos no contribuyen más que a crear confusión entre lo que Waltzer llama víctimas inocentes al establecer una alternancia entre alivio e inquietud que justifica de algún modo la aplicación de medidas discutibles, como la negación de derechos universales. La imagen se ha convertido así en notario de la realidad, documento para fortalecer la capacidad volitiva de los pueblos al tiempo que aporta argumentos para forjar un criterio y, es de esperar, una reacción ante las decisiones de los Estados.

La tragedia ocupa un lugar en la memoria y quizás los lugares comunes que rinden homenaje a las víctimas, pero también testimonian el horror que sufrieron, adquieran en poder pedagógico que toda sociedad precisa para comprender que sólo la razón es el recurso adecuado para hacer frente a la iniquidad. El poder visual de esos recuerdos es el mejor patrimonio contra el olvido. El memorial se convierte así en la voz de las víctimas anónimas, una elegía de piedra que expresa el dolor y el recuerdo, pero a la vez la fortaleza de la unión y la solidaridad: a las estridencias del horror se opone la serenidad de los materiales, las formas y los símbolos. Desde la manifestación espon-

tánea de rabia, dolor y solidaridad que surge tras el atentado y que, como en los casos de Londres o Nueva York, se convierte en denuncia improvisada construida a base de elementos fortuitos como las flores o cualquier otro objeto alusivo a las víctimas, hasta las construcciones deliberadas que combinan la contextualización cultural, como en el caso de Bali, o el simbolismo, el memorial es el antagonista de la acción. La serenidad y la contención de los objetivos anónimos frente a la impetuosidad y arrogancia de los agresores y defensores.

El memorial es una elegía callada, observador impasible del deambular de esas sociedades amenazadas y, para ello, es necesario que sobresalga entre el paisaje en el que se instala. Ya sea en altura o en extensión, la construcción que ha de recordar la vesania se erige como un vigía de la razón. En Atocha, el equipo de FAM logró lanzar al cielo un cilindro solemne que, sin embargo, expresa toda la humildad posible al ofrecer la auténtica perspectiva desde el subsuelo: el observador ha de someterse ante el ominoso peso de la evidencia. Decenas de nombres, cientos de reflexiones pesan sobre las cabezas de quienes acceden al santuario, indicándoles la enorme carga de dolor que han de soportar los supervivientes a la masacre y la sociedad que contempló impotente y estupefacta semejante obra del mal.

Menos simbólico pero igualmente solemne es el memorial a las víctimas del atentado contra un edificio federal en Oklahoma City. Obra de Hans y Torrey Butzer junto a Sven Berg, este memorial es radicalmente distinto al de Madrid, tanto por forma como por el fondo. La humildad de la capital española se torna en la ciudad norteamericana en grandilocuencia. Es un expresión de fuerza, unión y resistencia propias de un Estado poderoso que responderá a cualquier amenaza con toda la furia posible. La monumentalidad de sus elementos arquitectónicos contrasta con la sobriedad del diseño de espacios ofreciendo al observador una muestra de creatividad que contribuye a alimentar la naturaleza compasiva del pueblo americano: una oferta de redención para los agresores, muy del estilo estadounidense.

El componente espiritual se desarrolla en toda su plenitud en el memorial a las víctimas del atentado de Bali construido en la ciudad indonesia de Kuta, en el que se observa los elementos estéticos propios de la arquitectura ornamental característica de esa zona. Un memorial sobrio en sus pretensiones pero grandioso en sus formas,



Memorial a las víctimas del genocidio de Ruanda, erigido en Kigali



Ofrendas espontáneas, tras el atentado terrorista de Londres



Martires de las Barbadas (Cuba)

ajustado a los cánones culturales del pueblo indonesio, identificable y por lo tanto contextualizado. Diferente al simbolismo de memoriales por el mismo acontecimiento erigidos en Londres o la localidad australiana de Coogee, mucho más adaptados a la percepción estética de esas sociedades.

Todos los memoriales contienen una intención pedagógica que adquiere su mayor dimensión en el dedicado a las víctimas del Holocausto en Berlín. Una extensión de bloques de hormigón dispuestos de forma uniforme pero de dimensiones desiguales que, en palabras de su creador, Peter Eisenman, "pretende reflejar y hacer sentir a los visitantes la misma angustia y desorientación que padecieron los prisioneros de los campos de concentración nazis". Waltzer considera el Holocausto uno de los paradigmas del terrorismo al reunir las con-

diciones de aniquilación sistemática de miembros de esa religión sin perjuicio de su condición existencial, así como otros muchos actos de horror cometidos a lo largo de la historia y cuya motivación no era otra que la anulación de rival por el mero hecho de pertenecer a ese grupo aunque ni siquiera esté de acuerdo con las razones que lo sustentan. El Memorial de Berlín viene a ser una especie de corolario de la perversión que conduce a la violencia gratuita, la degeneración de la condición humana en beneficio de una idea o una pretensión más prosaica. Y en él se reúnen todos los impulsos que inducen a la reflexión y demuestran que ante la amenaza invisible del terror no hay nada mejor que la fortaleza de la unidad de los justos. Quizás observando las imágenes de esa guerra podamos obtener las respuestas para comprender nuestra propia naturaleza.

Medios y conflictos

Carlos Taibo

A la hora de sopesar qué es lo que ocurre al amparo del sinfín de conflictos bélicos que jalonan el planeta estamos a merced, inevitablemente, de los medios de comunicación. Ello es así en virtud de una razón que se antoja fácil de determinar: como quiera que, y por motivos obvios, en la abrumadora mayoría de los casos carecemos de un conocimiento directo de los conflictos, precisamos inexorablemente de los medios para tomar contacto con aquéllos.

Lo anterior no sería, por sí mismo, un problema mayor si no sobrasen las razones para concluir que la versión de los hechos que nos proporcionan periódicos, radios y televisiones se ajusta, las más de las veces, a percepciones e intereses tan sesgados como singulares. Ahí están, para certificarlo, varios datos de orden dispar. Si uno de ellos nos recuerda cuál es la naturaleza de las tramas empresariales que se hacen valer en la trastienda de tantos medios, otro subraya en qué medida estos últimos dependen de una publicidad que mueve, a su vez, intereses muy connotados. Por si poco fuera lo anterior, no está de más que mencionemos que los medios de comunicación disponen a menudo de recursos de trabajo limitados --ello reduce, claro, su capacidad de abarcar de manera solvente fenómenos complejos-- y se hallan con frecuencia subordinados a modas que se traducen en delicadas distorsiones de enfoque. La suma de todo ello tiene, inevitablemente, un inquietante efecto final en la forma del aprestamiento de lógicos recelos con respecto a lo que diarios, radios y televisiones gustan de contarnos.

Es verdad, con todo, que alguno de los últimos elementos invocados nos obliga a concluir --conviene subrayarlo-- que no siempre la manipulación a la que se entregan los medios es el producto de aviesas intenciones. Sobran las razones para atribuir un relieve importante, antes bien, a las enormes dificultades con que se topa a menudo el trabajo de los profesionales

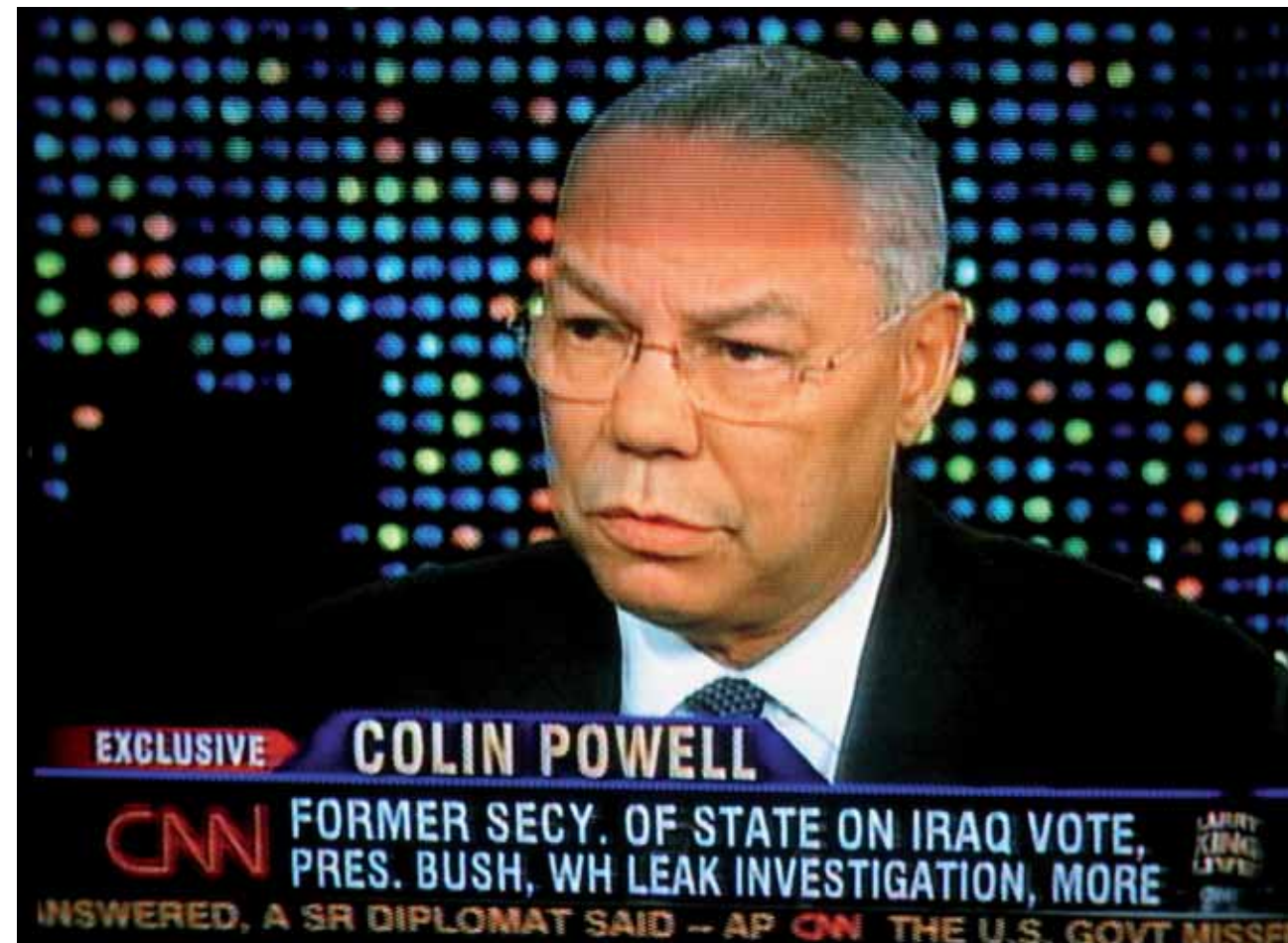
Escena tras el atentado contra el WTC de Nueva York. Gobierno de los EEUU

del periodismo. Piénsese, sin ir más lejos, que no es en modo alguno sencillo --digamos mejor que es literalmente imposible-- comprimir las claves de un conflicto complejo en los treinta segundos que permite el espacio correspondiente en un informativo de televisión. Sopésese, en paralelo, la imposibilidad de detenerse en los antecedentes que vienen a explicar una guerra en el liviano hueco que se reserva para un artículo de periódico. Tómense en consideración la presión laboral que atenaza a tantos periodistas o los frecuentes cambios de destino --en la geografía del planeta como en las secciones de un medio-- que afectan a aquéllos, con resultado palpable en una especialización en los hechos inabordable. O cáigase en la cuenta de lo que acarrea el hecho de que la política internacional, cada vez menos relevante, haya escapado hacia el interior de las páginas de los periódicos o se pierda en la turbamulta de contenidos que arrastran los informativos de radios y televisiones. El panorama resultante tiene que ser, por fuerza, desolador, y ello por mucho que sea lícito recordar que esa información internacional a la que acabamos de referirnos no deja de disfrutar, también, de alguna sinecura: los procedimientos de control y de censura son, con certeza, mucho más livianos en este terreno que en lo que hace al tratamiento de las noticias que, impregnadas de prosaicas presiones e intereses políticos y económicos, nos hablan de lo que nos es más cercano.

No está de más que, aun con las prevenciones adoptadas, intentemos rescatar cuatro grandes códigos que, mal que bien, parecen

retratar al cabo la condición de la información que, en nuestros medios, se interesa por los conflictos. Hablaremos así, en los párrafos que siguen, de esa manipulación que hemos medio aparcado hace un momento, de las dejaciones que se revelan por doquier, de la influencia, bien poco saludable, de las modas y, en suma, del ascendiente, las más de las veces pernicioso, de lecturas autóctonas que --parece-- suelen alejarnos lamentablemente de lo que debería interesarnos.

Empecemos, claro, por lo de manipulación. La verdad es que es tanto lo que se ha escrito sobre aquélla que tiene poco sentido hurgar en esta herida, sin duda la principal. Bastará con rescatar al respecto --y es un ejemplo entre muchos-- las constantes y premeditadas adulteraciones de la verdad que rodearon a la preparación de la agresión militar norteamericana en Iraq a principios del año 2003. Hoy ya sabemos --bien lo recordará el lector-- que en aquel atribulado país no había armas de destrucción masiva, como tenemos conocimiento de que fue imposible demostrar vínculo alguno de los gobernantes iraquíes con las redes de eso que ha dado en llamarse terrorismo internacional. Fácil es intuir que semejante cortina de humo obedecía al propósito de esconder los objetivos que guiaban a la postre la criminal operación estadounidense: reconfigurar el panorama estratégico del Oriente Próximo, convirtiendo éste en una atalaya desde la cual supervisar los movimientos de eventuales competidores, por un lado, y hacerse con el control, naturalmente, de recursos energéticos muy golosos, por el otro. Obligado parece subrayar que detrás de las pautas manipulatorias empleadas ha



despuntado siempre, en paralelo, el ascendiente de fórmulas de doble rasero que invitan a tratar de manera diferente a amigos y a enemigos, a poderosos y a débiles. Y ha despuntado también con frecuencia --importa subrayarlo-- una suerte de aparente pluralismo informativo que, en circuito cerrado, oculta una visible censura en lo que hace a cuestiones importantes. Téngase en mente, por ejemplo, cómo al amparo de la mentada agresión estadounidense en Iraq se generó artificialmente la imagen de un Colin Powell que, en el gobierno norteamericano, habría ilustrado en plenitud el vigor de fórmulas aparentemente medidas, y racionales, de encaramiento de los problemas. Hoy sabemos que esa distorsión respondía a un designio expreso de perfilar una suerte de espasmo de civilización en un gobierno rotundamente entregado a la causa de la barbarie.

Mayor interés tiene, tal vez, lo de las dejaciones. En esta rúbrica cabe incluir muchas de las aberraciones que acompañan al trabajo periodístico. Veamos, si no, un puñado de ejemplos: el de la ingenuidad de tantos análisis que prefirieron no caer en la cuenta de que los numerosos acuerdos de control de armamentos suscritos en los decenios de 1980 y 1990 poco tenían que ver, en realidad, con un desarme merecedor de tal nombre; el de la superficialidad que permitió emplear con enorme ligereza, y con enorme desconocimiento, conceptos complejos como el de comunismo a la hora de mal describir los viejos sistemas de tipo soviético, o categorías delicadas como las de nacionalismo en muy diversos escenarios; el de la histriónica repetición de tópicos incontestados, como los que permitieron trasladar una imagen visiblemente idealizada del último presidente de la URSS, Mijail Gorbachov; el de los efectos perversos de una simpatía espontánea que obligaba a mostrar, en bruto, nuestra adhesión a las causas palestina o saharaui y a olvidar nuestro deber de argumentar





Manifestación contra las prácticas del Gobierno Norteamericano, en la prisión de Guantánamo



Asalto al teatro Dubrovka, en Moscú

racionalmente el porqué de esa razonabilísima simpatía; el de una inquietante etnificación del lenguaje que nos ha invitado a concluir que no hay ningún problema en atribuir responsabilidades colectivas a grupos humanos enteros; el de un inconsciente etnocentrismo que aconseja prestar cada vez menos atención cuanto más hacia el este y más hacia el sur se despliegan los conflictos bélicos; el de pudibundos silencios que se imponen y que aconsejan guardar puntilloso silencio ante la alcoholemia patológica que acosaba a un presidente ruso o, en fin, el de criterios inconscientes de ordenación de nuestros conocimientos como el que nos sugiere hablar de fundamentalismo, sin agregar por detrás ningún adjetivo, para referirnos a la que, al parecer, y contra toda evidencia, sería la única manifestación de ese reprochable fenómeno, esto es, la vinculada con el islam. Importa sobremanera subrayar que aberraciones como las que acabamos de perfilar remiten las más de las veces a procedimientos no premeditados de distorsión de la realidad que hunden sus raíces en lo que hemos dado en describir como dejaciones en el trabajo de los profesionales.

Pero hay que prestar oídos, también, y claro es, a lo de las modas. Hace mucho que sabemos que con harta frecuencia a los medios sólo les interesa el espectáculo, aquello que luce y atrae inmediatamente a lectores, oyentes o televidentes. La secuela principal de esta propensión no es otra que el despliegue de larguísimos y delicadísimos períodos de penumbra en la consideración de los conflictos. Valgan dos ejemplos estrictamente contemporáneos. El primero lo aporta el tratamiento mediático con que se ha obsequiado, entre nosotros, y en el último decenio, al espacio otrora yugoslavo. La presunta cancelación de los conflictos librados en el decenio de 1990 ha dejado paso a una dramática desatención sólo rota, muy de vez en cuando, por alguna fragmentaria información que hace referencia a elecciones o detenciones de presuntos criminales: con lo que nos cuentan los medios de comunicación al uso, es imposible seguir hoy el derrotero de lo que ocurre en Bosnia, en Kosovo o en Macedonia. Aunque más grave resulta --parece-- lo que se cuece al amparo del segundo ejemplo: de un tiempo a esta parte nuestros medios sólo se interesan por Chechenia cuando se hace sentir algún hecho de terror presunta o realmente protagonizado por resistentes chechenos. Las imágenes, impactantes, del teatro Dubrovka de Moscú en 2002 o de la escuela infantil de Beslán en 2004 cancelan inmediatamente toda suerte de consideración cabal de lo que sucede,

día sí y día también, en un país, Chechenia, en el que el ejército ruso se mueve en la más absoluta impunidad.

Rematemos, en suma, nuestras consideraciones con un recordatorio de la frecuente primacía otorgada a lo que hemos llamado lecturas autóctonas. Por tales entenderemos las que remiten a un premeditado esfuerzo encaminado, no a encarar los conflictos tal y como se hacen valer por el mundo adelante, sino, antes bien, a retraducirlos y reinterpretarlos conforme a lo que se cuece en escenarios geográficos que nos son estrictamente próximos. Parece que no es preciso demostrar que cualquier intento de consideración sería de los conflictos que se manifestaron con ocasión de la desintegración violenta de Yugoslavia choca frontalmente con el diseño de sopesar aquéllos, en exclusiva, como fuente de información para analizar la deriva de la cuestión nacional que despunta entre nosotros.

Si parece obligado arribar a alguna conclusión, la más lógica de entre éstas es la que nos aconseja identificar un general desquiciamiento en el trabajo de tantos medios de comunicación. No es tarea difícil apuntar el nombre de quienes, con clara ventaja, son responsables principales de aquél: los tertulianos de radios y televisiones --los todólogos--, que, en virtud de un singular empeño de sacar adelante un egoísta proyecto de pluriempleo, suelen ser también los columnistas de los periódicos. La trivialidad omnipresente de sus glosas, la simplicidad exultante de sus conocimientos y la obscenidad de los ejercicios de autoadulación que gustan de protagonizar invitan a preguntarse, en serio, qué pesa más en ellos, si la manipulación o, antes bien, la ignorancia. Bien es verdad que la sobreactuación de estas gentes no deja de tener alguna consecuencia saludable. Gracias a ella cabe suponer que ha ido creciendo, bien que paulatinamente, el número de nuestros conciudadanos cada vez más conscientes de lo poco que los medios nos ayudan a la hora de seguir procesos complejos, de la condición a menudo descarada de sus estrategias de manipulación y de su firme sumisión a intereses que, por lógica, no deben ser los nuestros.

Carlos Taibo es profesor de Ciencia Política en la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor, entre otros, de los libros *¿Hacia dónde nos lleva Estados Unidos?* (Ediciones B, Barcelona, 2004) y *150 preguntas sobre el nuevo desorden* (Catarata, Madrid, 2008).



Arte, terrorismo y censura

Marcos Taracido

Cualquiera que haya presenciado el ataque y posterior derrumbamiento de las Torres Gemelas habrá sentido la fascinación y el pasmo, un sentimiento extraño de sobrecogimiento y exaltación, una excitación interna y atemperada, un pulso irresuelto entre la admiración y el pánico. Kant, a ese sentimiento, lo hubiese nominado de sublime: la aprehensión de lo ingente, lo ilimitado, la angustia, la «conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable»¹, la racionalización de esa infinitud a través de un sentimiento de placer, armonía entre lo divino (lo desconocido) y la naturaleza.

¹ Eugenio Triás, explicando los pasos del proceso de recepción de lo sublime en el arte por parte de Kant; en *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1982.



Imagen del 11-S

Pocos días después del atentado el compositor alemán Karlheinz Stockhausen declaraba su admiración ante la obra de arte que había supuesto el atentado, la mayor de la historia según sus palabras, por lo que suponía de preparación durante años de un evento en el que participaban muchos sujetos y cuya ejecución milimétrica terminaba en una apoteosis en la que miles de personas participaban, claro que involuntariamente.¹ A pesar del inmediato desmentido del compositor, que trató de explicar que esas declaraciones había que situarlas dentro de un contexto puramente artístico, las consecuencias fueron inmediatas y el festival que sobre su obra se celebraba en Hamburgo fue cancelado.

¹ Puede consultarse un seguimiento de la polémica en http://es.wikipedia.org/wiki/Stockhausen#Controversia_sobre_sus_declaraciones_sobre_el_11-S

Stockhausen valoraba un hecho artístico y lo hacía desde la mirada del compositor: una partitura trabajada durante años, posteriormente ensayada por decenas de músicos que sincronizan cada uno de sus movimientos para conseguir que las notas se sucedan con exactitud, y finalmente la ejecución, una obra compleja de "varios niveles de existencia", y que cobra sentido, se significa plenamente, en el momento en que las televisiones de medio mundo emiten la escena, la representación, el espectáculo. La imagen, los Medios, la televisión, es el gozne, el interior del espejo que permite que emisor y receptor cierren la obra. Y en este caso la recepción se constituye en un argumento más para la obra artística que defendía el compositor que tan bien conocía la dificultad de la batuta: una recepción que tiene como rasgo común a todos la fascinación ante lo que estaban presenciando en directo, una fascinación desquiciada en donde la



Karlheinz Stockhausen

Tras el 11S no fueron pocos los grupos musicales norteamericanos que suprimieron canciones de su repertorio o cambiaron sus letras para evitar coincidencias ofensivas o interpretaciones erróneas, tratando de borrar el rastro de cualquier alusión a la justificación de la violencia, al antipatriotismo o al filoislamismo.

incomprensibilidad, el estupor y la inquietud eran simultáneos a la consumación de la partitura, y precedían al repudio, el asco o el rechazo más encarnizado que pudiera venir después. Y es importante notar que esa belleza inexplicable sólo era percibida a través de las cámaras y los televisores, pues dentro y bajo las Torres sólo hubo horror sin atisbo de la estética.

Si el atentado cumple con las exigencias kantianas para la percepción de la belleza, mejor se entenderá en el contexto de los cambios artísticos del siglo XX, con la progresiva búsqueda del impacto a través del performance, del happening, de la imagen móvil y cambiante y la popularización del arte que extienden los Medios. Una estética contemporánea que busca una emotividad extrema, la conmoción, la sacudida y el temblor de las entrañas. Y la imagen, sobre todo la que

parece suplantar la realidad, establece la más directa ligazón entre ese impacto y el temblor.

Todo lo anterior no es una defensa de Stockhausen, sino de su libertad para expresar una idea; más aún: una defensa de la argumentación, de la confrontación dialógica: los argumentos expuestos a favor de la concepción de los atentados como una obra de arte pueden ser fácilmente rebatidos, pero tendrán que serlo con argumentos artísticos, espectaculares, pues se está hablando de arte y espectáculo. Aquellos que decidieron cancelar los conciertos de Stockhausen no lo hicieron porque difiriesen sobre qué sea una obra de arte, sino porque trasladaron la emisión del compositor a otro plano, el del drama personal y la ofensa a las víctimas, un plano en el que él nunca había entrado. Elogiar la obra no implica en modo alguno ensalzar los motivos morales de sus creadores, pues si así fuese repudiaríamos la mayor parte de la literatura clásica. La traslación que efectuaron los que cancelaron los conciertos se enmarca en una sociedad de polarización maniqueísta en la que el discurso marcado no conviene cambiarlo. Descartado el uso de la censura oficial de la Europa premoderna, se requiere una censura inmanente, una invitación a la autocensura a través de la instauración de una moral ejemplar, correcta y política, donde la palabra "política" viaja desde las instancias del poder hasta la polis para extender su corrección entre los vecinos, una multitud que ostenta la nueva rectitud de lo que se debe y de lo que no se debe decir. Las dictaduras aplican la censura a través de la instauración del silencio, pues la palabra es subversiva y ostenta el poder de insertar la duda. Ante la imposibilidad de acallar las palabras queda dirigir las, manipularlas, cambiarles los sentidos y dotarlas de moral. Es el proceso seguido con múltiples expresiones que ya carecen de sentido, que han perdido su libertad en manos de una censura invisible: «los violentos», «los demócratas», «los hombres de bien»...

Se trata, por tanto, de suplir la inquisición por la autocensura, de promover una censura social que sustituya las leyes censorias por normas silentes de conducta a través de la anulación del diálogo y la controversia, la instalación de una recepción monótona y acrítica de los mensajes, plana y superficial.

Quevedo, tras ser desterrado por Felipe IV a la Torre de Juan Abad, expurga buena parte de sus obras más polémicas y acusa a las ediciones espurias ajenas a su control. Cervantes publica una segunda edición del Quijote en el mismo año 1605 en la que modifica algunos aspectos que pudieran ser objeto de la atención de la Santa Inquisición. Una autocensura en ambos casos que quería evitar, cuando menos, la cárcel o el encierro. Hoy, la autocensura persigue eludir la pérdida de prestigio, la estigmatización, el estipendio. Tras el 11S no fueron pocos los grupos musicales norteamericanos que suprimieron canciones de su repertorio o cambiaron sus letras para evitar coincidencias ofensivas o interpretaciones erróneas, tratando de borrar el rastro de cualquier alusión a la justificación de la violencia, al antipatriotismo o al filoislamismo. No es en absoluto desdeñable el poder que adquieren en esto el mercado y los Medios, eslabones sociales que son producto y emisor a un tiempo. Ante ellos y ante nosotros mismos nos queda la palabra, la irreductible insistencia en la argumentación, en la exposición de ideas, en el disparo de sintagmas contra los sintagmas, en evitar a toda costa que la respuesta sea el exabrupto o el silencio.

Terrorismo y estética

Ignacio Gómez de Liaño

Dos son las cuestiones principales a las que se debe atender en toda acción política: los fines que con ella se buscan, y los medios que se utilizan para conseguirlos. En las sociedades civilizadas (por eso se las llama así) hay un acuerdo sobre el valor de ciertos fines, como la libertad de expresión, de conciencia, de movimiento, de educación, de cátedra, de crítica, de actividad laboral, etc.; la igualdad ante la ley, de forma que no haya ciudadanos privilegiados, ni en razón del nacimiento, ni por ocupar un determinado puesto político, ni por residir en un determinado lugar; la solidaridad y fraternidad; la educación e instrucción, siempre que ésta cuente con los métodos de evaluación y exigencia que comporta toda enseñanza digna de ese nombre; la propiedad, y otros fines semejantes. Obviamente, en las sociedades civilizadas también hay consenso en que hay que evitar todo lo que vaya en menoscabo de esos fines y de su consecución.

Pero no menos importantes que los fines son los medios utilizados para conseguirlos. Esencialmente, pueden ser de dos clases: unos son de tipo racional ("lógico-experimentales" los llamaba Pareto) y otros de tipo irracional (o "no-lógico-experimentales"). En un caso, para conseguir sus objetivos, el político se sirve de la razón, en el otro de la emoción; en uno, utiliza la argumentación, en el otro manipula la afectividad; en uno hay una adecuación racionalmente comprobada entre los medios utilizados y los fines que con ellos se pretende conseguir, en el otro no hay tal adecuación aunque se pueda alimentar la ilusión de que existe. A los políticos que utilizan preferentemente los resortes de tipo emocional se les suele llamar demagogos; a los que se sirven preferentemente del razonamiento se les podría llamar políticos racionales. Dado que el ser humano es un compuesto de racionalidad y emotividad, el ideal está en acertar a combinar esos dos elementos, pero siempre de forma que la razón lleve el papel director, pues por ser ésta la facultad de aclarar e iluminar las cosas, sólo gracias a ella las emociones se ven iluminadas y orientadas y pueden convertirse en buenos sentimientos.

Los resortes emocionales utilizadas por el demagogo para conseguir sus fines son, esencialmente, dos: el placer y el miedo. El demagogo halaga, premia, mima, ensalza, exalta al que está con él, y amedrenta, asusta, atemoriza, rebaja, censura al que está contra él o, simplemente, no está con él. A uno le hace sentir placer y al otro le hace sentir temor. Esos dos resortes tienen la fatal consecuencia de cegar al que está bajo su influjo. El halago ciega porque uno se complace en la exaltación de lo propio, sobre todo si ese placer va unido a ventajas de tipo material, con la inevitable consecuencia de que nos sentimos arrastrados a adorar a los que alimentan nuestra vanidad y sirven a nuestros intereses. Por su parte, el miedo nos vuelve tontos. Cuando uno es presa del mie-

do, pierde la capacidad de razonar y hasta de comprender lo evidente. Si se caracterizan por algo los tiranos es por la masiva y descontrolada utilización que hacen de esos dos registros emocionales para conseguir su fin esencial, que es permanecer en el gobierno. De ahí que una sociedad sólo pueda considerarse civilizada cuando rechaza la utilización normal por parte de los gobernantes de esos dos resortes, a los que también se suele dar el nombre del "palo y la zanahoria".

Los políticos que se especializan en la utilización del placer y el miedo tienen una especial conexión con la "estética" por la sencilla razón de que las creaciones de esta clase (una película, una obra de teatro, un espectáculo musical, una novela, un poema, un cuadro, una escultura, etc.) se proponen como fin principal la suscitación de determinados estados emocionales placenteros unidos a la representación de la realidad. No es por eso raro que entre los grandes demagogos y tiranos haya habido no pocos "artistas" como bien lo ponen de relieve los conocidos casos de Napoleón, Mussolini, Hitler o Mao, artistas espantosos y hasta deleznable, si se quiere, pero artistas al fin y al cabo, y capaces de inflamar y movilizar a millones de personas gracias a su facundia, a sus gestos, a su teatralidad; en una palabra, a su arte consumado en el manejo de las apariencias y sentimientos. Este peculiar "esteticismo" explica la atención que ponen los gobiernos tiránicos en controlar lo relacionado con el arte y la literatura mediante el miedo (la censura, el silenciamiento) y el placer (el premio, la promoción). Saben o intuyen que con ese control su imperio se infiltra mejor en las conciencias y desde allí se enseorea de la vida entera.

Pero no hay que pasar por alto las diferencias: el novelista, el dramaturgo o el cineasta genuinos son artistas por el acierto con que combinan la más alta racionalidad y la más refinada afectividad, y en ningún caso llevan a los que participan de su arte al primitivismo emocional y

afectivo con el que el demagogo rebaja inexorablemente a su público.

Dentro de la cofradía de los políticos que utilizan las emociones para manejar a la gente y así conseguir sus fines están los que utilizan el miedo y, dentro de este grupo, figuran de forma especialmente tétrica, pero no por ello menos efectiva, los... carniceros. Así se podría llamar a los que utilizan de forma premeditada y sistemática la violencia física y la amenaza de violencia física para sembrar el miedo en una sociedad y así cegar su capacidad de juicio y hacerla servir a sus designios. Los políticos que utilizan la difusión del miedo no sólo están en pugna con los valores que sostienen una sociedad civilizada -la libertad, la igualdad, la solidaridad, la educación, la propiedad, etc.-, sino que la utilización de esos resortes impide llevar a la práctica esos valores. Dicho en pocas palabras, terrorismo y tiranía son las dos caras de una misma moneda. El tirano ha conseguido su estatus y lo mantiene mediante la difusión del miedo, como el terrorista está destinado, caso de triunfar, a instaurar un régimen tiránico.

En la acción terrorista el lado "estético", en el sentido de que lo estético está intimamente ligado a la manipulación emocional de las apariencias o representaciones, siempre está presente. La situación del que, capturado por un grupo terrorista, se ve de golpe sepultado en un agujero infecto y retenido allí durante semanas, meses, incluso años, o se ve llevado a un lugar yermo e inhóspito y, tras ser sometido a las mayores angustias, ve cómo en el plazo de unas horas o de sólo unos minutos va a ser abatido como una alimaña, sin la menor razón que justifique semejante atrocidad, cree sin duda estar viviendo una novela, una película de terror, algo irreal que, sin embargo, es terrible e inverosímilmente real. Y emociones de alguna manera semejantes a las de la víctima sufre por empatía el que participa de esos horrores mediante la información que los medios de comunicación pueden proporcionarle. Por eso, un debate del mayor interés, que ciertamente va más allá de la política, es el de la repercusión que tienen esas informaciones o recreaciones que se hacen tanto desde la prensa escrita y hablada como, sobre todo, desde la audiovisual, ya que el aparato terrorista cuenta con ellas para difundir el miedo, el terror.

Como se sabe desde hace más de dos mil años (Platón), uno de los efectos sociales más característicos de las "representaciones" del terror es que inducen a su imitación por parte del espectador en los casos en que la representación no se ve castigada adecuadamente y no digamos si se ve recompensada. Sólo la altura moral y artístico-literaria que se consiga conferir a esa clase de relatos o representaciones podrá conseguir que el peligroso efecto de la imitación sea reemplazado por el más saludable de la catarsis (Aristóteles) o purificación de los temores irracionales que puede suscitar en el espíritu la contemplación y participación simbólica en el espectáculo del horror.

No creo que en las sociedades civilizadas se deban silenciar las acciones terroristas por más atroces que sean, pues eso les asegura el triunfo, ya que si se las silencia difícilmente van a poder reaccionar contra ellas los ciudadanos. Al describir esas acciones, los medios deben ciertamente destacar la inhumanidad, vileza, cobardía y patológico horror que representan. Más importante es todavía, si se quiere acabar con el terrorismo, que los ciudadanos, y en primer lugar sus representantes políticos, tengan unas pocas ideas claras y eficaces, como que el Estado jamás puede ponerse al nivel de los terroristas formando grupos terroristas que, como ocurrió en los gobiernos de González, podían además utilizar esa actividad criminal para enrique-



Imagen del 11-S

cerse de forma ilícita, o dialogando con los terroristas -incluso más amigablemente que con la oposición democrática- hasta el punto de crear la ilusión de que un terrorista era un hombre de paz, un demócrata genuino o hasta un tipo de ideas avanzadas. Cuando un gobierno actúa así se vuelve él mismo terrorista, en el primer caso, y cómplice de los terroristas, en el segundo y, por supuesto, al tiempo que se resquebrajan los pilares que sustentan toda forma de civilización, se ponen las bases a la tiranía.

Pero todavía hay otra conexión entre terrorismo y estética que sólo voy a dejar apuntada y que me parece de la mayor importancia. Sólo cuando una sociedad refina su sentido estético y ético de la vida, sólo cuando procede estética y éticamente en sentido contrario de la barbarie, y la vemos depurar sus modales, aprender a sonreír a los que nos rodean, a pedir las cosas "por favor" y a dar las gracias cuando se nos hace algún servicio por mínimo que sea, sólo cuando siente repugnancia ante los programas basura de televisión, las películas basura que propagan la mala educación a derecha e izquierda, sólo cuando se alza contra tantas otras manifestaciones de degradación como se dan en el ámbito urbano y en el rural, sólo cuando de esa forma demostramos a cada momento nuestro respeto y consideración al otro, sólo, sólo entonces el terrorismo está condenado a desaparecer porque el menor atisbo de su presencia producirá asco, náusea, una repugnancia inmensa que arrancará a la vez de la cabeza y de las vísceras.

Ignacio Gómez de Liaño (Madrid, 1946), profesor de Estética, ha residido durante largos periodos en China, India y Japón. De sus libros publicados, destacan Los juegos del Sacromonte (1975), Arcadia (1981), El idioma de la imaginación (1983), Athanasius Kircher (Siruela, 1986 y 2001), La mentira social (1988), Paisajes del placer y de la culpa (1990), El círculo de la Sabiduría (2 vols., Siruela, 1998), Musapol (1999), Filósofos griegos, videntes judíos (Siruela, 2000) e Iluminaciones filosóficas (Siruela, 2001).

Eduardo Pérez Salguero

[1973 La Unión. Murcia]

SHOWTIME es un proyecto específico en el que Pérez Salguero muestra su producción última articulada como las series anteriores en torno a la violencia a través de una pintura rotunda e impulsiva que le ha convertido en uno de los pintores más interesantes de su generación en nuestra región. El artista analiza con su trabajo toda la falsa inocencia de la imagen con una pintura que define como narrativa: “La narración encierra en sí misma, en su esencia, una excusa para expresarse, para hablar, y en el caso de mi obra es sobre la violencia. Los referentes textuales adquieren un peso significativo en mi pintura: la palabra pintada (el ruido), introduce un orden, una estructura comunicativa. Yo pinto palabras. En mis cuadros la palabra es ruido”.

Showtime Espacio AV Septiembre-Noviembre 2008



“DIRTY ROBOTS” 170x150cms Acrílico/tela 2008



"RUDE HUNTER" 160x140cms Acrílico/tela 2008



"SHOWTIME.02" 160x140cms Acrílico/tela 2008



"SATURN GONE WILD" 180x160cms Acrílico/tela 2008



^
"FAIRY TALE" 195x295 cms Acrílico/tela 2008



< "HOME OF THE BRAVES"
250x195 cms Acrílico/tela 2008



"Non Violence", obra de Carl Fredrik Reuterswärd, instalada en Göteborg. Foto: Rolf Broberg.

La distancia del espectador. Notas sobre un encuentro imaginario

Miguel Á. Hernández-Navarro

Uno de los argumentos más célebres acerca de la imagen contemporánea es el que habla de la indiferencia y pasividad del espectador ante las fotografías y representaciones de la tragedia. Susan Sontag, por ejemplo, da cuenta de este argumento extendido cuando escribe: "saturados de imágenes de una especie que antaño solía impresionar y concitar la indignación, estamos perdiendo nuestra capacidad reactiva. La compasión, extendida hasta sus límites, se está adormeciendo"¹. Es decir: hemos visto tanto, que ya no nos afectan las imágenes. Nuestra retina está tan saturada de imágenes terribles, que éstas ya no son capaces de provocar en nosotros la más mínima emoción. Como sostiene el artista Alfredo Jaar, uno de los que mejor ha sabido trabajar sobre esta sobreabundancia de imágenes, "en nuestros días nos encontramos expuestos a un sinnúmero de imágenes que desfilan demasiado rápido por la 'autopista de la información', un paisaje mediático donde millares de reproducciones compiten por llamar la atención y empujarnos a consumir, consumir, consumir. Entonces hay que preguntarse cómo una imagen que representa el sufrimiento, pérdida en un mar de consumo, todavía puede afectarnos"². Y la respuesta no se hace esperar: "desgraciadamente, en la mayoría de los casos la imagen es incapaz de afectarnos"³.

Si se observa bien, estos argumentos que nos sirven de ejemplo —aunque se podría citar un sinnúmero de ellos— coinciden en asignar la culpa de la situación al ámbito de producción de las imágenes. Son

los medios los que nos saturan de imágenes. Como sugiere Georges Didi-Huberman, "la información televisada maneja muy bien dos técnicas, la nada o la demasía, para enceguecernos mejor —por un parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación"⁴. O lo que es lo mismo: son los medios y sus ideologías de control y dominación los que nos mantienen prisioneros de nuestra ceguera, con los ojos vendados. Son ellos los que no nos dejan ver "la verdad" de las imágenes.

Atacar a los medios y su ideología se ha convertido también en un recurso común por parte de la teoría crítica contemporánea, que promueve una y otra vez visiones malditistas contra la comunicación y su dominación⁵. Las teorías del engaño, la simulación, la manipulación y el control por parte de las instituciones de poder han sido presentadas diligentemente desde Foucault a Debord, pasando por Baudrillard, Virilio o los influyentes estudios de Jonathan Crary⁶. Por supuesto, comparto esta tradición intelectual de la que, en grado sumo, me siento deudor. Sin embargo, creo que esa tradición tiene un

⁴ Georges Didi-Huberman, "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética", en AA. VV. Alfredo Jaar. La política de las imágenes, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 39. En otro lugar, he promovido una visión diferente a la expresada por Didi-Huberman: La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio, Valencia, Alfons el Magnànim, 2006. Allí argumentaba la presencia de dos estrategias maestras en el arte de hoy en día para salir de la saturación de las imágenes: anorexia y bulimia. En lugar del todo o la nada, hablaba del equilibrio como principio rector del espectáculo de las imágenes. Un equilibrio que era posible desestabilizar —al menos así lo creía entonces— a través de no dar nada o dar demasiado.

⁵ Cf. Mario Perniola, Contra la comunicación, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

⁶ Es interesante en este sentido consultar la visión de Martin Jay, Ojos abatidos, Madrid, Akal, 2008. En esta obra Jay observa que esta tradición de la sospecha tiene mucho que ver con la denigración de la mirada en el pensamiento contemporáneo.

¹ Susan Sontag, Ante el dolor de los demás, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 125.

² Alfredo Jaar, "Es difícil", en Antonio Monegal (Coopt.), Política y (po)ética de las imágenes de guerra, Barcelona, Paidós, 2007, p. 207.

³ Ibídem.



Residente herida en Gori (Georgia). Foto: David Udzinarishvili. REUTERS

peligro. Un peligro que pasa por quitar toda la responsabilidad al espectador. Nuestra indiferencia ante las imágenes es culpa de los medios; los medios nos manipulan y nosotros no podemos hacer nada; eso es lo parecen decirnos constantemente. Y esto es así sólo hasta cierto punto. Aunque evidentemente hay que seguir trabajando en la descodificación y el análisis del discurso de los medios, creo que es hora también de volver la vista al receptor y al testigo. Volver la vista a su responsabilidad. ¿Son los medios los únicos causantes de nuestra inmunidad icónica, o tenemos nosotros también algo de culpa? Y lo más importante, ¿hay algo que podamos hacer?

En las primeras páginas de *Ante el dolor de los demás*, Sontag cita un pasaje de *Tres guineas*, el libro en el que Virginia Woolf expone sus reflexiones sobre la guerra. Al comentar las fotografías del desastre, Woolf habla del potencial de las imágenes para transmitir el repudio a la guerra. Y sobre esto escribe Sontag: “no condolerse con estas fotos, no retraerse ante ellas, no afanarse en abolir lo que causa semejante estrago, carnicería semejante: para Woolf ésas serían las reacciones de un monstruo moral”⁷.

Hoy, como se ha señalado, parece que hemos perdido la capacidad de emocionarnos ciertas las imágenes. Hemos perdido toda empatía para con el sufrimiento del otro. Si esto fuese realmente así, ¿acaso podríamos evitar nuestra monstruosidad por el hecho de que esa pérdida haya sido una usurpación de los medios, por la convicción de que hayan sido ellos los que nos han tapado los ojos?

Creo que también está en nuestra mano poder hacer algo para la rescatar la emoción, para que esas imágenes realmente nos “conmuevan” y nos “in-quieten”, es decir, para que no nos dejen tranquilos en nuestro sillón. Creo que es necesario poner algo de nuestra parte. No podemos evitar nuestra responsabilidad. En el diagnóstico de la imagen contemporánea, el espectador no puede ser declarado inocente. Darle toda la culpa a los medios es sólo una parte. Quizá la mayor, es cierto. Pero está también la parte del espectador, la parte del receptor, de ese receptor que sigue comiendo tras los desastres, de ese espectador que ni siquiera siente la necesidad de cambiar de ca-

nal cuando aparece el desastre, un espectador que incluso es incapaz ya de mirar para otro lado. Ya no hace falta ladear la mirada. No hay nada que perturbe nuestra visión.

¿Nada? ¿Realmente?

Estoy convencido de que aún hay imágenes que nos tocan. La indiferencia algunas veces se suspende. Ocurre sólo de modo excepcional. Pero ocurre. Aún hay imágenes que nos conmueven y nos inquietan. A veces el dolor de los demás atraviesa la pantalla. En ocasiones, mientras leemos el periódico, navegamos o vemos la televisión, ciertas imágenes pueden llegar a afectarnos realmente, esto es, a establecer con nosotros una relación de cercanía, de afecto. Cuando eso sucede, aparece en nosotros una sensación extraña. Y pensamos que quizá no estemos totalmente curados de espanto.

#

Déjenme ahora hablar en un tono exclusivamente personal. Lo que sigue no puede ser contado de otra manera. Hace unas semanas encontré una foto que me conmovió como hacía tiempo que ninguna imagen lo hacía. Mientras hojeaba un periódico, entre un gran número de imágenes de la reciente guerra del Cáucaso, una fotografía llamó poderosamente mi atención. Se trataba de una instantánea tomada el pasado 9 de agosto en la ciudad de Gori por el fotógrafo de Reuters David Mdzinarishvili. Una mujer anónima, en el suelo, entre sarmientos de metal, herida e impotente. Una mujer que grita de desesperación. No puede levantarse. Su peso se lo impide. Sus heridas también. Es la pura imagen de la desolación.

Esta imagen se ha convertido ya en uno de los iconos del conflicto de la guerra entre Georgia y Rusia. Una guerra que parece no haberle importado a nadie. Una guerra que ha mostrado que las treguas ficticias de concordia internacional durante los juegos sólo enmascaran la realidad.

La mujer fue víctima del desproporcionado bombardeo del ejército ruso sobre Gori, la segunda ciudad de Georgia. Un bombardeo que servía de contraofensiva tras el ataque georgiano a Tsjinvali, la capital de Osetia del Sur, que reclamaba su independencia de Georgia, en la que fue incluida en 1922 por decreto de Lenin.

Aunque que el análisis del conflicto se escapa de los límites de este texto —y sobre todo de mis conocimientos de historia política—, lo que parece claro es que la contraofensiva del ejército ruso fue a todas luces desproporcionada. Y su bombardeo a la ciudad de Gori, a unos 70 kilómetros de Tiflis, provocó una cantidad de víctimas civiles ciertamente alarmante.

Éste es, podríamos decir, el contexto en el que se sitúa la foto. Pero lo concerniente para la reflexión que estoy proponiendo en estas páginas no tiene que ver directamente con el conflicto y sus causas —aunque eso no puede ser, ni mucho menos, dejado de lado—, sino con la relación personal que llegué a establecer con la foto de esta mujer anónima.

Recuerdo cómo, al hojear el periódico, esta foto me punzó. Era la imagen del conflicto. Era la pura presencia de la indefensión. Una imagen que, como señala Griselda Pollock, se transmite mejor con niños, mujeres y ancianos⁸. En este caso era una mujer anciana. La



ancianidad transmitía la indefensión, y también la falta de culpa... pero a diferencia de las fotos de niños, aquí la ancianidad parecía tener que ver también con la incomprensión. Hablaba del arraigo a la tierra y del sinsentido de la guerra en cualquiera de los bandos.

Pero lo que me impresionó de la imagen, lo que me llamó tan poderosamente la atención no fue todo lo anterior. Todo eso, por supuesto, es lo que hablaba del desastre. Eso era lo que podríamos llamar, con Roland Barthes, el studium de la foto. Después de un momento, me di cuenta que lo que realmente me impactaba de aquella foto, lo que hizo mis ojos se llenasen de lágrimas, lo que hace que aún hoy no pueda mirar la imagen sin estremecerme, es que aquella mujer, aquella mirada de dolor y desconsuelo, me recordaba siniestramente a mi madre. Mi madre, que había fallecido exactamente cinco meses antes del conflicto, y que desde luego nada tenía que ver con la foto. Era tan sólo una asociación de mi mente. Lo extraño se hacía familiar. Y en aquella mujer anónima y desconocida, re-conocía yo a mi madre. Reconocía su indefensión durante los últimos meses de su vida. Una indefensión que era completamente distinta y tenía que ver exclusivamente con su enfermedad. Sin embargo, su mirada de impotencia no distaba demasiado de la mujer de Osetia, la mujer anónima de la que ya nada más pude saber. La mujer que fue llevada a un hospital, pero que, según el fotógrafo, por las heridas que tenía

sería muy difícil que pudiera sobrevivir.

Lo que yo vi en aquella imagen era algo que no estaba en la imagen. Era una proyección de mi subjetividad, es cierto. Pero esto me hizo prestarle una atención diferente. Esto hizo que literalmente se fraguase un puente en la imagen y yo. De algún modo creía poder imaginar lo que aquella mujer podría sentir. Podía ponerme en su lugar, o al menos podía imaginar que lo hacía. Aquella mujer anónima dejaba de ser anónima al ser reconocida como un prójimo. Su desgracia, su sufrimiento, por tanto, entraba directamente en mi espacio psíquico. Se trataba de un sufrimiento cercano. En cierto sentido, podía sentir-con-ella y acompañar su sufrimiento.

Ese acompañamiento se producía porque había en la imagen algo cercano y a la misma vez lejano, algo familiar y a la vez extraño. Algo que remitía sin duda a eso que Freud llamó lo siniestro (das unheimliche), “aquella suerte de sensación de espanto que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”⁹. Lo siniestro, algo con resonancias de lo familiar (heimlich) pero que, a la vez, nos es extraño (un-heimlich), como una especie de déjà-vu que puede llegar a establecer una virtual conexión entre una “no-primeravez” y una “primera-vez”. Algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito, y que, precisamente por esa razón, nos perturba y nos angustia, porque recuerda algo que debiendo haber permanecido oculto, ha salido a la luz.

Lo siniestro, o lo familiar extraño, no estaba en la foto, sino en mi

y niños, o de mujeres con niños. (...) Las imágenes de mujeres y niños se transforman en significantes predilectos de las atrocidades que soportamos ver” (G. Pollock, “Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/negar, de saber/entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar”, en AA. VV. Alfredo Jaar. La política de las imágenes, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 105).

9 Sigmund Freud, “Lo siniestro” [1919], *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, pp. 2483-2505.

7 Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, p. 16.

8 “He observado la preferencia de mostrar tal sufrimiento mediante imágenes de mujeres



Ataque al Pentagono. 11 septiembre 2001. Gobierno EEUU

percepción de ella. Había algo allí que no estaba allí y que yo reconocía. Algo que, aunque fuese inconscientemente, salía de mí hacia la foto. O que estaba en la foto y que no era evidente para el resto. Era sin duda el punctum de la fotografía, ese elemento descrito por Roland Barthes en *La cámara lúcida*. Como es bien conocido, allí el autor francés analiza la existencia de dos elementos claves en la percepción de una fotografía: el studium y el punctum¹⁰. El primero se relaciona con el interés cultural y humano que puede tener una fotografía: "la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial"¹¹. El segundo es un detalle (no siempre presente) que sale a la búsqueda del espectador, minando y dividiendo la generalidad cultural del studium: "el punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)"¹². En cierto modo, se trata de un suplemento –"es lo que añado yo a la foto y que sin embargo está ya en ella"¹³– en el cual recae la subjetividad del espectador, un lugar de empatía radical con la imagen en el que ésta "apresa" el ojo del vidente. Se podría afirmar que, de alguna manera, ese punctum inquieta al sujeto, que se siente "aludido" y, al ser punzado desde un lugar determinado, queda "preso" de la fotografía, estableciendo con ella una especie de Tuché, un virtual encuentro con lo Real.

En cierto modo, lo que me ocurrió con la imagen de la mujer desconocida ponía en conjunción lo siniestro y el punctum. Lo que me punzó y me llamó la atención de la foto, lo que me conmovió y me inquietó, lo que me hizo estremecerme, fue la extraña familiaridad y cercanía de esa imagen. Vi algo que no tenía que haber visto, y ese algo, fue la cercanía. Como si se tratase de un espejo, la imagen me devolvió la mirada¹⁴. Y eso fue lo que me inquietó. Un devolver la mirada que, sin duda, tenía que ver con el reconocimiento de ese algo extrañamente familiar.

De esa manera, al mirarla como si mirase a mi madre, la mujer de Osetia del Sur, en su anonimato y su extrañeza, se volvió familiar y cercana. Su anonimato tomó nombre por un momento. La habitual superficialidad de las imágenes se hizo profundidad. La imagen creció y se hizo compleja. Se hizo cuerpo. Sentí entonces su peso real, ese peso que le impedía levantarse. Sobre la imagen cayó la fuerza de la gravedad. Dejé de ser inmaterial y transparente para convertirse una imagen corpórea, material, llena de sangre, vísceras, emociones, miedos y deseos. Una imagen "tangible". Es en ese momento cuando la mirada se vuelve táctil, y uno siente la necesidad de abrazar al otro, cuando experimenta su espesor, su profundidad, cuando en sus ojos nos encontramos con la perplejidad de nuestra mirada.

Aquí toma verdadero sentido la observación de Jacques Rancière:

¹⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989.

¹¹ *Ibidem*, p. 64.

¹² *Ibidem*, p. 65.

¹³ *Ibidem*, p. 105.

¹⁴ Sobre esto ver Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

"no es que veamos demasiados cuerpos que sufren, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos que no nos devuelven la mirada que les dirigimos, de los que se habla sin que se les ofrezca la posibilidad de hablarnos"¹⁵.

Esta relación personal con una imagen, esta vivencia fenomenológica, no pretende ser más que una experiencia que no puedo aspirar a compartir. Lo que me quedó claro es que la imagen aún puede herir, conmocionar y emocionar. La imagen me punzó. Y eso me hizo pensar que algunas imágenes aún pueden traspasar la barrera de la pantalla, de esa saturada pantalla-filtro por medio de la cual nos enfrentamos al mundo.

Es muy posible que nuestro filtro de acercamiento a los acontecimientos se haya saturado de imágenes, que apenas podamos verlas, o que, aunque las veamos, no nos afecten. Pero también es cierto que algunas rompen esas barreras y nos tocan, nos punzan y nos zaran-dean. Y lo hacen porque rompen el régimen de lejanía de la imagen. Pero esa ruptura no se produce en la parte de la imagen, sino en la parte de la mirada. Somos nosotros quienes realmente rompemos la pantalla. Es pues la parte del espectador la que está aquí en juego.

#

En su reciente reconceptualización del mito de Orfeo y Euridice, Griselda Pollock observa cómo, muchas veces, la mirada a la catástrofe, al dolor de los demás, lejos de constituir un signo de piedad por el otro, puede llegar matar de nuevo¹⁶. Igual que sucede con la mirada de Orfeo, que, debido al miedo y a la curiosidad, hace volver de nuevo a Euridice al Averno, por lo general, la mirada ante el dolor del otro, en lugar de ayudar, lo sume aún más en su condición de víctima, lo hace hundirse aún más en el dolor. Lo que Pollock llama la mirada órfica, una mirada desconfiada y curiosa, es la mirada de los medios de comunicación, la mirada característica del sujeto contemporáneo. El vistazo distante ante la catástrofe. La mirada que nos permite seguir comiendo ante las terribles imágenes que vemos en la televisión. Y es que miramos el desastre sólo para cerciorarnos de que sigue ahí. Una mirada constatativa. Una mirada que no puede nada.

En cierto modo, esta mirada notarial, que simplemente levanta acta de la catástrofe, puede también entenderse como una herencia de la mirada del desinterés kantiano. Una mirada estética, que se conmueve con aquello que ve, pero que marca claramente las diferencias, que sabe que hay una distancia, que está a salvo de lo que ve. Sólo eso le permite la catarsis, la seguridad de que la imagen no lo puede herir. De que el dolor no puede entrar en su terreno. Está más allá. Puesto a distancia por la mirada. La mirada como una mise en distance de lo terrible, que lo hace visible, pero siempre alejado, al otro lado, sin ninguna posibilidad de afectarnos. O lo que es lo mismo: una mirada desafectiva, que no nos puede tocar, que nunca puede llegar a provocarnos el verdadero dolor del otro.

La mirada de los medios, la de la imagen contemporánea, la que configura nuestro modo de ver sería, desde esta perspectivas, una puesta

Igual que sucede con la mirada de Orfeo, que, debido al miedo y a la curiosidad, hace volver de nuevo a Euridice al Averno, por lo general, la mirada ante el dolor del otro, en lugar de ayudar, lo sume aún más en su condición de víctima, lo hace hundirse aún más en el dolor.

en obra de esa mirada de Orfeo, que se vuelve y mata de nuevo. Porque Euridice ya estaba muerta. Y Orfeo fracasa en su rescate. Después ya sólo quedará el lamento, la eterna letanía de la pérdida.

Griselda Pollock observa que ésa es muchas veces la mirada del testigo mudo, aquel que simplemente muestra lo que ve, pero que no se implica en la visión, el espectador que, como dijera Blumemberg, naufraga en su intento de comunicar lo que ha visto¹⁷. Esa es la mirada de la sociedad de la imagen. En ella está el distanciamiento, la objetualización, el fetichismo de lo claro y distinto. Una mirada donde se reactualiza el noli me tangere y la puesta en suspenso del sentido tacto en la cultura occidental¹⁸.

Frente a esta mirada distante que vuelve a matar, Pollock, amparada en un larga tradición de pensamiento feminista, aboga por otra mirada que vaya más de los límites de la visión puramente óptica y trate de eludir por todos los medios el espectare del espectáculo para proporcionar una mirada "afectiva", una óptica de co-afección, una mirada que sufra con el otro, que acompañe el sufrimiento. Una mirada con-doliente, que duela-en-el-otro.

En este punto es tremenda útil la reflexión realizada por la pintora y teórica judía Bracha Lichtenberg Ettinger, quien, a la hora de volver a mirar al Holocausto, plantea la noción de "Wit(h)ness", que podríamos traducir como (con)testigo, o, más empáticamente, "testigo-contigo"¹⁹. El con-testigo no mira en la distancia, sino que en la cercanía del otro. Se implica y se hace dolor con el otro. Es alguien capaz de testimoniar la catástrofe. Y, para dar testimonio, no sólo es necesario ver, sino también sentir el dolor del otro. La visión nunca es suficiente. Para dar testimonio es necesario introducir el propio cuerpo, inscribirse en el otro, "tocar" su dolor, que éste nos "afecte". Dar testimonio es, de algún modo, sufrir-en-el-otro.

¹⁵ Jacques Rancière, "El teatro de imágenes", en AA. VV. Alfredo Jaar: *la política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p. 77

¹⁶ Griselda Pollock, "Abandoned at the Mouth of Hell or A Second Look that Does Not Kill: The Uncanny Coming to Matrixial Memory", en *Looking Back to the Future. Essays on Art, Life and Death*, Londres, Routledge, 2000.

¹⁷ Hans Blumemberg, *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995.

¹⁸ Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere*, Madrid, Trotta, 2006.

¹⁹ Bracha L. Ettinger, "Traumatic Wit(h)ness-Thing and Matrixial Co/in-habit(u)ating", *Parallax*, 10 (1999). Cito por la versión francesa, incluida en: *Regard et espace-de-bord matrixiels. Essais psychanalytiques sur le féminin et le travail de l'art*, París, La lettre volée, 1999.



La escritora murciana Marta Zafrilla.

La fe centrífuga

Rubén Castillo Gallego

Sir Edmund Hillary lo explicó convenientemente hace unas décadas: había que escalar el Everest por la sencilla razón de que estaba ahí. Establecida la meta, el reto se yergue solo. Ésa ha sido siempre la energía que ha movido a los seres humanos en su afán de superación, en su frenesí por romper barreras y anular los límites. Pero en el mundo de las letras murcianas, este afán se ha visto siempre moderado por una afección que nos atenazaba e inmovilizaba: el síndrome de Faetón. El hijo del dios Helios (recordemos la mitología) era un joven levemente loco, en cuyo ánimo anidaban las especias más sabrosas: temeridad, valor, imprudencia, osadía, orgullo, convicción, insolencia... Un día le planteó a su padre que, a su juicio, estaba perfectamente capacitado para guiar el carro de fuego del sol. Y el padre, tras no pocos ruegos, accedió a concederle el privilegio de conducirlo. El resultado, como sabemos, no pudo ser más nefasto: ayuno de fuerzas y de experiencia como auriga, el joven Faetón no pudo evitar que los caballos de fuego pasaran tan cerca de la Tierra que calcinaran una franja de la misma (el actual Ecuador), y se ganó el desdén de su padre. Jamás volvió a permitirle que se subiera a un carro que, bien evidente resultaba, era incapaz de conducir.

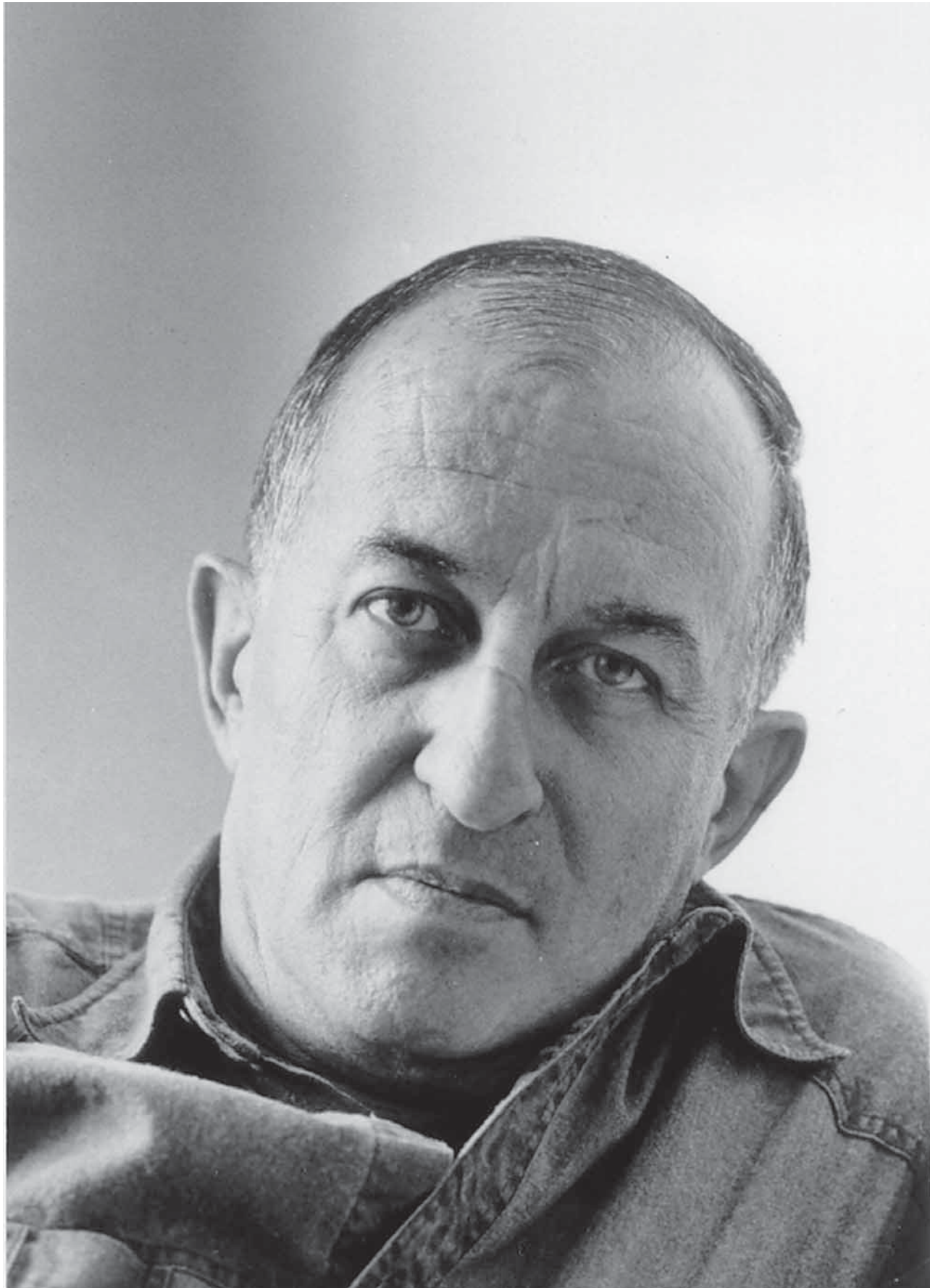
Los escritores murcianos, desde siempre, han sufrido las secuelas de ese síndrome. Acostumbrados a un provincianismo calentito, confortable y estrecho, donde triunfar estaba al alcance de cualquier mediocre aplicado, renunciaron a asir las riendas del carro de fuego y enfrentarse a la ruidosa bofetada del fracaso. ¿Para qué intentar "dar el salto" a Madrid o Barcelona, si tantos lo habían probado sin éxito? ¿Para qué arriesgarse a sufrir una humillación tras otra, con lo cómoda que es la mesa camilla y lo acogedor que es el brasero localista?

Pero con la llegada del siglo XXI la situación parece haber dado un giro (y digo "parece" porque estamos pendientes de la consolidación del fenómeno). Tras el impacto mediático de Arturo Pérez-Reverte, los autores murcianos comienzan a manifestarse fuera de la Región con empuje creciente. En 2001, Manuel Moyano (de origen cordobés pero afincado en Molina de Segura) abre el camino publicando en la editorial valenciana Pre-Textos un volumen de historias breves titulado El

amigo de Kafka, por el que le concederían poco después el premio Tigre Juan; en 2002, Francisco Giménez Gracia (de origen madrileño, pero afincado en Murcia desde 1989) publica el ensayo La cocina de los filósofos con el sello capitalino Libertarias; en 2004 se publica el poemario Allí donde no estuve, del joven Antonio Aguilar, que había obtenido poco antes el accésit del premio Adonais... Cuento, ensayo, poesía... A falta de un gran éxito en la novela, la maniobra parecía potente y estable. Los autores del zarangollo y los paparajotes se sacudían el polvo de la dehesa y comenzaban a calibrar la posibilidad de que Madrid y Barcelona no fueran utopías inalcanzables, sino objetivos plausibles, a los que se podía acceder por el camino más inesperadamente sencillo: escribiendo buenas obras. En esa corriente se inscribían las docenas de premios literarios obtenidos en toda España por Miguel Sánchez Robles o el hecho de que el moratallero Pascual García fuera finalista en el premio Loewe de poesía, uno de los más prestigiosos de España.

Y el éxito se redondea en el año 2007 cuando, en apenas una semana, dos autores murcianos saltan a los medios periodísticos nacionales por sus triunfos novelísticos. Son Marta Zafrilla, ganadora del premio Gran Angular de novela juvenil por Mensaje cifrado (que publicará SM), y Luis Leante, ganador del premio Alfaguara por Mira si yo te querré, que se coloca durante muchas semanas en la lista de libros más vendidos del país.

El póker de ases (cuento con Manuel Moyano, ensayo con Francisco Giménez, poesía con Antonio Aguilar y Pascual García, novela con Marta Zafrilla y Luis Leante) está completo. Pero no está cerrado. O no debería estarlo. Si el asunto quedase así, estancado y anecdótico, el esfuerzo de estos autores no habría servido de nada. Ahora más que nunca es necesario que los escritores de nuestra tierra cojan el testigo, se olviden de arcadias pretéritas con olor a cieno y se pongan a escribir libros de auténtico calado nacional. Dos o tres pasos no forman un camino, pero lo inauguran. Sólo cuando llegue a Murcia el segundo premio Alfaguara, o el segundo Gran Angular, o el primer Herralde, podremos afirmar que la tendencia se ha consolidado, y que formamos parte de la modernidad literaria.



Las señas de identidad del exiliado.

A propósito de la última novela de Juan Goytisolo

Fernando Larraz

La trayectoria narrativa de Juan Goytisolo es una de las más zigzagueantes de nuestra literatura contemporánea. Varios virajes abruptos marcan su carrera desde que en 1954 publicó su primera novela, *Juegos de manos*. El más recordado por la crítica tuvo lugar a mitad de los años sesenta, cuando tornó su doctrinal social-realismo por la emergente novela experimental y subjetiva, mucho más libre de compromisos y normas estético-morales. En 1959 el joven Goytisolo era la promesa de nuestras letras y se atrevió a escribir un artículo programático en la revista *Ínsula*. Allí defendía una «literatura nacional popular» contraria a la «concepción literaria clasista y egocéntrica» de muchos autores que les impedía responder a las necesidades y expectativas de una mayoría lectora ansiosa por ver reflejados literariamente sus problemas e inquietudes. A través de la novela realista última, a la que Goytisolo no llegaba a mencionar explícitamente, «el novelista y el público españoles han iniciado una aproximación salvadora, y a tientas —casi diría a ciegas— y comienza a establecerse entre ellos un diálogo mediante el cual el público se esfuerza en expresar sus necesidades al escritor y éste, sin conocerlas bien aún, pero intuyéndolas confusamente, se aplica a darle satisfacción en la medida de sus fuerzas».



Posiblemente, Goytisolo cumpla el decálogo para la supervivencia de la novela que enunció Vicente Verdú hace algunos meses: la comparecencia continuada del autor, el debilitamiento de la anécdota y de la ficción, la multiplicidad de experiencias y reflexiones inarticuladas...

¿Dónde quedó aquel ingenuo populismo literario? ¿Guarda alguna coherencia con la carrera literaria posterior de Goytisolo? Desde luego, aquella concepción redentora de la literatura se diluyó en 1966 con la inmersión de Álvaro Mendiola en sus propias Señas de identidad. Al cambio de claves literarias sobrevivió sin embargo una preocupación política y social que se mantiene en toda la escritura posterior de Goytisolo. Es esa inquietud la que hace de un escritor un intelectual, de acuerdo con la famosa definición que un personaje de Max Aub da en Campo cerrado, según la cual un intelectual es «un hombre que tiene una relación moral con la política. O para quien la política es un problema moral, si lo prefieres». Entiéndase aquí político en el sentido más novelístico de la palabra: como el escudriñamiento en las claves dialécticas del individuo con su entorno. Y es precisamente en el individuo donde está la diferencia entre el arte de la novela y el ensayo sociológico o la novela de tesis.

Señas de identidad fue la desembocadura lógica de su inconformismo. Había algo más allá de los angostos límites de lo nacional y lo popular que la novela podía desenmascarar si se la liberaba de los imperativos objetivistas. El proyecto narrativo de Goytisolo se enriqueció con una búsqueda que trascendía la mera descripción de las condiciones sociales de la sociedad española para desentrañar su genealogía. Pocos textos evidencian con más crudeza la impostura del sistema franquista y las trampas discursivas de la ideología que lo sustentaban. No tengo dudas en afirmar que Señas de identidad es una de las cinco o seis mejores novelas españolas del siglo XX. La complementa la segunda gran novela de la trilogía, Reivindicación del conde don Julián, en donde se desdibuja totalmente la anécdota y se convierte en un gran esfuerzo lingüístico de refutación.

El mundo narrativo de Juan Goytisolo se ha ido enriqueciendo desde entonces en temas y formas. Cuestionador impenitente de la realidad, el creciente estupor de Goytisolo, sin embargo, lo ha mantenido lejos de proyectos tan acabados arquitectónicamente como Señas de identidad o Reivindicación del Conde don Julián. La última piedra de este edificio narrativo es El exiliado de aquí y allá, que acaba de publicar Galaxia Gutenberg. Una nueva novela de Juan Goytisolo debe considerarse un acontecimiento literario de primer orden en el calendario cultural de nuestro país. Supone para sus lectores la esperanza de leer nuevamente algo del nivel de aquellas dos obras maestras. Y nuevamente lo que se encuentra el lector es un conjunto inconexo de textos brillantes en los que no puede reconstruir una trama. Hay quien afirmará que es una novela del siglo XXI y quien afirmará que es un texto plenamente posmoderno. Tales afirmaciones se sostienen apelando a la renuncia a construir argumentos narrativos, a las concesiones a la dispersión... Posiblemente, Goytisolo cumpla el decálogo para la supervivencia de la novela que enunció Vicente Verdú hace algunos meses: la comparecencia continuada del autor, el debilitamiento de la anécdota y de la ficción, la multiplicidad de experiencias y reflexiones inarticuladas...

El exiliado de aquí y de allá es un texto acerca de los males del mundo contemporáneo. El consumismo, las ideologías nacionalistas e integristas, el terrorismo y el miedo comparecen en esta novela fantástica, irreal, mágica. El personaje una víctima del terrorismo que ya había protagonizado otra novela de Goytisolo, Paisajes después de la batalla indaga la inextricable red de motivos que han conducido a su muerte hasta toparse con lo irracional, que es la cara más visible



"La Cattedrale del consumismo". Giulietta Cavallotti

del mal. De este modo la novela de Goytisolo pretende erigirse tanto como impugnación del Sistema (social, político, religioso...) como de las respuestas contra ese Sistema. Ambas están dominadas por una misma lógica destructiva. Si en las novelas de su gran ciclo, había un trabajoso esfuerzo por deconstruir la lengua para, de ese modo, deconstruir los cimientos de la realidad como método epistemológico, en El exiliado de aquí y de allá, a pesar de persistir en su voluntad de desvestir la realidad, el narrador-autor se topa con un cierto escepticismo. No hay ya un punto cero que otorgue la lucidez necesaria para hacerse con la realidad, a la manera de Señas de identidad y Don Julián. Por el contrario, prevalece el fatalismo impuesto por las tecnologías, la mercantilización de la existencia y el fanatismo religioso. Frente a tales amenazas, toda refutación ahora resulta vana. Solo cabe la risa. La ridiculización. El apocalipsis está acusadamente atemperado aquí por la sátira. El mesianismo de una novela popular es una vana aspiración, cada vez más banal. La perspectiva del personaje principal, el Monstruo del Sentier es clave para el funcionamiento de la novela: quiere dejar de ser víctima para convertirse en verdugo, porque es mejor estar del lado de los que matan. Para ello, este difunto que habita en desde el Más Acá de la muerte observa el incomprensible caos que imanes, rabinos y obispos han plantado para encauzar los odios y resentimientos de los excluidos y satisfacer los instintos de los poderosos. Internet es el vehículo que emplea el monstruo para fluctuar entre los dos mundos, a un lado y otro de la muerte. Desde su plataforma cibernética, el monstruo averigua que la mercantilización es algo que comparten la política y la religión, el turismo y el terrorismo, el vicio y la corrupción, y que, como siempre, quien maneje los mercados manejará el mundo.

El balance es un mundo caótico en el que hay una relación proporcio-

nal entre el dogmatismo y la impostura de las creencias. Desde el Más Acá de la muerte, el protagonista va tirando del hilo de los discursos para poder llegar a comprender el funcionamiento de un mundo cuya perfecta sinrazón encarnan en esta novela personajes como Berlusconi, Putin, Bush, Benedicto XVI, un imán transformista, un rabino ortodoxo, un obispo pederasta, todos en extraña pero fructífera coalición para lograr el funcionamiento de este caótico universo. El cuadro final es de un extraño realismo en el que ninguna realidad nos parece ajena. La xenofobia, la degeneración del medioambiente, las diferencias sociales, el populismo político, el radicalismo religioso, el odio intercultural... todo está explicado, literariamente explicado en esta novela con tal nitidez que produce en el lector un hondo desasosiego. El exiliado de aquí y allá es una diatriba contra el antirracionalismo, que de acuerdo con el aprendizaje del protagonista, está tanto en el funcionamiento del sistema como en el de sus opositores, corrompidos por los nacionalismos y otras emociones identitarias. Pero es también una recolección de las voces de nuestro tiempo, agavilladas en una pequeña obra de arte con un propósito visible que es la de devolver al mundo las voces de él emanadas y ver cómo, una vez distorsionadas, se percibe con mayor nitidez sus acentos y sus significados. Creemos que ese era precisamente el interés de Goytisolo, conectar con la inquietud de los lectores, poner ante el espejo deformado sus causas y aun exacerbarla mediante la sátira. Mucho que ver si no con una literatura popular y menos con una literatura nacional sí con una literatura hondamente comprometida con el mundo en crisis y con un concepto de la literatura como herramienta de conocimiento.

El exiliado de aquí y de allá acaba de ser reeditada por Galaxia Gutenberg.



Escena de "La noche de los tulipanes"

LOS OTROS.

Notas sobre teatro y migración

Fulgencio M. Lax
Dramaturgo

No existen temas exclusivos a los que el teatro preste especial atención para subirlos al escenario. Esta distinción está en la sincronía de su propia génesis como drama, particularidad que la convierte en uno de los pilares más importantes que proyectan al teatro hacia el futuro como testigo privilegiado de la sociedad que lo genera.

Hoy, sin lugar a dudas, la migración es un fenómeno de una desafortunada actualidad y que tiene su origen en las circunstancias económicas que afectan al tercer mundo. El emigrante, en términos absolutos, busca una franja de supervivencia que no encuentra en su lugar de origen. Y cuando se inicia el viaje comienza, de una forma imparable, una transformación en la sociedad receptora, combinándose lo económico con lo social y lo cultural. El primero queda fuera de este artículo y respecto a los segundos se abre un importante abanico que para que despliegue todas sus palas han de pasar varias generaciones. Los cambios iniciales que se perciben tienen que ver con las necesidades primarias, como la gastronomía, el vestuario, la religión en algunos casos y, posteriormente, el folclore. Aspectos que sirven de refugio al inmigrante frente a una comunidad que le es ajena y, en algunos casos hostil, y cuyas estructuras convivenciales, en un inicio, lo ignoran. Pero este es el comienzo de un cambio imparable en la sociedad receptora. En una geografía como la mediterránea, con una gastronomía tan fuerte y tan arraigada, asistimos en la actualidad a un incremento de los productos exóticos en la alimentación (frutos, carne, condimentos, etc.), pero también en la exhibición de un vestuario autóctono que hace tan sólo unos años se escondía bajo el intento de imitar lo occidental. Quizá la aparición de expresiones artísticas, más allá del folclore inmediato que el inmigrante trae consigo, tarde un poco más en surgir para convertirse en un hecho de pertinencia significativa. Y no digamos si nos referimos a manifestaciones concretas y tan específicas como es el teatro. La emigración española tardó algún tiempo en verse reflejada en nuestra dramaturgia y sobre los escenarios. Tres textos paradigmáticos de la época y que se sitúan en la década de los 60 son: *La vendimia de Francia* (1961), de Rodríguez Méndez, *La camisa* (1962), de Lauro Olmo y *El caraqueño* (1969), de Martín Recuerda.

Estas tres obras que hablan, cada una de ellas, desde una focalización distinta, de cómo la migración afecta y desestructura al individuo, a la familia, y por ende, a una comunidad; reflejan a la sociedad española de la época, totalmente sumida en una crisis postbélica (Guerra civil española y II Guerra Mundial), en la que el futuro era bastante incierto y esto obligaba a buscar una estabilidad fuera de nuestras fronteras. Los personajes de *La camisa* se debaten entre el marcharse o quedarse:

JUAN.- ...()... Iré a ver al patrón y le diré que se invente un tajo pa mí, que aguante el chaparrón conmigo, que no quiero, ¡Que yo no quiero irme! En cambio, su mujer Lola está totalmente decidida.

LOLA.- Tos queremos irnos a alguna parte. Tos menos el estúpido de tu padre, que no sé qué espera.¹

Esta misma circunstancia, centrándonos en la actividad dramática, nos la encontramos en autores oriundos de países afectados por este fenómeno como, a modo de ejemplo, es el caso del ecuatoriano Jorge Mateus, que escribe y lleva a escena una trilogía basada en la forma en que la migración afecta a la sociedad de su país (Con estos zapatos me quería comer el mundo, *El pueblo de las mujeres solas* y *La noche de los tulipanes*).² Estos tres textos recorren tres momentos de incidencia: El emigrante que sale fura y se enfrenta a un mundo adverso. Las mujeres que quedan solas y los pueblos deshabitados de hombres jóvenes que han partido y, finalmente, los sueños rotos en esos viajes de migración clandestina. España era entonces un país del que se iban los ciudadanos en busca de trabajo. Hoy los papeles se invierten y la nuestra sociedad se ha convertido en receptora de mano de obra extranjera. En este papel se inaugura la dramaturgia española con la obra *La mirada del hombre oscuro*, de Ignacio del Moral (1992) y *Alhan* (1996), de Jerónimo López Mozo. Este paso es significativo a la hora de tomar el pulso a al fenómeno socio-económico de la migración y abrir, para el teatro español, una focalización distinta y actual del fenómeno migratorio en relación con la posición que hoy ocupa España. Pero todavía estamos muy lejos de que la inmigración sea algo más que un tema en nuestra dramaturgia y no una fuente de aportación de otras formas, de otras vías y de otras estéticas. La tradición de recepción migratoria de países como Inglaterra, Francia o Estados Unidos ha generado corrientes culturales en la que lo autóctono y lo nuevo se han unido para crear una tercera expresión totalmente distinta. En España se están produciendo experiencias muy interesantes, como por ejemplo las llevadas a cabo por el Instituto del Mediterráneo, pero aún necesitamos que el paso de las generaciones nos ofrezca un nuevo panorama, apuntado ya por un extraordinario arco iris de lenguas, modos, vestuario, ideas, folclore, alimentos, etc; de renovación teatral a partir de esa nueva sociedad en la que ya estamos inmersos.

FESTIVAL MULTICULTURALIDAD ESCÉNICA
28 de noviembre a 3 de diciembre
CENTRO PÁRRAGA

¹ *La camisa*, de Lauro Olmo. Revista Primer Acto, nro. 32. Madrid/1962.

² La extensión de este artículo nos impide ampliar la nómina de autores procedentes de los países que ahora protagonizan la emigración que recibe Europa.



¿Nos interesa Sibelius?

F. Fernández



Monumento dedicado a Sibelius en Helsinki

La idea de escribir este artículo sobre Jean Sibelius pudo surgir por dos causas: primera, porque el Auditorio de Murcia, dentro del ciclo de "Grandes conciertos" de la próxima temporada, tiene programado, en el primero de ellos, una segunda parte dedicada a dos obras de mediano formato de este autor, "Luonnotar, op. 70" y Lemminkäinen, Suite, op. 22"; segunda, ciertas preferencias sobre la música de este compositor, motivadas, quizás, entre otras razones, por la evocación de un viaje, a los países del norte de Europa que levantó grandes pasiones de diversa índole.

La contestación a la pregunta que encabeza este artículo, generalmente, sería un NO rotundo. Ni es un músico conocido popularmente ni sus obras se programan con asiduidad. Para intentar acrecentar el interés por él deberíamos empezar por conocerlo y nada mejor que hacerlo a través de su biografía y, sobre todo, de su obra.

Un detalle anecdótico, a través del cual podemos apreciar su autoestima personal y artística y su propia visión de futuro, lo podemos observar en el cambio que experimentó su nombre propio Johan, por el de Jean (afrancesado), lengua más internacional en aquellos momentos.

Tuvo Sibelius una larga vida. Nació y murió en Finlandia (1.865 – 1957). Noventa y dos años. ¡Casi un siglo! En un periodo tan largo, – este tan agitado también – pueden ocurrir muchas cosas.

Sabemos que Finlandia se encuentra en el Mar Báltico, más al norte, cerca de San Petersburgo. Anteriormente estuvo integrada en Suecia; a partir del S, XIX perteneció a Rusia. Fue en 1917 cuando consiguió la independencia, debido a un intenso movimiento nacionalista, que fue acentuándose proporcionalmente al sometimiento que Rusia imponía a los finlandeses. Casi toda la población vive en el sur del país, por su clima más benigno. Su paisaje está lleno de bosques, islas y lagos. Desde su independencia el nivel económico de la nación ha aumentado incesantemente.

Vivió nuestro músico en el seno de una familia de clase media. Su padre, médico de profesión, murió cuando Sibelius tenía dos años; contribuyó a ello su afición a la bebida y el tifus de 1867. La familia quedó en extrema pobreza. Salieron adelante gracias a los sacrificios de la madre. Todos los hijos estudiaron música, Jean se dedicó al violín. Aunque lo matricularon en la primera escuela del país que se en-



señaba en finlandés, no dominó este idioma hasta que tuvo 20 años. Este aspecto educativo influyó grandemente en su formación, le llevó al conocimiento del 'Kalevala', cantar épico de carácter nacional que tanto influiría en la temática de sus obras.

Como la ciudad donde nació no tenía un ambiente propicio para el desarrollo de su formación se trasladó a Helsinki; se matriculó en Derecho – estos estudios son el paso obligado de muchos escritores y músicos – que abandonó para dedicarse exclusivamente a la música. Continuó con el violín y empezó con la composición. Al final la labor creativa pudo más que la de interprete, que después de varios intentos de ingresar en algunas orquestas, incluida la de Viena, abandonó.

Todo artista debe conocer las corrientes de la época que le toca vivir. Sibelius no iba a ser una excepción y decidió ir a Berlín, aunque sus preferencias se inclinaban hacia Rusia; siempre pudo en él la fuerza irresistible de la música alemana a la del resto de naciones. Vida desordenada, bebida, etc... circunstancias que mejoraron cuando se trasladó a Viena, ciudad más liberal, abierta a las nuevas vanguardias. Empezó a componer y obtuvo unos discretos éxitos iniciales.

Fundó un hogar con una joven llamada Aino cuyo matrimonio duró 65 años.

En 1892 aparece el sentido nacionalista y patriótico en su obra. Viajó a Bayreuth y, tras asistir al festival wagneriano, decidió abandonar sus intereses operísticos, si es que alguna vez los tuvo. Para cubrir sus necesidades económicas después del matrimonio se dedicó a la enseñanza. Ahora es cuando comenzó a recibir el reconocimiento de su país; compuso la "Primera sinfonía" y "Finlandia".

Con el cambio de siglo llegó el reconocimiento internacional, empezando por París. No tuvo la misma suerte en Alemania con sus estrenos pero grandes directores de la época dirigieron sus obras, ponemos como ejemplo que Richard Strauss dirigió el "Concierto para violín". Este periodo es el de mayor valor compositivo, también

el de mayores problemas económicos. Volvió a la bebida y a adquirir considerables deudas a pesar de las cuales se construyó una casa en Jävenpää, cerca de la capital, donde vivió siempre.

A partir de estos momentos, aunque siguió componiendo descendió su popularidad. Sus obras nuevas no encontraron la aceptación de las anteriores. Alemania, Italia, después América, donde todo fueron honores. En este último país le ofrecieron grandes proyectos que rechazó porque 'llegaron demasiado tarde'.

Cuando logró la estabilidad económica dejó de componer. Empieza un periodo de más de treinta años de silencio creativo (en la Historia de la Música le ha ocurrido a bastantes autores). Surgen especulaciones sobre falta de ideas, agotamiento, problemas físicos o psíquicos. Quizá la actitud de Sibelius sea la más honrada: retirarse a tiempo si uno no tiene nada más que decir.

Murió en 1957, en su casa, rodeado de su mujer y de los hijos que le sobrevivieron, teniendo como fondo el imponente paisaje finlandés que tanto le inspiró y que tanto asombra a los viajeros que lo visitan.

La vida de un autor tiene reflejos intensos en su obra, pero cuando se trata de un artista, y más concretamente, un músico, la forma de llegar a entenderlo, a apreciar su valor, es escuchando con interés y atención lo que ha compuesto. Para ello dirigirnos a algún establecimiento especializado, adquirir el material conveniente y ponernos manos a la obra. (Si puede ser en directo, mejor). Mi sorpresa ha sido que cuando lo he hecho, la oferta encontrada resultó escasa. Tuve que acudir a otros métodos para poder actualizar mi comprensión de la obra de Sibelius. No obstante el lector que tenga interés sabrá buscar los cauces para hacerse con el material. Para captar la esencia atender y escuchar.

En cualquier estudio, tratado, libro, etc. sobre nuestro compositor siempre encontraremos dos constantes que hemos de ser capaces de captar en la audición: su descripción de la naturaleza, lo que le empareja instintivamente con la escuela rusa, sean de su tiempo o no, y la trascendencia que en su música tuvo la mitología finlandesa, con su poema 'Kalevala', lo que le une a los compositores alemanes, por los que estuvo muy influenciado en su juventud. Si se nos propone un fragmento u obra de Sibelius para relacionarlo con otros músicos descubriremos melódicamente a Chaikovski y a Wagner en la utilización del metal.

Sus inicios en la composición son dudosos; no existe personalidad musical definida pero en ellos se advierte su pericia en la orquestación.

La iniciación sinfónica la maduró con las composiciones orquestales compuestas entre 1892 y 1898, "En saga", "Las cuatro leyendas" (que oiremos en el Auditorio), "El rey Cristian II", etc. A partir de ahora encontramos un nuevo Sibelius. En la "Primera sinfonía" la cohesión interna es perfecta, y los pasajes de transición entre los distintos temas están profundamente elaborados, no encontramos distinción entre el fin de uno y el principio de otro. La "Segunda sinfonía" – una de sus obras más populares – es con la que Sibelius se convierte en un sinfonista auténtico, es donde sus obras comienzan a ser personales apartándose de los cánones existentes. En el resto de sinfonías resulta imposible saber, basándose en la anterior, que desarrollo va a experimentar la siguiente. Lo cierto es que su estilo posromántico estaba en total desacuerdo con las corrientes de su tiempo, pero siempre se mantuvo fiel a su concepción creadora, no dejándose arrastrar por esta u otra corriente. Decía que 'las ideas hacen la forma', la estructura quedara definida por el material con que contemos. Por ello encontramos contrastes tan grandes entre



Monumento dedicado a Sibelius en Helsinki

sus sinfonías, pasando de lo espectacular a lo íntimo, sin tener en cuenta la cronología, sólo la inspiración y las ideas, o la concepción del fenómeno sonoro que el creador tiene en ese momento. Estos planteamientos son, con frecuencia, comunes a otros compositores, pertenezcan o no a la misma época o corriente, como es el caso de Malher o Shostakovich. Así ocurrió con el resto de sus sinfonías, hasta la "Séptima" y pensamos que cuando no compuso ninguna más fue porque no hubo más evolución, ni ideas que le permitieran afrontar la "Octava". Pudo beber de otros estilos musicales e incorporarlos a su trabajo creador (Schönberg, Stravinski, etc.) pero se mantuvo firme en su estilo posromántico.

El segundo bloque, en importancia, de su creación musical lo constituyen los poemas sinfónicos. En estas obras es donde mejor se percibe su pasión por el folclore y ningún compositor escandinavo miró tanto a este acervo cultural como Sibelius. "El cisne de Tuonela" y "Regreso a Lemminkäinen" son los primeros indicios de la magia poética del músico finlandés. Pero la obra que impregnó su país de un profundo ardor nacionalista y que, además, le dio a conocer en el extranjero fue "Finlandia", que aunque no goce de la calidad de las citadas anteriormente, si disfruta de mucha popularidad. "Finlandia", obra sencilla; sus repetidos acordes brumosos hacen que el 'ambiente' finlandés lo percibamos con mayor claridad, o formemos en nuestra mente una idea de cómo creemos que debe ser. También contribuyó a su popularidad el que directores míticos – Karajan – lo grabaran y divulgaran hace unas cuantas décadas.

Otros poemas sinfónicos como "La hija de Pohjota", "Correría nocturna y amanecer" y "Tapiola (el mejor de todos) no gozan de tanta aceptación pero son obras fundamentales del género. En el caso de "Tapiola" se percibe la naturaleza con toda su fuerza. Son constantes los tonos sombríos, que imitan al viento, la tormenta, la fuerza salvaje de la naturaleza.

De las composiciones vocales, muchas desconocidas por las difi-

cultades para los interpretes que conlleva el que estén escritas en sueco y finlandés, la de más calidad es "Luonnotar". Escribió música para representaciones teatrales. "Vals triste" es una de ellas, de apenas seis minutos de duración, compuesta para la obra "Muerte" de gran efectividad dramática. Resulta interesante hacer una audición de esta partitura y otra de "La valse" de Ravel para comprobar las dos formas de composición, tan diferentes, para tratar un mismo tema.

Hemos dejado para el final el "Concierto para violín". Sibelius era violinista y conocía este instrumento, por eso al componerlo, tuvo en cuenta que el interprete pudiera exhibir toda su técnica y virtuosismo, dejando a la orquesta en un segundo plano, convirtiéndolo en uno de los preferidos de los solistas.

Sibelius pasó a la Historia de la Música, después de componer más de 112 opus, por dos razones: como el mejor compositor finlandés, creador del nacionalismo musical de ese país, que tuvo como referencia en su obra el folclore y la naturaleza de Finlandia y, sobre todo, por su forma originalísima de enfrentarse a la creación sinfónica.

AUDITORIO VICTOR VILLEGAS 31 DE OCTUBRE

Orquesta de la Radio de Finlandia

Anu Komi, **soprano.**

Sakari Oramo, **director.**

Programa

Lindberg – Parada

Mozart – Vorrei spiegarvi, KV. 418

Sibelius – Luonnotar op. 70

Sibelius – Lemminkäinen, suite, op. 22

Composiciones más famosas

Finlandia, op. 26.

Vals triste, op. 44.

Concierto para violín, op. 47.

El cisne de Tuonela, op. 22.

Segunda sinfonía, op. 43.



"Persepolis" de Marjane Satrapi

La Edad de Oro del cine iraní

Mariano Pérez Ródenas



"El círculo" de Jafar Panahi

El cine iraní vive hoy una peculiar paradoja. Mientras no para de cosechar prestigiosos galardones en numerosos certámenes y festivales, muchos de ellos españoles, que se celebran en los países occidentales de mayor tradición cinematográfica, su presencia en las salas de exhibición de estas mismas naciones puede considerarse, salvo contadas excepciones, meramente testimonial. Resulta más que evidente que el público europeo y estadounidense aún no parece preparado para paladear como se merecen una serie de películas que son fiel reflejo de una cultura cuyos parámetros narrativos más esenciales están, aparentemente, muy remotamente alejados de los nuestros. No hay efectos especiales, ni golpes de efecto o giros de guión inesperados; tan solo interés por narrar historias apegadas al destino de las personas, a sus anhelos y miserias, a sus alegrías y sus penas, a todo aquello que nos define como seres humanos. A pesar de estas peculiaridades, no resulta exagerado afirmar que la cinematografía iraní, con una producción en torno a los 60 o 70 filmes anuales, cifras similares a las de nuestro país, está viviendo una auténtica Edad de Oro tanto por sus logros creativos como por la incidencia que tiene como elemento dinamizador de una sociedad que, desde el triunfo de la Revolución Islámica en febrero de 1979, ha sido condenada a vivir en una permanente ralentización, e incluso a evidentes retrocesos, en diferentes esferas de la existencia cotidiana si se comparan con lo acontecido en los tiempos del Sha Reza Pahlevi.

En este proceso, resulta esperanzadora la cada vez mayor participación de la mujer en no pocos aspectos de las diferentes realizaciones cinematográficas que cada año se ruedan en tierras de la antigua Persia. Al cada vez más preponderante papel femenino, con autoras de la talla de Rajshan Banni-Etemad, Tahminé Milani, Samira

Makhmalbaf, Ferial Besad o Marjane Satrapi, se suma la aparición de una nueva generación de cineastas masculinos tan preparados como talentosos, que han recogido con brillantez el testigo de los grandes maestros del pasado. Entre las sombras que todavía lo afectan, cabe citar la estricta censura que afecta a un medio de comunicación tan apetitoso para influir en la sociedad como puede llegar a ser el cine, así como la proliferación de películas de un marcado carácter popular y comercial a costa de una baja calidad artística y que toman como referentes las producciones de Serie B de países tan influyentes cultural y políticamente en el mundo islámico como Egipto, circunstancia que se refleja en una cruel paradoja por la que muchas de las obras más reconocidas en Occidente, apenas conecten con el público de su país.

Conviene tener en cuenta que, de esas 60-70 películas que se producen anualmente en Irán, tan solo en torno a 15 o 20 por ciento es rodada por los directores entre los que es posible una clara influencia occidental. Un porcentaje que tiene mucho mérito, porque un 93 por ciento del total del cine que se proyecta en el país es de producción nacional.

Muy lejos quedan ya aquel año 1905 en el que abrió sus puertas la primera sala de cine en Teherán regentada por Ebrahim Khan Sahafbasfi, reservada entonces para el deleite de un público de alto estatus social. El hoy llamado 'séptimo arte' había sido introducido en el país en 1900 por el Sha Muzaffar al Din, quien quedó cautivado por el novedoso invento en París y decidió comprar el equipo necesario para rodar películas en Irán, dejando en manos del fotógrafo real, Rusi Khan, tan ardua tarea. Existen fuentes contradictorias en las que se afirma que la primera película iraní habría sido



momento en que las películas estadounidenses, europeas y rusas copaban las salas de proyección ante la inexistencia de una industria cinematográfica local digna de tal nombre.

Sin embargo, las cosas habrían de cambiar pronto, con el rodaje en 1930 de 'Abi y Rabi', una comedia de poco más de media hora de duración dirigida por Ovars Ohanian, un joven realizador formado en la Academia de Cine de Moscú, a quien puede considerarse, con todo merecimiento, el padre del cine de su país, merced a la creación de un centro en el que educar a los profesionales del cine, actores incluidos. En 1932 rodó su segunda película, 'Haji Agha', un drama religioso. Ese mismo año, uno de los alumnos de Ohanian, Ebrtahim Moradi, filma 'La Venganza del Hermano', a la que en 1934 seguirá el primer fruto de su propia productora, 'Sensual', obra en la que se criticaban las diferencias entre la atribulada vida de las ciudades y la pacífica existencia de los aldeanos. El otro gran hito de esta época de los pioneros llegó con la primera película sonora, 'La chica Lor', rodada en la India en 1932 por Abdol Hosein Sepanta.

Su éxito propició el rodaje en los años siguientes en la entonces colonia británica de otros cinco títulos pertenecientes a diferentes géneros, desde el histórico, el bélico o el romántico, hasta biografías de destacados personajes iraníes del pasado. Hasta 1947, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, no volvieron a rodarse películas de ficción en Irán, y todo merced a la industria cinematográfica desarrollada por Esmail Kushan, cuya influencia sería determinante en su despegue definitivo. La presencia de tropas estadouni-

denses en suelo iraní desde 1941 hasta la conclusión del conflicto, propició que, para proporcionarles el adecuado entretenimiento, se abrieran numerosas salas de proyección que junto a la gran difusión del doblaje, ayudaron a hacer del cine un entretenimiento de lo más popular entre la población.

En 1958, Farrok Gafaryh, cineasta educado en Francia, introdujo en la tradición filmica persa una influencia de claro aroma europeo, reflejado en películas como 'Al sur de la ciudad' (1958) o 'La noche del jorobado' (1964), que tuvieron que competir con otros títulos mucho más populares, pero de gran simplicidad argumental, que hacían las delicias de millones de sus compatriotas. A pesar de los reveses sufridos en la taquilla, la semilla ya había sido plantada y sólo era cuestión de que la nueva forma de hacer y concebir el cine encontrara su sitio entre el público autóctono. A partir de 1966 se produce el gran salto, favorecido por la puesta en marcha tres años después de la televisión pública, que demanda contenidos más afines para los gustos autóctonos, y por el desarrollo promovido por las autoridades con el Sha a la cabeza de escuelas profesiona-

la crónica de la coronación del soberano, que aconteció en 1896. Lamentablemente, no existen pruebas filmicas de ello, algo lógico teniendo en cuenta que se han perdido gran parte de las primeras producciones cinematográficas del país, y que es mucho el material perdido para siempre.

Desde el primer momento, el cine contó con el apoyo ferviente de los soberanos persas, quienes promovían unos precios bajos de las localidades, todo ello en aras de entretener al pueblo, pero también como una manera de poder controlarlo mejor. Las primeras películas solían recoger ceremonias religiosas o cortesanas rodadas en palacio. En 1926 los británicos apoyaron el cambio de dinastía favoreciendo la llegada al trono de Reza Khan, fundador de la dinastía Pahlevi, y ferviente partidario de todo aquello que pudiera contribuir a modernizar su país, aunque, inexplicablemente, bajo sus mandato el cine quedó relegado frente a las artes tradicionales, que recibieron un gran impulso. Fue en esta época cuando uno de los primeros directores de cine iraní, Khan Baba Motazedi, fue designado por el Ministro de la Guerra para rodar todos los actos oficiales gubernamentales en un



les relacionadas con la cinematografía. El número de productoras creció notablemente, llegando a sacar al mercado incluso películas de dibujos animados.

En la década de los 70, y a pesar de la censura, los directores iraníes se vuelcan en los temas sociales, con producciones como 'La Vaca' y el 'Idiota' de Dariosh Mehr juii; 'El Chaparrón' y 'El Cuervo' de Bahram Beyzaei; 'Mozafar' del carismático y premiado Abbas Kiarostami; o la vanguardista 'Los Mongoles' de Parviz Kimiavi. Muchos de los más prestigiosos guionistas estaban en contra de la dinastía Pahlevi y su régimen. El panorama, como es fácil de intuir, cambió radicalmente a raíz del triunfo de la Revolución Islámica en 1979 y de la consiguiente guerra con Iraq que desangró a ambos países entre 1980 y 1988. Resulta curioso comprobar cómo los ayatolabs nada más llegar al poder cambiaron radicalmente su tradicional animadversión contra el cine, que consideraban un invento ateo y blasfemo de procedencia occidental que rivalizaba con la asistencia de los creyentes a las mezquitas, y que mostraba mujeres sin velo e interviniendo en números musicales. El rechazo de los clérigos tuvo consecuencias terribles, como brutales agresiones a los espectadores o la quema intencionada de salas de cine. En 1978 perecieron cerca de 400 personas en el cine Rex de Abadán a causa de un incendio provocado.

Hasta el triunfo de la Revolución se habían rodado en Irán en torno

Muy lejos quedan ya aquel año 1905 en el que abrió sus puertas la primera sala de cine en Teherán regentada por Ebrahim Khan Sahafbasfi, reservada entonces para el deleite de un público de alto estatus social.



Abbas Kiarostami

a unas 1.100 películas, y el país contaba con más de 400 salas de cine. A partir de entonces, las nuevas autoridades, al contrario de lo que cabría esperar, potenciaron notablemente el sector cinematográfico, al considerarlo la herramienta más eficaz para ejercer un férreo control sobre la sociedad, y promoviendo con este propósito un 'cine islámico' que chocó desde su mismo nacimiento con las tendencias y escuelas previas a la caída del Sha, en las que cada vez estaba más presente la influencia en lo filmico de Occidente.

Es en esos turbulentos momentos en los que surge con la fuerza de un titán la figura del director Abbas Kiarostami, sin duda el cineasta contemporáneo más decisivo en la historia cinematográfica de su país, de la que fue un magnífico embajador cuyas obras, espléndidas reflexiones frente a las arbitrarias imposiciones del régimen islámico, no dejaron de cosechar premios en los más prestigiosos certámenes. Kiarostami, miembro fundador del Kanun (Instituto de Desarrollo Intelectual de los Niños y Jóvenes Adultos), una institución fundada por sugerencia de la emperatriz Farah Diba, y que habría de resultar clave en la aparición del Nuevo Cine Iraní (Cinema Motefave), siempre se mostró muy crítico con la represión introducida por los clérigos poco después del triunfo de la Revolución, como refleja en sus filmes 'Alternativa 1, Alternativa 2' (1979), en el que denuncia a los delatores y soplones, o 'Deberes' (1990), con la que critica la manipulación en las escuelas de los más pequeños.

Otros directores que se sumaron a la cruzada de Kiarostami en contra de los excesos del régimen de los ayatolabs y de la guerra con Iraq fueron Bahram Beyzai, Mohsen Makhmalbaf o Amir Naderi cuyo

filme 'La Recherche 2', dedicada al tema de los desaparecidos por razones políticas, nunca ha podido estrenarse.

Uno de los rasgos definitorios de ese Nuevo Cine Iraní propiciado por el Kanun sería la participación de los niños en las películas interpretando papeles importantes, algo muy mal visto por las autoridades religiosas. Precisamente fue el ya mencionado Naderi quien apostó por primera vez por los niños como los grandes protagonistas de su película 'El corredor' de 1985.

Como era lógico esperar, correspondió a Kiarostami liderar el desembarco del cine de su país en los grandes festivales occidentales, en los que, mientras acumulaba un buen número de galardones, abría camino para los autores que habrían de seguir sus pasos años después. Entre sus logros, la Palma de Oro conquistada en 1997 en Cannes con 'El sabor de las cerezas'. Tras él, vinieron otros, como Jafar Panahi, Cámara de Oro en Cannes por esa emocionante historia que es 'El globo blanco' y León de Oro en 2000 por 'El círculo', filme que desafió todos los tabúes en su país al abordar el tema de las mujeres y el sexo y cuyo estreno en el país fue impedido por el veto no oficial de las autoridades religiosas, o Majid Majidi, que puso de manifiesto en 'Lluvia' (2001) el drama de los refugiados afganos en Irán o el incalculable valor que puede tener para dos críos un simple par de zapatos en 'Niños del cielo' (1997). Ya en 1996, Majidi había ganado brillantemente el Gran Premio del Jurado del Festival de San Sebastián con 'El padre', dura historia de un adolescente huérfano disconforme con su nuevo padrastro.

Este éxito en el certamen donostiarra fue reeditado, e incluso aumentado en 2004 por el realizador kurdo-iraní Bahman Ghodabi, ganador de la Concha de Oro merced a 'Las tortugas también vuelan', una historia ambientada en la invasión estadounidense de Iraq que también fue nominada al Oscar a la Mejor Película en Lengua no Inglesa. Ghodabi, quien dedicó el premio a su pueblo, repartido a la fuerza entre diferentes estados de Oriente Medio merced a fronteras impuestas, es uno de los cineastas más respetados y prometedores de Asia.

Junto a él, otros realizadores encarnan el futuro de ese cine iraní que apuesta por la apertura al exterior sin renunciar a sus esencias culturales, como ocurre con 'La pizarra', la película con la que una jovencísima Samira Makhmalbaf fue premiada en Cannes con apenas 20 años, y en la que se relatan los avatares de los profesores ambulantes que recorren las aldeas del Kurdistan dentro de ese estilo de 'documental de ficción' que caracteriza a no pocas de las películas que integran el mejor cine iraní de nuestros días. Un filme que contó sólo con dos actores profesionales en su elenco, siendo el resto aficionados, otro de los rasgos habituales del nuevo cine persa. Con su película, Samira ha demostrado con creces que ha heredado el talento de su padre, Mohsen, uno de los realizadores más crítico con el régimen de los ayatolabs.

Pero si hay una película que demuestra hasta donde puede llegar en un futuro la cinematografía iraní, esa es la maravillosa 'Persépolis', una fantástica cinta de animación en blanco y negro en un estilo que recuerda al de los años treinta y cuarenta, fruto del trabajo conjunto de la escritora y dibujante iraní Marjane Satrapi y el cineasta francés Vicent Paronnaud, cuyo guión plantea a la vez un recorrido más o menos autobiográfico no sólo por la niñez de la autora sino también por los cambios que llevaron a Irán la Revolución islámica. Una delicia



"Tangna" de Amir Maderi

que, desde su estreno el pasado año, no ha parado de recibir premios y galardones de o más merecidos.

El influjo del cine persa es tal sobre los realizadores occidentales que cada vez son más las coproducciones que se suscriben entre Irán y los países europeos más afines a su estilo de cocinar. Buena muestra de ello es el corto documental rodado por el cineasta murciano Gonzalo Ballester, 'The Molky Way', en el que narra las peripecias por aquellos pagos de una señora mayor llamada, precisamente, Molky.

A pesar del tiempo transcurrido desde la llegada del cine a Irán, parece más evidente que nunca que, como en los gloriosos tiempos de los pioneros, y gracias a la comprometida actitud mostrada por sus realizadores más internacionales, el cine seguirá desempeñando un papel fundamental en los cambios a los que necesariamente se verá abocada la sociedad iraní surgida de la Revolución Islámica de 1979, cuya población, mayoritariamente joven, es más afín a todas aquellas innovaciones que son contempladas con recelo por las autoridades seculares y religiosas. Verdaderamente, la Edad de Oro del cine iraní, como quien dice, está comenzando ahora.

Filmografía Básica

'La Vaca' (1969) de Dariosh Mehr juí
'El Chaparrón' (1971) y 'El Cuervo' (1976) de Bahram Beyzai
'Alternativa 1, Alternativa 2' (1979), 'Y la vida continúa' (1991), 'A través de los olivos' (1994), 'El sabor de las cerezas' (1997) y '10' (2002) de Abbas Kiarostami
'Los Mongoles' (1973) de Parviz Kimiavi
'El corredor' (1985) de Amir Naderi
'El ciclista' (1989) de Mohsen Makhmalbaf
'La manzana' (1998) y 'La pizarra' (2000) de Samira Makhmalbaf
'El padre' (1996), 'Niños del cielo' (1997), 'El color del paraíso' (1999) y 'Lluvia' (2001) de Majid Majidi
'El globo blanco' (1995) y 'El círculo' (2000) de Jafar Panahi
'Las tortugas también vuelan' (2004) de Bahman Ghodabi
'Persépolis' (2007) de Marjane Satrapi y Vicent Paronnaud

“Deberíamos avanzar hacia un arte telepático que se genera en una red cósmica”

Eugenio Vizuite

M^a Ángeles Domínguez

“La obra de arte ha muerto, ya no existe”. Así de rotundo se muestra Eugenio Vizuite, fotógrafo y activista de la creatividad que aboga por la figura del ‘no artista’. Porque, en definitiva, “el arte es un misterio” que debería situarse al margen del objeto y dejar de entenderse como una comunicación vertical para pertenecer a una red de ideas, “una conciencia colectiva que generamos todos y que abarca todos los aspectos de la vida”.

“Pueden cerrar la impresión de no hallarse” 1998 (54x37)





"Ejemplo de simbiosis cósmica" 1995 (18x24)



"El espectador" 2006 (150x150)

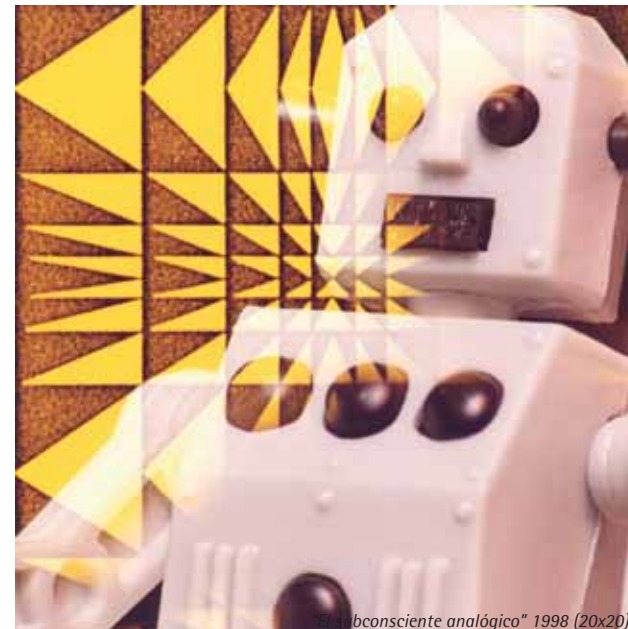
Junto al ordenador, revisando las fotos de su trayectoria como fotógrafo, es inevitable soltar alguna risa que otra: *Benidorm 5.0*, *Vacaciones organizadas*, *Ejemplo de simbiosis cósmica*, *El subconsciente analógico* y *Miel hasta el amanecer* son algunos de los títulos que, entre el pop y kitsch, marcaron el tono irónico de sus primeras obras a principios de los años 90. Una línea conceptual que Eugenio Vizuete (Ondara, 1967) ha mantenido posteriormente en sus trabajos, éstos

conexiónados siempre por un hilo conductor: el juego de la provocación, ya que como afirma "ésta es muy útil para obtener la atención de alguien".

Hay quienes dicen que el arte es aprender a mirar, pero observando sus imágenes es inevitable hacer otro apunte, el arte, en las fotografías de Eugenio Vizuete, se puede entender como la capacidad de aprehender, en el sentido de coger, capturar y atrapar la mirada del espectador en ese juego que mezcla realidad y ficción. Un factor de sorpresa que hace cuestionarse a quien se sienta enfrente de sus piezas dónde está la parte de verdad y dónde el lado que corresponde a la mentira.

Lo que más impresiona es saber que empezó a experimentar en la fotografía sin conocer el Photoshop. De hecho, en aquellos tiempos "ni siquiera tenía ordenador", indica Eugenio. Algo curioso viendo la complejidad de sus trabajos, en los que las imágenes, los personajes y los objetos, parece que, en ocasiones, quieran desafiar la barrera bidimensional del papel fotográfico para ser alcanzados por nuestra mano. ¿El secreto? "Muchas horas de trabajo manual", de montaje sobre una maqueta, de composición minuciosa de cada elemento de la escena y, sobre todo, "mucho técnica de iluminación". Porque, "que nadie se lleve engaño", sentencia, "el Photoshop no ha inventado nada que antes no se haya trabajado manualmente".

A esta complejidad hay que sumarle otro factor y es que, el arte –y por tanto la fotografía– no sólo es una cuestión de ejecución, de virtuosismo técnico, "aparte de efectos especiales tiene que haber algo detrás". Eugenio Vizuete se refiere a un nexo conceptual: la narración de una historia que es insoluble de ese aspecto técnico. Interdependencia orbital, ¡ya!, *El efecto 2001*, *Juegos violentos* o *Mi hogar electromagnético* son nombres de algunas de sus series, en torno a



"El subconsciente analógico" 1998 (20x20)



Serie: "Mi hogar electromagnético" 2002 (124x190)

las que crea unas historias con unos personajes y un argumento que podría seguir una estructura clásica, muy similar a aquellos films de ciencia ficción y serie B de los años 50 y 60.

Así, títulos como *Los invasores de Marte* (William Cameron Menzies, 1953) o *Plan 9 from other space* (Ed Wood, 1956) y más concretamente *Forbidden planet* (Fred McLeod Wilcox, 1956), le cautivaron y le sirvieron como referente en los inicios de su carrera. Más tarde le llevaron a investigar, a indagar de la mano de la ciencia y la tecnología en los porqués, qué esconde ese gran enigma que es el universo. Ahora, ese mismo misterio del cosmos, en el que se interrelacionan la física cuántica, las nuevas tecnologías, incluso la religión y la mística, es el que le ha abierto una puerta hacia una nueva forma de entender el arte, donde la figura del artista desaparece, incluso los soportes sobre los que este trabaja.

Por extraño que resulte, en el discurso de Eugenio Vizuete todo tiene su lógica. Desde su punto de vista, la creación artística se adentra en el terreno de la ciencia y llega a hurgar en un concepto más hondo, el del cuerpo protésico-tecnológico. En este sentido, los avances del ser humano se han apoyado hasta hoy en prótesis, creaciones artificiales y tecnológicas que han venido a suplir ciertas carencias. En el arte actual sucede igual que en la ciencia, "estas prótesis son nuestras herramientas con las que vamos a manipular, definir nuestro entorno y, finalmente, decidir hasta donde alcanzamos". Este hecho nos dirige a una segunda cuestión y es que estas prótesis se crean con un fin, tienen sus propias limitaciones y están condenadas a una caducidad. "Hay que desligar al hombre del cuerpo protésico y, por tanto, liberar el arte del soporte".

En esta especie de puzzle, las piezas encajan mejor si pensamos que "la ciencia no es un camino lógico de tanto sabemos hacia ahí vamos", sino todo lo contrario, "tú manipulas y tú decides tanto quiero, tanto diseño". Aplicado en el campo creativo significa que lo importante aquí es definir primero hacia dónde hay que ir, cuál es el camino. Es a partir de entonces cuando uno puede decir "hacia allá voy".

Tal y como lo venimos concibiendo hasta hoy, "desde un contexto posmoderno, el arte está muerto", apunta. "Se sigue enfatizando el culto al

objeto" y el artista pertenece a una 'élite', "es un instrumento dirigido para generar una comunicación vertical de yo te digo lo que tú tienes que comunicar". Dentro de este orden, "el fin es la manipulación".

Esta afirmación enlaza con otro aspecto, más abstracto aún si cabe: "el arte es comunicación en su aspecto más intangible". Si entendemos la comunicación "como un fluido que va de un punto A hacia otro punto B, el arte es el vórtice generado por ambos puntos A y B, cuando éstos consiguen sincronizar. "Ese fluido es un misterio". Nada que ver con el mundo de lo tangible, ni siquiera con el arte digital cuyo soporte son las nuevas tecnologías. "Acotar el arte sería prácticamente imposible. Incluso un cruce de miradas sería demasiado tangible. El arte debe desprenderse de nuestro cuerpo protésico, para ello debe utilizar nuestras formas naturales, como son las energías sutiles".

Las dudas surgen y es inevitable preguntarse, ¿ante tanta sutilidad, estamos todos preparados para percibir el gran misterio? ¿Cualquier persona tiene esa capacidad extrasensorial más cercana a la mística que al mundo tangible? A raíz de todo este discurso, ¿cuál es límite entre lo que es arte y lo que no es arte? La respuesta no se hace esperar. "Pertenece y formamos parte de una red de ideas que se genera en la conciencia colectiva. Todos podemos acceder a esta red". Es a partir de ahí cuando la comunicación deja de ser unidireccional y pasa a ser horizontal, "incluso va más allá del ciberespacio", de la red de redes.

De esta forma, si el ciberespacio se entiende como un ente democrático donde la información fluye de forma libre, "la conciencia colectiva aún es más democrática porque no dependemos de una tecnología, de ese cuerpo protésico, es algo intrínseco a nuestro cuerpo natural" y el soporte físico deja de ser un elemento imprescindible en la concepción del arte. "En estos momentos me parece más interesante el concepto de arte telepático que el de ciberarte, realidad amplificada u otras pamplinas".

¿Mística y ciencia aplicadas a la creatividad artística? ¿Realidad, ficción, juego, provocación? Quizás todo es una cuestión de despertar, de estar alerta.





Space², Providence, Rhode Island, 1975-78, Cortesía de Betty y George Woodman

Francesca Woodman

febrero / marzo / abril 2009

espacioav