

En este otoño he tenido ocasión de preguntar por escrito a un centenar de universitarios por qué buscamos la belleza. Me he quedado prendado de muchas de sus respuestas. De hecho, casi ninguno se había planteado hasta entonces jamás esa pregunta. La respuesta última a esa pregunta es —me parece a mí— que buscamos la belleza porque nos hace mejores.

Es así. La belleza en cualquiera de sus formas nos invita a ser mejores. Los buenos artistas, músicos, literatos y poetas nos enseñan lo hermosa que puede ser la vida si tratamos de llegar más allá, de trascender esa cotidianidad tantas veces gris y convertir la propia vida en una obra de arte monótona que a muchos adormece; si llenamos el mundo de color, de imaginación, de creatividad, si de verdad disfrutamos con lo que hacemos. Se trata de aprender a vivir creativamente. Se trata de llegar a convertir la propia vida en una obra de arte, del mejor arte del que cada uno sea capaz.

Mi buen amigo Jaime Despre, magnífico escritor, identifica así las tres reglas de la literatura: técnica, estilo y compromiso. La técnica es, por así decir, lo más fácil de aprender: en la escritura, se trata básicamente de la redacción, la ortografía y todos esos aspectos formales de cada tipo de texto que es necesario aprender.

La segunda regla es el estilo, la forma de decir. Como afirmaba Eugenio d'Ors, ahí es donde reside toda la originalidad. No me resisto a citar unas palabras de mi admirada Mercè Rodoreda que me dejan siempre pensando: "Escribir bien es difícil. Por escribir bien entiendo decir con la máxima simplicidad las cosas esenciales.

El compromiso es la tercera regla. A mí me gusta más llamarlo la motivación o —con expresión de Charles S. Peirce— el Motivo de la obra artística. De una forma más coloquial podemos referirnos a esta regla como "el tener algo que decir". Cuántos escritores que publican a diario su columna en el periódico no tienen realmente nada que decir. Cuántos pintores hacen series inacabables con un mismo motivo porque ya no tienen nada nuevo que decir.

Esto es lo que nuestro mundo necesita: una defensa de la vida del espíritu que trascienda o dé la vuelta al materialismo mercantilista, el consumismo y la superficialidad.

"El arte —me escribe mi amigo Despre— es la causa de la libertad, pues la libertad es la sinergia de la creación. Todo lo creado es algo nuevo y como tal abre un nuevo espacio de libertad, que permanece mientras permanezca la creación". Estoy del todo de acuerdo. El arte es el espacio de la libertad, el espacio del espíritu: por eso vale por sí mismo, por eso es capaz de transformar nuestra vida.

Extractos del prólogo.

pensArte
thinking creativity
anaromero·loretospá

LiveSpeaking Vol. 06 reflexiones y diálogos en torno a la creatividad y el arte

pensArte thinking creativity

LiveSpeaking

Vol. 06

reflexiones y diálogos
en torno a la creatividad y el arte

pensArte



LiveSpeaking

reflexiones y diálogos
en torno a la creatividad y el arte

ÍNDICE

PRÓLOGO.	5
Convertir la propia vida en una obra de arte	
1 Aproximaciones al graffiti como dispositivo de comunicación en el espacio público. El caso de Granada Ariana Sánchez Cota	8
2 El escritor de Graffiti en la ciudad de Granada: Filosofía de vida y modos de hacer Ramón Pérez Sendra	24
3 La Suite “Alhambra” Juan Gallego-Coín	44
4 Levantando ideas. El cine y el arte Miguel Menéndez de Zubillaga	60
5 Entrevista sobre Mark Rothko Miguel López-Remiro	70
6 Layout: Los elementos y su disposición Xano Armenter	100
7 Una nueva lectura sobre Arthur C. Danto Raquel Cascales	110
8 Crónica de un Genocidio Anunciado Alicia Palacios-Ferri	144
9 Y teniendo yo más vida Gastón Gilabert	158
10 El papel de las galerías en el mundo del arte Galería AMBIT	172

LiveSpeaking | Vol. 06. Reflexiones y diálogos en torno a la creación artística

edita

pensarte

Puerta Real de España 1,3º derecha

18009 Granada

www.loretospa.es

coordinan

Loreto Spá Vázquez y Ana María Romero Iribas

fotomecánica e impresión

Aeroprint S.L. Granada 2013

©De los textos e imágenes: Sus autores

©De de la obra: Eduardo Chillida, Zabalaga-Leku.

ISBN: XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Depósito legal: XXXXXXXXXXXX

Impreso en Granada. España. 2017

PRÓLOGO

Convertir la propia vida en una obra de arte

5

El pasado 19 de noviembre pude escuchar a Xano Armenter en la galería Àmbit de Barcelona. Nos contó de su educación artística y también de la permanente tensión que advertía en su trabajo creador entre el esfuerzo a veces muy costoso y el gozo que llenaba su vida al llevar a cabo su tarea. Como vivía en Nueva York, Xano planteó esta cuestión a un afamado diseñador de allí que le respondió que las contradicciones se disuelven viviéndolas, trabajando más fuerte y no pensando en ellas.

Me parece una buena respuesta que brinda mucha luz sobre la situación actual y el decisivo papel que los artistas pueden desempeñar en nuestra sociedad, presidida a menudo por un notorio materialismo mercantilista, un consumismo agobiante y una superficialidad tan inhumana que resulta a fin de cuentas insoportable. En este otoño he tenido ocasión de preguntar por escrito a un centenar de universitarios por qué buscamos la belleza. Me he quedado prendado de muchas de sus respuestas. De hecho, casi ninguno se había planteado hasta entonces jamás esa pregunta. La respuesta última a esa pregunta es —me parece a mí— que buscamos la belleza porque nos hace mejores.

Es así. La belleza en cualquiera de sus formas nos invita a ser mejores. Los buenos artistas, músicos, literatos y poetas nos enseñan lo hermosa que puede ser la vida si tratamos de llegar más allá, de trascender esa cotidianidad tantas veces gris y

monótona que a muchos adormece; si llenamos el mundo de color, de imaginación, de creatividad, si de verdad disfrutamos con lo que hacemos. Se trata de aprender a vivir creativamente. Se trata de llegar a convertir la propia vida en una obra de arte, del mejor arte del que cada uno sea capaz.

6 Mi buen amigo Jaime Despree, magnífico escritor, identifica así las tres reglas de la literatura: técnica, estilo y compromiso. La técnica es, por así decir, lo más fácil de aprender: en la escritura, se trata básicamente de la redacción, la ortografía y todos esos aspectos formales de cada tipo de texto que es necesario aprender. Yo prefiero emplear para esto una palabra más inusual y quizá más rica, aprendida también de mi amigo: "pericia". Con ella se expresa quizá mejor la experiencia práctica, la habilidad de quien ha invertido muchas horas pacientemente en el aprendizaje de esas técnicas.

La segunda regla es el estilo, la forma de decir. Como afirmaba Eugenio d'Ors, ahí es donde reside toda la originalidad. No me resisto a citar unas palabras de mi admirada Mercè Rodoreda que me dejan siempre pensando: "Escribir bien es difícil. Por escribir bien entiendo decir con la máxima simplicidad las cosas esenciales. No siempre se consigue. Dar relieve a cada palabra; las más anodinas pueden brillar cegadoras si las colocamos en el lugar adecuado. Cuando me sale una frase con un giro diferente, tengo una pequeña sensación de victoria. Toda la gracia de escribir radica en acertar con el medio de expresión, el estilo. Hay escritores que lo encuentran en seguida, otros tardan mucho, otros no lo encuentran nunca".

El compromiso es la tercera regla. A mí me gusta más llamarlo la motivación o —con expresión de Charles S. Peirce— el Motivo de la obra artística. De una forma más coloquial podemos referirnos a esta regla como "el tener algo que decir". Cuántos escritores que publican a diario su columna en el periódico no tienen realmente nada que decir. Cuántos pintores hacen series inacabables con un mismo motivo porque ya no tienen nada nuevo que decir.

Como es obvio, este tercer elemento de la creatividad artística es el realmente decisivo. Para tener algo que decir es preciso cultivar la propia vitalidad intelectual, desarrollar la sensibilidad, aprender nuevas formas de expresarla y de comunicarse con los demás. Esto es lo que quiero decir cuando hablo de convertir la propia vida en

una obra de arte. Esto es lo que nuestro mundo necesita: una defensa de la vida del espíritu que trascienda o dé la vuelta al materialismo mercantilista, el consumismo y la superficialidad.

"El arte —me escribe mi amigo Despre— es la causa de la libertad, pues la libertad es la sinergia de la creación. Todo lo creado es algo nuevo y como tal abre un nuevo espacio de libertad, que permanece mientras permanezca la creación". Estoy del todo de acuerdo. El arte es el espacio de la libertad, el espacio del espíritu: por eso vale por sí mismo, por eso es capaz de transformar nuestra vida.

En aquella conferencia Xano Armenter decía que la pintura más reciente "no sabe de qué habla, no tiene grandes propuestas que hacer". Me alegró escuchar ese clarividente diagnóstico en boca de un experto en este campo creativo. Necesitamos una nueva oleada de artistas que con la técnica más acrisolada descubran nuevas maneras de decir para devolver la esperanza a este mundo cansado. Esto solo será posible si los nuevos artistas se empeñan en convertir su propia vida en una obra de arte y, por tanto, se esfuerzan en escucharse unos a otros, en aprender unos de otros, en quererse unos a otros. Esa es —me parece— la verdadera vanguardia del arte en nuestra sociedad.

Pamplona, 10 Junio 2017



Es antropóloga social y European Postgraduate in Women & Gender Studies, por la Universidad de Granada y la Università degli Studi di Bologna. Miembro del grupo de investigación OTRAS, Perspectivas Feministas en Investigación Social-UGR, del Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala. documentalista del 98lab-ZEMOS98 para el Doc Next Network de la European Cultural Foundation.

Curadora de la exposición "¿Por qué tienen que decir que somos diferentes?" Ciclo de exposiciones con perspectiva de género, para el Instituto Andaluz de la Mujer. Ha participado en la escritura de libros como "Miradas libertarias", "TRANSDUCTORES 3". Prácticas artísticas en contexto, Itinerarios, útiles y estrategias, "Escenas del graffiti en Granada" o "¿Por qué no nos dejan hacer en la calle?", "Prácticas de control social y privatización de espacios en la ciudad capitalista".

Actualmente investiga para el I+D "Prácticas emergentes y agencias del común" donde realiza su tesis doctoral en antropología urbana.

Aproximaciones al graffiti como dispositivo de comunicación en el espacio público. El caso de Granada

Ariana Sánchez Cota

9

Introducción

Siempre que veo aparecer una obra nueva de graffiti por las calles que transito habitualmente, me detengo a observarla: en su mensaje, su contenido estético, si se relaciona con el *site-specific* en el que se inserta, cómo funciona en el contexto, y qué comentan los demás viandantes y vecinos que, como yo, acaban de descubrirlo. Siempre me surgen preguntas que casi nunca me han podido contestar los/as autores/as de las obras debido a su anonimato.

Las grandes ciudades se han convertido en espacios del anonimato debido a su densidad de población, pero también se han enrarecido y vuelto complejas, de modo que los graffitis son una evidencia de estos aspectos que entran en conflicto con la intención de comunicarnos en la vida social. Pero además, como nos recuerda en su prólogo *Espai en blanc* (2009), el anonimato “cuando es la fuerza de una expresión colectiva, rompe los códigos que articulan nuestra sociedad e invalida los espacios previstos para la representación”.

Decía el antropólogo urbano Marc Augé (1992), que los espacios del anonimato son lugares de tránsito y no permanencia donde las relaciones están mediadas por el control instructivo del espacio y el tiempo, así como marcados por la incertidumbre. Aunque él se refirió como no-lugares a espacios como los aeropuertos, actualmente en las mismas ciudades podrían ser entendidas en este sentido.

Por lo que despierta mi curiosidad en el graffiti es cómo en un espacio de anonimato (aparece una obra anónima en el espacio público), de pronto la gente está hablando sobre qué espacio público quiere, qué obras quiere que contenga o cuáles son las potencialidades y los límites de la libertad individual y colectiva. En torno a estas cuestiones sobre lo que deseo compartir algunas reflexiones a través de este texto.

Hace algún tiempo que vengo ocupándome del graffiti como dispositivo de comunicación en el espacio público (La Corrala 2013; Cota 2015). Mi principal argumentación es que el graffiti es un dispositivo de comunicación en las ciudades porque funciona como una red de legislaciones, reglamentos, estadísticas, guerra cultural, policía, medios de comunicación, educación, historia y símbolos (Deleuze 1990) y porque de algún modo presenta la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de una sociedad ante un tema (Agamben 2006). Pero también se comporta como un dispositivo de resistencia cuando el propio graffiti desencaja las visiones dominantes del espacio público armonioso y convivencial, potencia el conflicto entre intereses yuxtapuestos y promueve posturas localmente situadas, allí donde parecía que el debate estaba cerrado.

Analizar el graffiti como un dispositivo total desbordaría la intención de este texto, que es una aproximación parcial y que tiene límites. Algunas de las argumentaciones que sostengo deben tomarse con cautela; también yo tengo incertidumbres sobre el valor del propio graffiti. La intención, en cualquier caso, es contribuir al debate y fomentar la reflexión profunda en este sentido.

Pensar el graffiti como dispositivo de comunicación de resistencia en el espacio público.

Cuando hablamos de graffiti, solemos emplear una concepción de espacio público que está representado por un discurso sobre la democracia (el espacio público es de todos los ciudadanos), pero que se dirige hacia el autoritarismo (los que hacen graffiti no son ciudadanos), en sintonía con los medios de masas y los gestores neoconservadores del urbanismo que contribuyen a expandir esta idea." (Deustche 2001; Cota 2015) .

Leemos y oímos hablar de la necesidad de adecuar el espacio público a los nuevos tiempos, las nuevas necesidades o las nuevas tecnologías. Quienes no asumimos que las intervenciones que se están llevando a cabo sobre el espacio público sean destino y no intereses, no encontramos formas y lugares para confrontar estas posiciones. Se niega la posibilidad de debate y por lo tanto, se cierra el mismo espacio público ilegalizando cualquier comunicación social en él que no encaje con los presupuestos dominantes.

De este modo, se promueve cada vez más la transformación del espacio público en propiedad; se afirma que determinados grupos y determinadas acciones producen conflictos y se imposibilita que dichos grupos estén reconocidos como interlocutores válidos en el debate. Para negarlos como sujetos políticos, se construye un estereotipo en torno a ellos (los vándalos, los que ensucian, los que no respetan) al tiempo que se promueve la idea de un pasado idealizado (el barrio está descuidado, el patrimonio está deteriorado), lo que justifica la introducción de normas que restauren el orden social precedente de la ciudad (vallar parques, regular al milímetro zonas comunes o crear nuevos delitos¹: hacer graffitis es delito medioambiental). Al presentar el espacio público como un espacio que era armónico previamente, parecería que grupos como los escritores de graffiti (pero también las personas sin hogar, los grupos étnicos nómadas, prostitutas, personas pobres en general), no pertenezcan de manera natural al mismo sino que son los portadores del conflicto.

Esta asociación estereotipada y estigmatizante sirve a las instituciones y a los medios de comunicación de masas para focalizar la acción sobre ellos de forma que el espacio público pueda recuperar esa presunta plenitud perdida. Se atribuye el desorden a grupos particulares en lugar de pensar que el propio espacio público es un producto del conflicto, en tanto que: no existen fundamentos sociales absolutos que produzcan un acuerdo total acerca de qué es el espacio público y para qué sirve; la imagen homogénea del espacio urbano en el discurso del poder actual se establece sobre un supuesto orden en el que se excluye todo aquello que pueda trastornarlo, y el espacio urbano se construye mediante conflictos socioeconómicos concretos que adquieren presencia, son politizados y confrontados como relaciones de opresión social que deberían ser transformadas (La Corrala 2013).

¹ <http://www.ideal.es/granada/201510/02/fiscalia-recibido-solo-denuncias-20150930224616.html>

Por mi parte, pienso el espacio público como un lugar que se construye discursivamente; esto es, no se trata simplemente de rechazar los significados del espacio público de las instituciones sino que todos los discursos acerca de qué pudiera ser el espacio público deben tener la oportunidad de ser expuestos y confrontados, y deberían existir lugares y momentos donde ambos discursos puedan ser debatidos. Pues frente al posicionamiento de quienes establecen la diferencia entre graffitis y pintadas, entre autorizados e ilegales que mejoran o desmejoran el paisaje, lo problemático no es la postura, sino el mantener una idea de comunidad granadina que sencillamente se da por sentada, en lugar de una comunidad granadina como proyecto, que se forjaría una vez que todas las partes puedan participar en la construcción de la misma. Solo cuando un grupo de los muchos posibles que habitan la ciudad, se erige como la comunidad natural y niega las contestaciones, relegándolas a grupos que producen desorden e impiden la convivencia, es cuando se recorta el espacio público.

Aunque algunos graffitis y pintadas solo tengan una intención artística, y algunos otros, meramente hedonista o incluso provocadora, lo cierto es que los graffitis se comportan como dispositivos contracomunicativos por las incongruencias que sobre las políticas de vida urbana nos desvelan.

El graffiti sobre un muro pone de manifiesto lo artificioso de la dicotomía espacios público/privado como construcción histórica que otorga a cada espacio relaciones, actividades e incluso géneros diferenciados, por lo que siempre me ha parecido que los graffitis nos ayudan a pensar sobre la tensión y liminalidad de ambos espacios.

El graffiti sobre un muro está pensado para ser visto en el espacio público pero también nos hace cuestionarnos sobre la propiedad privada y muestra la fragilidad de la frontera entre ambos espacios². En este sentido, el graffiti evidencia la dificultad de separar esferas y atribuir competencias a cada espacio, convirtiéndose en un lugar antropológico. Augé (2009) define como «lugar antropológico» aquel espacio en el que pueden leerse las inscripciones del vínculo social y de la historia colectiva, por lo que un no-lugar como las calles donde hay tiendas y bares, que están planificadas urbanísticamente para el tránsito y el consumo, pero no para la relación o la confron-

² La teórica de la arquitectura Beatriz Colomina (1996), hace una argumentación parecida a través de la idea de ventana y la artista Martha Rosler elaboró una crítica similar en su obra como la exposición que el Centro José Guerrero de Granada exhibió bajo el título La Casa, la calle, la cocina <http://blogcentroguerrero.org/2009/06/catalogo-de-martha-rosler-la-casa-la-calle-la-cocina/>. Pero creo que en tanto el escritor/a de graffitis no es propietario/a de la vivienda o edificio sobre el que hace la pintada, es que está idea cobra aún más fuerza.

tación, pueden convertirse por el efecto de una pintada en un lugar antropológico, al aumentar mediante el símbolo su grado de sociabilidad: Así por ejemplo, si la pintada es reivindicativa puede servir para establecer conversaciones al respecto: sobre la reivindicación en sí, sobre la idoneidad del lugar elegido o sobre quién pudo hacerla, entre otras.

¿Las ventanas rotas atraen los graffitis?

"Una de las conductas que ha generado más rechazo por parte de la sociedad, debido al estado lamentable a que someten la estética y la imagen de Granada (...) Las pintadas deterioran la propiedad y promueven un ambiente compatible con el delito. Se ha probado que las comunidades deterioradas, donde parece que a nadie le importa el bien común, son caldos de cultivo para la ilegalidad y el delito. Las ventanas rotas, las pintadas y la basura, promueven la sensación de desesperanza en la comunidad y también de permisividad total"

(Telesfora Ruiz, concejala de protección ciudadana y movilidad, 2010)

Considero que la exconcejala de protección ciudadana y movilidad, Telesfora Ruiz, ha sido una de las personas públicas de la ciudad de Granada que más ha afrontado el debate sobre el graffiti en el espacio público, con independencia de que su posición y la que yo defiendo, parezcan antagonistas. Al nombrar las ventanas rotas, las pintadas y la basura dentro del mismo grupo de elementos que deterioran la comunidad y el bien común, no solo está realizando una declaración personal, sino que está situándose en un marco teórico y político más amplio que necesita ser contextualizado. La teoría de las «Ventanas Rotas» fue enunciada por primera vez en 1982 por los criminólogos George L. Kelling y James Q. Wilson en un artículo de la revista divulgativa *Athlantic Monthly*. Los autores partían de una idea enunciada por Wilson anteriormente (1975) que afirmaba que la gente tiene más miedo del que correspondería a la posibilidad objetiva de ser víctima de un delito. De lo que se deduce que, por un lado, el miedo es un factor importante para explicar la confianza que la gente tiene en sus instituciones y por otro lado, que la gente percibe su seguridad no solo en función del incremento de delitos sino también con respecto al desorden. A partir de esta explicación Wilson y Kelling presentaron la teoría de las ventanas rotas incidiendo en que el

desorden produce miedo pero también más delito, y el desorden en una comunidad va desencadenando la aparición de más delitos y el deterioro de un barrio, y es la policía quien ha de asumir las competencias sobre el desorden para prevenir el delito. A partir de aquí, y ya al margen de las investigaciones académicas, determinadas políticas locales que podemos reconocer en cualquier ciudad contemporánea, defienden esta misma idea, bajo el pretexto de que el mantenimiento del orden en la ciudad, desincentiva y previene el delito.

14



Ilustración 1: Graffitis anónimos. Bajo Albayzín. 2012 y 2013. Ariana S. Cota (cc)

Las críticas a esta teoría también son amplias y reconocidas pero las políticas llevadas a cabo por los gobernantes municipales las han obviado. Larrauri (2007) por ejemplo, afirma lo siguiente: no es el desorden el que produce el delito, sino que desorden y delito tienen una misma raíz porque comparten los mismos procesos y estructuras causales; que la percepción del miedo no es entre vecindarios sino hacia el interior de cada vecindario, y que está más relacionado con procesos de desplazamiento de vecinos de un barrio a otro en busca de un mejor estatus social; y que la teoría de las

ventanas rotas ignora los factores estructurales sociales, políticos y económicos más lentos que producen la exclusión social y el surgimiento del delito.

La aplicación de la «teoría de las ventanas rotas» ha sido crucial para la puesta en marcha de políticas de tolerancia cero con el graffiti. Esto se pone de manifiesto cuando la sanción administrativa o penal que se impone es mayor respecto al daño que se inflige, y se realiza como medida ejemplarizante no solo para quien comete el delito sino sobre todo para desalentar al resto. En el caso del graffiti, las sanciones administrativas van de 300-30.000€ en función de donde se hace el graffiti. Puede parecer anecdótico, pero la criminología no ha dejado de preocuparse por el graffiti a pesar de que no se cometen crímenes. Hace unos meses supimos que un grupo de criminólogos de la Universidad Queen Mary de Londres, había empleado un software cartográfico que se vale de algoritmos para encontrar criminales o hallar focos de epidemias, y para su demostración, desvelaron la identidad del artista del graffiti y el stencil Banksy³. Promocionar un software criminalístico con un escritor de graffiti puede parecer una forma de divulgación científica inocua pero no lo es. Asienta un tipo de pensamiento en la opinión pública que contribuye a la criminalización del graffiti y la posterior justificación de sanciones duras contra quienes los realizan.

15

(La defensa del) patrimonio contra graffitis

El 30 de enero de este año, el periodista Daniel Olivares nos invitó a debatir para su sección El Pulso en el periódico El Ideal, a la entonces concejala de protección ciudadana y movilidad, María Francés, y a mí. La discusión era sobre las cámaras de videovigilancia que el ayuntamiento proponía colocar en aquellas zonas en las que se ubicaban inmuebles patrimoniales, alrededor de los cuales o en ellos mismos se realizaban graffitis⁴; la intención era proteger el patrimonio de la ciudad y su paisaje. En este apartado voy a tratar de problematizar la confrontación «graffiti vs. patrimonio», que se hipervisibiliza desde los medios de comunicación de masas, y que suele quedarse en una mirada superficial, sin pensar si acaso el graffiti ya es parte del patrimonio de la Granada contemporánea.

Quiero comenzar con una afirmación rotunda: en Granada existen graffitis desde la época nazarí. Precisamente el legado nazarí, uno de los que más preocupa en cuanto

³ <http://www.independent.co.uk/news/people/banksy-geographic-profiling-proves-artist-really-is-robin-gunningham-according-to-scientists-a6909896.html>

⁴ <http://granadamedia.com/detenido-un-joven-por-pintar-palacio-dar-al-horra-granada/>

a protección por parte del ayuntamiento y los conservadores del patrimonio. Así lo expone José Ignacio Barrera en sus trabajos sobre los graffitis en la muralla nazarí, que es a su vez una consecución del trabajo realizado por el historiador Moreno a finales del siglo XIX (Barrera 2002; 2003; 2007). Estos graffitis, situados en la muralla nazarí que rodea el barrio del Albayzín, parecen haber sido realizados por cautivos cristianos obligados a trabajar en la construcción de la muralla y consistían sobre todo en sus firmas y sus reivindicaciones o quejas; pero también hay motivos navales, figuras animales y humanas y símbolos.



Ilustración 2: Fuen de Vicente (cc). Bajo Albayzín. 2009

Me parece importante señalar que hubo pintadas sobre muralla nazarí en su momento porque a la luz de este hallazgo, la defensa del patrimonio que hacen las instituciones al contraponerla al grafiti se vuelve controvertida.

Resulta llamativo que se apliquen condenas tan desproporcionadas a las personas que realizan graffitis sobre edificios patrimoniales o de cierto valor artístico o histórico, cuando el patrimonio como concepto y categoría es relativamente reciente. Además con frecuencia las personas dedicadas profesionalmente a la política no atienden a

las recomendaciones de los expertos tanto a nivel práctico como académico, ni a las personas y colectivos afectados o interesados en la conservación y restauración de los bienes patrimoniales. Más aún cuando entiendo que existe un doble rasero a la hora de sancionar otros agravios patrimoniales como la falta de conservación y mantenimiento de edificios históricos, en manos de grandes propietarios e inmobiliarias que miran por sus intereses y no por el bien común⁵.

En este sentido, me interesa destacar cómo las autoridades locales instrumentalizan el patrimonio como un objeto de consumo de cara al turismo o a la adquisición del «branding» de las ciudades globales, en lugar de centrarse en la protección y conservación en sí misma (Bonfil, 2004; Rodríguez y Salguero, 2012; Del Valle, 1997).



Ilustración 3: Fuen de Vicente (cc). Bajo Albayzín. 2009

⁵ “Como ocurre con el caso de la Hacienda Cortijo Jesús del Valle, la cual desde que la empresa propietaria Ávila Rojas se hizo con ella, el inmueble catalogado BIC ha sido expoliado y reducido hasta su ruina, sin que las autoridades hayan hecho nada al respecto” (La Corrala 2013)

La AA.VV del albayzín, que no representa a todo el vecindario sino los intereses específicos de quienes la componen, realiza argumentaciones parecidas a las de las instituciones pero critican que las mismas no hagan nada al respecto por solucionarlo <http://www.granadahoy.com/articulo/granada/2305833/carmen/torres/molina/riesgo/derrumbe/tras/anos/abandono.html>

Graffitis sí, Pintadas No

El 30 de julio de 2014, leí en ABC Sevilla: “el consistorio granadino ha puesto en marcha el Plan Antigraffiti, en colaboración con Agenda 21 Local, para reivindicar el papel artístico de esta muestra pictográfica”⁶. El plan antigraffiti que hacía hincapié en la distinción entre la obra legal -autorizada- y el acto vandálico -sancionado-, proponía dotar de espacios autorizados a los escritores de graffiti al tiempo que sancionaba las pintadas (entiendo que refiriéndose tanto a las que contienen una reivindicación política como a las que se incluirían en la categoría de tags: firmas, declaraciones de amor o stencils, entre otras), porque son las que se alejan del tipo de graffiti autorizado que trataban de promocionar.

18

El ayuntamiento por tanto, se comporta de manera represiva ante el graffiti de dos maneras: por un lado, se reserva el poder de ubicar los graffitis en muros donde cumplan una función bien de interés turístico o bien como elemento decorativo en el paisaje urbano; por otro lado, encierra el significado de graffiti al decidir su contenido y composición y exigiendo un boceto previo que aprueba una comisión técnica.

Lo que me sugiere este tipo de medidas es que el poder constitutivo pretende encerrar de manera unívoca el significado del graffiti, obviando que es un tema complejo de posiciones multisituadas y plurales, y atribuyéndose ese derecho de forma unilateral. Además de la controversia que se plantea en torno a qué es graffiti y qué es pintada, donde el resto de actores sociales no son autorizados a exponer sus posturas, también se adjudican el significado de «lo político». Al eliminar la pintada -que suele ser la que hace referencia a un contenido reivindicativo-, se desprende que, cuando el graffiti es autorizado, no existe el contenido político, pero también se puede entender que solo serán autorizadas aquellas obras que no cuestionen la visión política dominante. A continuación voy a analizar tres piezas anónimas de muros de la ciudad de Granada, que nos interrogan de alguna manera sobre qué es «lo político» qué es «lo artístico» en una obra de graffiti. La idea principal que sugiero, es que cualquier manifestación pictórica en el espacio público conlleva una lectura en términos políticos y que el graffiti autorizado por tanto, no erradica lo político, solo lo que es político en contra de los intereses dominantes.

⁶ <http://sevilla.abc.es/andalucia/granada/20140730/sevi-graффitis-pintadas-201407301723.html>

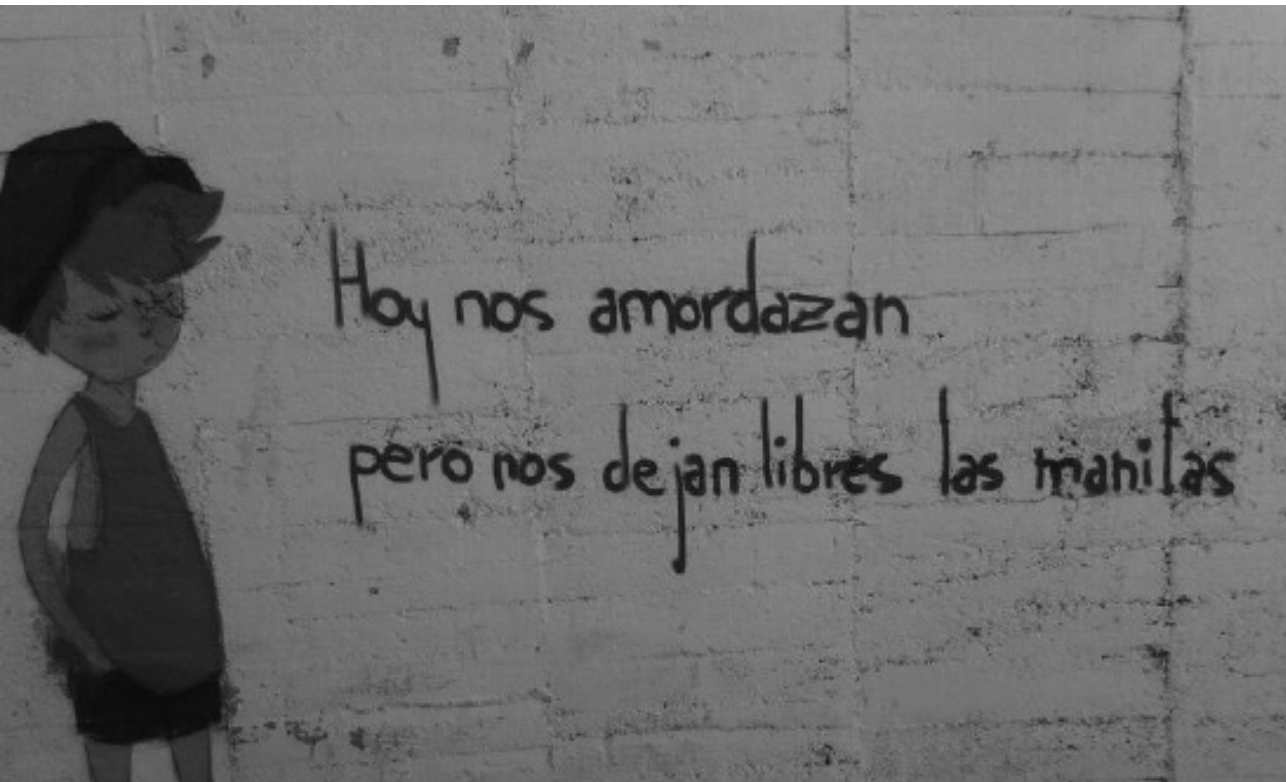


Ilustración 4: Graffiti anónimo. Camino de San Nicolás. 2014

El 18 de julio de 2014, se presentaba el proyecto de Ley Orgánica de Seguridad Ciudadana. Frente a uno de los accesos al Mirador de San Nicolás en Granada, aparecía este graffiti que se hacía eco de las reivindicaciones sociales que denunciaban la ley como una mordaza que el Gobierno ponía a las protestas sociales y animaba a seguir denunciando a través de la escritura en los muros de manera anónima. El texto que puede ser considerado una pintada, pero contiene un elemento más, lo que parece un niño representando un «b-boy character» que emula al creador de la de la pintada. Quizá el ayuntamiento aprobara el boceto del *b-boy* pero dudo que permitiera el mensaje que la obra completa contiene.



Ilustración 5: Pintada anónima. Calle San Juan de los Reyes. 2016

Durante la campaña electoral para las municipales de 2003, el sindicato CNT-AIT lanzó la campaña “Vota Fary. Todo seguirá igual pero al menos nos reiremos de un rato”⁷. Trece años después, la figura de El Fary como mito popular sigue vigente y la guerrilla de la comunicación lo emplea para llamar la atención sobre audiencias que quizá no se sienten convocadas ante una pintada de contestación política. En tanto El Fary es un símbolo que identifica a otros que no suelen ser los sujetos prototipos de la protesta política, la pintada trastoca los significados. De un lado, una figura popular que representa lo folclórico, de otro lado, una afirmación a la resistencia a la política dominante. En este sentido la pintada puede englobarse dentro de un movimiento artístico amplio denominado *Culture Jamming*, que reapropia objetos, mensajes y símbolos del consumo de masas y los reinserta en otros objetos, mensajes y símbolos de signo contrario para provocar interferencias en el propio mensaje⁸. Si la pintada solo dijese “la lucha sigue”, pasaría más desapercibida a aquellas personas que no se sienten identificadas con el mensaje pero al colocar un elemento previo que desencaja el mensaje, ya no pasa desapercibido sino que hay que prestar atención para entenderlo y descifrarlo, incluso sin posicionarse.

⁷ <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/57646>

⁸ La principal publicación de la guerrilla de la comunicación es Adbusters <http://www.adbusters.org/>



Graffiti anónimo. Cerro de San Miguel. 2007

Aunque intuyo que el graffiti del retrato de Camarón es posterior al anuncio de “se vende”, la combinación de elementos de esta obra no parece inocente. Situada en el Cerro de San Miguel Alto desde 2007, duró algunos años hasta que el paisaje cambió al cercarse toda esta zona del Cerro, colindante con la ermita.

¿Es éste un graffiti político? Desconociendo la intencionalidad del la artista, vemos cómo de nuevo, se recurre a un personaje popular: Camarón de la Isla, que se ¿contrapone? a la idea de “se vende”. El Cerro de San Miguel es un territorio de disputa entre las instituciones, los vecinos con propiedad privada, los ocupantes de las cuevas y la ciudadanía en general. Se trata de un espacio de suelo público pero de titularidad compleja, donde los poderes políticos junto a las empresas privadas tratan de llevar a cabo proyectos encaminados al turismo y a la revitalización de la zona. Propongo entender entonces la obra de dos maneras posibles: o bien, en tanto que la figura de Camarón puede ser re-apropiada como símbolo de resistencia⁹ del vecindario ante estos cambios urbanísticos que “venden” el Cerro; o bien que Camarón, como representante del flamenco, es una figura también comercializada y exportada como elemento atractivo de nuestro folclore, y en ese caso sería una denuncia a la etnicización de la zona con fines turísticos.

⁹ Otro colectivo que usó la imagen de Camarón como identidad de resistencia, fue Lavapiés: un barrio feliz, que protestaba contra las cámaras de videovigilancia que el consistorio estaba colocando en el barrio sin contar con los vecinos y mostrando al turismo una imagen de inseguridad y criminalización del barrio. Para ver más, consultar: <https://unbarriofeliz.wordpress.com/>

Como he tratado de exponer con estos tres ejemplos, la realización de un análisis estético y político de las obras que encontramos en nuestra ciudad, desborda el encierro de significados que el ayuntamiento realiza cuando afirma “graffitis sí, pintadas no”, y trata de controlar el tipo de graffitis que los escritores realizan en la ciudad de Granada. Rechazan así las pintadas que cuestionan las políticas hegemónicas con independencia de su carácter estético y creatividad, así como aquellas que salen del margen de los circuitos establecidos para tal fin.

A modo de cierre

22

En este texto, he tratado de pensar el graffiti como un dispositivo “no autorizado” de comunicación en la ciudad. Teresa del Valle (1997) reconoce la importancia de las pintadas al considerarlas mensajes no institucionales, elaborados al margen del poder y de la comunicación oficial, que se hacen de esa manera porque son incontestables, a la par que urgentes.

Las pintadas tienen fuerza y tensionan porque se hacen sobre soportes que no estaban dedicados a tal fin, e incluso en muchos casos son contrarios a su mensaje, por eso el lugar refuerza su potencia y son hasta una provocación. Esto sucede por varias razones posibles: no solo es una comunicación alternativa a los medios dominantes sino que nos desvela quiénes no tienen derecho a los mismos; funciona como acción directa; frente a las otras formas de comunicación donde el otro puede escuchar o no, leer o no, es irremediable no ver la pintada; se hace con nocturnidad y clandestinidad y no rehúye el delito porque se hace fuera de la convención social. Pero cuando este delito que es menor en daños se criminaliza en los medios de comunicación de masas, e institucionalmente se lo relaciona con la escalada de delitos, es enfrentado al patrimonio y se propone como única alternativa que las instituciones regulen unos y repriman otros, lo que estamos perdiendo es la posibilidad de crear espacio público como lugar de encuentro y confrontación, como participación y convivencia, y también como disputa entre las plurales maneras de entenderlo, usarlo y reivindicarlo.

Es por eso que cuidar el graffiti como dispositivo de comunicación social me parece imprescindible.



Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2006) *Che cos'è un dispositivo?*, ROMA: Edizioni Nottetempo
- AUGÉ, Marc
 (2009) «Anonimato y sobremodernidad» En: *ESPAI EN BLANC*, La fuerza del anonimato, MADRID: Traficantes de Sueños
 (1993) *Los 'No Lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* BARCELONA: Gedisa
- BARRERA, Jose Ignacio
 (2002) «Graffiti en la muralla del Albayzín», *Arqueología y Territorio Medieval*, 9
 (2004) «Participación de cautivos cristianos en la construcción de la muralla nazarí del Albayzín (Granada): sus graffiti», *Arqueología y Territorio Medieval*, 11
- BONFIL, Guillermo (1991) *Pensar nuestra cultura.* MÉXICO: Alianza Editorial
- COTA, Ariana (2015) «Esfera pública y prácticas políticas. Asfalto, muros y graffitis» En: SENDRA, Ramón P. (ed) *Escenas del graffiti en Granada.* GRANADA: Ciengramos
- COLOMINA, Beatriz (1996) [2006] *Doble exposición. Arquitectura a través del arte.* MADRID: AKAL/Arte contemporáneo
- DE GIORGI, Alessandro (2005) *Tolerancia Cero. Estrategias y prácticas en la sociedad de control.* BARCELONA: Virus
- DELEUZE, Gilles (1990) «¿Qué es un dispositivo?» En: VV.AA, Michel Foucault filósofo, BARCELONA: Gedisa
- DEL VALLE, Teresa (1997) *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la Antropología.* MADRID: Cátedra. Colección Feminismos.
- DEUTSCHE, Rosalyn (2001) «Agorafobia» En: BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; EXPÓSITO, Marcelo y CLARAMONTE, Jordi (editores) *Modos de hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa.* SALAMANCA: Universidad de Salamanca, pp. 289-312
- KOZAK, Claudia
 (2008) «No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto» En: *La roca de crear*, 2, Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio, Caracas.
 (2004) *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas.* BUENOS AIRES: Centro Cultural Rojas
- MCLUHAN & FIORE (1988) *El medio es el masaje. Un inventario de efectos.* BARCELONA: Paidós
- MOUFFE, Chantal (1999) *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical.* BARCELONA: Paidós.
- RODRÍGUEZ, Juan y Óscar SALGUERO (2012) *Transformación urbana y conflictividad social. La construcción de la marca Granada 2013-2015.* GRANADA: Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala y Biblioteca Social Hermanos Quero



Escritor de graffiti y artista urbano con más de 16 años de experiencia utilizando el espacio público como soporte para la realización de obra pictórica. Coordinador y participante en proyectos culturales relacionados con el graffiti, entre los destacan la publicación GRANADA GRAFFITI 2005-1989 (Liceo gráfico, 2005), y las exposiciones EL COLOR DE LA CALLE (Fundación Caja Rural de Granada, 2008) y EL COLOR DE LA CALLE 2, EL ARTE SE MUEVE (Diputación de Granada, 2009).

Investigador e impulsor del proyecto ESCENAS DEL GRAFFITI EN GRANADA, compuesto por una serie de acciones como publicaciones, conferencias, exposiciones, y además un documental. Cabe destacar la publicación ESCENAS DEL GRAFFITI EN GRANADA (Ciengramos, 2014), que fue el inicio de todo el proyecto.

Actualmente trabaja en su Tesis Doctoral, en la que investiga el fenómeno del Graffiti a través del contexto de Granada.

El escritor de Graffiti en la ciudad de Granada: Filosofía de vida y modos de hacer.

Ramon Pérez Sendra

Han transcurrido alrededor de 25 años desde que unos cuantos jóvenes comenzaron a escribir sus nombres con rotuladores y sprays por las calles de Granada. Era algo que tenía más que ver con un juego que con cualquier tipo de movimiento organizado. Lógicamente, estos jóvenes no podían ni imaginar lo que vendría después, toda una serie de descubrimientos y acontecimientos que fueron evolucionando en torno a una forma muy concreta de vivir y actuar en la ciudad. Nos referimos a los modos de hacer del escritor de Graffiti en la ciudad de Granada.

25

El término “escritor de Graffiti” tiene sus raíces en el movimiento del *Writing*, surgido en las ciudades de Filadelfia y Nueva York, en las que una multitud de jóvenes comenzaron a escribir su nombre en las paredes y en el suburbano con el fin de hacerse ver¹. Este movimiento, tras su explosión en Estados Unidos, comenzó a expandirse por diversas ciudades de todo el mundo, conformando lo que hoy en día es probablemente el movimiento –artístico o no– más globalizado que conocemos, el Graffiti.

En las casi tres décadas de historia del Graffiti en Granada se han sucedido varias generaciones de escritores. También ha habido visitas de escritores de Graffiti de otras ciudades de España y de países de todo el mundo. Algunos estuvieron en la ciudad de paso, otros vinieron para quedarse de forma temporal, y unos pocos se instalaron de manera definitiva. En nuestro análisis sobre el comportamiento del escritor de Graffiti en Granada nos movemos, por lo tanto, entre un amplio catálogo de formas de actuar, que tienen que ver con las diferentes inquietudes y objetivos de cada sujeto. Pero a pesar de las disimilitudes que podamos detectar *a priori*, indagaremos el comportamiento colectivo de los escritores en Granada: cuáles han sido los factores más relevantes que han hecho que se produzcan, y qué acontecimientos políticos y culturales han influido en su evolución.



1993 Pieza de Spit en el Zaidin



1993 Sicky Posse en el Zaidin

Antes de comenzar con el desarrollo del presente objeto de estudio, es necesario destacar que cuando hacemos referencia al escritor de Graffiti, están también presentes las escritoras de Graffiti. En Granada ha habido, y hay, escritoras de Graffiti que han despuntado, ya sea por su gran actividad o por la calidad de sus piezas. Algunos ejemplos son Lucky, Nemo, Kyo, Ruby, Deborah, Maow, Helen o La Tonta el Bote. Visibilizar y destacar el papel de la mujer en este fenómeno se antoja realmente como algo necesario, y aunque a lo largo de su historia la participación femenina ha sido minoritaria en cantidad, parece que poco a poco se va equilibrando la balanza.

Hay que tener en cuenta que al hablar de las formas de actuar de un colectivo, en este caso el de escritores de Graffiti de Granada, resulta inviable hacerlo de un modo homogéneo. Es decir, no todos los escritores piensan y actúan de la misma manera, cada escritor tiene su propia ética y su forma de pensar ante la ciudad y la sociedad. Esta forma de tratar y de referirse a los escritores, como un colectivo uniforme, es como suelen hacerlo la mayoría de medios de comunicación, instituciones y otras voces no especializadas en el tema, y que en ocasiones pretenden serlo. En este planteamiento es donde quizás se pierde una manera de abordar la complejidad con la que se nos presentan determinadas problemáticas.

27

Por ello creemos que no podemos pasar por alto las excepciones y los detalles. Mirar donde normalmente nadie lo hace. Hacer un recorrido desde una mirada local, y conseguir que una anécdota se convierta en un mensaje universal.

Como hemos mencionado anteriormente, para analizar la forma de actuar del escritor de Graffiti y su evolución a lo largo de un periodo concreto, necesariamente hay que recurrir al contexto en el que se mueve y observar cuáles han sido las reacciones ante algunos hechos concretos. En Granada, lógicamente, esta evolución ha tenido sus propias características, que la han diferenciado de otras ciudades con una actividad de mayor envergadura, y que la han hecho única, convirtiéndose en algunos periodos temporales en un referente nacional e incluso global.

Los inicios del Graffiti en Granada, como movimiento, datan de los años 1992-1993². Aunque hay registradas firmas con cierto estilo Graffiti en años anteriores, parece ser que en estos años es cuando se empieza a fraguar una cultura colectiva. Todo comienza como un juego. Abundan pequeñas piezas, y sobre todo firmas. Hay que tener



1994 Colegio San Isidro



1994 Crime Posse pintando el el Zaidin

en cuenta que la edad de los escritores pioneros rondaba entre los 13 o 14 años y andaban escasos de presupuesto para comprar sprays, la mayoría lo hacía con la paga que le daban sus padres. Los más osados se atrevían a hurtar sprays y rotuladores en droguerías. Existen excepciones como la del escritor Spit, que al estar trabajando en aquella época, podía permitirse comprar grandes cantidades de material. Esta es una de las circunstancias que hizo que Spit fuera uno de los escritores más activos y prolíficos en piezas y firmas.

Pero en estos primeros años en los que los escritores comenzaban a actuar en la ciudad, el Graffiti aún no tenía peso por sí solo. Al igual que en otras ciudades de España, la práctica del Graffiti era solo una de las actividades que llevaban a cabo un grupo de jóvenes, desarrollándose principalmente en la calle. Se trata del movimiento Hip-hop. bailaban *break-dance*, cantaban rap, realizaban mezclas de música haciendo de dj's, mostraban su destreza 'scracheando' vinilos, y por supuesto, pintaban su nombre en las paredes. Existían, además, escritores de Graffiti que también patinaban. Aunque el *skate* no se considera uno de los elementos del Hip-hop, porque posiblemente en sus orígenes estuvo más ligado al movimiento Punk, de alguna forma se mantuvo muy cerca del Graffiti, sobre todo por tratarse de una actividad que se desarrollaba plenamente en la calle y en los márgenes de lo establecido. Existían escritores de Graffiti que también eran *skaters*; otros, aparte de escritores, eran raperos o dj's. Lo cierto es que casi todos hacían de todo. Era la curiosidad y la diversión de unos jóvenes que ante la monotonía del día a día, se encontraban a sí mismos y experimentaban con algo que realmente les hacía sentir diferentes.

A principios de los noventa, no existía material visual específico de Graffiti. Los escritores encontraban referencias en los cómics, los dibujos animados, la publicidad –que prácticamente nadie tenía acceso a Internet, la herramienta más utilizada hoy en día para buscar información–. En definitiva, trataban de buscar cualquier tipo de imagen que pudiera servir como modelo y que casi siempre provenía de la cultura de masas norteamericana. Unas veces se copiaban personajes representativos del mundo del cómic, la animación o la publicidad, como Mortadelo y Filemón, Fido-Dido o Vegeta, de la serie Bola de Dragón. Otras veces se limitaban a observar las piezas de Graffiti que aparecían en el fondo de algunas escenas de películas o en revistas que nada tenían que ver con el Graffiti, pero que de casualidad emergían de forma secundaria.



1996 calle Pintor Ismael de la Serna Zaidin



1996 Jam96 en La Copera

Como es evidente, la mayor referencia de los escritores de Graffiti principiantes eran otros escritores de Graffiti más experimentados. Esta influencia generacional estaba marcada sobre todo por los viajes de los escritores de Granada hacia otras ciudades. En estos viajes realizaban fotografías analógicas –aún no existía la cámara digital– y volvían con carretes repletos de fotos de piezas.

Este material suponía un verdadero tesoro, puesto que se convertía en toda una guía o catálogo de estilos, transformándose en un elemento didáctico para todo aquel que tenía la oportunidad de visualizarlo.

En estos comienzos del Graffiti en Granada, la mayor influencia provenía principalmente de tres ciudades:

- Madrid. En este caso era Sura el que viajaba de vez en cuando a la capital, trayéndose fotografías de una gran variedad de piezas de diferentes estilos de algunos de los escritores pioneros en España.
- Málaga. Se convirtió en una influencia en gran parte por su cercanía territorial con Granada. Pero, sobre todo, lo fue porque en esa época Spit viajaba asiduamente para visitar a su pareja, que vivía allí, y mientras esperaba el autobús, acudía a las vías de tren para hacer fotos a las piezas que se encontraba en las paredes de los alrededores.
- Alicante. El escritor de Graffiti Sex69 viajaba a menudo a esta ciudad para visitar familiares. Allí hizo amistad con algunos escritores de la zona y consiguió abundante material visual. Hay que destacar la importancia de Alicante en la génesis del Graffiti en España, ya que junto con Madrid y Barcelona, constituyen las tres ciudades³ pioneras.

Un aspecto muy interesante de la difusión e intercambio de conocimientos era el correo postal entre escritores de Graffiti de otras ciudades. Constituía una forma sencilla de intercambio de fotografías y bocetos sin la necesidad de viajar.

En estas cartas, algunos escritores comentaban entre sí anécdotas sobre la escena del Graffiti de su ciudad, e informaban de eventos y otro tipo de encuentros relacionados con el Graffiti que se iban a celebrar.



1998 escritores en muro de Colegio Escolapios



2002 Duro firmando

Los barrios donde se gestó el Graffiti en Granada, por la gran cantidad de actividad registrada de escritores, fueron:

- Barrio del Zaidín, y concretamente la zona de Los Vergeles. De esta zona surgieron los primeros escritores de Graffiti destacados de la ciudad, como Spit, Sura, Sex69 (después, El niño de las pinturas), Calagad13 o DC Serpa (después, Sherpa o FRS).
- Barrio de la Chana. Aunque la cantidad de escritores no era tan rica como en el Zaidín, hubieron algunos escritores destacados como Pirate o Ride.
- Zona norte (Pulianas). Aunque se trata de unos de los pueblos de las periferias de Granada, esta zona fue importante debido a que emergieron escritores que más adelante confluían con otros escritores de algunos barrios de Granada. Los primeros escritores en aparecer y más activos de esta zona fueron Inca y Reno.

33

De entre todos los escritores pioneros del fenómeno del Graffiti en la ciudad habría que destacar a Sex69 y Calagad13, por su considerable dinamización de la escena granadina. Fueron incansables llevando a cabo actividades para practicar, difundir y expandir el Graffiti. En 1994 fundaron el *fanzine* “Down by Law”, hecho a través de fotocopias de fotografías y textos. Durante tres años se estableció como una fuente importante de información autoeditada por los propios escritores. En 1996, Sex69 y Calagad13 organizaron una fiesta, que giraba en torno al movimiento Hip-hop, y que aún es recordada hoy en día por muchos de sus participantes como un acontecimiento que catapultó la escena de Granada a nivel nacional. Esta *Jam* –así es como se denominaban las fiestas de Hip-hop en las que se incluían actividades de Graffiti, música rap y break dance– se celebró en la conocida sala de conciertos granadina Industrial Copera. Escritores de Graffiti de todo el país fueron invitados, algunos muy conocidos como Logan (de Sevilla) o Duke (de Valencia). También acudieron grupos de rap como “El Club de los Poetas Violentos”, entre otros.

Otra de las figuras claves en la gestación de la escena del Graffiti granadino fue Rakis. Este escritor de Graffiti alemán viajó desde Dusseldorf a Granada, conoció a algunos escritores de la ciudad y quedó fascinado con el ambiente que había entre ellos. Hay que tener presente que en Alemania el Graffiti llevaba más de diez años de ventaja respecto a Granada, con lo cual, allí era algo ya asimilado por los ciudadanos y las



autoridades, para bien y para mal. Por este motivo, el momento de auge en el que se encontraba la ciudad de Granada, y de ahí la gran facilidad para pintar sin problemas, fue el principal factor atrayente para que Rakis volviera a la ciudad después de su primera visita. Y lo hizo con algunos escritores de su ciudad, con el único propósito de pasar dos semanas en Granada pintando con los escritores locales. De esta confluencia nació el grupo L.J.D.A (Los Jinetes del Apocalipsis).

Los años 1997 y 1998 son los primeros de una ascensión cuantitativa y cualitativa del Graffiti en Granada. En estos años brotaron constantemente escritores en nuevas zonas de Granada. Parece ser que este hecho está directamente relacionado con los eventos celebrados en los que participaban escritores de Graffiti pintando en directo y vinculados, con el auge y popularidad del movimiento Hip-hop. Algunos de los escritores que comenzaron su actividad en estos años fueron Reti, Daner, Nake, Carton o Kie. Esta oleada de nuevos escritores se vio incrementada por la incorporación a Granada de escritores de Graffiti de otras ciudades que visitaban la ciudad para establecerse un tiempo determinado. Algunos de ellos se encontraban con la ciudad de casualidad en sus viajes, como es el ejemplo del estadounidense Momo; otros, como Karim, iban y venían a Granada por diferentes motivos y permanecían durante años. En este sentido, es destacable el peso e influencia que ha ejercido la facultad de Bellas Artes de Granada sobre el Graffiti.

Muchos de los escritores que viajaban a Granada desde otros puntos de España, lo hacían precisamente para comenzar sus estudios artísticos en esta facultad. En estos años coincidieron multitud de escritores de Graffiti, que a su vez confluyeron con otros artistas, animándolos a salir a la calle para realizar acciones pictóricas e intervenciones sin apoyo institucional y situadas fuera del marco legal de la ciudad. Algunos ejemplos de escritores de otras ciudades que estudiaron Bellas Artes en Granada son Sam3, Stook, Pah, Mico o Helio.

La relación permanente entre la facultad de Bellas Artes y los escritores de Graffiti de Granada fue cobrando gran importancia en esta escena concreta, ya que posibilitó una apertura de miras y nuevas formas de concebir la ciudad y las practicas artísticas en el espacio público, tanto por el lado de los artistas-estudiantes, como por el de los escritores de Graffiti.



2005 escritores pintando en La Chana



2005 Helio y Pablo23 en Albaycin

Esta tesis se entiende a la perfección observando algunos de los murales realizados en Granada en los años siguientes a 1998, en los que se observa un alto grado de hibridación entre las letras que provienen de un Graffiti más tradicional y otro tipo de manifestaciones pictóricas que se alejan de este⁴.

Coincidiendo con la entrada del S. XXI, pintar a la luz del día y en calles céntricas de la ciudad empezó a ser algo habitual en el *modus operandi* de los escritores. Sex fue uno de los precursores y más activos en este sentido. En el año 2001, coincidiendo con esta gran actividad en el centro de la ciudad, Sex comenzó a experimentar con un nuevo lenguaje estético y conceptual en sus piezas, en las que incluía imágenes realistas y frases sugerentes, ejecutadas con pintura spray a través de trazos sueltos y líneas finas. Comenzó a firmar con un nuevo pseudónimo: El niño de las pinturas.

37

En estos años, en Granada también destacaban otros escritores por empezar a salirse –aún más– de lo establecido en el mundo del Graffiti. Sam3 sorprendió con una serie de intervenciones específicas en las que utilizaba mínimas formas pictóricas para lanzar diferentes mensajes, casi siempre utilizando la crítica y el humor. Destacaron sus cuadros de barquitos que simulaban estar colgados por la ciudad, o sus conocidos símbolos en forma de penes, que en ocasiones se transformaban en granadas. Momo fue otro de los artistas que intervenían en la calle, y que se salían de la norma habitual del escritor de Graffiti: sus conocidos y grandes rostros que pintaba limitando la gama de colores a tonos marrones, blancos y negros, eran muestra de ello. Esta reducción de imágenes no era más que un preludio de lo que hoy en día es su eje representativo: forma y color en estado puro, todo ello representado habitualmente en concretos y espacios abiertos. Karim llenó de forma casi impulsiva toda la ciudad de *tags* hechos con rotulador o spray. También destacaron sus piezas, en las que utilizaba una amplia gama cromática y dejando formas abiertas, diluyendo así todo propósito de legibilidad. Asimismo, podríamos destacar en esta época de finales de los 90, entre otros muchos, a Pinka, por ser una de las primeras en utilizar la técnica del *stencil*, o a Stook, con una gran producción de símbolos que consistían en un icono que representaba su propio rostro.

Este periodo se caracterizó, como hemos dicho, por una gran actividad a la luz del día, y en el centro de Granada. Aparte de las acciones menos convencionales que hemos nombrado anteriormente, el graffiti más tradicional de letras y ‘muñecos’ continuaba



2006 calle Presentación



2006 calle Presentación

creciendo a un ritmo frenético. Nombres como Crest, Reti, Nake, Reno, Drew, Lechu, Calagad13, Chicle, Rakis, Serpa, Lucky, El Quique, Duro, Kaneda, Uko, Watio, Mico, Reeb, Pah, Chicle, Lente, son solo algunos ejemplos de escritores que actuaban con asiduidad en las calles de Granada.

El hecho de que cientos de escritores se lanzaran a pintar en calles céntricas de Granada, y a plena luz del día, fue algo desconcertante para las autoridades y cuerpos de seguridad. No existía un criterio claro sobre cómo actuar, o al menos eso parecía. En la mayoría de los casos, todo se resolvía con diálogo. Los escritores de Granada escogían habitualmente el lugar en el que iban a intervenir con sumo cuidado. El criterio más seguido, siempre hablando de murales y piezas elaboradas, era que se tratase de un espacio degradado u olvidado, como medianeras, muros de obras, paredes de contención o locales cerrados con cemento o ladrillo. Los agentes de seguridad, al encontrarse con los escritores en plena acción, solían pasar de largo. Comprendían que lo que ocurría ahí era que unas cuantas personas estaban pintando; solo eso. En la mayoría de los casos, la respuesta de los ciudadanos también era positiva, a veces los escritores incluso recibían regalos por parte de algún vecino, en forma de comida o bebida para que la faena de pintar transcurriera de manera más amena.

Uno de los acontecimientos más contradictorios y al mismo tiempo más insólitos para los escritores en la historia del Graffiti en Granada tuvo lugar en el 2006, en la céntrica calle Presentación (Ahora Calle Luis de Mármol Carvajal), con motivo de las actividades planeadas para la presentación del libro "Granada Graffiti 1989-2005". En esta calle, los escritores que promovieron el libro organizaron un gran encuentro con motivo de su presentación. La voz se corrió por Andalucía y otras provincias de España y acudieron casi un centenar de escritores dispuestos a pintar todos juntos durante un fin de semana. Todo comenzó un sábado, y muchos ciudadanos acudieron a ver en directo a los artífices de todas esas piezas que proliferaban por el centro y que veían a diario. Era como una gran fiesta en la calle, una comunión perfecta entre artista y espectador y se produjo una interacción muy interesante: el contacto directo entre el artista/escritor de Graffiti y el ciudadano/espectador. Como tantas veces había ocurrido, apareció la policía y se optó por la vía habitual del diálogo. Sex-El niño de las pinturas y Mast, dos de los escritores más experimentados, fueron los vocales designados para hablar con las autoridades. Al final, después de discusiones y argumentaciones por ambos lados, todo quedó en nada y los escritores siguieron pintando en la calle,



2008 Escaleras Albayzín

ante la observación de un público numeroso, entre los que se encontraban varios representantes de medios de comunicación. Al día siguiente y ante el asombro de los escritores de Graffiti que aún no habían terminado sus piezas, apareció de nuevo la policía y esta vez llegaron preparados y dispuestos a que nadie allí siguiera pintando. Los escritores no entendieron nada, puesto que el día anterior había transcurrido todo sin problemas. Es probable que una orden llegada desde los altos mandos fuese la causante de aquella acción policial contradictoria o también que influyera un titular publicado ese mismo día en el diario Ideal de Granada y en el que se relataba lo acontecido el día anterior⁵, tildando a la policía de “suave” frente a los escritores, a los cuales se les había permitido seguir pintando. Al final, la calle fue desalojada y cortada durante unas horas al tránsito del viandante.

41

En los años siguientes, esta forma de actuar tan contradictoria por parte de la administración pública y los cuerpos de seguridad respecto a los escritores de Graffiti implicados, será una constante. Uno de los escritores que más ha sufrido estas incoherencias ha sido Sex-El niño de las pinturas, debido a la gran repercusión que adquieren la mayoría de sus intervenciones. Un caso relativamente reciente es el mural que pintó en el barrio del Albayzín en 2011, con permiso del propietario pero denunciado por el Ayuntamiento. En el año 2014 se celebró el juicio que se sentenció a favor de El niño de las pinturas. Como último ejemplo y rizando el rizo, el mismo día de celebración del juicio, él fue invitado por la Universidad de Granada a diversos eventos que giraban en torno al tema del fenómeno del Graffiti en la ciudad, y que culminaba con una exposición retrospectiva en La Corrala de Santiago, a modo de reconocimiento a su trayectoria artística.

Todo lo acontecido en torno a los escritores de Graffiti y sus propias reacciones, nos hacen pensar en cuál es el papel del ciudadano en la ciudad, y si debe limitarse a ser un mero paseante sumiso, sin capacidad de crítica ni actuación. Lo cierto es que el Graffiti en las ciudades se ha convertido en algo que forma parte del día a día, vinculado directamente a ellas y a su crecimiento⁶. Generalmente es percibido por los ciudadanos como un problema, como algo que estropea y que degrada el entorno. Pocos son los que ven en él un signo de vitalidad y movimiento. Entre los escritores de Graffiti encontramos personas con inquietudes y contradicciones. Ellos conciben el Graffiti como una filosofía de vida, algo que fue cambiando y creciendo en ellos desde que empezaran a pintar. Con él podían sentirse alguien y encontrar su sitio en el mundo, aunque esto dependiese de hacer algo al margen de la ley; es más, este hecho hacía que fuese más



atractivo y auténtico. Porque en realidad no importa cuál fuera el fin de la acción –ser el más visto, poner en evidencia ciertos espacios, crear propaganda independiente, buscar nuevos soportes, etc.– cuando en ella percibían un gran conocimiento y adhesión a la ciudad que habitaban. Por eso advertimos en los escritores de Graffiti que actúan en la calle, y en condiciones situadas al margen de cualquier entidad e institución, que van más allá de una mirada pasiva sobre la urbe. En la evolución de las piezas de arte urbano de algunos escritores de graffiti, observamos la adquisición de una visión diferente de la ciudad en la búsqueda de nuevos lugares de intención. Buscan alterar lo que ya existe en el espacio público como la publicidad exterior, las señales de tráfico, el mobiliario urbano, etc. Y posiblemente uno de los motivos de su proliferación, pueda ser el hecho de sentirse sujetos activos y participes en la construcción y cambio de su propio contexto.

¹ CASTLEMAN, C. (2012) [1982]. Getting-up. Hacer ver. El graffiti metropolitano en Nueva York. Madrid, Capitán Swing.

² PÉREZ SENDRA, R. (2015). Escenas del Graffiti en Granada. Granada, Ciengramos.

³ BERTI, G. (2009). Pioneros del graffiti en España. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

⁴ AA.VV. (2005). Granada Graffiti 1989-2005. Armilla (Granada), El Lunes.

⁵ “El niño de las pinturas y el ayuntamiento de Granada ante el juez” El País [en línea] 2010 [Fecha de consulta 15-06-2016] http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/02/andalucia/1396462345_026222.html

⁶ FIGUEROA SAAVEDRA, Fernando (2013) Graffiti, un problema problematizado. Madrid se mueve. Madrid: CDU.

Este LiveSpeaking se realizó en colaboración con el Museo del Romanticismo (Madrid), que prestó un espacio y un piano inmejorables para la intervención de Juan Gállego- Coín. Agradecemos al museo su colaboración y la inclusión de este LiveSpeaking en su programación artística.



44



Pianista y compositor nacido en Granada. A los 11 años fue Premio de Composición Musical de Andalucía y con 18 años logró la "Medalla Joven Intérprete" de Juventudes Musicales. Es fundador y director del festival "2 de Enero-Fiesta de las Culturas" de Granada.

Ha ofrecido conciertos en Europa, América, África y Asia, en importantes salas como el Auditorium Ravel de Saint Jean de Luz, Kioi Hall y Funabori Hall en Tokio, Palacio de la Cultura de Argel, Teatro San Francisco de Campeche (México), Boesendorfer-Hall de Viena, Auditorio Manuel de Falla de Granada, Teatro María Cristina de Málaga o el Paraninfo de la Universidad de Murcia.

Ha realizado y colaborado en conciertos para entidades y Festivales tan prestigiosos como la Fundación Rodríguez Acosta, Fundación Loewe, Circuito Andaluz de Música, Obra Social de Caja Granada, Embajada de Japón, Fundación El Legado Andaluzí, Festival Andalou, Festival Internacional de Campeche o el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

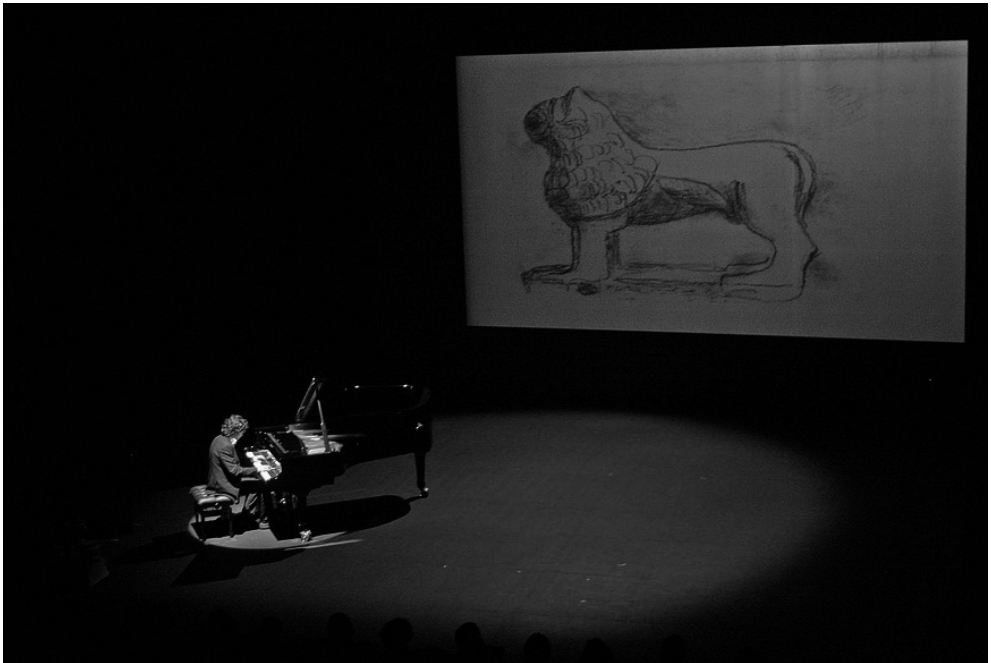
LA SUITE “ALHAMBRA”

Juan Gallego-Coín

45

El proceso creativo en la música: composición e interpretación

La “Suite Alhambra”, escrita por Juan Gallego- Coín, es una sucesión de piezas para piano, aunque pertenezcan a un todo, con una temática común: la Alhambra de Granada y las sensaciones que allí pueden experimentarse. Las cinco piezas que integran esta Suite pueden interpretarse por separado; cuando se interpreta o se escucha completa, es cuando se alcanza a captar todas las ideas y estados espirituales que pretendí plasmar en esta partitura. Es por esto que, como compositor y pianista, me encontré ante un múltiple y complejo proceso de creación y re-creación musical e interpretativo. Desde mi perspectiva de compositor, entiendo la creación de esta pieza como una re-creación más, ya que trato de describir con el piano los sonidos y sensaciones que en la Alhambra he recogido a lo largo de mi vida. Y también la Alhambra, creada por arquitectos e ideólogos nazaríes, fue un proceso de creación y re-creación al unísono, tanto en su concepción como en su construcción, ya que los arquitectos nazaríes se afanaron en imitar (re-crear) el Paraíso islámico, plasmando materialmente en yeso y mármol las formas y visiones que del Corán recogieron. De esta forma, el creador, más que creador *per se*, a manera de un Dios que crea algo de la absoluta nada, se convierte en un médium del denominado proceso creativo. Este camino de creación compositiva y re-creación interpretativa, musical, deberá ser culminado ineludiblemente con su transmisión al público en un concierto o grabación, y a ser posible, logrando la empatía con la audiencia, para que, finalmente, el mensaje llegue al espíritu de cada oyente en un camino doblemente racional y emocional. En ocasiones, la razón predominará sobre las emociones siendo el filtro principal a seguir por el



oyente para la comprensión de la música; y, en otras ocasiones, serán las emociones las que procesen primordialmente esa información instalándola definitivamente en el espíritu del receptor.

Es cierto que imitar al piano el dulce y eterno sonido del agua que cae al mármol de una fuente en la Alhambra es una labor que requiere de una inspiración y una imaginación apriori muy sofisticada, además de requerir de un previo ejercicio compositivo. Trabajo de oscura profundidad y laborioso ejercicio de composición. También de un estado intelectual y técnico muy desarrollado: asimilación y derroche de ideas, elaboración y síntesis de las mismas, selección final de las elegidas y estructuración de las que finalmente el compositor decide escribir sobre el papel pautado. Este es, sin lugar a dudas, el reto del compositor: crear desde una aparente inmaterialidad, desde una casi absoluta nada. Pero, de una forma u otra, antes de escribir en la partitura y tocar las primeras notas al piano, el sonido del agua que se produce al recorrer los canales de mármol o piedra, ya estaba allí anteriormente. El compositor quizá solo deba limitarse a “grabarlo” y filtrarlo por su mente y sensaciones. Lo que quiero decir con esto, es que en la creación partimos de unas pautas ya existentes. Por etéreo que el sonido sea, por invisibles que las ideas musicales sean en su origen, siempre tendremos por delante una mera imitación de la naturaleza y la fe. Captar una fotografía de lo sensorial y lo divino. Realizar una “grabación” de lo material y lo inmaterial. Desde esta perspectiva del creador como médium, compuse la “Suite Alhambra”, aunque siempre quedará la difícil pregunta de cómo se “fotografía” o se “registra” lo inmaterial. En el proceso creativo de este conjunto de piezas llamado “Suite Alhambra”, hay momentos más íntimos, donde tras la acumulación de elementos externos, uso la creatividad como vía de escape a mis emociones. Pero para sincerarme y ser honesto, los estímulos primarios estaban ya flotando en la atmósfera de la ciudad palatina, en los bosques o en las vistas desde el Albaicín. Y aunque muchos de ellos eran invisibles a los ojos, y solo detectables a través de la intuición, allí estuvieron siempre. La evidencia de este pensamiento es que ya sirvieron de inspiración anteriormente a multitud de artistas, escritores, pintores, bailarines, poetas y músicos que, atraídos por la belleza tangible y la magia intangible del lugar, supieron escuchar y ver el lado invisible de la belleza eterna que la Alhambra regala al visitante y a la ciudad.

El proceso final es la interpretación al piano de todas estas ideas. Cómo realizar la pulsación de cada nota, dependiendo si re-creo el sonido de perlas fundidas sobre mármol, si pretendo imitar el sonido de una guitarra lejana en el Sacromonte, el canto de dos

pájaros escondidos en el bosque de la Alhambra, los sonidos que el follaje de los árboles realizan mecidos por la brisa balanceándose a modo de velos y suavizando esas sonoridades, o si quiero recrear los latidos del corazón palatino cuando Amanece en Granada y la colina de la Sabika deslumbra.

Quizá, y continuando el pensamiento anterior, el momento final del proceso creativo no sea la interpretación al piano de la "Suite Alhambra". En realidad, el proceso re-creativo final de toda pieza musical está en el momento en el que el intérprete ejerce de médium e interpreta las ideas del compositor al público. Es el público el que recibirá estas ideas y las re-interpretará desde su propia sensibilidad, creencias, vivencias o recuerdos. En este último estadio de la experiencia artística, dos grandes fuerzas entrarán en escena: la razón y el corazón. El análisis o los sentimientos. En ocasiones lucharán, tratando una de imponerse a la otra. En otras ocasiones, serán ambas las que recojan el mensaje y lo instalen en el interior del oyente. Cuando interpreto la "Suite Alhambra" trato de que sean las sensaciones las que se apropien del mensaje, ya que esto es el germen e idiosincrasia de la pieza. El concepto común del tiempo debe desaparecer. Lo tangible también. La luz, los reflejos y los colores forman prismas desconocidos en el momento en que nos sentimos invadidos por la música. Sensaciones nuevas que no serán comprendidas por la razón, ya que el Paraíso es lo divino y lo desconocido. Si me permiten un consejo, déjense llevar por imágenes y sonidos al escuchar esas piezas. Evádense de la rutina diaria, de lo mundano, del reloj, de los elementos. Nos adentramos en un mundo nuevo, donde incluso el romanticismo europeo, dominado tradicionalmente por un solitario corazón, se ve acompañado e incluso sobrepasado por multitud de sensaciones y estados espirituales totalmente desconocidos para un corazón puramente occidental, por romántico que sea.

"El corazón manda". No hay axioma que mejor defina el Romanticismo: "sobre toda cosa guardada, guarda tu corazón; porque del corazón emana la vida, el corazón manda". Lo dijo, hace unos 3.000 años, Salomón, hijo de David, en sus Proverbios.

Este pensamiento de Salomón, rey de Israel, está grabado a escoplo y fuego en la Cuadra Dorada y en la fachada de La Casa de los Tiros de Granada, uno de los edificios emblemáticos del Romanticismo español y que comparte con el Museo Romántico de Madrid los mismos afanes e idénticos principios.

Otro referente, icono del Romanticismo a escala mundial, es la Alhambra de Granada, santuario antes islámico, laico ahora, sancta sanctorum de los viajeros románticos del siglo XIX, obsesionados por lo oriental y lo exótico, así como de pintores, literatos, músicos y artistas de todos los lugares del mundo y de todas las épocas. El espíritu romántico alienta la rebeldía anteponiéndola a lo establecido, por caduco. Sin embargo y paradójicamente, vuelve su mirada hacia lo medieval en literatura y a lo local, nacional, costumbrista y folclórico en la música. Y en esa aparente contradicción, que no llega a paradoja, radica uno de sus encantos, una de sus señas de identidad más significativas.

“Donde acaba el lenguaje empieza la música” (Hoffmann). Algunos musicólogos defienden, quizás con parcial ortodoxia, que es el Romanticismo la época más importante de la Historia de la Música argumentando que es en este periodo cuando más músicos de primera fila surgen y porque la Música lidera todas las artes y a ella deben subordinarse las demás.

Tieck, reafirmando la grandiosidad de los conceptos románticos, no dudó en afirmar que “la tierra sin la música es una casa vacía de la que han huido sus moradores; por ello, la historia de cada nación se inicia con la música”. Se inicia, se instala y se perpetúa, podríamos añadir nosotros.

El Romanticismo enterró el Clasicismo racionalista del siglo XVIII cuando el espíritu se impuso a la razón y la vehemencia a la lógica. “El corazón manda”. Sí al sentimiento, no a lo racional. Y para testificarlo, ahí están Bécquer y Espronceda, Washington Irving y Chateaubriand, Lord Byron, Esquivel, Goya, Madrazo o Delacroix, sublimando el amor, la libertad y la muerte. Y en esa escenografía vital nos conmueven los grandes músicos románticos como Felix Mendelssohn, Johannes Brahms, Anton Bruckner, Hector Berlioz y Richard Strauss; los grandes pianistas: Franz Schubert, Frederick Chopin, Robert Schumann, Franz Liszt; y también el lied romántico junto a las grandes óperas.

Hegel afirmó que “la música es superior a todas las demás artes por su inmaterialidad, pureza de espíritu o expresión de la interioridad”. Y para Beethoven, “la música es una revelación más elevada que toda sabiduría y filosofía”.



Es la música la que se impone sobre las demás artes dejando claro que el ser humano romántico, su espíritu, la esencia romántica se expresa, ante todo, con la música. “Ningún color es tan romántico como la Música” se rubrica en determinadas concepciones musicológicas. Mozart también insistió en esta autoridad artística de la Música: “la poesía debe ser hija obediente de la música”.

Al visitar la Alhambra, dejándonos embriagar por la belleza egregia que acumula, el sentimiento primero que aflora es el de la emoción aunque enseguida nos asalta la plenitud. Plenitud sensual, voluptuosa, espiritual, mística, ante el diluvio de belleza que nos empapa. La geometría, el agua, el arrayán, el mirto y esa aura tan cálida, tan desganada, tan transparente asentada en la Colina Roja de Granada, que cada tarde nos deleita con su luz dorada o rosa, rojo escarlata o violeta. Al fondo, la inmensidad pletórica de Sierra Nevada, atalaya nívea, parapeto ante los embates del cielo azul y vigía incansable de la Alhambra, la ciudad y la vega salpicada de choperas. A sus pies, Granada, herida por el río Darro, por sus plazas vivaces y por sus calles estrechas y misteriosas. Cuando abducido por la belleza de la Alhambra me sumergí en la creación de mi “Suite Alhambra” lo hice, no solo a impulsos emocionales, sino también embriagado de plenitud, de la plenitud absoluta y edénica que la Alhambra origina. Porque en la Alhambra no es solo el corazón quien manda. Son los sentidos. Todos. Los sentidos mandan. La sensualidad y la plenitud. El paso del tiempo pierde su rigidez y junto al espacio se alarga y se modifica debido a continuos espejismos y estados de trance o místicos debido a la saturación de belleza y emociones.

51

Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia Camprubí visitaron Granada en 1924, invitados por la familia de Federico García Lorca. Tras el paseo por la Alhambra afirmó: “Granada me ha herido y estoy como convaleciente”.

Así me sentía cuando creaba mi “Suite Alhambra”: herido, convaleciente, extenuado ante tanta belleza, excelsitud y misticismo. “El corazón manda”. “Los sentidos mandan”. Y con el corazón y los sentidos la escribí porque no se podía hacer de otra manera. Lutero aseveró que “la música constituye el mejor alivio para un hombre preocupado; gracias a ella el corazón vuelve a estar contento, se reconforta y se remueve”. Manuel de Falla escribió “Noches en los jardines de España” en el año 1916, antes de conocer los jardines del Generalife y de afincarse en Granada. Y lo mismo ocurrió con una de las canciones más conocidas de la música ligera española, “Granada”, de

Agustín Lara, quien la compuso sin haber visitado la ciudad. Y es que hay ciudades que antes de conocerlas ya ejercen sobre nosotros una atracción telúrica de la que no podemos evadirnos. Granada es una de ellas, y su joya más preciada, la Alhambra.

Schubert confesó a Beethoven cuando el genial creador de las nueve sinfonías yacía moribundo en el lecho: “vuestra música me ha salvado de la desesperación. Es mi consuelo, mi inspiración”. Y es que la música es la reinterpretación de la vida, una holografía vital. En la música vibran los sonidos y la vida está sojuzgada por los latidos, por el aliento, por el flujo del corazón. Para que la música sea excelsa los sonidos han de palpar con el impulso que bate el corazón en la sístole y diástole de la vida.

52

La música es la gran compañera del ser humano desde que nace hasta que muere y en todas las circunstancias de la vida. Cuando sufre, cuando goza, cuando ama, cuando se entristece. La música es el sostén del alma humana desde el primer aliento de vida hasta ser reclamado por el imperturbable Tanatos tras las complicaciones que el tirano y caprichoso Eros impone. La música como alimento del alma, como compañera y como fiel o desleal amante. Porque la música ha sido valorada por todas las culturas de todos los tiempos tanto para comunicarse con los vivos como para rendir homenaje a los muertos.

Friedrich Blume nos recuerda que “en música, la contradicción entre lo finito y lo infinito se acaba y el hombre encuentra su salvación en su más pura individualidad”. Para reafirmar lo dicho, es bueno volver al pasado, al mundo clásico helénico donde ya Platón afirmaba que “El alma del Universo está unida por la concordia musical”.

No obstante, en este viaje intemporal de la Música a través de los tiempos y de la raza humana hay que tener en cuenta otras visiones, otros enfoques como el del gran músico español Manuel de Falla cuando habla del papel social que ha de tener la Música: “creo en la utilidad de la Música desde un punto de vista social. Es esencial no componer de una manera egoísta, para uno mismo, sino para los otros... Sí, trabajar para el público sin hacer concesiones. Ahí está el problema. Eso constituye para mí una constante preocupación. Es necesario ser digno con el ideal de uno mismo y expresarlo presionando hasta el final como una sustancia que debe ser extraída: a veces con una inmensa labor, con sufrimiento... para luego esconder el esfuerzo, como si se tratara de una improvisación equilibrada y cumplida en el más simple e

intacto sentido". "Uno debe inspirarse directamente en el pueblo". (Manuel de Falla, La Revue Musicale).

SUITE "ALHAMBRA"

Se inspira en los poemas de Ibn Zamrak que decoran los palacios nazaríes y que están escritos en primera persona vivificando el yeso inerte, dando la impresión de que es la propia Alhambra la que se dirige al visitante y le explica lo que ocurre en sus diferentes patios, jardines, albercas, estancias y oratorios. En mi afán creativo está el deseo de escribir música sin artificio, música íntima y emocional, el alma de mi yo subjetivo y emocional, tallando a fuego los pentagramas de mi música. Una música poética, un fraseo lírico y armonioso pero profundamente emotivo sin caer en lo cotidiano o vulgar, o en la intranscendencia. Porque, parafraseando nuevamente a Beethoven, "una cosa es el sentimiento y otra el sentimentalismo enfermizo".

53

Toda música que se precie ha de estar marcada por la intuición, la pasión y la conmoción. A la hora de componer música, en ese acto supremo y doloroso de la creación musical, no puede uno sustraerse a la personalidad de Beethoven y aferrarse a los pensamientos que nos legó en sus "Escritos": "me preguntáis de dónde proceden mis ideas. No puedo contestar con certeza: nacen, más o menos, espontáneamente. Las atrapo con las manos en el aire, paseando por los bosques, por el silencio de la noche o en los albores del día. Estimulado por los sentimientos que el poeta traduce en palabras y yo en sonidos que retumban dentro de mí y me atormentan hasta el momento en que, al fin, los tengo delante en forma de notas".

Un músico no puede ser impermeable a la belleza sensual y lacerante de los sonidos o a la fuerza musical de las modulaciones. La grandeza y la excelsitud del músico compositor radica en su capacidad para absorber y plasmar la esencia de la belleza, del dolor, del gozo, de la luz o de las tinieblas, encarcelados en los parámetros del tema que le seduce y que le empuja a musicarlo.

Hay que saber captar en sonidos el mensaje que emana de un tema real o imaginado. Ser capaces de captar las sensaciones humanas que la Naturaleza esconde para transmitir y trasladarlos al lenguaje musical.



Fuente de Lindaraja. La Alhambra

En el arte y la artesanía de la composición musical hay que buscar, en primer plano y de una manera prioritaria la pureza clara y limpia de los sonidos; y, después, mezclarlos con maestría y mesura buscando su integración en la armonía, huyendo de las disonancias, estridencias y rarezas. Hay que buscar denodadamente la armonía, la unción entre Naturaleza y la expresión creativa, siempre anclada en la inspiración creadora.

A veces, puede entenderse -y no andaríamos descaminados- que la creación y composición musical no es sino la rigurosa transmisión de las vibraciones que el músico recibe de la Naturaleza en sus múltiples y contradictorias complejidades. Trasladar la esencia de la Naturaleza a la partitura musical.

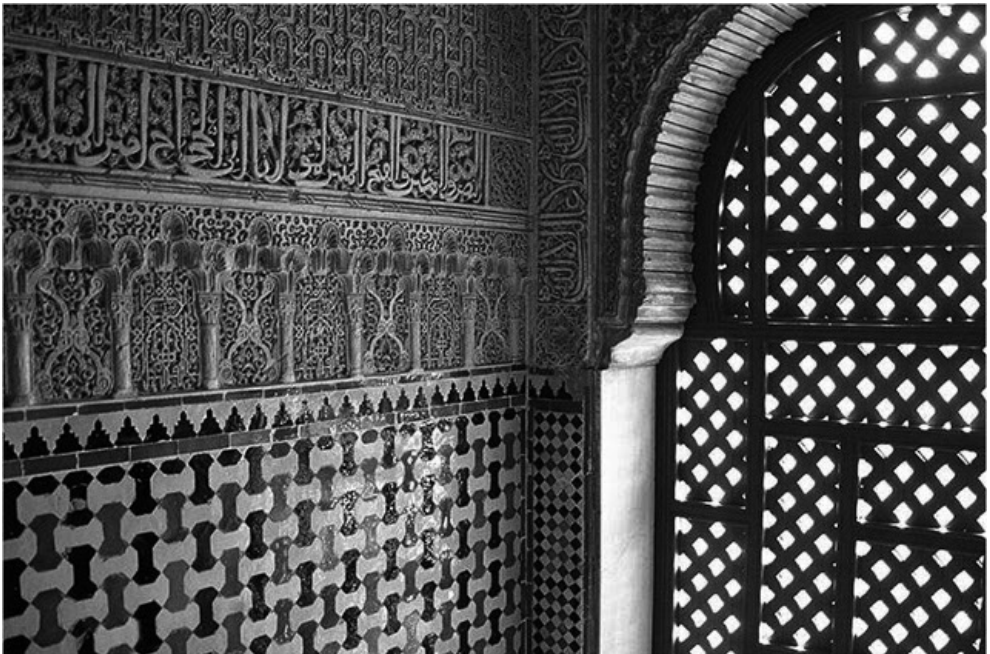
55

Perlas fundidas

“Perlas fundidas” es un poema que aparece en el patio de Lindaraja de la Alhambra, frente a la fuente y que transmite la sensación sonora del agua al golpear el mármol, haciendo que el tiempo se eternice. Ese sonido del agua al caer parece el de una perla que baja despacio, simulando que se funde, para desprenderse sobre el mármol con mayor suavidad, lo que produce un sonido dulce, aterciopelado. Y esta es la sensación sonora que trato de imitar en el piano. El sonido de perlas fundidas y agua besando el mármol en un lugar idílico en el que el tiempo se alarga y la eternidad parece estar lograda sin sensación de direccionalidad temporal ni espacial.

Hay que visualizar la música antes de componerla. El sonido del agua ha de abducirte antes de intentar plasmarlo en el pentagrama. El sonido del agua es un goce para los sentidos pero la armonía del goteo, cálido y armónico, provoca un inenarrable estado de misticismo, de unción espiritual que solo se apacigua, y no del todo, cuando esas gotas de agua, “perlas fundidas” se mimetizan con las teclas del piano y pajarean libres y gozosas por el cosmos alhambrenño.

Las gotas del agua, como perlas fundidas, me conmueven y esa conmoción solo se serena cuando se convierte en sonidos pianísticos. “El alma del hombre es como el agua; siempre insatisfecha, viene del cielo, se eleva hacia el cielo y vuelve de nuevo a la tierra en un eterno retorno” (Beethoven).



Capillas laterales de la Sala de Comares

Espejismo

La abundancia de sensaciones es tan intensa en el Patio de los Leones y en el de Los Arrayanes que la mente te hace crear un espejismo invitándote a entrar en el Paraíso. Agua que brota de la fuente madre de Los Leones y que se dirige a los cuatro puntos cardinales para dar agua al mundo. Formas geométricas, arabescos que recrean dédalos imposibles de analizar con la razón y que solo, de nuevo, es el corazón quien puede entender. Y contemplando el universo y las constelaciones en el Salón de Embajadores, cuando por algún motivo externo despiertas y crees estar de nuevo en el mundo real, la belleza del entorno vuelve a hipnotizarte y, hasta que despiertas, tu espíritu y tu cuerpo están presos en ese espejismo.

57

Es lo que esta segunda pieza de la “Suite Alhambra” trata de recrear.

Dos nocturnos

Paseo por los bosques de la Alhambra escuchando y reinterpretando el sonido del agua que brota y baja, el canto de los pájaros, los velos que la brisa teje al mecer las hojas de los árboles, el aroma del arrayán, el perfume del mirto, el balanceo del acanto.

Es muy difícil enraizar lo excelso y el esplendor de un amanecer o un ocaso en notas musicales en este escenario único e incomparable del entorno alhambrense. Pero en esa dificultad radica la hermosura, la grandeza y la transcendentalidad. La explosión sublime de la música surge de la lucha entre el amor y el dolor, desarmado ante la fascinación por la belleza.

No es fácil dar a la música la profundidad y el misterio que bulle por la cabeza del compositor porque, a veces, la música anida en la cabeza, se arraiga en ella y le cuesta salir a la luz. Ya lo decía Juan Ramón Jiménez, el gran poeta de la soledad y la nostalgia: “inteligencia, dame la palabra exacta”. Así, el compositor también le pide a la Naturaleza el sonido, la magia del acorde, el misterio del concepto musical, porque bajo los sonidos de la música es donde realmente el mar se serena y se encrespa en su sempiterna pleamar y bajamar, donde nuestro corazón se deja anegar bajo el oleaje de la belleza, en el universo mágico de la Música.

Amaneciendo en Granada

“Amaneciendo en Granada” comienza con el sonido del amanecer. Rasgueos de guitarras en registros agudos y graves. El grave representa la noche que finaliza. El agudo, el alba, el nuevo día, la frescura y la vitalidad de lo que está por venir. Fue mi forma de representar el amanecer en una ciudad que nunca duerme pero que comienza el día con fresca vitalidad. Al rasgueo de guitarras se le suman más voces, cantos de pájaros, sonidos propios de la ciudad que desembocan en un cántico lírico y emocionado que surge al contemplar la ciudad despierta. Ritmos populares, murmullos, pasión y melancolía, el sonido del agua “oculta” permanente. La pieza se dirige a una explosión de sonido que aturde y que a la vez hipnotiza. El final es un nuevo principio. Un nuevo ocaso y un esperado nuevo amanecer de una ciudad eterna.

58

El Albaicín de Albéniz

Vamos a abordar ahora la creación en la interpretación de la obra musical, valiéndonos para ello de “El Albaicín” de Albéniz.

Al tocar al piano esta sublime pieza, encontramos numerosos retos interpretativos. Respecto a la recreación interpretativa, lo primero que nos encontramos es la sonoridad de una guitarra que nos invita a imitarla, tratando de lograr su peculiar sonido rasgado en la pulsación del piano, lo que requerirá una importante ausencia de pedal y una pulsación “picada” tal y como propone la partitura. Por otro lado, la escritura pianística es perfecta y la “Iberia” de Albéniz solo funciona en piano, por lo que el pianista igualmente se verá tentado a lograr sonoridades pianísticas que recuerden el sonido de lejanas guitarras -ppp *petite pédale et très estompé*- nos invitan a crear una atmósfera casi impresionista, en la que la guitarra es solo la excusa para crear un mundo onírico. Además de estas sonoridades apagadas de la guitarra, Albéniz indica que la copla debe buscar la sonoridad de los instrumentos de caña –viento- *avec la petite pédale, et bien uniforme de sonorité, en cherchant celle des instruments à anche*. De nuevo una atmósfera onírica en la que el juego de pedales es fundamental para una ensoñación que nos permita oler el jazmín y dejarnos llevar por la melancolía. Esta melancolía no debe interpretarse como una laxitud en el tiempo, ya que las indicaciones de Albéniz son claras al respecto “bien articulado” y “*stesso tempo che prima*”.

Pues la esencia de la música española es el soporte de la danza española como eje de prácticamente todo el repertorio, la música popular española y el cante “hondo”.

El “Albaicín” de Isaac Albéniz supone un reto reinterpretativo a todos los niveles: técnico, para la imaginación del pianista, físico por la intensidad de la pieza y la constante rítmica. El ritmo en Albéniz, en su concepción de danza, es el elemento esencial que mantiene la unidad y carácter de sus composiciones en su dimensión completa, no importando si el pasaje es virtuoso y alegre o melancólico y reflexivo. El ritmo es el pulso que a nivel arquitectónico mantiene unido este monumento musical.

En palabras de Claude Debussy, “pocas composiciones musicales igualan en mérito a este Albaicín, donde se redescubre el perfume de las noches de España. Es como el acento apagado de una guitarra que cantase su pena a la noche, que cantase con brusco despertar y nerviosa despedida. Sin repetir realmente temas populares, es como si alguien los hubiese asimilado, absorbido de tal manera que ya formases parte de su propia música, sin posibilidad de trazar la línea de demarcación”.



Director General de Alquimia Cinema (2001-2004) y en HAVAS Entertainment en España y Portugal (2007-2009).

Creador de las compañías MONO Films (productora de cine, TV y Musica) y Jácara Media Consulting (consultora especializada en el sector media). Donde ha desarrollado proyectos como CAMARON, La película (ganadora de 3 Goyas), Y TU QUIEN ERES de Antonio Mercero, Football CRACKS con Zidane y Francescoli, CRACKS del SURF, diversos formatos de entretenimiento, eventos, discos, conciertos, etc.

Ha trabajado para marcas como BBVA, Adidas, HYUNDAI, Powerade, Air Europa, San Miguel, Mahou, OKI, SEUR, Movistar, Nissan, Mercedes BENZ, Chupa Chups, etc.

LEVANTANDO IDEAS. El cine y el Arte

Miguel Menéndez de Zubillaga

Cuando me invitaron a participar en LiveSpeaking me quedé muy sorprendido. Siendo un espacio de artistas que cuentan sus procesos creativos a otros artistas, me sentía fuera de lugar. ¡Yo no me considero un artista! Pero es cierto que mi vida esta rodeada de ellos: guionistas, directores, músicos, actores, *celebrities*... Mi función es la de desarrollar sus ideas y llevarlas a la vida real, hacerlas realidad. Es un proceso difícil y complicado, no solo desde un punto de vista económico-financiero, sino desde la gestión del talento, de los egos, de los miedos, de las inseguridades, etc.

Por eso, gestionar el talento es el mayor reto de mi trabajo. Por un lado, es importante transmitir seguridad y compromiso al artista y por otro lado, hay que ser lo suficientemente firme para llevar los proyectos por el cauce adecuado y convertirlos en algo comercial para el público.

Como productor aparentemente mi función es financiar los proyectos y colocarlos en el mercado, pero sin embargo, el proceso es mucho más complejo. Analicemos un ejemplo de proyecto cinematográfico desde el prisma de mi productora:

LA IDEA: la idea llega, básicamente, por dos caminos:

Por el guionista o director: en España estos roles se cruzan de manera recurrente. El director suele ser autor de sus propios guiones. Un ejemplo de eso podría ser nuestra próxima película, *ÓRBITA9*.

Por el productor: es decir, yo decido que quiero desarrollar una historia sobre un tema, un personaje, un libro, una anécdota, una experiencia personal... las fuentes de inspiración son infinitas. Un buen ejemplo de este proceso serian *CAMARON* o *ELCANO*.

LA DECISIÓN: existe un momento determinado en los proyectos, un punto de inflexión, en el cual tienes que decidir si arrancas el proyecto o lo abandonas. Personalmente, utilizo 3 criterios para evaluar los proyectos que me llegan de terceros o los proyectos que desarrollamos dentro de MONOFLIMS.

EMOCIONAL-PERSONAL: mi experiencia me ha enseñado que necesito tener una vinculación emocional con el proyecto para decidir lanzarme a por él. Este es un negocio que además de soportar los miles de problemas que surgen en cada proyecto, quita mucho tiempo a la familia y absorbe de una manera tan radical durante el tiempo de producción que provoca un pequeño tsunami en las vidas personales, así que, o tienes un vínculo emocional, o acabas aborreciéndolo y se convierte en un calvario.

FINANCIERO: Este es un factor fundamental. Debe tener viabilidad financiera. Y esto que parece tan obvio es uno de los talones de Aquiles de este negocio. El artista suele perder la objetividad hasta el punto de creerse que su proyecto será tan exitoso que no hay problema con endeudarse o gastarse una cantidad mayor a lo necesario o presupuestado. Manejar esas expectativas es un reto en cada proyecto. Algunos proyectos pecan de presupuestos pequeños para proyectos que necesitan más dinero y en ellos el artista trata de convencerte que él es capaz de hacerlo con menos; su objetivo es que decidas producirlo. En otros casos, al artista pide más dinero para hacerlo más grande cuando no es necesario ese presupuesto para su película. Ciertamente estas decisiones nunca son criterios absolutos y no existen matemáticas exactas para calcular la verdadera dimensión del proyecto. Y, desde luego, tampoco hay formulas mágicas que calculen el éxito o el fracaso de un proyecto determinado, y el que diga lo contrario está mintiendo o no sabe de este negocio.

COMERCIAL-COMUNICACION: trato de buscar conceptos o factores a los que podamos agarrarnos para hacer comunicación. Esto siempre es difícil, pero es importante en el entorno de comunicación que vivimos hoy en día ser capaz de contar un proyecto en una pieza de 20 segundos, para lograr el éxito. Soñar con apalancarse en una *casting* o en el resultado final de la película es un suicidio. Este concepto choca de plano con la teoría de la mayoría de artistas, creadores o autores que suelen considerar su proyecto tremendamente comercial, único y atractivo para el público, la crítica, etc. Es difícil que entiendan el concepto "comercial". El cine se hace para que la gente lo vea, mucha o poca; pero si nadie lo ve, no debe hacerse salvo casos muy espe-

ciales de proyectos experimentales que necesitan ciertas plataformas para hacerse realidad. Pero hay algo incuestionable y que los artistas no suelen entender: que los presupuestos tienen que ser proporcionales a la capacidad comercial. Y la dificultad de transmitir este tipo de conceptos a los artistas tiene que ver con que decidan poner su creación (guión o talento en general) en tus manos.

LA PREPARACION: Este proceso tiene que ver con tres conceptos básicos:

La financiación: Evidentemente este es un negocio muy financiero y por ello este factor tiene un peso enorme en las decisiones. Sin embargo, puede parecer que el talento está fuera de estas decisiones y no es así. El proceso de financiación se ve afectado de una manera directa por el talento y, en función del mismo, la financiación es mejor o peor y más fácil o más compleja.

63

El Equipo técnico creativo: lo cierto es que este negocio solo se puede hacer en equipo, y quien no entienda ese concepto debería dedicarse a otro negocio más individualista. El director de fotografía, el compositor, el director de arte, el montador, el diseño de sonido. Todos, deben trabajar en equipo, compartiendo información y tomando decisiones en función de prioridades que no siempre son las de tu departamento. Y este negocio tiene la peculiaridad de que todos ellos son artistas, y cada día más. Eso significa que hay que manejar sus egos, sus cuotas de poder y sus espacios... manejar el talento es lo más difícil de este negocio. Si bien el productor es el jefe, el propietario de la película, el que contrata y el que paga, yo no creo que sea útil ni eficaz la estrategia de "imponer" las decisiones; es mejor convencer y darse cuenta de que las decisiones que se toman en equipo son las más adecuadas.

EI CASTING: Aquí entran en juego factores determinantes para la película y los actores, más concretamente, sus agentes lo saben. La figura del agente es esencial para manejar ciertas situaciones. En cualquier caso, el actor/actriz es un artista más que hay que saber manejar y gestionar dentro de un equipo donde ellos se convierten en la cara visible del proyecto, tanto durante el proceso de producción como durante el proceso de lanzamiento de una película.

EL RODAJE: Esta etapa es muy particular, al menos en mi caso concreto. Como productor, doy un paso atrás y dejo que el director sea el líder durante el rodaje. Mi función es ayudarlo a gestionar los problemas y negociar los mejores recursos



disponibles para que pueda desarrollar su talento de la mejor manera posible y, por supuesto, ajustándose a lo pactado en la fase de preproducción. Por esta razón es tan importante que el director y el productor estén de acuerdo al 100% en el tipo de proyecto que van a desarrollar. Las discrepancias en rodaje solo traen caos y una inestabilidad que no es positiva ni constructiva para el resto del equipo. En definitiva, la alineación entre productor y director debe ser total, más allá de negociaciones puntuales y discusiones enfocadas a la solución de problemas.

En definitiva, hablamos de cómo manejar, de cómo instrumentalizar y ayudar al talento. Los artistas necesitan personas que sean capaces de empaquetar y producir sus ideas para convertirlas en productos consumibles por el público.

Explicando el proceso cinematográfico, vuelvo a mi caso particular. Mi proceso creativo pasa, irremediablemente, por crear historias personales. Mi objetivo está enfocado en crear, imaginar y transmitir ideas originales. Pero, ¿de dónde salen las ideas o cómo deben ser materializadas? Voy a tratar de contestar a esos puntos con ejemplos concretos y situaciones reales determinadas. Para eso, separaré el proceso creativo en función del origen de la idea germen:

PARTIENDO DE UNA IDEA ORIGINAL: Actualmente estoy desarrollando una idea, un largometraje, basado en una experiencia personal. Este modelo es lo más cercano a la creación más absoluta o a la creatividad más pura. La complejidad está en ponerla negro sobre blanco y que tenga sentido. En mi caso personal, yo empiezo

escribiendo el texto inicial, y solo una vez que me demuestro a mí mismo que no tengo talento escribiendo o no tengo la paciencia necesaria para demostrarlo, intento buscar un guionista que de una manera emocional se quiera vincular a la historia y escribirla a cuatro manos. Este proceso es el más interesante de mi trabajo: ir construyendo la historia. Primero, una sinopsis larga, luego una escaleta, luego un tratamiento, un mapa de tramas, desarrollar los personajes y, finalmente, tener una primera versión del guión. ¡La satisfacción de conseguir el objetivo a partir del papel en blanco, vivir la más pura creatividad, es espectacular! Pero este proceso también tiene un inconveniente y es brutal: la pérdida absoluta de objetividad, que trataremos posteriormente.

PARTIENDO DE UNA IDEA DE TERCEROS: Mi proceso habitual pasa por intentar cambiar el proyecto y convertirlo en algo más personal, pero no siempre es adecuado ni razonable hacerlo. Por lo tanto, hay dos tipos de vinculación con las ideas que llegan de terceras personas:

65

Desarrollarlas como están. Un ejemplo podría ser mi última película “ÓRBITA9”. Un proyecto del guionista Hatem Kraiche que decidimos producir sin incluir ni modificar la base del contenido, más allá de los cambios típicos que conlleva el proceso de producción y la consiguiente evolución de los proyectos, una vez que se trabaja con el equipo.

Modificarlas y convertirlas en algo que me hubiera gustado desarrollar de manera más personal. Un buen ejemplo es “Y tú quién eres” de Antonio Mercero. Un proyecto relacionado con el mundo del Alzheimer que Mercero me presentó y decidí producir, pero antes le propuse cambiar parte de la trama para cumplir uno de mis sueños, que era hacer un pequeño homenaje a mi madre. Este tipo de modificaciones son las que más vértigo provocan. Una vez más, la excesiva vinculación emocional conlleva, inevitablemente, una pérdida de objetividad que puede llevar a un fracaso total del objetivo. Además, la excesiva vinculación emocional está en conflicto directo con el necesario espíritu comercial que requiere mi trabajo como productor. Y en este punto radica la fina línea que separa el error del acierto, el éxito del fracaso.

CAMBIO DE MODELO: Cómo se puede ejercer la creatividad en el cambio de modelo. Como podemos hacer el mismo trabajo, pero cambiando la forma habitual del proceso.



Miguel Menéndez durante su LiveSpeaking en un plató de Madrid

Un buen ejemplo sería el lanzamiento del disco “Dos lágrimas” de Diego El Cigala. Después del éxito sin precedentes de Diego El cigala y Bebo Valdés con “Lágrimas Negras”, Diego quería lanzar un segundo disco con el mismo modelo de fusión de la música latina (boleros, guacangos, etc) y el flamenco. A la vez, quería romper su contrato con Sony Music por sus desavenencias a raíz de “Lágrimas Negras”. Por lo tanto, decidí proponer un cambio radical del modelo de negocio en la música. Por qué no estrenar de manera exclusiva y en primicia un disco con un periódico y, posteriormente, acudir al mercado tradicional, las tiendas tradicionales... Propusimos el negocio a EL PAIS, firmamos un contrato de lanzamiento de 3 discos en primicia con ellos, y a cambio solicitamos un adelanto sobre las ventas que nos permitía comprar la carta de libertad de Diego El Cigala con Sony. El resultado fue un éxito total. Fue el primer disco en España que se estrenaba en primicia con un periódico; posteriormente, vinieron mucho más. Diego quedó libre para desarrollar su carrera, el disco vendió cerca de 300.000 copias con EL PAIS, y lanzamos un documental tremendamente emotivo sobre la vida de Diego el Cigala.

67

Y, ahora, pensemos fríamente qué nivel de talento o de creatividad tuvo esa acción en particular. ¿Creéis que fuimos unos visionarios? ¿Que nuestra inmensa capacidad de creación o talento hicieron posible un proyecto tan exitoso? ¿O quizás solo copiamos algo que ya había hecho PRINCE con un diario en Gran Bretaña y replicamos el modelo? En realidad, el talento no estaba en la idea, sino en cómo implementarla de una manera efectiva: en convencer a todas las partes para que aceptaran el modelo; en que el “artista” estuviera de acuerdo y aceptara las nuevas reglas del juego. Estaba en estar en el momento oportuno y el lugar oportuno, pues quizás EL PAIS quiso hacerlo antes de que se lo propusiéramos nosotros. Y ese talento lo tuvo la persona que gestionaba la carrera, de Diego El Cigala, y que es su mujer, Amparo. Una mujer con un empuje y una fuerza espectacular.

Y utilizando este ejemplo, hagámonos una pregunta crucial en esta cuestión. ¿Quién es más artista o tiene más talento o, mejor, quién es más determinante en el éxito de un artista como Diego el Cigala? ¿El propio cantaor o su mujer/manager?

En mi opinión, el arte, la capacidad musical, la capacidad creación musical y la persona que tiene un don especial para la música es Diego el Cigala. Sin embargo, sin una mujer a su lado como Amparo, nunca hubiera sido capaz de desarrollar su talento.

No solo para poder abordar nuevos retos y proporcionarle los recursos y los mecanismos adecuados, sino que Amparo aportaba las ideas necesarias para que Diego pudiera completarlas con su talento innato.

68 Para finalizar, querría hablar de algo a lo que he hecho alusión: la pérdida de objetividad en el proceso de creación. Indudablemente, el artista pierde la objetividad prácticamente desde el primer día. Sin embargo, eso no significa que no esté capacitado para desarrollar su talento: solo él sabe lo que quiere y debe desarrollarlo con total libertad. Sin embargo, hay factores que son determinantes en el desarrollo de los proyectos y el más obvio es el dinero. Aquello que todos los artistas odian y consideran que deberían tener sin limitación, ya sea de inversores privados o públicos. El dinero marca el tipo de proyectos que se pueden hacer y los que no. Un proyecto con una clara limitación comercial, necesariamente debe ser más barato y, aquellos proyectos con un enfoque más comercial (mainstream) pueden aspirar a tener más recursos económicos. Este factor es incuestionable. Y volviendo a la "pérdida de objetividad", este es el factor que marca la aspiración de cada artista. Todos los artistas que he conocido en mi vida profesional creen que su proyecto es tremendamente comercial y que va a tener un éxito especial. Y hacerles entrar en razón es la tarea más difícil a la que me enfrento de manera recurrente. Unos lo entienden y aceptan las reglas del juego y otros se rebelan y se enfrentan a su entorno por la aparente falta de entendimiento de su obra.

Esto nos lleva a la reflexión más común entre los artistas y su *ego*. Es un común denominador entre ellos la profunda creencia de considerarse la única pieza necesaria para el desarrollo de su propio arte y, por lo tanto, cualquier aportación exterior, es simplemente una imposición del mercado. Esta creencia lleva asociada otro pensamiento muy extendido entre los artistas: las personas que ponen dinero en sus obras o en ellos mismos, deben hacerlo sin ninguna intención de ganar y únicamente por el hecho de convertirse en mecenas altruistas. En definitiva, el artista suele aborrecer a los financiadores de sus obras considerándolos ajenos al arte y carentes de cualquier sensibilidad en relación a su creatividad.

Afortunadamente, este tipo de artistas suelen fracasar en sus intentos de triunfar de una manera individualista. Unos recapacitan y aprenden sobre la necesidad de trabajar en equipo y estar abiertos a aportaciones externas de las personas que les rodean.

Otros mueren en el intento y deciden quejarse de cómo el mercado les arrincona por no “pasar por el aro”; pero ellos son auténticos y no se dejan corromper por el dinero y el poder. Por último, hay algunos privilegiados que realmente tienen un talento tan inmenso que son capaces de superar sus propios vicios y egos y triunfar con su talento más puro. Son excepciones que confirman la regla, difíciles de encontrar e imposibles de imitar.

Volviendo al inicio de esta intervención. El talento y el artista necesitan un entorno que les ayuden a convertir sus ideas y sus proyectos en realidades que lleguen al público. Aquellas canciones, películas, programas, cuadros u obras en general deben estar hechas para el público. No siempre para un público generalista, pero sí para un público concreto que hay que definir para que sepa que existen y que pueda consumirlas.

69

Mi función como productor es ayudar al talento en el desarrollo de su creatividad, proveer de los recursos más adecuados al artista para que sus proyectos vean la luz, diseñar la mejor campaña de marketing y comunicación posible para llegar al máximo de audiencia posible y, en definitiva, tratar de tener éxito en los proyectos que ayudo a desarrollar. Y, quizás algún día, convertirme en ese artista egocéntrico y egoísta que no quiere ayuda del exterior porque se considera suficientemente hábil para hacerlo solo. Quizás solo sea parte del proceso vanidoso del ser humano, ese círculo vicioso que nos llevará inexorablemente a encerrarnos en nosotros mismos y creernos artistas únicos.





MIGUEL LÓPEZ-REMIRO FORCADA, Pamplona, 1977, ha sido subdirector del Museo Guggenheim Bilbao y director fundador del Museo Universidad de Navarra.

Profesional del mundo de los museos, comisario, consultor y director de proyectos de arte. Licenciado en Economía, Doctor en Estética y Teoría del arte, MBA por el IESE, y primer español graduado por el Getty Leadership Institute.

Ha sido Visiting Scholar en el departamento de Artes Visuales de la Universidad de California en San Diego. Es el editor de la antología de textos de Mark Rothko con Flammarion y Yale University Press.

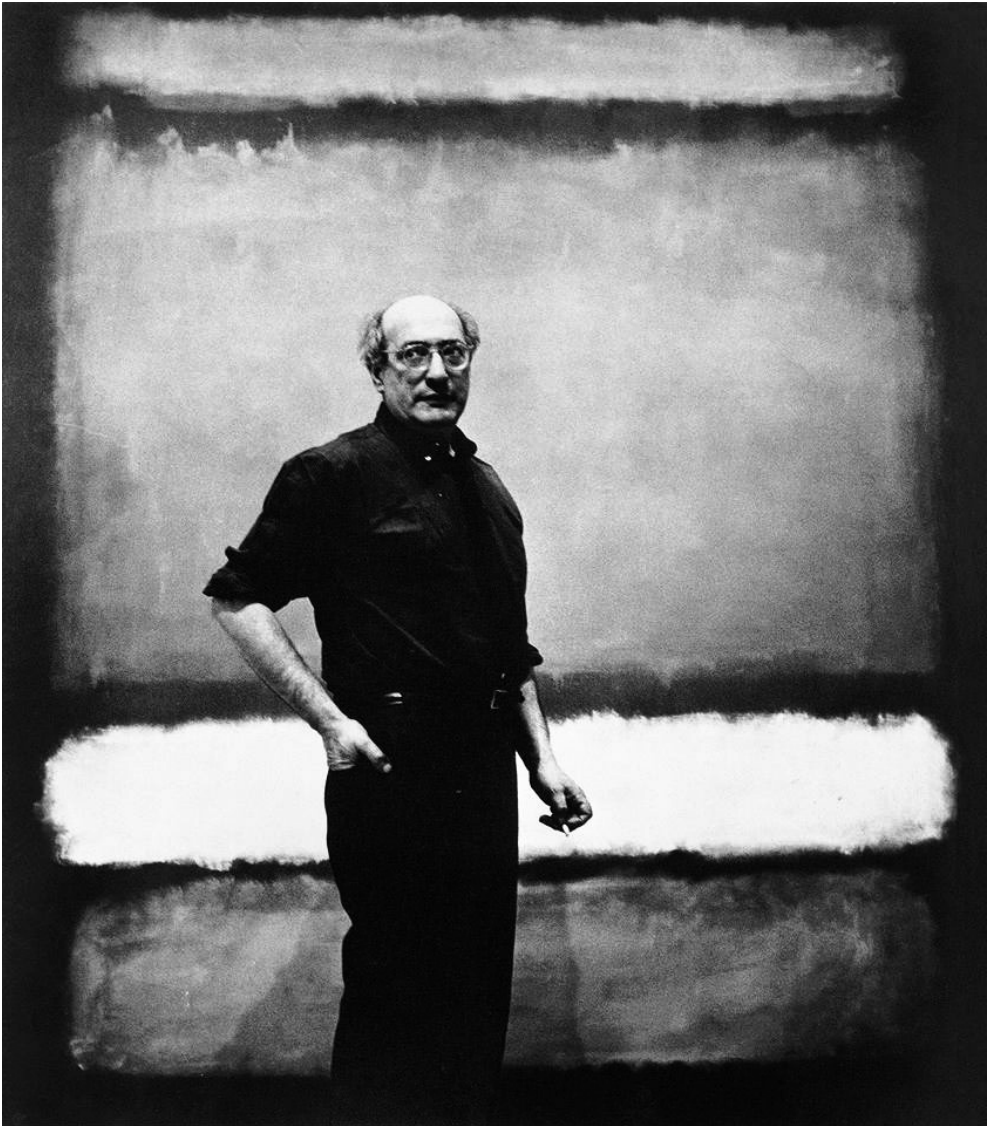
Entrevista sobre Mark Rothko a Miguel López-Remiro

Loreto Spá y Ana Romero-Iribas

71

Miguel López-Remiro es economista de la cultura, asesor artístico, comisario y artista. Interesadas por la obra de Rothko y su impacto, descubrimos sus publicaciones sobre el pintor, las trabajamos y contactamos con él para invitarle a una entrevista sobre esta gran figura pictórica del siglo XX. Accedió con mucha facilidad y aprovechamos este espacio de la revista para agradecerse de nuevo.

Afuera de Madrid. Un lugar inspirador y que abre puertas al diálogo. En el curso de la conversación se pone de manifiesto la clara admiración de Miguel por Rothko, su obra y su aportación. La obligada cercanía a la figura del pintor que supone una investigación como la de López-Remiro, puede llevara veces a desmitificar al artista, pero lo cierto es que él mantiene intacta, quizá corregida y aumentada, esa admiración por Rothko. Y la contagia.



Mark Rothko

1.- La pintura tuvo para Rothko un factor social, de incisión y transformación del mundo. ¿Qué crees que pretendió poniendo siempre ante los ojos de sus espectadores el drama y la muerte?

Si nos remontamos al origen de su carrera, sabemos que Rothko emigra con su familia a la edad de 7 años a Portland (Oregón, EEUU), y se establece allí. Tiempo después ingresa con una beca en la Universidad de Yale para estudiar, en principio, Derecho y está dos años. Pero lo acaba dejando y se va a Nueva York con la idea de ser actor porque le atrae el mundo del drama (siempre he pensado que, más que la interpretación, le interesaba el drama). Estando allí va a una escuela de arte en la que está un amigo dibujando un desnudo a partir de un modelo, y en ese momento decide que esa va a ser su vida. Él lo cuenta así, que experimentó como una vocación: “esta es la vida para mí”. Y sin embargo, durante toda su carrera como pintor, y consolidado como uno de los más importantes de la historia, siempre habló del drama en su pintura. En inglés la palabra drama se refiere al teatro pero también a la acción, y él siempre pinta desde una posición que trata de incorporar al espectador. Hablar del espectador como un activador de la obra de arte suena ahora ya algo bastante oído, pero en aquella época, en los años 40-50 del siglo XX, que es cuando eclosiona su estilo clásico, es algo novedoso. Él habla de esas “fachadas” o “ventanas” de sus cuadros como un lugar donde se establece un escenario en el que el espectador interpreta o actúa, y “enciende” la obra de arte. Creo que no debemos olvidar que Rothko no incorpora al espectador. Él puede establecer un campo, pero nunca es muy definido; y tampoco es algo dramático que nos tiene que hacer pensar de una manera, sino que él quiere establecer un teatro, un escenario, un *stage*. Esta es una de las claves de Rothko: que es interrelativo, busca un diálogo con el espectador.

73

2.- ¿Qué tiene que decir el pintor Rothko que buscó plasmar las emociones fundamentales del ser humano al hombre del siglo XXI?

El hecho de que tengamos escritos de Rothko nos permite ver cosas muy interesantes de él. Esos escritos fueron un descubrimiento también para mí, porque al empezar la tesis me marché a EEUU buscando fuentes y rastree en archivos textos que estaban sin transcribir. Mi sorpresa fue que encontré un Rothko familiar, sensible, con emociones... Un Rothko que me hablaba a mí, que ya estaba en el siglo XXI (esto era en el 2000 – 2001). Y cuando vuelvo de investigar en New York y Washington a San Diego,

mi co-director de tesis, un señor ya muy consolidado entonces en su trayectoria como historiador, se llevó la misma sorpresa: leer a Rothko. A partir de ahí escribió un texto que se llamó "Reading Rothko", como una manera de evidenciar que es un artista muy abstracto, del que hasta aquel momento nos habían llegado sentencias muy conocidas como "el silencio es muy preciso", o postulados casi *minimal* de no querer poner nada entre el espectador y la obra para no interrumpir ni establecer fronteras o límites. La sorpresa para mí, que sigo leyendo a Rothko, es que en el libro que publiqué (Mark Rothko: escritos sobre Arte, que es una especie de bitácora de sus diarios, cartas a otros artistas y sus reflexiones en cuadernos), me sigue hablando.

74

Yo creo que él dio con una serie de claves que son universales en el campo del arte y que se han ido repitiendo en distintos formatos, porque las épocas son diferentes y los artistas responden de manera distinta a los retos o las situaciones del hombre en el mundo. Rothko responde a un hombre que refleja la salida de Europa, el rechazo de lo judío, la Segunda Guerra Mundial, todo lo que significa el Crack del 29, el traslado del centro de gravedad de París a NYC, y también lo que supone NYC en cuanto a eclosión de distintas culturas.

Rothko sigue hablando al hombre del s. XXI porque repite esas constantes universales del arte, y hay hoy artistas como Anish Kapoor o Richard Serra, que se confiesan rothkianos. Por ejemplo, la clave de que el artista deje un espacio y de que hay una ironía con la obra de arte que se activa a través del espectador, que es quien la enciende, es algo que ha repetido Anish Kapoor. De hecho, su abstracción radical, que te lleva a un punto en el que no sabes muy bien qué es lo que estás viendo, es al final algo rothkiano. Y cuando Richard Serra hace las espirales en el Guggenheim de Bilbao, que titula "La materia del tiempo", las titula así porque retrata el tiempo del espectador experimentando la obra de arte; nuevamente, una clave rothkiana. Y creo que por eso, aunque Rothko nos parezca ya un clásico, un gran tótem del arte del s. XX, y no del XXI, es difícil encontrar gente contemporánea que lo rechace; yo no me la he encontrado. Rothko fue tan contundente porque sus preocupaciones se repitieron durante veintitantos años: el formato clásico de su pintura, de división horizontal en planos, va desde el año 50 hasta el año 70, que es cuando fallece. Y no salió de ahí: no hizo escultura, no hizo fotografía... Escribió, sí, pero lo conservó en cuadernos y solo salió a la luz después.

Cuando yo quise publicar un libro sobre Rothko, entré en relación con la familia y les dije que habíamos descubierto escritos suyos, pero que se trataba de cartas personales; y les pregunté qué se podía hacer. Mi sorpresa fue que querían que se publicaran precisamente porque revelaban un Rothko que no era conocido: familiar, sensible y un hombre que reflejaba sus emociones. Una persona que nos sigue hablando a día de hoy.

Yo me considero rothkiano porque es como un faro: una referencia y un clásico. Y cuando hablo de clásicos me refiero a aquella gente que, con independencia del tiempo en el que estés, sigue siendo muy actual: da igual que sea 2001, 2012 o 2016.

3.- ¿Encontraste tú todos esos escritos? ¿Fueron descubrimiento tuyo?

75

Bueno, es un descubrimiento en el sentido de que nadie los había publicado ni transcrito. Los archivos e instituciones americanas, sobre todo el Smithsonian Institute, guardan todo. Los archivos americanos de Washington, por ejemplo, custodian todos los de la gente que ha querido mandarlos: poetas, críticos de arte, etcétera. Cuando yo fui al Smithsonian y pregunté por los archivos que tuvieran que ver con Rothko, me dieron microfilms: cartas microfilmadas pero pendientes de reproducir, de leer y de transcribir. Así que la sorpresa fue estar leyendo y fotocopiando cosas que nadie había leído. Una experiencia muy interesante porque yo tenía solo 25 años y no pensaba que aquello que tenía entre manos fuera algo desconocido... incluso para su familia. De hecho, cuando finalmente se publica el libro, la familia me lo agradece en nombre del padre. Ese fue un momento muy potente para mí porque soy el editor del libro y lo introduzco, pero no soy su autor: el autor es Rothko y eso lo quisimos dejar muy claro. Por eso, que la familia te lo agradezca en nombre de Rothko es realmente bonito porque parece que para ellos ha significado algo; y de ahí ha surgido una buena relación.

4.- ¿Cuáles son esas claves que dices que Rothko descubre y que son universales en el campo del arte?

Una de ellas es la que hemos hablado al principio: el drama; que la pintura o el arte no deja de ser una representación del hombre en acción. Es una visión muy clásica y muy griega, ¿no? El artista es un creador de símbolos, un tipo que retrata o ilustra una acción, el hombre en acción. Desde luego, en un plano dimensional, pero hay una acción detrás y también la creación de un símbolo.



Podemos hablar también de la abstracción y lo que puede significar esta, pero yo creo que las dos grandes claves son, sobre todo, el drama y la creación de un símbolo.

Quizás la tercera sea la comunicación: el cuadro, la pintura o la obra de arte está realizada para comunicar emociones. Rothko también habría dicho para “crear milagros”, porque él creía que la conmoción en una obra de arte significa que la obra para el espectador es un milagro y como una epifanía: revela emociones. No sé si Rothko era consciente de lo que podía llegar a crear, pero él también hablaba de experiencias que había vivido ante obras clásicas de Mozart, Wagner... Era un hombre muy ilustrado. Finalmente, diría que otra clave es su conexión con la tradición: es un artista que entiende muy bien su papel en relación con la tradición y qué puede suponer él como innovación.

77

Así que creo que Rothko aglutina muchos elementos. Porque hoy en día hay numerosos artistas que tratan de inventar muchas cosas pero de los que no se ve que tengan relación con el pasado: son muy rompedores. Sin embargo, a mí me parece que es estupendo que haya gente como Rothko que suponga continuidad con la tradición: continuar y establecer un nuevo canon.

5.- ¿Qué aprendió este pintor de la docencia y cómo influyó en su obra? Dedicó muchos años a esta actividad.

Muchos: desde el año 34. El primer texto que yo he incluido en el libro es un escrito de 1934 que él redacta para un folleto de la escuela de pintura judía de Brooklyn donde daba clases a niños pequeños. Escribe hablando de la nueva formación para artistas y amantes del arte y es un texto que se refiere a las teorías psicologistas (Jung), y en el que se admira la creatividad de la gente joven y los niños. Considera que tienen una creatividad innata sin puertas ni límites y con ella expresan emociones. Rothko era un admirador de esa capacidad innata de generar, y ese texto acompañaba una exposición de los niños.

Una de mis sorpresas fue que el último texto de Rothko que encontré estaba también vinculado a la docencia: el de aceptación del doctorado *honoris causa* por la Universidad de Yale, la universidad que él había abandonado.

Se marcha porque ve que es un lugar en el que, por prestigioso que fuera, él se sentía rechazado; se trataba de una sociedad de fraternidades, clubes, mucho deporte... Y él, se veía mucho más intelectual.

Este texto último del que hablo, y también el último que conocemos, es pequeño. He visto en papel el texto original, que está escrito a mano y, además, mal recortado. Allí se refiere a la situación del mercado del arte en el año 69 y se ve cómo Rothko se siente a la vez rechazado y absorbido por él. Para entonces ya han aparecido los *minimal*, el arte pop y las grandes galerías. En el discurso de la universidad se dirige a la gente joven y les dice que espera que en toda esa turbulencia de mercado, museos, etcétera, ellos puedan encontrar lo que llama "bolsillos de silencio" (*pockets of silence*), en los que enraizarse y crecer. Rothko hablaba siempre de la educación porque creo que confiaba en la gente joven. De hecho, hace estancias en universidades (California, Colorado) durante varios veranos, y parece que su cambio de estilo en el año 50 se produce estando precisamente en una universidad de San Francisco. Eso puede deducirse de una carta que escribe a Barnett Newman desde California, diciéndole que allí han pasado cosas que le han hecho cambiar ciertos formatos.

78

Aunque ir a la universidad suponía en sus últimos años de vida confrontarse con gente joven a la que podía parecer una "persona mayor", seguía yendo. Así lo cuenta en una carta: "la gente joven viene a mis clases, habla conmigo, me pregunta cosas, me ve como una persona mayor y con valores, pero perteneciente al pasado". Se da cuenta de que los jóvenes, los que se estaban formando (son los años 60, así que podían ser gente como Richard Serra), ya ven a Rothko como un clásico que aparecía en revistas de diseño.

Pero yo creo que sí, que la educación es una de las claves para Rothko, que es fundamental.

6.- Rothko alude con cierta frecuencia al "hombre total" u "hombre completo" en vistas a recomponerlo. ¿Qué entendía Rothko por el "hombre completo" y por qué sentía esa inquietud?

Yo creo que se consideraba a sí mismo como una persona íntegra tanto en su formación como por tener una visión ilustrada de la humanidad. Rothko era un hombre

que leía filosofía antigua o a Kierkegaard; pero también escuchaba música, era una persona muy profunda y un gran conversador, por lo que cuentan. Me parece que el hombre completo para él es una descripción que se refiere a la integridad. Por lo que yo he podido ver de su obra, a través de la lectura y el diálogo con gente que le conoció personalmente, se ve que era una persona muy íntegra en cuanto a principios y al objetivo de su vocación. Sobrevive a una gran crisis económica y sigue trabajando; trabaja para su mujer, para sacar dinero, ilustra para poder salir adelante... Es un superviviente y alguien que se empeñó en hacer algo. Cuando habla de un "hombre completo" me imagino a alguien muy, muy dedicado a su vocación y que no abandonó su misión. Él decía que el artista es un creador de mitos (en el sentido griego), un *myth maker*, un creador de símbolos; alguien nacido para crear símbolos. Y él mismo llevó eso hasta el límite: hasta un límite quizás dramático o trágico. Pero realmente creo que hay una plenitud en Rothko y que, si sigue diciéndonos algo hoy, es porque es uno de los pocos que luego se convierte en clásico. Si pensamos en grandes artistas, en gente que haya creado un símbolo y un signo de verdad, estamos hablando de él, de Rothko. Es un pintor muy contundente, que sigue siendo muy actual y súper influyente en todos los sentidos.

79

7.- Decía John Fisher que la personalidad de Rothko chocaba a menudo por sus contradicciones. Afirmaba, hablando de él, que "nadie tiene derecho a pedir a un artista que sea coherente". ¿Estarías de acuerdo con esta idea? ¿Puedes profundizar en ella?

Es un tema muy interesante porque John Fisher se encuentra con Rothko en un viaje en barco y navega con él. Se trata de un momento importante de la carrera de Rothko porque está a punto de rechazar la entrega de unos cuadros para el *Four Seasons* del Seagram Building y es una situación compleja. Fisher transcribe una serie de encuentros en un bar durante ese viaje en trasatlántico, y lo llama "Retrato de un artista como un hombre enfadado". Él describe y se refiere a Rothko en el año 58, es decir, a un hombre que ya empieza a sentir la angustia de enfrentarse al mercado, de sobrevivir en él, de tener éxito...

Pero, yendo a la coherencia del artista, creo que Fisher, como periodista, se encuentra con un artista que le está contando sus inquietudes como tal; es decir, un pintor que se enfrenta a Philip Johnson y que encara todas esas situaciones con integridad. De

hecho, en el caso del *Four Seasons*, Rothko acaba devolviendo el dinero que le habían entregado para hacer los lienzos, que por cierto llegan a Londres el día que fallece, y son donados a la Tate Gallery. Fisher se encontró con un hombre en su última década, alguien que había dicho muchísimo y una obra en la que, con sus luchas, había coherencia. Yo creo que la había porque es difícil pensar en alguien con una carrera tan coherente visualmente y que no sea coherente por dentro. No conozco otro artista tan potente en cuanto a haber hecho una obra muy repetitiva. Y respecto a este tema de la repetición, Kierkegaard decía que la verdadera repetición es eternidad. Algo que es rothkiano, muy rothkiano.

80

Otra artista también muy repetitiva, que falleció hace unos meses y con la que he tenido mucha relación, es Elena Asins: repetitiva en cuanto a series, preocupaciones, lecturas. De las personas que yo he tenido alrededor, se trataba de una persona muy íntegra, nada cercana al mercado y más bien alejada de él, aislada en su mundo y muy familiar. Creo que es eso lo que encontramos en Rothko. Pensamos que era un hombre hermético, pero luego lees sus cartas y ves que es un hombre que hace bromas, que debía de ser divertido... Yo creo que sí hay coherencia: lo que pasa es que a veces es difícil verla.

Pero Fisher dice que al artista no se le puede pedir coherencia. Quizás no por Rothko, porque él intentó tenerla según cuentas, pero llama mucho la atención esa afirmación. ¿Qué quería decir cuando dice que al artista no se le puede pedir ser coherente?

Habría que ver bien el contexto en que lo dice, pero me parece que eso es una perspectiva particular de John Fisher; es decir, la de un periodista que está contemplando a Rothko y que lo ve como una persona con dudas. Porque quizá desde fuera pensamos que los artistas son coherentes en el sentido de que tienen todas las ideas muy claras; pero a veces -o habitualmente, como cualquier otra persona- tienen sus dudas, sus momentos. Fisher se encuentra con un Rothko MUY contundente en su obra, pero con dudas. Y cuando él habla de esta coherencia, se encuentra a un artista que también es humano (quizás en inglés la coherencia se refiere más a una unidad entendida en el sentido de ver al artista siempre idéntico). Esto se ha dicho muchas veces: que conocer a un artista a veces puede chafarte la percepción que tienes de él. A mí me ha pasado con gente, y a vosotras os habrá pasado con grandes académicos o grandes arquitectos. Hay personas que destruyen un poco la visión que

uno puede tener. Y quizás Fisher, dentro del choque que él experimenta respecto a la coherencia que podía esperar de Rothko (que ya era entonces muy conocido), pudo ver que en él había unidad. Igual pensaba que iba a encontrarse con una especie de hombre completo y sin fisuras. Pero creo que “completo” no quiere decir coherente como “siempre uniforme”; no creo que la unidad sea uniformidad. Rothko fue un hombre que luchó y si le hubiéramos preguntado a él ahora, también te lo habría dicho. Luchó, luchó, y luchó: contra sus propias limitaciones, contra su enfermedad, contra sus adicciones; luchó contra el mercado, siendo admirado por él, etcétera. Pero creo que eso no le resta coherencia.

He olvidado mencionar al respecto la unidad interna, el sentido unitario que tiene su obra. El mismo Rothko lo dice: que quiere y que busca la “oneness”. Habla de unidad como concepto y de meter al espectador dentro. Son dos palabras o expresiones que él utiliza: “oneness” y luego “meterte dentro de la obra”.

81

Yo creo que sus obras son tan herméticas que lo bonito es descubrir la coherencia activamente en la obra. Cuando ves toda su obra, cuando vas a una retrospectiva o ves un libro, te encuentras con ella: en preocupación y en estética.

8.- Rothko afirmaba que una mente filosófica podía traducir sus cuadros en términos filosóficos (Conferencia en el Pratt Institute, 1958). Miguel, tú que has escrito sobre la poética de Rothko, ¿nos podrías traducir alguno de sus cuadros a esos términos?

Creo que hay cosas que ya he dicho y no quiero repetirme, pero al final, si pensamos en una obra de arte como un espacio en el cual tú aprendes de la situación del hombre en el mundo, a través de la visión o de la creación de un símbolo de alguien que no conoces pero con el que estableces una empatía, ahí estás hablando ya de filosofía, de trascendencia. He estado ahora en una presentación de una pieza de Alfredo Jaar en Navarra. Jaar es uno de los grandes artistas del s.XXI: chileno, ha participado en la bienal de Venecia cuatro veces y es un hombre muy, muy interesante. En Navarra ha presentado unos cubos y habló al final de filosofía porque vino a decir que una obra de arte siempre es una respuesta del artista a la realidad y la generación de un símbolo. No usó específicamente la palabra “símbolo”, pero sí dijo “un gesto”, “un lugar”. Él estaba respondiendo a un lugar que se establecía en la naturaleza.

Y volviendo a Rothko, cuando yo lo abordo, me toca verlo desde una perspectiva artística y filosófica (yo era un economista y artista al que le gustaba la filosofía).

Lo primero es la *Crítica del Juicio*, la *República* de Platón, leo mucho Kierkegaard, mucho Aristóteles... y al mismo tiempo me pongo a ver Rothko. Y a Rothko lo veo desde la perspectiva del artista porque se daba la circunstancia de que hice entonces una exposición. En el año 1998 estuve dibujando y pintando en Berlín y volví con unos cuadros con los que hice una exposición en un pueblo de Navarra, Lekunberri, gracias a Elena Asins. Ella se convierte en mi mentora y en mi estudio me dice: "Miguel, lo que haces tiene algo que ver con Rothko". A la vez, viene a visitar la exposición gente de la Universidad de Navarra que tenía relación con M^a Josefa Huarte, que poseía un Rothko en su colección. M^a Antonia Labrada, profesora de Estética en esa universidad, que venía precisamente de ver una retrospectiva de Rothko en el Pompidou, me propone hacer una tesis sobre ese pintor.

82

Por ello mi situación de acercamiento a Rothko, es filosófica y, al mismo tiempo, muy vital. Yo conozco a Rothko en el momento en que empiezo a estudiar filosofía y recibo el encargo de estudiarlo. Además, lo hago con distancia respecto a lo que yo estaba produciendo, porque los artistas también tenemos que tomar distancias con las propias referencias (no puedes volverte loco, ni hacer dioses; tu obra es tu obra). Sin embargo, había algo en Rothko que me transmitió y me dije: "esto tiene algo que ver con lo que yo he podido intuir". Solo intuir. La percepción que recibo de Rothko cuando empiezo a estudiarlo y a conocer también más de filosofía antigua, es que encuentro muchas claves en ella que vinculo directamente con Rothko. Así que yo no puedo separar a Rothko de la filosofía porque para mí las dos cosas (nunca me lo había planteado) se producen a la vez.

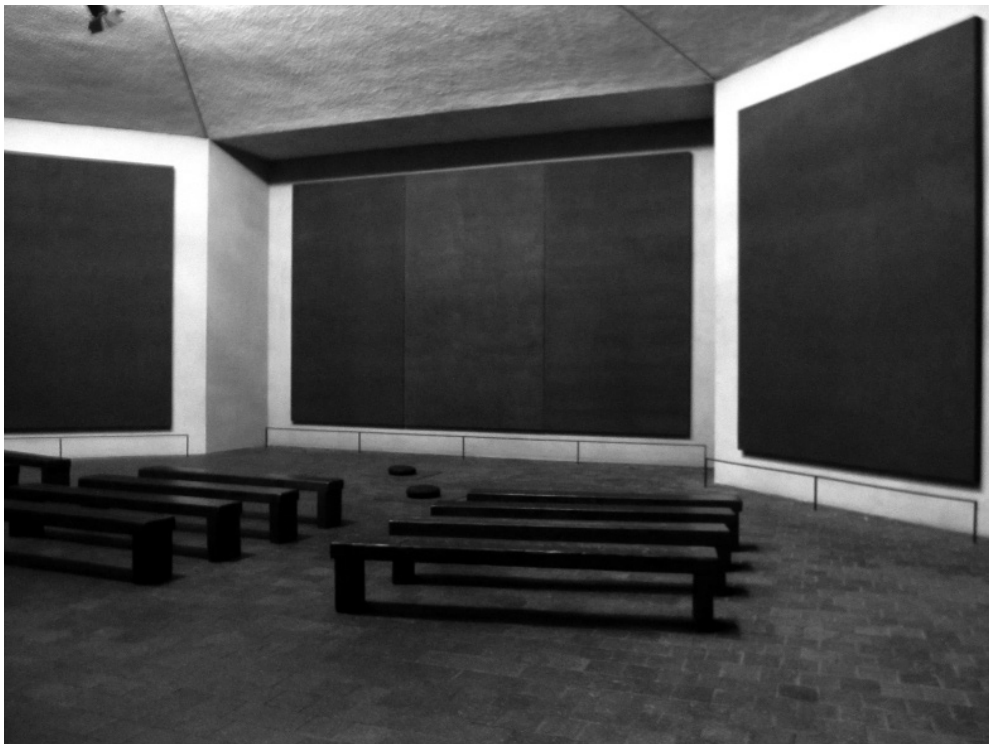
Y además, creo que Rothko es un filósofo, porque lo que hizo fue plasmar sus ideas en pinturas; para mí, un gran filósofo. Cualquier persona que se pregunte cosas sobre la humanidad, el hombre, la acción, la situación del hombre en el mundo, etcétera, puede enfrentarse a Rothko. Y, de hecho, por la capilla de Rothko en Houston, han pasado grandes mentes de los últimos años. Cualquier líder en tema humanitario o en liderazgo ha pasado por allí y ha visto a Rothko. O sea, es un canon, y no se me ocurre ahora otro artista del que digas: "ha servido como foco de reflexión".

La música siempre es un referente, pero en artes visuales no es tan sencillo. Quizá podríamos hablar de Velázquez o de El Bosco, al que hemos visto recientemente en el museo del Prado.

9.- En la etapa final de su pintura Rothko abandonó el color luminoso como último rastro formal y se sirvió de los colores oscuros. ¿Por qué lo hizo? ¿Hay alguna intención más allá del mero abandono formal?

Estoy trabajando ahora sobre ese tema y lo que se produce en Rothko. Aparte de que sufre una enfermedad y tiene un colapso de alguna manera físico, es una nueva etapa. Rothko no partía de una concepción del color, y los va cambiando y haciendo cada vez más oscuros. Lo que dice la familia es que se trata de un nuevo comienzo. Kate y Christopher han sufrido una visión muy psicologista de los últimos años de su padre. Lo habitual en las retrospectivas de Rothko es ver acuarelas, pinturas más figurativas, y cómo luego empieza a borrar; él dice que no es un borrado de los personajes sino una sustitución de ellos, de las figuras, por unos elementos que al principio son como

83



Capilla de Rothko en Houston



La romería de San Isidro de Goya

bioformas y que acaban convirtiéndose en espacios muy abstractos. Pero, al final, la figura es el espectador (así lo dice él). La figura que ves al principio en los cuadros de los años 30... eres tú en los años 60, 50. Al trabajo del color blanco y negro se le ha llamado "negro sobre grises", "negro sobre marrones", etc; hay distintas alusiones a esa etapa (años 68-69). Para la familia es un nuevo comienzo y yo defiendiendo esa tesis: creo que allí había un nuevo Rothko. ¿Adónde habría llegado? No lo sé. Lo que yo defiendiendo es que ahí había un nuevo Rothko.

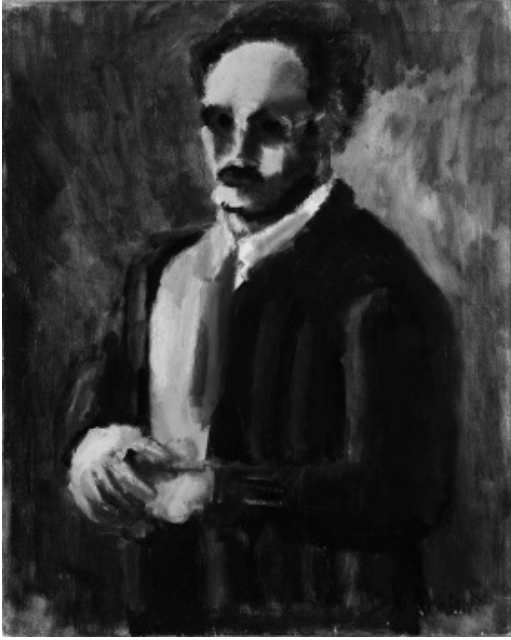
O sea, que no es el final de su pintura. Nosotros vemos en eso el final porque sabemos que se suicidó y entonces es fácil pensar que los cuadros negros plasmaban a una persona enferma. Pero a mí me gusta vincularlo con Goya en cuanto que también las pinturas negras de Goya, son otro Goya: te están hablando de otro Goya en una situación personal que también coincide con una enfermedad. Ahí hay algo, y tanto Goya como Rothko estaban en momentos de cambio; estaban en otra edad, veían el mundo de otra forma.

85

Quizá su formato en colores se había colapsado; a lo mejor esos formatos en color ya no llevaban al límite al espectador y él quería seguir haciendo eso. ¿Adónde habría llegado? No lo sé, pero habría sido muy interesante saberlo, porque él fallece con sesenta y pocos años, y podía haber seguido trabajando mucho más.

10.- Para Rothko era fundamental la claridad, que entendía como la eliminación de todo obstáculo entre el pintor y la idea, y la idea y el observador. ¿Piensas que Rothko lo consiguió?

Está bien que hablemos de esto porque los conceptuales, los *minimal*, sí que intentaban quitar barreras. El quería quitarlas, pero siempre hablaba de claridad y eso es algo que en la contemporaneidad no se contempla. Su camino era hacia la claridad y, de hecho, las fases que él va asumiendo como artista están encaminadas a conseguirla más y más. Y, ¿qué es la claridad? Yo creo que es un mensaje. Conseguir que ese mensaje, esa abstracción, o esa interlocución o interpelación del espectador dentro de la obra de arte, sea cada vez más contundente. Y vuelvo a repetir esto: Rothko no elimina cosas de los cuadros sino que sustituye. No es una eliminación sino una sustitución, y todo lo que uno ve al principio de su obra artística, sus preocupaciones del comienzo (escenas de metro, de playa, autorretrato...) se van sustituyendo en un



Autorretrato Mark Rothko



Playa Mark Rothko

camino que va hacia la claridad. Como a toda persona, la madurez le va aportando una visión esencial de las ideas, claridad sintética, que le hace llegar a otro sitio. Yo creo que su postulado no es *minimal*, no defiendo lo *minimal* en Rothko, pero entiendo que quiere ir haciendo el mensaje más y más claro sin ser conceptual.

11.- Rothko describe los “ingredientes” de sus cuadros y en ellos incluye un 10% de esperanza que le permita sobrellevar la tensión y la tragedia de la muerte, siempre presente en sus obras. ¿Perdió finalmente ese 10% de esperanza?

Esa es la conferencia del Pratt, que es de la misma época de la entrevista que le hace Fisher; o sea, que estamos hablando del mismo hombre. Rothko nunca había dado antes una conferencia así y, mucho menos, una receta.

A mí me han preguntado alguna vez por los ingredientes de la creatividad, por cómo se hace una obra de arte, Rothko da claves muy humanas: finalidad, ironía, capacidad de juego. Ese concepto de tener un 10% de esperanza lo da de una manera muy irónica, pues él era, evidentemente, mucho más abstracto a la hora de crear. Que diera unos “ingredientes” que además mide con medida... nos muestra un Rothko irónico. Me puedo imaginar a la gente en el Pratt (una escuela prestigiosa en EEUU), que se forma en moda, en diseño, y a un Rothko ya como *senior*, un hombre ya maduro llegando a esa escuela. Toda la gente joven escuchando al gran Rothko... y él diciendo que les iba a dar una receta. Nos encontramos ante un Rothko irónico, y que puede preguntarse a sí mismo y decir: “bueno, yo pongo 10% de esperanza”.

Además pienso que ese 10% de esperanza lo mantuvo siempre. Su final tiene que ver con una cuestión médica, psicológica y de desgaste; lo que queremos decir. Y aunque no podemos ponernos en su cabeza, creo que la esperanza (como artista) siempre estuvo ahí: que siempre tuvo la esperanza de que sus obras iban a conseguir crear milagros y que no la perdió nunca. ¿Que perdió la esperanza de vivir? Cuando alguien se mata a sí mismo nos encontramos ante un acto tan violento... Había una artista, Hedda Sterne, que escribió al día siguiente de fallecer Rothko: “¿quién era este hombre que mató a mi amigo Mark Rothko?”

Y es que una cosa es la esperanza en la obra de arte, que ésta consiga crear milagros, y otra cosa es la esperanza de uno mismo en la vida, que es donde quizás Rothko perdió. Porque alguien que se quita la vida, evidentemente no tiene una visión del mundo que le permita agarrarse y seguir. Además él era un artista de éxito.

88 Rothko disfrutaba con su obra pero estaba angustiado. El retrato que hace John Fisher no deja de ser el retrato de alguien que tiene angustia. Elena Asins lo decía también. Cuando le pregunté por qué creaba me contestó que lo hacía porque sentía la necesidad de hacerlo: tenía necesidad. Se levantaba a las 5 de la mañana y creaba hasta que se acostaba. Para el artista, esa necesidad también se traduce en compromiso con la sociedad: no solo se trata de una necesidad personal sino que desde fuera la gente reclama al artista: hay un compromiso, tienes un talento. Rothko tenía un talento, Elena Asins tenía un talento y ella sabía que por esa necesidad que tenía, por ese talento, debía devolver algo a la sociedad. Gente como Rothko o Elena sintieron de modo constante la necesidad de crear, y al mismo tiempo fueron conscientes de que tenían una obligación con la sociedad. ¿Qué hacen estos artistas para devolver?, ¿cómo trabajan ese talento para devolver? Lo cierto es que sufren. Y eso dice mucho de ellos porque significa que no se han traicionado, no se han vendido al mercado, no se conforman.

No solo no se han vendido sino que no se han evadido...

Sí, porque mantener esa tensión debe de ser difícil. Saber cuál es tu cometido, qué tienes que hacer y qué no tienes que hacer; ser consciente de que tienes un talento y que tienes que trabajarlo, algo que tienes que devolver. Eso te puede colocar en una tensión en la cual no puedes defraudar. Y esta gente no deja de trabajar. Rothko estaba constantemente trabajando; sus sesenta y tantos años de vida trabajó sin parar: emigrado, llega a EEUU sin saber inglés, aprende inglés, consigue una beca en Yale, se va a Nueva York, consigue ser un pintor de éxito...

12.- H. Ferber alude a la ira interior que anidaba en el corazón de Rothko como un posible motivo para el suicidio. También puede apuntarse la decepción que supuso para Rothko la reducción del arte en su tiempo a objeto de consumo, frente a la consideración del arte en tiempos pasados como elemento necesario y transformador de una sociedad. Como estudioso de Rothko, ¿qué dirías?

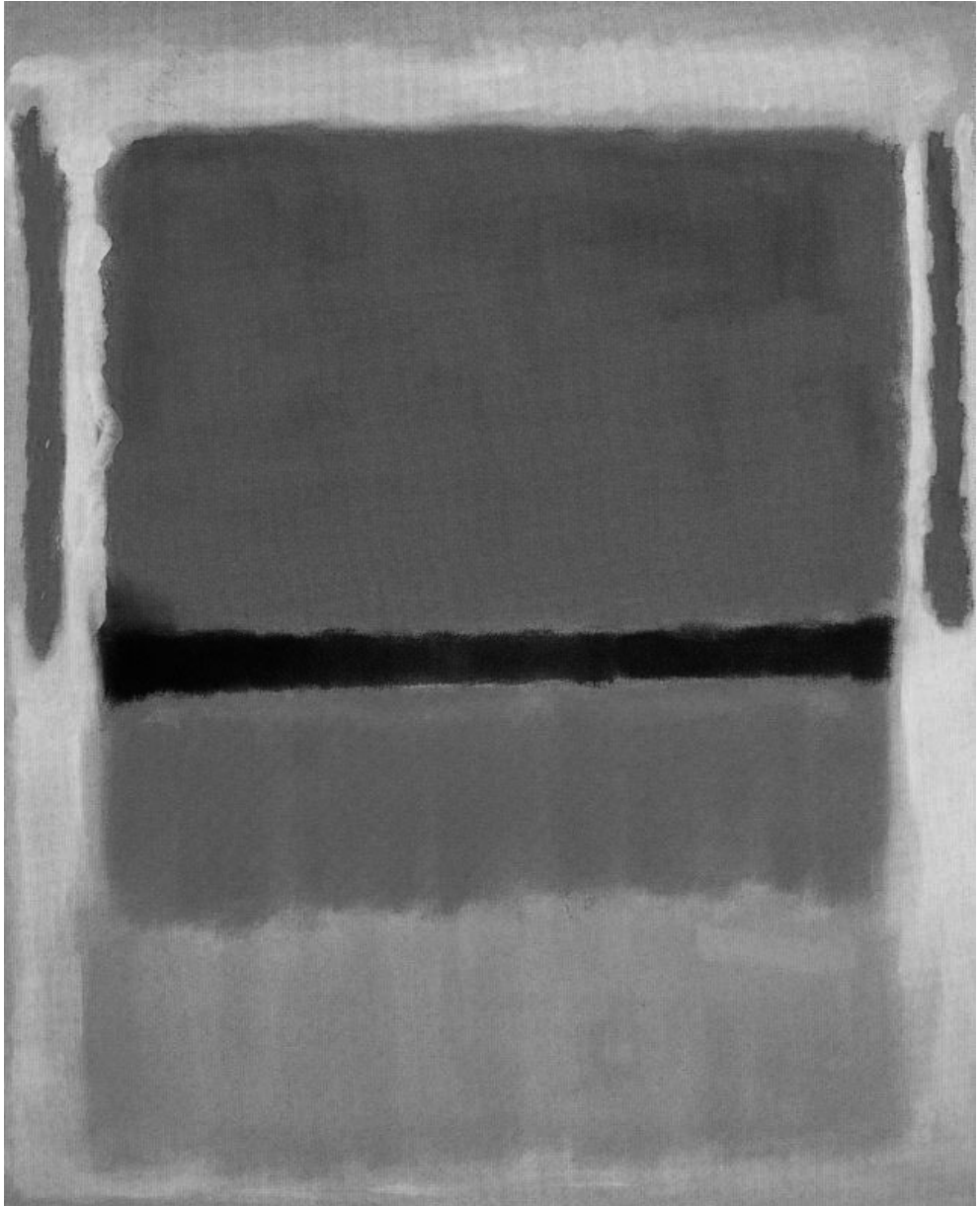
Como antes hemos hablado, yo prefiero quedarme en la visión más médica, de problema de salud, porque creo que es muy difícil llegar a esa situación con una vida tan rica y llena de cosas.

En cuanto a la ira que mencionas... seguramente era un hombre enfadado. Hay una obra de teatro, "Red", que viene a decir lo mismo; se escribe justo en el momento en que Rothko rechaza entregar los murales Seagram. La obra trata del debate que se establece entre la asistente y Rothko y muchas cosas están basadas en los textos que se tienen, pero también la familia lo aprobó y, sí que ilustraba a un Rothko enfadado, enojado, con ira. Yo creo que aparece, nuevamente, por la tensión del artista y que es un ingrediente que él pone en la conferencia del Pratt; porque habla del sentido de finalidad, de sensibilidad... pero siempre de tensión. O sea, no sirve de nada un artista con sensibilidad si no hay tensión. Luego esto está tamizado por la ironía porque da distancia. Pero creo que llegó un punto en la vida en el que seguramente no vio cómo seguir. Y el límite, a veces, es difícil de sostener.

13.- ¿Por qué Rothko, que pone en todos sus cuadros ingredientes de sumo peso, reduce los títulos de sus obras a los colores? ¿Qué intención hay detrás de esa, aparentemente deliberada, liviandad?

Ciertamente, hay cuadros con colores y luego están los "Sin título", que al final él mismo tenía que enumerar. Creo que lo que hay detrás otra vez es la claridad, el concepto, el lanzar una idea clara con su obra de arte. Ahí sí que el postulado "no poner cortapisas al espectador" era importantísimo para él. Rothko daba toda una serie de instrucciones de cómo debían colocarse los cuadros (por ejemplo, muy pegados al suelo). Y también sabía que, junto a la arquitectura, el espacio que va a rodear la obra de arte llegaba hasta el título; era consciente de que, en los museos, las cartelas de los títulos están muy pegadas al cuadro y que todo el mundo se acerca a ellas.

Yo creo que los títulos en los cuadros de los artistas son, en general, una manera de clasificar. Por volver a Elena Asins, ella hablaba de cánones o repeticiones. No sé si la obra de arte termina con el título o éste es algo alusivo. Pero creo que los artistas no son poetas; la palabra es otro lenguaje y creo que Rothko era respetuoso en eso. Quizás la palabra le daba un poco de reparo.



Sin título, Mark Rothko

14.- ¿Qué relación existe entre poesía, música y pintura en Rothko y por qué tenía tanto interés en ella?

Bueno, yo creo que él sí se consideraba un artista visual, un artista que trabaja la pintura. Podría haber sido un buen filósofo, un buen poeta y un buen músico. No conozco tanto que tuviera una relación directa con la poesía, pero sí sé que leía mucha filosofía antigua y que adoraba la música. En cuanto a concepción, lo veo más un artista músico porque es más abstracto. Aunque creo que era un gran lector, la música se relaciona más con él y las veces que he visto a Rothko, he pensado más en música. Había además muchos músicos que tenían relación con él, como Morton Feldman, que compone para la capilla Rothko.

91

15.- Rothko pintó incansablemente el umbral que pone al hombre ante lo absoluto, ¿crees que el propio pintor traspasó dicho umbral?

Rothko nos pone delante de lo absoluto, de lo sublime, de la trascendencia... Sí, tenía una obra contundente que nos enfrenta a la trascendencia y en eso quizás es absoluta, la obra total, la obra wagneriana. No sé qué habría dicho de él, la verdad, pero pienso que su proyecto como artista era generar una obra contundente, coherente, unida, que te enfrentara, y te pusiera "frente a". Donde él habla de crear un milagro, "milagro" puede ser sinónimo a "superar lo conocido", lo que no esperamos, lo inaudito. No sé, es interesante, una pregunta de tesis!

16.- LiveSpeaking es una plataforma en la que convergen artistas de todas las disciplinas alimentando así el proceso creador entre ellos. Por eso consideramos oportuna la pregunta sobre qué relación tiene la pintura con el resto de las artes en Rothko.

Con la arquitectura habló muchísimo. Y creo que, aparte de ser musical, es un artista de espacio. Y si hablas de espacio y naturaleza creo que ahí está todo. Como decía antes, no veo la poesía tan vinculada, aunque él era un hombre muy ilustrado, pero Rothko era más visual, más de espacio. Y un gran orador, alguien al que habría sido genial escuchar, interpelarle y ver qué opinaba y qué decía de sus cuadros; cómo respondía ante las reacciones de la gente.

¿Se hubiera entendido con Chillida en el tema del espacio?

Seguramente, y de hecho en el año 64, el Kunst Museum de Basel hace una expo en la que están Rothko y Chillida.

No sé qué habría dicho de Chillida, porque le gustaban cosas del arte, pero no muchas. De hecho hay pocas alusiones a otros artistas en sus textos para decir de ellos que le gustaban: habla muy bien de Clyfford Still, se escribe con Adolph Gottlieb... pero no hay grandes referencias a otros como por ejemplo a Duchamp. Yo creo que se consideraba a sí mismo un artista total, que viene de la tradición y que se podía estar enfrentando con Miguel Ángel, Velázquez o Goya. ¿Qué habría dicho ante Chillida, ante Richard Serra o ante Oteiza? No lo sé.

Además de la música y la arquitectura, creo que el arte con el que él habría convivido es el teatro: era un *performer*, un actor, un director de escena. Indudablemente hay que hacer una abstracción porque en el caso de Rothko, tú estás frente a un cuadro y no en un escenario. Pero de alguna forma sí, porque te pone frente a su pintura y te "obliga" a reaccionar. Tú estás ahí y, al mismo tiempo, ¿qué haces?

Eso es muy interesante: Rothko abre con su pintura una ventana o un escenario hacia la trascendencia. No es cualquier escenario.

Sí, sí, es así. Entonces, ¿qué haces?, ¿cómo reaccionas? Eso depende de ti, es tu libertad: qué contemplas, qué no contemplas... Eso sí, el tiempo que tú dedicas es el que es, y eso R. Serra también lo dice: sus piezas se recorren en el tiempo que quieras dedicar, pero a la vez, "están retardando tu tiempo". Serra hace una reflexión muy buena: hablarte del tiempo retratado, al tiempo que tú experimentas. En la tradición, más o menos hasta Rothko, la obra de arte retrataba en la pintura (así lo dice él) un paisaje de Van Gogh o lo que fuera, pero siempre un tiempo externo: por ejemplo, el tiempo que pasaba en "Los girasoles". Sin embargo, el tiempo que retrata Serra es el tiempo que tú vives.

Y en Rothko no deja de ser así porque está retratando el tiempo que tú vives, el que experimentas: el tiempo que estás ahí, frente a la obra, es el tiempo que vives también ahora.

17.- Rothko pretende captar y mostrar la experiencia de la profundidad; una profundidad metafísica más allá de la profundidad material o técnica que toda la buena pintura ha conseguido a lo largo de los siglos. Lo consigue sin manejar la perspectiva: abriendo ventanas y puertas en la misma superficie, en la experiencia de la superficie al modo de los iconos rusos. ¿Puedes profundizar en la relación entre los iconos rusos y la experiencia de la profundidad en la superficie en Rothko?

El Prof. Fernando Inciarte (Universidad de Münster) nos hablaba mucho de Florenski, un filósofo ruso que habla sobre los iconos y de cómo la ausencia de representación aparente o de realidad, provoca también una abstracción y una mayor contemplación: te deja un campo para que tú te recrees en interpretar. Escuchándole, yo pensaba mucho en Rothko porque creo que la abstracción rothkiana tiene que ver con eso. La profundidad o el espacio que él te deja, la distancia, la ironía, tanto del artista con respecto a la obra, como del espectador respecto a ella, se afianza con una abstracción, con una profundidad que no es aparente como la profundidad en la perspectiva renacentista, sino que es algo que queda ahí. Hay un campo de ironía, de reconocimiento, de contemplación; un campo de preguntarte qué es lo que estás viendo, que no deja de ser un ejercicio de abstracción. Cuando lo tienes tan fácil, o aparentemente más fácil, quizás no haya tanta posibilidad de recrearse.

93

Me gusta la pregunta porque profundidad quiere decir en él ironía, que además es uno de sus ingredientes. Rothko afirma que la ironía es un ingrediente moderno aunque yo creo que es clásico. Para él, la ironía es la capacidad del artista de borrarse de la obra de arte y dejar un espacio para que esta exista por sí misma; la ironía es la distancia. Y también la capacidad del artista de no decir todo lo que sabe.

18.- ¿Cuáles son las fuentes de inspiración de Mark Rothko? Conocemos algunas de las pictóricas (Cezanne, el Greco o Goya por influencia de su maestro Max Weber), pero nos gustaría saber de otras que hubieran influido en él.

También la pintura italiana, Miguel Ángel. En EEUU él tiene focos de formación que son Max Weber y Milton Avery; gente con la que él convive, mayores que él, que le enseñan, y que sí son como profesores o maestros. Pero él siempre se vio como un artista de la tradición, que creo que empezaba en la pintura del Renacimiento italiano, llegando hasta Goya y la pintura moderna. No habla mucho ni de Picasso ni de los



Out Richard Serra



Red Mark Rothko

modernos los franceses (Duchamp o gente que pudo romper el discurso, el objeto encontrado y la ultra contemporaneidad o los surrealistas). Los surrealistas los toca pero como una referencia. Toda esa generación de abstractos americanos empieza a buscar fuentes en su propio territorio, en la abstracción primitiva. De hecho, el concepto “primitivo” en Rothko, el origen, lo biomórfico, es algo que se repite; por eso sus acuarelas empiezan a ser formas que son como amebas o formas orgánicas. Yo diría que es como una combinación de la tradición y, al mismo tiempo, de lo primitivo que hemos visto también en el texto inicial del año 34: “en lo primitivo hay algo creativo innato, no elaborado; que surge de la nada. Y es el hombre representándose a sí mismo sin lenguaje, creando un espacio nuevo”.

95

Volvería a decir que es difícil encontrar patrones de las referencias que tenía. Me parece que repite mucho la música como un cauce de creatividad, y la pintura italiana. Hay también una anécdota muy conocida suya, de cuando él va de viaje con Fisher y llega a Paestum. Unos chicos que están con él, le preguntan: “¿usted qué es?”. Entonces Fisher les traduce y dice a Rothko: “les he dicho que eres pintor”. Ellos responden: “pregúntale al pintor si ha venido a pintar en las ruinas de Paestum”. Y Rothko dice que lleva toda su vida pintando las ruinas, la escultura o la arquitectura griega, sin saberlo. O sea, una referencia muy clásica. Yo creo que se repite: que sus intereses son los mismos que los que pudo tener un Praxíteles.

... ¿porque entendía el arte como ese espíritu transformador del mundo, como lo hacía el arte clásico?

Sí, y también como ideal, el poeta como alguien que tenía que inspirar, que tenía la obligación de transformar la sociedad. En ese sentido, creo que Rothko tiene una concepción platónica- ideal del artista en el mundo.

Qué curioso: en el s.XX Mies van der Rohe vuelve también a Platón...

Porque también es un hombre que busca un sentido. Ellos viven en un mundo a punto de desaparecer: la II Guerra Mundial y lo que supuso. Eso hace que se encuentren una América en convulsión. Yo creo que es gente que está buscando las raíces y de ahí su interés por lo primitivo, por lo clásico: están buscando.



Elogio del Horizonte de Eduardo Chillida

19.- *Rothko afirmó que “al pintar no se pueden prever ni describir de antemano la acción ni los actores. Todo empieza como una aventura desconocida en un espacio desconocido. Solo en el momento antes de acabar (...) se les reconoce la cantidad y la función previstas”. ¿Cómo es el proceso creador de Rothko? ¿Hay una idea preconcebida o, como aquí cuenta, es algo que va surgiendo? Dado el carácter profundamente racional de la pintura de Rothko esto podría parecer contradictorio.*

Yo creo que siempre hay una inercia en los artistas, y cuando se trata de alguien como Rothko, que sí tenía una visión formalista del arte en el sentido de que realmente el arte aporta algo a la naturaleza, considero que él preveía, que sabía de un proceso creativo en el cual uno hace algo con una inercia. Pero la magia del arte o de la creatividad es no saber cómo va a terminar. En el proceso creativo se produce una innovación que no obedece a instrucciones o planos. Hay una novedad cuya lógica interna solo obedece al poso, la acumulación de historias y a las experiencias de ese artista; al poso de su propia visión del mundo, de lo que ha podido hacer en otra obra de arte, de lo que ha podido leer. Hay en el artista unas raíces, un sedimento. Y por eso el texto de Rothko sobre los bolsillos de silencio donde uno se enraíza y crece, es decir, la visión del arte como cultivo, es muy potente. Rothko produce siendo racional y pareciendo que sabe hacia dónde va, pero creo que siempre le sucede lo inesperado, porque, de hecho, él habla de milagros. Para él la obra es un milagro, y lo dice. Y si la obra es un milagro para el espectador, debe serlo para el artista. Él sabe que puede suceder algo y por eso deja ahí sus obras. Es muy trascendente: para que se produzca el milagro, la epifanía se produce antes; el descubrimiento, lo insospechado, lo vive primero el propio artista, aunque de otra manera que el espectador. Y pienso que lo vive de una manera diferente porque el artista va produciendo algo hasta que llega un momento en el que toma la decisión de parar la “producción”... porque ve que algo ha pasado ahí. El espectador, en cambio, lo ve completado, no ve el proceso aunque lo pueda intuir. Hay toda una magia en su obra, sí. Y, de hecho, yo creo que Rothko jugaba con eso: con hacer que te pierdas y tener la sensación de no saber muy bien las cosas. Técnicamente son trucos simpáticos que te hacen meterte y dejarte ahí; encontrarte como en una telaraña.

97

20.- *Si hubiera que ver a Rothko, ¿adónde aconsejarías ir?*

A la Capilla de Houston, sin dudarle. Además allí al lado está la colección de la que fue promotora de esa capilla, la Colección de Menil. Dominique de Menil fue una gran pa-



Ruinas de Paestum, Pompeya

trona del mundo del arte y la suya es una gran colección: un pabellón de Cy Twombly, otro de Dan Flavin, etc. Y el edificio está hecho por Renzo Piano.

Has sido director del Museo de la Universidad de Navarra y allí hay una obra de Rothko. ¿Puedes hacer una breve crítica sobre esa obra artística?

Pues lo primero que tengo que decir es que le tengo muchísimo cariño porque era de M^a Josefa Huarte, y por esa obra me invitan a hacer la tesis. Es del año 69, pero es una obra roja, no negra. En el 69 Rothko pinta 18 obras en lienzo grande en blanco y negro, negro sobre marrón o negro sobre gris. Hace también un montón de obra en papel y hay unas cuantas que también son en color bermellón, en formato clásico. Una de ellas es precisamente la que tiene M^a Josefa Huarte. Es una obra de papel pegada sobre masonita; un tipo de lienzo.

99

La crítica que me pedís es que es una obra de arte que... lo cierto es que no hay crítica. Me despierta mucho cariño. M^a Josefa era una persona muy especial y confió en mí, que no soy una persona nada sobresaliente. La considero una mentora y esa obra de Rothko fue el punto de ignición.

Coincide que para ella la pieza más importante de su colección era el Rothko, aunque también tiene un dibujo de Kandinsky. El resto de su colección era arte español y creo que para ella Rothko era el faro.



Xano Armenter. Nacido en Las Palmas de familia catalana, estudió diseño gráfico en la escuela Eina de Barcelona, (1973 - 1976) y arte (1978 -1980). Viaja a Nueva York donde se instala y completa sus estudios en la School of Visual Arts con Milton Glaser (1981) y grabado en la New York Academy (1982). Durante todos los 80, vive en el East Village neoyorquino, y trabaja en el estudio de Milton Glaser Inc. exponiendo en el Lower Manhattan.

En sus pinturas se nota primero la influencia del pop, y sobretodo el impacto del graffiti y el expresionismo figurativo que marcan esa década. En sus obras solemos encontrar una mezcla equilibrada de sensibilidad expresiva y belleza pensada. Actualmente vive y trabaja en Barcelona.

Layout: Los elementos y su disposición.

Xano Armenter

*La obra pictórica es lo que es, desnuda
propuesta del pintor en su laberinto.
Los elementos que la componen y su emplazamiento
bailan tus ojos y permiten leer en la nada y acaso
saber algo de ti mismo.*

101

El título de esta charla es *Layout*, en inglés, porque me falta una buena definición en castellano; disposición visual, boceto de diseño, estructura gráfica... suenan raro.

El *layout* es todo lo anterior, los elementos de la composición y su posición en el diseño.

Y el concepto de *layout* explica para mí cómo veo la parte creativa en toda creación pictórica: una serie de elementos buscados y otros encontrados, con su particular valor y disposición en un campo visual que se me ofrece para entrar.

Intentar explicar la creatividad acertadamente me parece ambicioso y ambiguo. Analizar con palabras algo que no sé si tengo, o algo que hago de forma automática al pintar cada cuadro.

Y aunque algo reticente a poner en papel ideas que en diez años puedan parecerme extrañas o triviales, acepto el reto de explicar qué me pasa por la cabeza en todas esas horas que los pintores pasamos a solas con nuestro trabajo, dándole vueltas a todo, incluidas nuestras propias opiniones.

Lógicamente, todo el mundo vive una vida en la que sus vivencias influyen en su manera de trabajar y sería una vana utopía pretender una sola manera de acceder a la creatividad, pues dar su definición sería ahogarla. Mi intención es hablar de dos partes o aspectos que considero importantes en ella: la toma de decisiones o proceso de trabajo y el entorno que nos rodea.



"Layout" Xano Armenter. 2004

Pintar es un constante proceso de toma de decisiones, una tras otra, para llegar a un resultado. ¿Esas decisiones que tomo yo al pintar permiten hablar de una teoría de sobre cómo funciona? ¿Mis cuadros explican eso? Quién sabe... pero sí que aportaré algún elemento oculto sobre los mecanismos importados de un juego que me fascinó de joven tanto como la pintura misma: el ajedrez.

La otra parte o elemento es un poco más biográfico, y se explica por el hecho de que vivimos en sitios y en situaciones (algunas por casualidad, otras buscadas) y que proporcionan un momento y entorno únicos a dicho trabajo. Familia, estudios, ciudades y épocas marcan el gusto de forma sutil e irremediable.

103

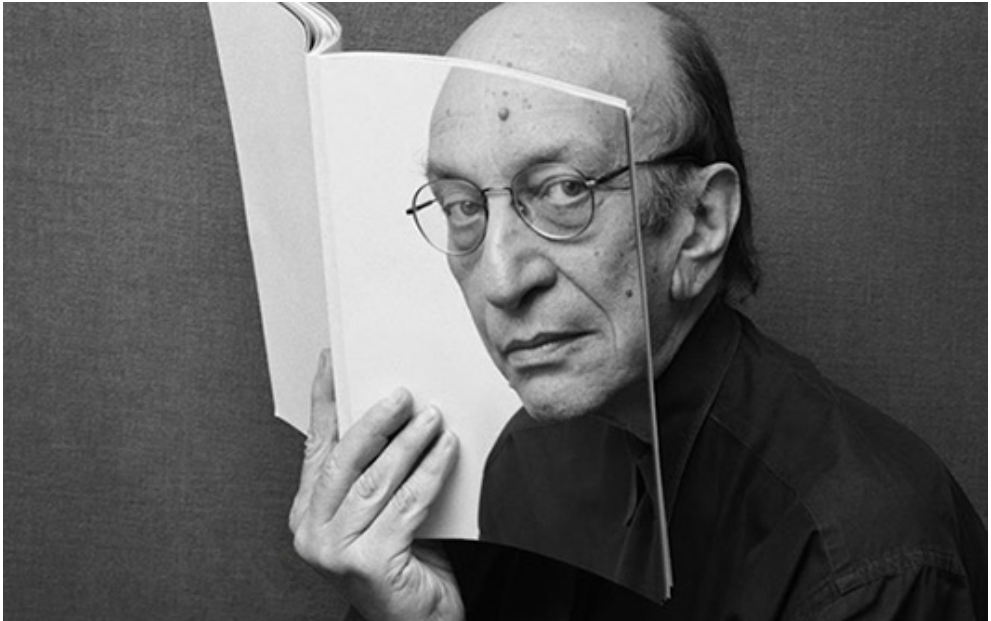
1 Una especie de teoría de la decisión:

Evidentemente el trabajo mismo, pintar mucho, dicta la forma en que uno trabaja. Pero la gramática de dicho trabajo, la fórmula con la que opero la mayoría de las veces, es el juego. Dicen que jugando se aprende y yo tengo alma de jugador. Pero jugador por el juego, que no por el dinero. Entre toda la maraña de elementos que pueden formar parte de cómo trabajo yo, hay dos elementos claros: la fascinación por la imagen y la fascinación por el juego.

Por una parte, las pinturas que he visto, los pintores que me han marcado y que me han creado un cierto gusto. Ese gusto mío tan subterráneo es el que suele hacer que el cuadro se pare donde yo quiero. A la larga, es importante saber que el gusto de uno ha sido educado y porqué. Analizarlo es parte del por qué pintar.

Mis dos grandes aficiones en este mundo han sido muy concretas y sé que las he ligado al abandonar una de ellas. Una, la pintura y el dibujo; la segunda, el ajedrez, mi otra pasión juvenil que decidí aparcar porque pensé que iba a pasármelo mejor como pintor-artista que como ajedrecista. Sin embargo, conservé algunos elementos propios de este juego ancestral como la concentración, la estrategia y la toma de decisiones o un plan de anticipación... Y esta dualidad forma parte de cómo resuelvo generalmente el trabajo y las dudas. Para mí, los cuadros son como partidas de ajedrez, analizables múltiples veces desde la técnica y desde la belleza.

Pintar es un proceso lleno de dudas y certezas y aprender a resolverlas es clave.



Milton Glaser

Acierto y error son el pan de una técnica cercana a la paciencia y la investigación. Cuando surgen demasiadas dudas, eso puede paralizar y no conviene. En ese momento se hacen necesarios los buenos guías. Como ejemplo, recuerdo que un día hablando con Milton Glaser le explicaba que había estado trabajando en un cuadro, y me había salido muy fácilmente. Y que me daba cuenta de que me pasaba una cosa: si me esforzaba mucho y sufría, me parecía que aprendía más que cuando el trabajo salía fácil y me lo pasaba bien. ¿Qué camino me convenía escoger? “Parece que si me esfuerzo mucho tengo la sensación que al final aprendo; pero, en cambio si solo me dejo llevar por lo fácil, por un lado mejor, porque todo el mundo vibra muy bien con este tipo de obra, pero yo siento que no avanzo”. Su respuesta fue: “Bueno, esto es un problema porque tú estás haciendo de ello un problema; si no lo ves como problema, se disuelve como tal. Porque es completamente posible hacer las dos cosas a la vez”. O sea, a lo mejor las contradicciones que tenido en mi vida, se hubieran resuelto si no las hubiera pensado o no las hubiera visto como tales contradicciones.

105

Son mejoras que he ido usando y que hay que reconocer que influyen en la forma en que uno trabaja.

2 El entorno o el álbum donde todo se pega.

El segundo elemento para explicar mi proceso creativo y mi obra es que ha habido circunstancias, en mi caso un poco dramáticas, que me marcaron desde pequeño: con 14 meses fallece mi madre y desarrollo estrabismo. Estrabismo que se queda ahí hasta que mi padre, ayudado por mis tíos y padrinos, decide intervenir, y entre los 4 y los 7 años vivo en Balaguer, pero viajando a Barcelona donde me someto a 4 operaciones que me dejaban una semana entera con los ojos vendados. Recuerdo con bastante terror lo de los ojos vendados porque era muy aburrido no ver nada y también comprobar que no recordaba nada del mundo cuando veía. Esto me empujó desde muy temprano a ver que había algo en el dibujo que me proporcionaba sensación de seguridad y también una conexión con el mundo. Tras haber pasado por un susto como ese, un niño podía haber salido músico... Pero no, salí pintor e insistiendo en el tema.

Max Aub decía una cosa que siempre me ha hecho mucha gracia: que uno es de donde ha estudiado el Bachillerato. Desde esa perspectiva, yo soy de Vigo. Estudié



"La Cova" Xano Armenter. 2010

todo el bachillerato en Vigo, ahí acudí a la escuela de Artes y Oficios y me peleé mucho con el pintor que tuve de profesor. Me aburrí y dejé de ir. Pero mi influencia gallega no acaba ahí, pues iba a muchas exposiciones y la escena artística local que me acompañaba entonces tuvo gran repercusión en mi trabajo.

Ya en Barcelona, la decisión de estudiar Bellas Artes o en Eina (una escuela privada de diseño), fue tan decisiva que apenas puedo ahora decir que fuera casualidad. La visión de casi 5000 cuadros de examen final en los pasillos de la antigua Academia de Bellas Artes de Sant Jordi tan iguales; y el hecho de no aprobar el examen de ingreso, tuvieron una gran influencia a la hora de dirigir mis pasos hacia Eina. Allí no solamente tenía la oportunidad de aprender a dibujar con pintores como Francesc Artigau y Serra de Rivera, sino que también estaba en un entorno un poco más vanguardista y el pequeño cambio a diseño me sirvió también para incorporar estrategias más pensadas y cercanas al grafismo. Tuve a profesores como América Sánchez en diseño o Albert Rafols Casamada en color.

Sin embargo, aunque el diseño era una cosa interesante, yo quería ser pintor. Los trabajos de diseño gráfico me facilitaron ir a Nueva York, y me quedé allí porque se veía un ambiente artístico muy intenso y parecía que pasaba algo que no quería perderme. Un detalle que lo ilustra: donde yo vivía, solo para ir a comprar pan, pasaba por dos o tres galerías y eso era bastante emocionante. Además, durante la época de los ochenta se consolida mucho la vuelta a la figuración, el dibujo y el cómic; y otra cosa que creo que marcó toda una época: el graffiti. La excitación que me producían todos esos nuevos estímulos en tierras americanas, junto con lo aprendido en Barcelona me empujaba a pintar y querer exponer mi trabajo. Pero, ¿estaba preparado? ¿Cuándo uno está preparado? A esto, Eric Fischel contestó: se puede exponer y estar aprendiendo; o sea, una nueva contradicción resuelta.

En Nueva York fue complicado ganarse la vida porque el dinero se acabó enseguida. Pero, como decía, el ambiente era muy bueno y empezaba, o ya había, una pequeña comunidad artística de barceloneses que había emigrado a Nova York. Fueron años muy emocionantes: primero, por la vuelta a creer en la pintura, y también porque teníamos la sensación de que éramos el nuevo *rock and roll*, de que ser pintor era increíble y de que cualquier cosa que pintáramos quedaría fantástica. Eso eran los ochenta del siglo XX.



"Horta" Xano Armenter. 2012

Me vine de regreso a Barcelona por desamor pero en un momento dulce porque la pintura estaba funcionando muy bien. A los 33 años era la primera vez que podía vivir de la pintura con cierto éxito. Eso me da la idea de casarme y vuelvo a Estados Unidos, pero esta vez a Los Ángeles. Allí introduje nuevas fórmulas en mi trabajo y volví un poco a la abstracción. Recuerdo perfectamente que un día que estaba en el estudio, entró mi hija y cogió una brocha enorme con pintura negra; va hacia un cuadro que tenía con la tela en blanco y en lugar de hacer una pincelada, apoya el pincel en la tela... y lo gira haciendo un punto y luego otro. Estuve cinco años con el tema de que "lo esencial, es el punto".



Lo dicho: el entorno es como un álbum donde todo se pega, más de lo que pensamos.

Para acabar estas digresiones, cerraré con la comparación, de nuevo, de que pintar es como una partida de ajedrez contigo mismo. Con tu lado luminoso y el oscuro, lo abstracto y lo figurativo... y todo a la vez. En ningún juego es tan cierto que solo se aprende cuando pierdes y, pese a eso, todos buscamos el placer de ganar. Aquí me apunto el tanto, ya que pintando así, gano y pierdo a la vez en cada cuadro que acabo.



La profesora Raquel Cascales obtuvo el doctorado en Filosofía con la tesis: "La filosofía de Arthur Danto ante la profecía hegeliana del fin del arte", con la que obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado. Ha sido Visiting Scholar en la Universidad de Turín y profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad de Navarra. Actualmente trabaja en el área de Filosofía de la Escuela de Arquitectura de la misma universidad.

Ha dado clases y conferencias en Alemania, Madrid y Pamplona y ha participado en diversos congresos de ámbito nacional e internacional, así como en varios proyectos de investigación. Ha publicado diversos trabajos sobre arte como "History and Narrative in Arthur Danto's End of Art" (en Arte y Filosofía en Arthur Danto) o "La primacía entre arte, religión y filosofía. Un debate abierto desde el Romanticismo" (en Naturaleza y Libertad). Pertenece a la Sociedad española de Estética y Teoría de la Artes así como a la Cátedra de Estética y Arte Contemporáneo de la Universidad de Navarra.

Una nueva lectura sobre Arthur C. Danto: entrevista a Raquel Cascales

Loreto Spá y Ana Romero-Iribas

1: *¿Quién es Danto para Raquel?*

Arthur Danto es uno de los filósofos más importantes del siglo XX. En primer lugar, porque su obra consigue volver a situar la estética en el ámbito de la filosofía, le hace recuperar su lugar propio. En segundo, porque plantea y trata de dar respuesta a los grandes problemas del arte contemporáneo con un planteamiento abierto y divulgativo.

Danto estudió primero Bellas Artes, pero poco a poco se fue interesando no tanto por hacer arte como por pensar en el arte de su momento, y acabó decantándose por la Filosofía. Comenzó su carrera académica como profesor de filosofía en los años 60, y sus primeras obras muestran una investigación rigurosa en el ámbito analítico, tanto en filosofía de la historia como en filosofía de la acción, donde se acabó convirtiendo en un referente. De hecho él se había propuesto elaborar un sistema completo que abarcara los distintos ámbitos de la filosofía, pero cuando más adelante, ya en los años 80 se decidió a abordar la filosofía del arte según el método analítico vio que no lo conseguía. Cuando se pone a reflexionar teóricamente sobre ese ámbito, ve que las herramientas de la filosofía analítica no le sirven para explicar lo que está ocurriendo en el mundo del arte.

Danto ya había emprendido sus estudios sobre arte años antes, tras descubrir la obra de Warhol, en concreto las cajas de Brillo, que reproducen el aspecto externo de unas cajas de estropajos muy populares entonces en Estados Unidos. Se dio cuenta entonces de que esa obra de arte no la podía explicar con las herramientas de la filosofía, y que tampoco la historia del arte estaba consiguiendo explicar estos nuevos fenómenos. En el ámbito americano, que es distinto del europeo, en ese momento no



Brillo Box (1964). Andy Warhol

había una estética desarrollada como tal. Lo que había estaba muy influido por Wittgenstein y su teoría de parecidos de familia: no hay una definición de arte, no puede haberla, solo podríamos decir que unas cosas se parecen a otras. Igual que por los parecidos uno puede deducir que distintas personas forman parte de la misma familia. Algo así ocurre en las obras de arte. Según esta teoría, solo podemos decir si algo es una obra de arte o no a través de la percepción.

112

Danto se enfrenta directamente con los seguidores de Wittgenstein, porque considera que las cajas de Brillo vienen a invalidar esa teoría. Las cajas de Warhol son iguales a las cajas del supermercado, pero las suyas son arte, mientras que las del supermercado no. Por tanto, la mera percepción no nos sirve para dar cuenta de que algo es una obra de arte. Es entonces cuando Danto publica, en 1964, el famoso artículo "The Artworld", en el que incoa alguna de esas cuestiones. Explica que para comprender lo que se desarrolla en el mundo del arte en ese momento no basta la mera percepción sino que el arte tiene que ver con algo más intelectual, con lo que él llama el mundo del arte.

Este término, "mundo del arte" fue muy mal interpretado por otros autores y se entendió de forma institucional, es decir, arte es lo que las instituciones dicen que es el arte. Años más tarde, al ver el eco que habían tenido estas interpretaciones, explicó que esa teoría, denominada institucional, "es totalmente extraña a todo lo que yo pienso: nuestros hijos no siempre salen como uno quería. Debo, sin embargo, al modo edípico clásico, luchar contra mi descendiente, pues no creo que la filosofía del arte debiera ceder ante lo que se dice que he engendrado".

Lo que Danto defiende en ese artículo es que el mundo del arte es una retroalimentación entre la práctica artística (lo que están haciendo los artistas), la teoría y las propias condiciones históricas del arte. Y esa retroalimentación hace que algunas cosas sean consideradas arte en un momento dado, aunque 200 años antes no lo hubieran sido. Por tanto, a lo largo de la historia se ha entendido por arte cosas distintas.

Danto considera que a finales del siglo XX el contexto ha cambiado: el mundo es distinto, la práctica del arte es diferente y, sin embargo, la teoría no estaba consiguiendo cambiar y dar cuenta de lo que es el arte, lo cual originaba mucho desconcierto.

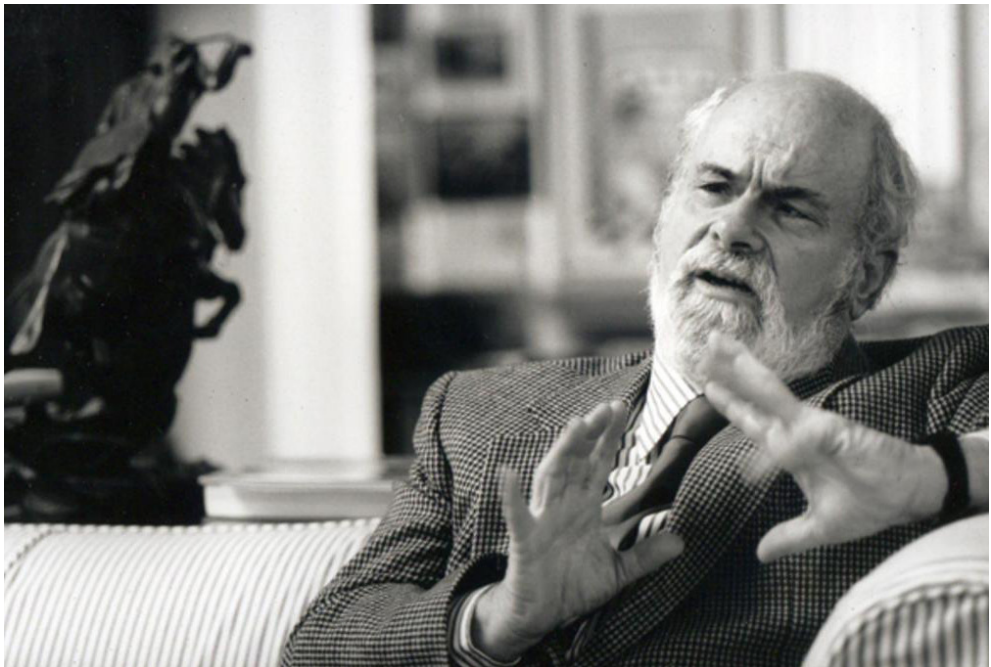
También yo cuando me planteé hacer la tesis partía de la misma sensación: había mucho desconcierto en relación al arte contemporáneo y no sabía explicar por qué. Pensé que hacer una investigación profunda sobre un autor que se hubiera planteado estos asuntos me ayudaría.

2: ¿Y verdaderamente te ha ayudado? ¿Qué ha aportado la filosofía del arte de Danto para comprender el arte contemporáneo?

113

Sí, claro que sí. Me ha abierto muchos caminos que me han servido para entender tanto la evolución del arte durante el último siglo como la forma que ha tenido la crítica y la filosofía de abordarlo.

Considero que Danto rompió con explicaciones consolidadas, que ya no daban cuenta de qué era el arte, y no tuvo miedo de proponer algo distinto. Sus principales pro-



Arthur C. Danto

puestas son dos y están más unidas de lo que parece. Por un lado, se atreve a formular una definición de arte cuando todo el mundo consideraba que ya no era posible hacerlo. Por otro lado, también se atreve a afirmar que se ha producido el “fin del arte”. Esta es su formulación más conocida, pero también la más malinterpretada. No es una afirmación catastrofista, sino que precisamente trataba de mostrar que las explicaciones sobre el arte se habían agotado y se necesitaba otra manera de dar cuenta de la práctica artística actual.

3: *¿En qué consiste, entonces, su definición de arte?*

114

Para entender la definición de arte de Danto hay que entender que su razonamiento comienza con las *cajas de Brillo* de Warhol. Muchos autores de su época seguían a Wittgenstein y consideraban que bastaba la percepción para saber si algo era una obra de arte o no. La obra de Warhol pone en jaque esa teoría. Danto busca una definición que rompa con las categorías históricas y de modo que pueda ser válida para todas las obras de todos los tiempos.

En 1981 publica *La transfiguración del lugar común* y en este ensayo intenta explicar qué es lo que transfigura los objetos en obras de arte, cuál es el papel de la interpretación y cuáles son las condiciones esenciales que debe cumplir una obra de arte: con todos estos elementos conforma una propuesta de qué es el arte. Aunque en esta obra la propuesta no es una definición (sus características están diseminadas a lo largo del libro) más adelante sí determinará los dos rasgos esenciales que toda obra debe tener para ser considerada arte: 1) deber tener un significado y 2) el significado debe estar encarnado.

4: *¿Se refiere al carácter simbólico de la obra de arte?*

Sí. En *La transfiguración del lugar común* habla mucho de las metáforas, porque considera que son un juego intelectual: nombran algo pero están apuntando a otra cosa, que uno tiene que descubrir. La metáfora no es una argumentación, no hace explícitos todos los pasos, sino que uno intelectualmente tiene que dar ese salto y comprender cuáles son las dos partes que se están poniendo en juego.

Danto llega a decir que todas las obras de arte tienen un aspecto metafórico y, en ese sentido, un aspecto simbólico.

Pero él insiste siempre también en el significado encarnado. En terminología más clásica diríamos que se debe dar una coherencia entre forma y contenido. La obra tiene un contenido, un significado, remite a algo. Una obra de arte siempre tiene un contenido que el artista ha querido que estuviera presente, por eso cuando tú la contemplas te remite a otras cosas, a un significado. Para Danto las obras de arte tienen una estructura metafórica, te dan algo, tienen un significado. Pero la "idea" en sí misma no es una obra de arte. La obra tiene que estar encarnada, y esa encarnación es la que hace que tenga un estilo propio.

El artista no solamente ha expuesto un contenido, un significado, sino que lo ha hecho de una manera determinada, dándole un cierto carácter y un cierto estilo a ese significado. Danto explica que la forma en la que está "encarnado" puede cambiar el significado. Cualquier modificación a la hora de plasmar un significado conlleva un cambio en el contenido. En una buena obra de arte debe darse coherencia entre la idea y la forma en la que está expresada, encarnada. De qué forma esa idea, ese significado está encarnado o está expresado me está diciendo algo más, porque me lo está diciendo tanto con el contenido como con la forma. La "encarnación" debe ayudar a que el espectador interprete la obra como arte e interprete adecuadamente su contenido.

115

5: Lo que pasa es que no basta que sea una idea encarnada. Por ejemplo un puente es siempre una idea encarnada, pero no todo puente es una obra de arte; más bien la mayor parte de los puentes son lugares por los que cruzas una distancia insalvable. ¿Qué diferencia hay entonces entre una obra de ingeniería, que no deja de ser una idea encarnada, y una obra de arte que igualmente es obra encarnada?

Lo que distingue a una obra de arte es que está remitiendo a un significado distinto de ella misma. Eso es lo que le distingue de cualquier otro tipo de obra, por ejemplo, de un puente de ingeniería, que no remite a nada distinto de sí mismo. Un puente es una idea encarnada, pero no necesariamente una obra de arte. Por otra parte, hay muchas otras cosas que también tienen significado, como las señales, por ejemplo.

Ciertamente las señales apuntan a otra cosa, pero su significado no está encarnado. Si entiendes la señal vas hacia donde apunta, no te quedas mirándola. En cambio, en la obra de arte uno se queda contemplándola porque el significado está encerrado en la propia encarnación, es la encarnación la que te remite intelectualmente más allá de sí misma.

6: *Y la intencionalidad del artista también tiene que ver con que sea una obra de arte. En la construcción de un puente, un ingeniero puede no tener ninguna intención de que sea una obra de arte. Y en cambio, un artista, incluso haciendo el puente con las mismas características de hormigón, de arco, etc., sí que la tiene. Duchamp decía: "esto es una obra de arte porque yo digo que es una obra de arte"; o sea, mi intención y voluntad es que esto sea una obra de arte. Algo que fue muy criticado.*

116

Efectivamente, Danto estaría de acuerdo en que no basta con que el artista, diga: "esto es una obra" y haga una teoría alrededor de lo que quiere significar; sino que de alguna manera el espectador tiene que ser capaz de captarlo en la propia obra de arte. No obstante, creo que el caso de Duchamp es más complejo, porque no



Fountain (1917). Marcel Duchamp

solamente es que él diga "esto es una obra de arte" y no haga nada más. Precisamente la grandeza de Duchamp está en el gesto, que es también una encarnación. Con sus *readymades* lo que lleva a cabo es una transfiguración conceptual de la obra. Duchamp está haciendo algo, aunque perceptivamente no sea tan evidente. Rompe con la concepción del artista como un "genio", pero trabaja la obra, la saca de su sitio y la despoja de su utilidad. De este modo la está transformando y metiendo en una esfera que originariamente no era la suya. Aunque la transformación material sea pequeña, el cambio en el significa-

do es enorme. Por eso a partir de él comienza a cobrar peso el arte conceptual, de la misma forma que podemos decir que sin él no habría *performance*.

7: Antes has dicho que la segunda gran aportación de Danto es su concepto de “fin del arte”. ¿Tanto esfuerzo para ofrecer una definición transhistórica del arte, para decir que el arte ha acabado? ¿Qué quería decir Danto cuando hablaba del “fin del arte”?

Como he mencionado antes, en los años 80 Danto desea escribir un libro sobre arte, pero se da cuenta de que la filosofía analítica, el mero análisis del lenguaje, no le permite explicar por qué ha cambiado tanto el arte en el siglo XX. Ese es un momento crucial dentro de su trayectoria, que le lleva a replantearse sus ideas sobre la filosofía idealista, y en concreto sobre Hegel. En sus primeras obras Danto había criticado mucho los planteamientos hegelianos, especialmente los referidos a la filosofía de la historia. Sin embargo, cuando comienza a reflexionar sobre la evolución del arte cae en la cuenta de que Hegel tenía razón: el “fin del arte” ha llegado. Hegel defendía un progreso en la razón, en el que durante un tiempo el arte había ocupado el punto cumbre del desarrollo intelectual del hombre. Dentro de este progreso, anuncia que se este tiempo ha acabado, y ese lugar supremo ha pasado a ocuparlo la filosofía. Danto no asume toda la filosofía de Hegel, pero se sirve de algunos aspectos para desarrollar su propia teoría del “fin del arte”.

Durante el periodo de los 80 a los 90, Danto desarrolla el concepto de “fin del arte” en la línea hegeliana. En esta época habla mucho de la necesidad histórica y del sometimiento filosófico del arte, de cómo la filosofía ha sometido al arte al darle una definición clara de lo que tenía que ser. En ese sentido, considera que tanto Sócrates como Platón hicieron un flaco favor al arte, ya que lo entendieron como mera mimesis y, por tanto, como reflejo del reflejo, una sombra de las sombras, que es un concepto degradante.

La siguiente inflexión en el concepto del arte sería la que se abre con Vasari: en este momento la definición filosófica del arte es asumida por la historia del arte, que asumirá a partir de entonces el papel de definir qué sea el arte. Vasari es de alguna manera el primero que hace una historia del arte. Aunque no la llama así, por primera vez se toma a varios artistas y se les sitúa en una trayectoria progresiva de la historia; mostrando cómo cada artista ha mejorado lo que ha hecho en el anterior. Esto es con-

secuencia de que en el Renacimiento se desarrollan e incorporan distintas técnicas (como, por ejemplo, la perspectiva) y se valora y juzga la perfección de unas obras u otras de acuerdo con ellas: cuanto más dominio de la técnica mejor representación de la realidad.

Así se crea esta idea de progresión en la historia del arte. A partir del Romanticismo, con el desarrollo de la ciencia histórica, esta concepción progresiva se fortalece y se crea una Historia del Arte estructurada en diferentes momentos históricos de acuerdo con este patrón de progreso. Esta idea mimética y progresiva del arte, que tiene como fin la captación de la realidad, entra en crisis con la aparición de la fotografía y del cine, ya que con estas técnicas se capta la realidad de forma completamente fidedigna. Se puede decir que con ella se acaba el concepto histórico de arte. Danto señala además que obras como las de Warhol, especialmente *Brillo Box*, presentan esa definición de arte propia de la historia del arte de forma paradójica, haciendo así evidente en el orden filosófico su final.

118

8: Entonces, ¿cuándo está proclamando el fin del arte está proclamando meramente el fin de la historia del arte? Eso exigiría más lecturas, porque el futuro sigue existiendo, porque va a seguir habiendo producción artística.

El punto es que aunque acaba la historia del arte no acaba la producción artística, ni el mundo del arte, ni la teoría del arte. De forma muy resumida podríamos decir que se acaba el periodo en el que elementos externos al arte le dicen al arte lo que debe ser: tanto desde el punto de vista de la filosofía como de la historia.

También hay que señalar que el arte consigue en el siglo XX emanciparse de esas teorías porque dentro de sí mismo lleva a cabo todo un proceso de reflexividad: el arte vuelve sobre sí, se convierte en su propia tema, de forma que gana en autoconciencia, si puede hablarse así. Un ejemplo muy claro de estar reflexividad es la obra, tanto crítica como pictórica, de Kandinsky. Danto considera que, en este proceso, liberándose de todo lo que no es él mismo, el arte ha llegado a su esencia. Por eso ya no cabe hablar más de progresión y podemos hablar del “fin del arte”. Pero para que el fin del arte haya acontecido ha tenido que dar con su esencia y ahí hay una retroalimentación con la filosofía. En este sentido, la definición del arte va a seguir siendo filosófica, porque es la filosofía la que reflexiona (en el momento en que se plantea la cuestión de qué

es el arte y se empieza a reflexionar sobre él, ya se está haciendo filosofía del arte). Lo que sucede es que ahora se han aclarado bien los dos ámbitos, el del arte y el de la filosofía, y por eso la filosofía del arte se ha hecho fuerte y puede dar cuenta de lo que el arte es. Por su parte, la Historia del arte, tal y como ha existido hasta ahora, se ha agotado. Seguir dividiendo las obras de arte por épocas y estilos ya no es suficiente para comprender el arte. Danto no dice que se acabe la “historia del arte”, pero sí dice con claridad que el arte está ya libre de la necesidad histórica. De ahí que considere que hemos pasado a una época posthistórica. En esta época posthistórica, el arte ya no es solamente un estilo unívoco, sino que es plural y libre, conviven diferentes estilos en un mismo momento histórico.

119

9: ¿Por qué Danto insiste tanto en el papel de Warhol en el “fin del arte”?

Para Danto la obra de Warhol representa un momento clave en su vida ya que supone el punto de inflexión en el desarrollo de su teoría artística. Duchamp ya había revolucionado el concepto de arte y fue muy importante para los artistas. Sin embargo, no ocurrió igual con la teoría, los filósofos no hicieron ningún caso a Duchamp. La obra de Duchamp fue valorada mucho tiempo después, no en su momento. Danto se siente interpelado por la obra de Warhol por cómo dialoga con su propio contexto intelectual académico. Desde ahí dará el giro que le permitirá comprender mejor a artistas como Duchamp.

A Warhol se le considera el padre del *Pop Art*, un arte solo aparentemente frívolo. Danto fue capaz de percibir la carga filosófica de Warhol. Por ejemplo tiene toda una colección sobre camuflaje en la que propone una tensión entre la idea del camuflaje, que es la ocultación en la naturaleza, y los colores estridentes que conforman el paisaje de nuestra época. Los retratos de Madonna y de otros personajes famosos no son



Andy Warhol

simples retratos, Warhol saca esas fotos de la prensa, y nos demuestra que las hemos convertido en iconos. Se está sirviendo de una imagen que ha sido completamente desacralizada y la vuelve a convertir en una obra de arte. También tiene una colección de videos en los que no ocurre absolutamente nada. Uno de los más famosos es el de *Empire State*, que son unas 16 horas de grabación fija del conocido rascacielos. Eso es una reflexión sobre el tiempo.

El tiempo es la medida del espacio en movimiento; pues bien, si algo está absolutamente fijo, no se puede tener sensación del cambio de tiempo. Lo valioso no son las 16 horas o 24 horas de grabación sino el intento que hay detrás. Tiene muchísimas obras en las que fija la misma imagen. También capta esa sensación continua del aburrimiento del hombre contemporáneo y se plantea cómo aprender a contemplar el aburrimiento y qué hacer con él.

Warhol es más importante que cualquier otro de los artistas que rompen con la división entre arte culto y arte popular. Muestra que arte no es una cosa de élites, no es un discurso elevado sino un modo de mirar la vida misma: la misma vida está implicada en el arte y por eso el arte es para todo el mundo. Por eso insiste en reflejar la vida cotidiana de todo el mundo, y ahí entran también las cajas de estropajos del supermercado, las cajas de Brillo.

10: Lo que pasa es que luego resulta que en el mundo también hay élites intelectuales.

Por supuesto; y para entender a Warhol hay niveles de comprensión diferentes y ahí está la interpretación. Las interpretaciones, por supuesto, no son unánimes, ni todas las opiniones valen lo mismo, ni todas las lecturas captan lo mismo. Cuanta más sensibilidad tengas, cuanto más conozcas la cultura, historia y situación de la obra de arte, cuanto más conozcas al artista, mayor podrá ser la comprensión y mejor la interpretación de la obra artística.

Una de las cosas que dice Danto en *La transfiguración del lugar común* es que la interpretación es constitutiva, que es la interpretación la que constituye la obra. Es decir, el artista deja unas cosas ahí pero si no hay espectador que interprete, si esa caja de Brillo la metes en el supermercado, nadie va a entender que es una cosa distinta.

Si nadie la interpreta como arte, no es arte.

Por otra parte, no hay que olvidar que la obra siempre está encarnada en un momento histórico, y esto implica una comprensión quizá diferente en el momento en el que se produce y en otros periodos posteriores. Su carácter histórico permite una variación en la interpretación.

11: ¿Lo importante entonces es la interpretación por parte del espectador?

Son importantes tanto la interpretación del espectador como la del propio autor. En primer lugar es el artista quien hace una interpretación del contenido. Esa interpretación puede estar mejor o peor hecha, y de eso dependerá también que al espectador le sea más fácil o difícil captarla. Si ningún espectador percibe esa obra como obra de arte, entonces está mal hecha, porque tiene que haber algo ahí que dé alguna pista, aunque luego el espectador tenga que esforzarse por pensar sobre ello y descubrirlo.

121

Danto llega a decir que para entender bien una obra hay que conocer la intención del artista, qué es lo que el artista ha querido decir: no basta cualquier interpretación. Pero esto es problemático porque, para empezar, ¿cómo podemos saber la intención del artista?, ¿hasta qué punto podemos llegar a conocerla? A esto Danto responde que a partir de la forma expresada uno tendría que ser capaz de conocer la intención del artista. No es que sea algo evidente, pero algunas pautas ha de dar para que uno sea capaz de interpretar o llegar a esa intencionalidad, teniendo en cuenta el carácter reflexivo y teórico del arte.

Eso exige un esfuerzo por parte del espectador, pero se tendría que reconocer la intencionalidad del artista sin necesidad de hacer una tesis doctoral de cada obra.

12: Pero cuando se hace, como en tu caso, ¿se nota la diferencia?

Hay una frase que me gusta mucho que dice que en el arte contemporáneo “quien más sabe más gana”. O sea, cuantas más conexiones y más conocimiento tengas sobre una obra, más sabrás apreciar lo que hay en ella y las lecturas que forman su entramado. En el caso de Warhol, es verdad que tienes que hacer esfuerzo, porque no es que esté ahí de forma evidente, pero tiene muchas acciones que son valiosas.

Por ejemplo, hizo una serie que son accidentes tráfico, en la que trataba de poner en evidencia que como estamos acostumbrados a verlos en la televisión o a leerlos en los periódicos, no nos provocan nada.

De igual modo, tiene una serie sobre la muerte y otra sobre sillas eléctricas, que buscan señalar el mismo fenómeno pero con un giro distinto, porque en este caso las hace en distintos tonos de colores.

13: Eso lo hizo Goya con los horrores de la guerra. Nosotros estamos acostumbrados a ver a Goya en una pared y en un museo y lo vemos como obra artística, pero Goya hizo obras de denuncia con esas pinturas.

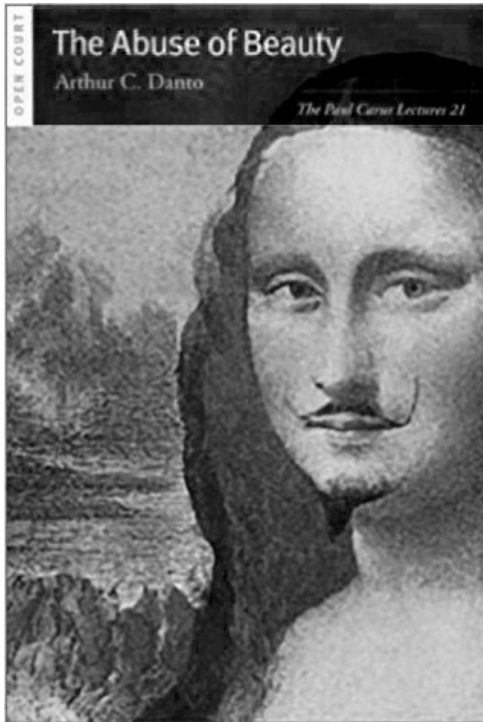
122

Es verdad que en la sociedad contemporánea estamos bombardeados a noticias, por eso es muy interesante algo como la serie de los accidentes de tráfico. Efectivamente es la manera de provocar que uno se pare y reflexione sobre aquello que normalmente está acostumbrado a ver sin ningún tipo de sobresalto.

14: Raquel ¿desde qué momento hay una ruptura expresa del arte con la belleza?

Antes hemos hablado de la definición de arte de Danto: arte es aquello que tiene un significado y ese significado debe estar encarnado. Estas dos son las condiciones necesarias de posibilidad del arte. Luego indaga, sobre todo en *El abuso de la belleza*, si hay otras condiciones que completan lo que algo tiene que tener para ser considerado una obra de arte. Analiza si la belleza puede ser una de estas condiciones y termina diciendo que no. Insiste en que la belleza no es una condición necesaria para que algo sea artístico. Entraría dentro de las condiciones “suficientes” del arte. Se podría decir que la belleza es una condición que puede favorecer la aparición del arte pero no es imprescindible.

En este punto habría que especificar qué entendemos por belleza. Danto está en contra de la definición de belleza entendida desde el Renacimiento como lo bonito, como la mimesis. Para Danto eso no tiene nada que ver con el arte, nunca va a ser una condición del arte.



Portada del libro de Danto con la obra LHOOG de Duchamp

15: *Pienso, por ejemplo, en cuando se expresa artísticamente el dolor o el horror. Sirve de referencia El grito de Munch, un cuadro de intensa belleza que está representando es un horror, una angustia profunda. O cualquiera de las pinturas negras de Goya. En ambos la belleza está ahí pero no tiene que ver con lo placentero. Si la belleza no siempre tiene que ver con lo que place a los sentidos sino que está relacionada con la coherencia de forma y fondo. Es algo mucho más complejo que la simplicidad de lo que place a los sentidos. Cuando hay una coherencia entre forma y fondo, hay en la obra una – digámoslo así- una verdad propia y eso produce atracción estética; además de intelectual.*

123

Danto analiza este tema de diversas formas en *El abuso de la belleza*, que es una recopilación de conferencias en las que habla de la belleza, y allí se refiere a esta distinción entre belleza interna y externa, que se basa en Hegel. Para Danto la belleza interna sería, en efecto, esta conexión entre la forma y el contenido. Es cómo has conseguido plasmar la idea.

16: *¿Se trata de la integridad de la obra?*

Sí, probablemente sí. De todas formas, tampoco lo desarrolla mucho. Se fija más en el tema de la emoción que entraría en la parte del estilo, en como también todo eso despierta la emotividad. Durante mucho tiempo Danto desprecia de alguna manera la estética pero acaba cayendo en la cuenta de que la estética es importante. De hecho, en su último libro dedica el último capítulo al futuro de la estética y en él subraya que ese componente estético y emotivo, ese componente más sensible en la obra, es importante.

17: *¿La obra de arte debe emocionar? ¿Trata eso Danto de alguna manera?*

En el planteamiento de Danto la emoción entra en la encarnación de las ideas. Se refiere a esto cuando está viendo las condiciones necesarias y suficientes. Habla ahí de algo que no se termina de entender muy bien porque no lo desarrolla del todo. Se trata de lo que llama la “coloración” que tienen las obras, o el estilo de las obras. Cuando captamos algo intelectualmente eso nos provoca una emoción intelectual; pero como en el arte también está el peso de lo encarnado, también está presente la emoción sensible. Danto considera que las obras de arte nos hacen sentir cosas, por supuesto.

124

Lo que pasa es que él se quiere desprender de una visión moderna del arte en la que lo importante parece ser solo lo que la obra me haga sentir. Él dice que no necesariamente eso es lo más importante. Y se cuida mucho de decir que la capacidad de inducir sentimientos sea una de las condiciones necesarias de posibilidad de una obra de arte. Otra cosa es que algunas la tengan. Pero lo que sí ocurre siempre es que en el arte lo encarnado tiene su peso y por tanto yo, como espectadora, necesito también de mis sentidos para captarlo, lo cual provoca en mí una emoción, más o menos intelectual, o más o menos sensible.

18: *Me parece que esa es una distinción en la que vale la pena profundizar un poco más porque no siempre la obra de arte produce una emoción tan relacionada con los sentidos pero sí produce una conmoción intelectual y eso es una emoción intelectual. Esa parte sí parece suficientemente presente en Danto, ¿no? No entra en las condiciones necesarias, pero una cosa son condiciones necesarias, y otra las condiciones suficientes.*

Claro. Lo que pasa es que Danto no determina son cuáles son las condiciones suficientes que debe tener una obra de arte.

19: *¿Pero consideraría que la emoción intelectual es una condición suficiente?*

Cuando él se plantea, por ejemplo, la belleza, como hemos visto antes, lo que dice es que la belleza, tal y como ha sido entendida generalmente, en el sentido de mimesis, de copia de la realidad, no es una condición necesaria, porque entonces estamos hablando de la belleza desde el punto de vista perceptivo, nos referimos a una técnica

muy circunstancial que nace en el Renacimiento y que ni abarca toda la historia del arte ni sirve para explicar el arte, sobre todo el de hoy en día. Cuando se refiere a la belleza interna, la concordancia entre ese significado y su encarnación, explica que cuando uno es capaz de captarlo entonces siente una emoción intelectual por haber captado eso. Cuando uno capta algo intelectualmente eso puede conmocionar a toda la persona y llegar a conmoverte en lo más profundo del ser: depende del significado y de cómo este esté encarnado.

20: Por terminar con el tema de la belleza, ¿se podría afirmar que cuando Danto rechaza la belleza como condición suficiente de la obra de arte, lo que rechaza es la belleza entendida como mimesis?

125

Exactamente. Para él la idea de mimesis es la que ha creado, ya desde Platón, la narrativa de lo que el arte debe ser, y eso es una imposición externa que no es propia del arte, aunque lo hayamos pensado así durante muchísimo tiempo. Pero eso no es la esencia del arte tal y como muestra el arte contemporáneo. Ya lo había demostrado Duchamp, pero a Danto se hizo completamente evidente con Warhol. Pero como he explicado Danto no rechaza toda la belleza, aunque él distinga la belleza en general de la belleza dentro del arte.

De hecho dice que es uno de los valores humanos más importantes. Lo importante es comprender que la belleza como mera copia de la realidad o mera armonía no es suficiente para que se hable de arte.

21: Es cierto que algunas generaciones tenemos una formación renacentista en arte. Pero para los nativos digitales que se mueven en lo abstracto del mundo de las nuevas tecnologías y la red, ¿es más fácil y natural acercarse al arte contemporáneo, puesto que ya están acostumbrados a menos referencialidad?

Sí, nuestra formación sobre arte depende mucho de la historia del arte, y el problema con la historia del arte es que nace como idea progresiva y por tanto lineal, y eso se impone en el Renacimiento ¿Qué es lo propio del arte según esta perspectiva? Captar la realidad de la mejor manera posible tal y como es. Y para ello se desarrollan una serie de técnicas y se busca mejorarlas para captar cada vez mejor la realidad.

Eso va desde el Renacimiento hasta el invento de la fotografía y, sobre todo, del cine, donde ya se recoge una captación completa de lo que es la realidad. Danto afirma que si este era el objetivo del arte, ya se ha llegado a él y, por tanto, esa narrativa se ha acabado, ha llegado a su máxima perfección.

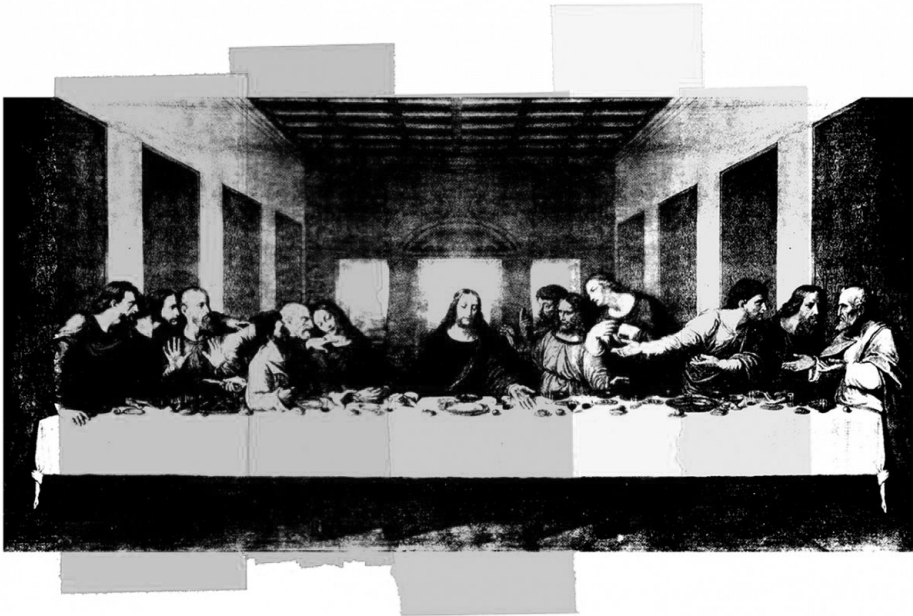
Pero, como ha sucedido tantas veces, también llegada a ese punto la historia del arte se reinventa, y se siguen intentando dar explicaciones de lo que es el arte a través de otros métodos. Danto muestra cómo el modernismo crítico y las vanguardias intentan hacer su propia narrativa a través de sus manifiestos. Reflejan una manera unívoca de entender el arte.

126

La historia del arte sigue con la manera tradicional de hacer y sigue explicando el arte determinando características y etapas históricas. Pero acaba entrando en colapso, porque no es capaz de hacer una narrativa lineal. Lo que Danto viene a decir es que ya no puede haber más narrativas de este tipo, que se han acabado. El arte puede ser de muchas maneras, y en ese sentido, los artistas pueden ser como quieran y todos los estilos pueden convivir, algo que es bueno para el arte.

En cuanto a los nativos digitales, yo pienso que, por muy tecnológicos que seamos, cuando vamos al ámbito del arte de forma general buscamos una explicación de lo que las cosas son, de cuáles son las características y de por qué algo es importante, pues estamos habituados a que todo responda a unas características y esté incluido en un estilo y una época concreta.

Lo que sí que veo es que, por ejemplo, los niños conectan muy bien con el arte contemporáneo ¿Por qué? Porque no tienen ninguna idea previa de lo que debe ser el arte. Son mucho más libres y eso pesa mucho en la comprensión del arte. Porque las ideas previas pesan y pueden hacerte sentir desconcertado ante las nuevas formas o nuevos estilos. Otra cosa es que en el arte contemporáneo aparece una línea cada vez más tecnológica, más inmaterial, con la que las nuevas generaciones conectan mucho. Ahora bien, no necesariamente la inmaterialidad va asociada a la reflexión, por lo que también les es complejo captar el significado de esas obras, ya no tienen recursos para juzgarlas. A lo mejor es muy temprano para hacer un juicio sobre esto, pero desde luego es un tema para investigar.



The Last Supper (1986). Andy Warhol

127

22: En cualquier caso, la inmaterialidad, aunque no exija necesariamente la reflexividad, la pide de alguna manera porque lo que tienes delante no es evidente, mientras que lo material siempre es mostrenco.

Eso desde luego, pero pienso también el ser muy tecnológicos también forma parte de ser muy materialistas y científicos. Una cosa es que intelectualmente no tengamos ningún problema en aceptar que han cambiado los conceptos de espacio-tiempo, y en ese sentido, nos movamos en planos más abstractos y nos sea fácil captar algunas cosas del arte contemporáneo, pero luego tenemos un espíritu súper científico que necesita comprobarlo empíricamente todo y que no cree nada si no se puede tocar.

23: El arte también tiene una parte de misterio porque es un producto humano y el hombre tiene algo de misterio. En ese sentido, ¿Que hay de búsqueda en el arte? ¿Dice Danto algo al respecto?

Yo no recuerdo ningún momento en el que hable del arte como misterio, pero una de las cosas bonitas de las que yo me he servido y de las que parto es la importancia

que él da a la historia en la obra de arte y a cómo el arte nos permite conocer el pensamiento y la cultura de otras épocas. Mi mayor inquietud cuando empecé a hacer la tesis estaba relacionada con tu pregunta: ¿podemos levantar nuestra cabeza por encima de nuestro momento histórico? Danto habla y da mucha importancia a la historia, y a cómo nos trae el arte la vida de otras épocas. Pero al mismo tiempo, muestra que si podemos captar eso y lo hacemos como algo propio, entonces es que ahí hay algo transhistórico, algo que va más allá de esos momentos pasados y que, por tanto, nos está hablando de algo humano.

128

Pienso que eso está relacionado con la idea de misterio, de cómo podemos captar aquello que es humano. En este sentido, el arte, como dice Fernando Inciarte, es un concentrado de vida. Igual que en una gota ya se tiene de alguna manera todo el mar, o puede reflejar lo que es el mar, el arte es de alguna forma ese concentrado de vida y el concentrado de lo humano. Es muy difícil conocer lo propio humano, incluso conocer quién soy yo. ¿Qué me permite el arte? Salir de mí mismo, reflejarme y reflejar lo humano y, por tanto, comprender algo de mi esencia y de lo que soy yo. Y en ese sentido, el arte ahonda en el misterio y uno es capaz, de forma intuitiva (no reflexiva) de captar esa parte de misterio que tiene el ser humano, y que posiblemente sea difícil de captar de otras formas.

24: ¿Capta más el arte que la filosofía? María Zambrano decía que hay un momento en el que habla más un poeta sobre el hombre que un filósofo, porque se escapa la parte que no se sabe explicar.

Sí, eso lo desarrolla Hegel, y a mí también me gusta mucho cómo lo explica Fernando Inciarte. Hegel tiene una visión racionalista en la que al final la filosofía está por encima del arte, pero se pregunta: ¿qué es lo importante del arte? y al responder que su poder simbólico, debe aceptar que ese poder se mueve en el ámbito de la intuición. Ahora bien, yo alguna vez he escuchado que la poesía llega más lejos que la filosofía, pero no sabe adónde llega. Es decir, que uno capta, pero solo por captar tampoco se comprende necesariamente todo lo que eso significa. Por eso, la reflexión filosófica te ayuda a entender mejor, a conocer las implicaciones, de dónde se parte, hacia dónde va. Yo creo que la visión de la poesía y la filosofía son complementarias o, al menos, cuando se tienen ambas, se tiene mayor riqueza.

25: Vamos ahora al tema del post-historicismo, a la clasificación que hace Danto de los artistas, ya en la época post histórica, precisamente porque se rompen los cánones de épocas, estilos, etc. Y el arte contemporáneo es ya un lugar en el que cualquier expresión, cualquier estilo es posible, y el mismo artista puede ser hoy abstracto, mañana conceptual y pasado mañana expresionista. Danto ponía el ejemplo de Velázquez como postmoderno, ¿nos podrías contar un poco más de esto?

Muy interesante. Todo esto que planteas es lo que él viene a explicar en su teoría del “fin del arte”, una de sus ideas más conocidas y a la vez menos comprendidas. Como he explicado al principio, la obra de Danto da pie a veces a una lectura superficial porque su acercamiento al tema no lo abordó de manera sistemática en un solo momento sino a lo largo del tiempo, vuelve a referirse al mismo concepto en distintos artículos o conferencias y es importante tener la visión de conjunto para ver el trasfondo de sus planteamientos.

Con el “fin del arte” apunta a tres significados: uno, que remite a esta expresión tal y como la formuló Hegel; dos, que se refiere a esas narrativas que se apagan; y tres, en sentido de arte posthistórico. Danto considera que el arte siempre ha estado marcado por una narrativa filosófica o teórica que le dictaba lo que debía ser: el arte debe ser reflejo de la realidad, el arte debe expresar los sentimientos del artista, el arte debe ser político, etc. Llega un momento en el que el arte vuelve sobre sí, se hace reflexivo e independiente de dichas teorías. El arte, en este sentido, se libera. Precisamente entonces es cuando Danto considera que se puede establecer una definición de arte. Esta definición será sólo de condiciones necesarias, dejando toda la libertad a que el arte tenga la expresión que quiera.

Vivimos en un momento en el mundo del arte que ya no hay una narrativa, una corriente estilística que diga al arte lo que debe ser. Y como no se puede hacer una narración cerrada de la historia del arte, Danto habla del arte en una etapa post-histórica. Danto no es un autor postmoderno para quien todo vale lo mismo, sino que habla de una época plural que considera que es buena: la libertad es buena porque eso enriquece el arte. Ya no volverá a ocurrir que haya una narrativa que diga de forma unívoca lo que es el arte, porque ya hemos pasado por ahí. Otra cosa son las modas y los momentos históricos, que también influyen, pero ya no se va a levantar una nueva teoría hegemónica.

Entonces, ¿cómo podemos entender el arte post-histórico? Una de las ideas que plantea el arte posthistórico es que siempre que se hace una narrativa es necesario dejar cosas fuera, no se puede hacer una narrativa de todo. Eso obligaba a dejar estilos de arte y épocas fuera del relato hegemónico: el arte africano no entraba dentro de la historia del arte “universal” y determinados autores europeos tampoco. En cambio, en el arte posthistórico, que es el que vivimos hoy en día, sin esas narrativas pueden convivir diferentes estilos y las diferentes formas artísticas: tanto una pintura como una performance son arte. Esto también nos permite hacer lecturas del arte del pasado sin los clichés que se habían impuesto, lo cual permite hacer otras interpretaciones. Por ejemplo, los autores conceptuales ya no son solamente los que se comenzaron a partir de los años 60, ni los autores autorreferenciales son exclusivos el siglo XX. Esto nos permite mirar con ojos nuevos y ver que ya hay un Velázquez que se adelanta, que una manera de trabajar muy parecida a los autores de nuestra época: un autor muy conceptual, unas líneas interpretativas con mucho calado, una gran capacidad de unir tradiciones muy distintas, de unificar la tradición la clásica con la vida cotidiana... Por eso se dice que Velázquez es un artista solo para artistas: porque cuando lo está viendo un artista entiende con otra profundidad lo que está haciendo, y se maravilla de lo que fue capaz. Eso le hace también ser un autor intemporal. Pero igual que ocurre con Velázquez, pasa también con un amplio elenco de autores a lo largo de la historia que trabajaban siguiendo rasgos más expresionistas, más realistas, etc. Así, el post-historicismo rompe esa visión lineal y abre un panorama inmenso para comprender lo que ha sido toda la historia del arte: la habíamos interpretado de una manera, pero interpretándolo de esta otra se añade una riqueza muy grande, que nos permite comprender cosas que antes no habíamos entendido porque simplemente habíamos aplicado categorías inadecuadas. Por eso es también propio de nuestra época resucitar artistas del pasado, porque se los ve con nuevas luces y se entiende su valía.

26: Que El Greco y Modigliani sean manieristas es un acercamiento de siglos.

Esta visión te permite comprender que lo que están haciendo los autores contemporáneos no es tan distinto de lo que han hecho todos los artistas a lo largo de los siglos. Lo que lleva también a que la idea del arte contemporáneo como ruptura con el pasado se minimice, porque se descubre que esa tradición está dentro, no como una tradición narrativa, sino como una comprensión de lo que es el arte.

Eso también ofrece unas herramientas y posibilidades de comprensión de lo contemporáneo muy grandes, porque ya no se trata de comprender las complejas teorías de Foucault y Derrida, si no de caer en la cuenta de que respecto a lo que es al arte los autores clásicos y contemporáneos están haciendo lo mismo y ponerlos en diálogo es muy enriquecedor. Es una visión horizontal que abre un mundo de comprensión del arte.

27: ¿Te permitió tu investigación comprender lo que viene, el futuro?

Me permitió ver hacia atrás. Danto está muy en contra de la idea de hacer profecías. Cuando se tiene una gran narrativa, de alguna forma esta lleva consigo su fin incluido en ella, porque tiene un objetivo. Si no hay narrativas, no se sabe hacia dónde se dirige la historia, y aventurarlo sería como pensar que hay una línea determinada a la que todo tiende de forma inexorable. Eso sería contradictorio. De lo que yo sí me di cuenta fue de que si el arte nos dice algo de cada época histórica, y nos permite acceder al pasado, viendo el arte contemporáneo podemos saber más sobre nuestra propia época. En ese sentido me centro más en el presente que en el futuro. Por otro lado, creo que el arte siempre se adelanta, tiene un carácter intuitivo y por eso

los artistas se adelantan en el tiempo. De hecho, al hacer historia se habla de épocas (como la modernidad o el post-modernismo) antes en el arte que en cualquier otro ámbito de la sociedad, lo que resulta muy interesante. Uno va viendo cada momento artístico y cae en la cuenta de que tiene un carácter anticipatorio muy fuerte. Así que yo me planteé: ¿de qué está hablando el arte hoy? Ahora mismo está reivindicando un carácter mucho más horizontal, mucho más democrático, más participativo. Ya no solamente es importante lo que diga el artista, o el político, o el profesor, sino que aquí todos juegan.



Las Meninas (1656). Velázquez

El espectador cobra un papel muy importante en el arte, pero es reflejo de lo que nosotros exigimos en todos los ámbitos de la sociedad.

Lo que se está diciendo desde los años 20, 30, 40, 60 en arte, ahora lo trasladamos a una conciencia política: ya no exigimos solo ir a las urnas. Pero es que Joseph Beuys ya está hablando de que todo el mundo es artista en los años 60, y caes en la cuenta de ese carácter anticipatorio del arte.

132

El arte hoy tiene múltiples ramas y conviven todos los estilos, y me parece que vamos a seguir ahondando por ahí. Por supuesto, otra línea abierta son las posibilidades que abre el mundo tecnológico, y que el arte también está asumiendo, lo cual va a tener una fuerte repercusión a nivel humano porque nuestra convivencia, cada vez más próxima con lo tecnológico, está cambiando ya nuestra vida. Y en el arte eso lleva tiempo presente: el videoarte hace ya mucho tiempo que forma parte del mundo artístico.

28: Dices en tu tesis que Danto ayuda a comprender los problemas actuales del arte. ¿Qué problemas piensas que tiene el arte actualmente?

Con mi tesis quería también ahondar en aspectos filosóficos que me ayudaran a comprender el arte actual y proporcionar herramientas a un público más general para comprender el arte contemporáneo. Me sorprendía que en un momento en el que la gente va a los museos más que nunca, que se vende arte por todas partes, hubiera una incomprensión tan grande del arte actual. Incluso un rechazo. El rechazo se debe tanto al uso que la industria del arte está haciendo de las obras y e inflando los precios, como a la incomprensión general de las nuevas formas de arte. Ese es su mayor problema. Especialmente porque aplicamos categorías que ya no sirven después de los cambios producidos en el arte. Es un problema de los teóricos, pero a la vez lo es de todos. No es proporcional el tiempo que dedicamos a saber de qué va una película o un libro antes de verla o leerlo y lo que dedicamos a saber qué se expone en un museo antes de ir. Allí vamos, esperamos entender las cosas y nos enfadamos cuando no lo hacemos.



Nam June Paik Concert TV Cello and Videotapes (1971)
Charlotte Moorman

¿Qué se necesita para comprender este o cualquier arte? Aunque Danto nunca dé unos patrones de cómo hacerlo, lo que yo veo que se repite es la atención al significado, ver el significado en cada momento, cómo está encarnada esa obra para extraer qué es lo que nos dice y si esas dos cosas son coherentes. Creo que solo examinar las obras desde ese punto ya dice bastante, porque no todo vale: no vale que se diga cualquier cosa ni vale que se diga de cualquier forma. Es importante que haya una coherencia entre lo que se quiere decir y cómo se dice, porque puede haber una desproporción. Por otro lado también es posible que lo que se esté diciendo sea una tontería.

133

Después, es importante la atención al momento histórico en que se inscribe, para ver si aporta algo novedoso, pues si ya está dicho tiene menos valor. No es solo por afán de novedad, sino por el interés de no repetir algo que ya ha hecho otro autor; por el valor de aportar. Por supuesto, uno puede referirse a otras épocas o autores, pero sin presentarlo como nuevo.

Y luego yo también creo, aunque Danto no lo diga, que hay que atender cada vez más a la formación del propio artista. ¿Todo el mundo es artista? Sí, todo el mundo es susceptible de convertirse en artista, porque todos tenemos esa capacidad y porque hoy en día no existen tantas barreras para convertirte en artista. Pero el mero hecho de decir “yo soy artista”, no te convierte en artista. En un momento democrático como el que vivimos en el arte, hay muchos lugares donde exponer y hacer carrera artística. Para mí no es lo mismo la obra de un chico que acaba de estudiar Bellas Artes que la

de un señor que lleva una trayectoria de 60 años; tampoco es indiferente qué formación ha tenido o si es la primera vez que expone. Ahí hay una serie de criterios que son externos al propio arte y que me ayudan a juzgarlo. Uno es la formación en el sentido de la trayectoria: ¿qué ha estudiado?, ¿dónde se ha movido?, ¿dónde ha expuesto?

No es lo mismo que haya expuesto siempre en la galería de su pueblo o que después de hacerlo haya hecho una exposición conjunta en el museo de Vitoria y luego en París, y al final le termine haciendo una retrospectiva al Guggenheim. Ahí estamos en otro plano. ¿De qué manera ese tipo de información me da elementos de juicio?

134

Eso no significa que necesariamente uno que tenga mucha trayectoria sea mejor, porque a lo mejor un artista joven está haciendo algo espectacular y eso también es importante, porque me está diciendo que una persona sin trayectoria está siendo capaz de grandes logros. Y no sería lo mismo que lo hiciera una persona que lleva 60 años exponiendo.

Yo creo que la trayectoria es cada vez más importante para orientar a la gente que no tiene mucho conocimiento, aunque hay que tener cuidado porque a veces esa trayectoria está marcada exclusivamente por los intereses del mercado y no por el valor intrínseco de la obra de arte.

29: Sin embargo, ¿puede decirse que es arte todo lo que se nos presente y vende como tal?

Yo siempre distingo entre el arte y la industria del arte que se ha creado a su alrededor, que no siempre tienen que ver. Muchas veces lo que nos desconcierta no es si algo es arte o no, sino por qué esto vale 5 millones de dólares y lo otro no. En la industria del arte actual hay una burbuja como la hubo en las inmobiliarias. En las grandes instituciones hay gente con cierto criterio que valora lo que hacen los artistas. Si un artista expone en una gran institución, eso ya me dice algo, aunque no me asegure que sea bueno; pero me está dando un elemento de juicio, pues de alguna manera me fío de ese tipo de instituciones.

La cuestión es de qué instituciones me fío. ¿Me fío de los Oscars? Pues ciertamente en la academia hay gente formada que sabe de cine. Ahora bien, puede ser que no sea

el estilo que más me guste o que uno vea que las grandes instituciones tienen unos condicionantes tan comerciales y tan de la industria y del mercado, o unos intereses económicos tan potentes, que al final todo esto prima más que el contenido, que la novedad de la obra. Y uno puede decir muy bien, esto está jugando en primera línea, pero voy a ir también a artistas que exponen en sitios de segunda categoría institucional: galerías menos conocidas pero que son relevantes, y que también me están dando una información que para mí es más válida a la hora de juzgar. Porque tampoco se puede abarcar todo y hay que decidir las galerías o fuentes en las que uno confía. Pero, como decía antes, eso exige también un trabajo por parte del espectador: conocimiento y formación. ¿He leído algo de este artista?, ¿sé algo de esta institución? Y yo también digo siempre, ¿te gusta un artista? Pues síguelo, y si has conectado con él conectarás con otras cosas u otras obras relacionadas, lo cual es una manera de formar el propio criterio artístico.

135

30: ¿Qué distingue lo artesano de lo artístico?

Pues quizá la intención del artista. Para responder a eso yo me separo un poco de Danto. Para mí es muy importante la intención del artista, la intención de quien ha hecho esto. La diferencia entre decidir que voy a hacer una serie de sillas para conseguir dinero o que las voy hacer porque soy artista y voy a expresar en esa serie mi idea del agotamiento contemporáneo. Para mí decir que alguien es artista supone que asume la implicación vital de entender la propia vida como arte. Que lo que uno hace es arte y que puede ser mejor o peor, pero es arte. Otra cosa distinta son las personas que hacen, por ejemplo, unos tapices que son preciosos y muy artísticos pero uno dice: esas personas, ¿a qué se están dedicando? ¿ganarse la vida? ¿Qué han querido hacer cuando lo han hecho? A mí eso me sirve mucho.

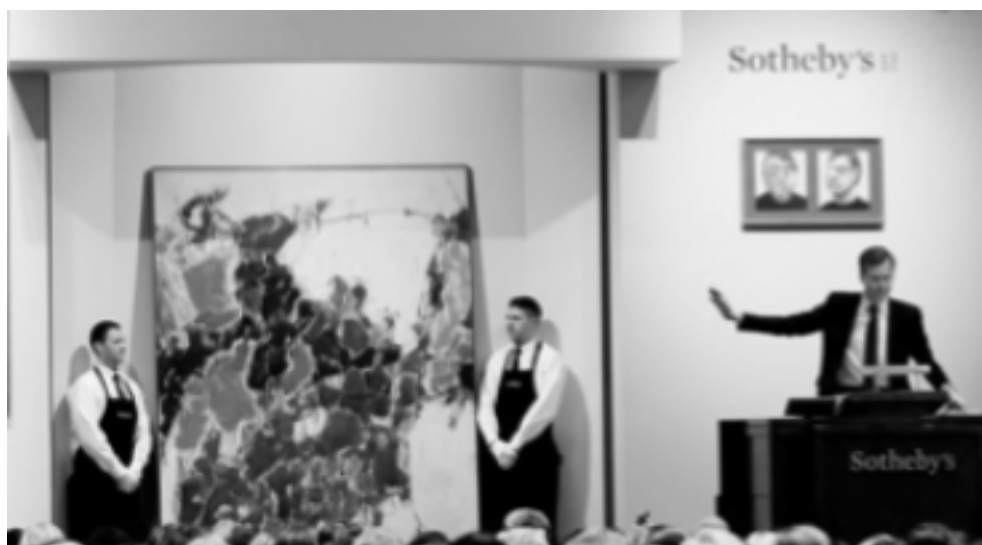
31: Pero entonces, ¿no se está poniendo tanto el acento en lo subjetivo que al final cualquier intención es igualmente válida? Porque lo cierto es que la mera intencionalidad no va a hacer algo valioso como obra de arte.

No. Pero es que es distinto si lo estamos considerando arte o no, o si lo estamos considerando arte valioso o no. Me parece que son dos cosas distintas.

Si tu arte es mediocre te moverás en unos circuitos concretos; porque ahora el arte es muy democrático y hay circuitos a todos los niveles. Uno puede ser un artista de pueblo y moverse por la zona vendiendo cuadros por 200 euros y vivir de eso. Ahora puedes ser cualquier cosa prácticamente en todos lados. Otra cosa es que este señor vaya a cambiar algo en la historia del arte.

32: Bueno, tampoco hace falta cambiar la historia del arte para ser un artista. Puede ser un muy buen artista sin llegar a ser un genio, que esos son los que cambian la historia del arte.

136



Una puja en Sotheby's

Lo que yo diría es no hay un criterio claro para distinguir todo lo que es arte y distinguirlo de lo artesanal. A mí me causa más problema, por ejemplo, el tema del diseño, porque hay un momento en el que el diseño es arte. Para mí es distinto el Warhol que durante mucho tiempo fue publicista y hacía diseños de zapatos, etc. del que más adelante se dedicó a pintar. En su primer momento Warhol era diseñador, no artista, no lo pretendía. A mí me sirve para eso la teoría de la acción de Elisabeth Anscombe. No basta con ver la intención en tercera persona es decir, yo analizo desde fuera lo que se está haciendo. No, la intención en primera persona es importante; si yo quiero

saber lo que alguien está haciendo tengo que preguntar ¿qué estás haciendo? Para mí es importante qué diga la persona que está haciendo. Como enseña Anscombe, no todas las respuestas valen. No puedes decir “solo estaba moviendo el brazo” si estabas queriendo matar. La intención que tengas dota de un significado a la acción inherente. En este sentido, para mí es importante cómo entienda la persona lo que está haciendo. El problema hoy en día, y por eso digo que el diseño mí es un tema problemático, porque está muy extendido, es que todo tiene cierto carácter artístico. El diseño se ha metido en nuestra vida, y ha vuelto artísticas casi todas las cosas.

Es un aspecto muy interesante que hace más difícil la distinción teórica entre arte y artesanía. Porque tampoco todo el diseño, por artístico que sea, es arte. No todo el que corta el césped está haciendo paisajismo; el que está haciendo paisajismo está haciendo una cosa muy concreta.

137

33: Es muy interesante la idea de que el diseño ha metido el arte en nuestras vidas, pues nos devuelve a la idea de que el arte es una capacidad intrínsecamente humana, y quizás eso nos ayude a descubrir en cada uno lo que durante siglos hemos atribuido a los genios o una gente muy específica. Aunque la teoría del genio está totalmente desbancada en el ámbito propiamente artístico, todavía sigue muy presente en la mente de la mayoría de la gente. Genios los hay en arte como los hay en filosofía, en la historia o en el fútbol. Pero que uno no sea un genio en el fútbol no quiere decir que no pueda jugar al fútbol y ser de hecho futbolista. En cambio parece que el arte sí funciona así.

Fíjate, yo uso esa metáfora. Todos jugamos al fútbol, hasta los niños más pequeños. Pero luego hay muchas ligas, no solamente está Messi, también está la segunda división y la segunda B. Pues en arte ocurre lo mismo: también hay una segunda B que no se conoce. Sabemos quién es Messi como conocemos a Richard Serra o Frank Gehry. Hay diez nombres que suenan constantemente y son los de los artistas que ganan muchísimo dinero, pero también hay una segunda fila, una tercera y después muchas otras filas. Yo defenderé siempre a Joseph Beuys, que afirma que todo hombre es un artista.

34: En tu tesis dices que el análisis de Hegel y Danto ha mostrado que es posible afirmar que el arte nos ayuda a levantar la cabeza por encima de nuestro momento histórico, y que se alcanza un conocimiento más profundo del ser humano a través de las verdades que el arte nos muestra. ¿Puedes profundizar en esto?

Para mí ha sido muy valioso estudiar a los dos autores, porque me han proporcionado profundidad en el conocimiento de lo que es el arte. Hegel aporta mucho desde el ámbito de la reflexión, aborda la parte intuitiva del arte y explica lo que el arte supone en la vida humana.

138

Dentro de su sistema él coloca al arte en el espíritu absoluto y eso significa que el arte se sitúa en una esfera atemporal del ser humano. No está simplemente en la esfera más alta del ser humano, sino en la más profunda y verdadera. Hay otros aspectos humanos que dependen más de la historia, que cambian; pero el arte, la religión y la filosofía tocan esferas humanas que son esenciales. Hegel considera que lo más importante de todo es la visión racional pero eso no anula las otras partes, y eso es otra manera de comprender mejor a Hegel.

¿Por qué le gusta tanto a Danto? Porque Hegel se adelanta al tiempo y ve que el arte va hacia una reflexividad y acabará convirtiéndose en filosofía. Que eso lo vea en 1830 tiene mucho interés. La lectura de Danto hace de alguna manera contemporáneo a Hegel, ya que lo pone en diálogo directo con las obras artísticas de los años 60. Puede ser más o menos criticable, ya que a veces simplifica su filosofía, pero acerca a Hegel a los lectores. Al mismo tiempo, que Danto tenga el respaldo de Hegel, da profundidad a su teoría.

Por otro lado, me interesaba profundizar en el arte porque que permite conocer mejor al ser humano, en cuanto que no solamente somos racionalidad sino que tenemos una esfera sensible, más intuitiva, que no se contrapone a la razón. El problema ha sido que la Modernidad ha reducido el concepto de razón a razón matemática. Pero cuando el concepto de razón se abre, la visión del ser humano es mucho más completa, porque está contando con esa parte sensible e intuitiva que es esencial para la persona.

Uno de los autores de los que partía mi primera investigación era Heidegger. Él se preguntaba ¿qué será la verdad para que a veces se manifieste como arte? Y yo me hacía la pregunta desde otro ángulo ¿qué será el arte para que a veces acontezca en él la verdad? En ese sentido, también uno se podría preguntar ¿qué es el ser humano que es capaz de hacer arte? ¿por qué necesita expresarse de esa manera y por qué necesita conocer la realidad de una forma que ningún otro ser vivo hace?

Todo ello nos está hablando de aspectos del ser humano que a veces se dejan de lado porque parecen más inútiles o porque no aportan nada inmediato.

¿Qué aspectos de la realidad y de la verdad conocemos a través del arte? El arte nos obliga a abrir el concepto de razón lógico-matemática. El arte habla de aspectos esenciales de la vida y de la necesidad de ver al ser humano en su conjunto. Para mí es muy importante también el concepto de inutilidad del arte, es decir, que al margen de la utilidad, hay cosas que son valiosas en sí mismas y el arte es valioso en sí mismo: el conocimiento es valioso en sí mismo, la amistad es valiosa en sí misma.

139

Hay realidades que si uno las tomas por otra cosa las está desvirtuando. Y en ese sentido me parece que el arte manifiesta algo muy importante de la persona: la gratuidad y el carácter de don; la demostración de que no todo es utilidad.

Eso es algo esencial al ser humano y que el arte nos hace valorar. Ahondando por ahí se puede mejorar en esos aspectos, y en un mundo tan mecanicista, científicista, materialista y consumista, el arte nos recuerda eso. A veces es difícil verlo, porque el mercado y la industria del arte tienen tanto peso que dices, ¿cómo una obra que vale 20 millones de dólares me puede estar hablando de la gratuidad? Ciertamente, no todo lo manifiesta de la misma manera pero el “por amor al arte” existe. Y me parece que muy pocas otras realidades muestran ese carácter gratuito como lo hace el arte. A mí me ha servido para conocer esos aspectos del ser humano.

35: ¿Te enfrentas a una obra de arte de manera distinta después de tu tesis?

Creo que me enfrento con más criterio de juicio; sería una pena haber hecho una tesis y no tener más elementos de juicio. También me ha permitido conocer racionalmente por qué congenio con el arte contemporáneo cuando mucha otra gente no lo hace.



En juego (2006) Eugenio Ampudia

He podido reflexionar y hacer explícitas cosas que estaban implícitas, además de adquirir unos elementos de juicio que no tenía antes. Por eso no sabía explicar por qué conectaba con el arte contemporáneo o por qué para mí era evidente que algo era valioso.



Raquel Cascales



Trabaja en diferentes campos artísticos, tales como el vídeo, la instalación o la escultura, pero principalmente su trabajo se fundamenta en la fotografía.

Ha ganado diversos concursos, tales como: premio "Jovencísimo Talento" de categoría de video-creación en el Certamen de Jóvenes Creadores de Madrid con el cortometraje *Ofelia in Acqua* (2015), mención Especial de Valencia Crea en la categoría de videoarte y en el concurso de fotografía artística de la Fundación Blas de Otero en la categoría Juvenil (2015).

Sus obras han sido expuestas en varias exposiciones colectivas en España: *Relatos de Pasión* (Sevilla, 2015), *Algo más alegre* (Sevilla, 2015) como en tierras portuguesas: *Évora Metal Fest* e **Istonão é um atelier* en el Palacio de Dom Manuel (2016, Évora).'

Crónica de un Genocidio Anunciado

Alicia Palacios-Ferri

143

“Crónica de un Genocidio Anunciado” es un proyecto que nace hace dos años, con la llegada de una enfermedad que devastó a mi familia. El diagnóstico del Alzheimer de mi abuela supuso una aluminosis: sabíamos que los pilares de la casa estaban deteriorándose. En algún momento todo caería y mientras tanto seguíamos viviendo en la misma casa, observando cómo se abrían las grietas en los techos y cómo las vigas comenzaban a tambalearse.

Las personas con Alzheimer viven en el momento presente. Llegar con el pasado en la boca no es sino una forma de ataque contra su voluntad, una forma de recordarles su realidad irrevocable. El olvido de ciertas cosas conforme la persona envejece, forma parte del deterioro natural del ser humano: olvidar las llaves dos veces el mismo día o confundir el nombre de sus nietos no quiere decir que alguien padezca la enfermedad. Es importante destacar que el Alzheimer es una enfermedad que no afecta de forma exclusiva a la memoria, sino que tiene otros síntomas y también consecuencias. Por ejemplo en el caso del que se habla en este proyecto, la persona que padece e Alzheimer es consciente de su enfermedad, lo cual le provocó depresión y esto, a su vez, anorexia.

Este proyecto nace del dolor. No se realizó con la intención de ser mostrado, sino que esa decisión fue posterior. Por eso, y a diferencia de otras muestras, en este caso el enseñar las obras que lo conforman, es similar a la muestra de mis más profundas entrañas.

Para abordar la explicación del trabajo, me dispongo a hablar de los artistas que han sido referencia para su elaboración. Esas referencias artísticas provienen de dos campos diferentes: la literatura y la fotografía.

En el ámbito literario destaca Rafael Chirbes con su admirable obra, *La buena letra* (1992), novela ambientada en la Guerra Civil española, pero que a diferencia de la mayoría de obras que tratan esta temática, no habla de la guerra en sí, sino de la vida cotidiana de una familia durante ese periodo. Esta novela, se refleja en mi obra en que tampoco yo hablo de la enfermedad en sí, sino de la vida íntima de una paciente de Alzheimer y de cómo la dolencia afecta a las personas de su entorno.

La otra referencia literaria es la siguiente:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros.

Así comienza la que es considerada una de las mejores novelas escritas en español en el siglo XX. “Crónica de una muerte anunciada”, que es una de las grandes obras de Gabriel García Márquez y está basada en una historia real que tuvo lugar en 1951. “ Yo no quise que el lector empezara por el final para ver si se cometía el crimen o no, así que decidí ponerlo en la frase inicial del libro”, le dijo el autor al periodista Santiago Gamboa.

De la misma forma que tenemos interiorizada la frase de Cervantes “*en un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme*”, estas primeras palabras de la novela de García Márquez impregnan mi mente durante toda la historia. Como proclama el título, la muerte del personaje es anunciada desde el primer momento y el lector se convierte en mero espectador de los acontecimientos que transcurren hasta llegar a un final esperado.

La obvia relación de este proyecto con la novela de García Márquez descansa en la expectación y en el conocimiento de un final inevitable. Aunque el término genocidio tiene normalmente una connotación social concreta, en este proyecto se utiliza en el sentido de exterminio: se realiza una personificación de la enfermedad que es la responsable de la extinción de la memoria.

Desplazando las referencias de este trabajo al mundo de las artes visuales, nos detenemos ante la maravillosa y emocionante Ana Casas Broda, nacida en Granada en 1965. De madre austriaca y padre español, pasó sus primeros años entre ambos países. Y debido a problemas sentimentales entre sus padres pasó largas temporadas en Viena junto a su abuela, tanto en su infancia como en su edad adulta, cuidándola hasta su muerte. La estrecha relación con su abuela se refleja en su proyecto "Álbum", en el que trabajó durante catorce años. Un proyecto artístico formado por fotografías de su abuela, textos, audios, vídeos, imágenes de sus antepasados, etc.

145

En el caso de mi trabajo, y a diferencia de la abuela de Ana Casas Broda, nos encontramos con una mujer que no ha tenido ningún contacto con la fotografía artística. Y no solo se presta al uso de su cuerpo e intimidad para este trabajo, sino que lucha contra sus miedos y su pudor hasta acabar familiarizada con él. Crea un vínculo de empatía con su nieta y logra comprender que el arte es su vehículo para sobrellevar la pérdida. Durante toda su vida ha tenido una concepción tradicional de la fotografía como medio exclusivo para captar recuerdos o inmortalizar una imagen juvenil y así poder presumir de juventud efímera durante el resto de su vida. Una fotografía que se realizaba en ocasiones especiales: bodas, cumpleaños, reuniones familiares o acontecimientos en los que la persona estaba arreglada para la ocasión. Incluso, en ocasiones, se vestía y maquillaba debidamente para ser fotografiada en un estudio.

Viajamos ahora al otro lado del mundo para aterrizar en la ciudad japonesa de Tokyo, donde nos encontramos con un conocido fotógrafo llamado Nobuyoshi Araki, que es conocido sobre todo por su repertorio de fotografía erótica. Al margen de esto, tiene dos libros de fotografías en los que plasma su vida íntima. Se trata de dos foto-libros: *Sentimental Journey*, en el que fotografía su luna de miel, haciéndonos partícipes de su vida romántica y sexual y *Winter Journey*, que recorre terrenos más dolientes. Es en este segundo libro donde realiza un seguimiento fotográfico de la enfermedad de su mujer, Yoko, que padeció cáncer de ovario, hasta el momento de su muerte. Esta última obra tiene gran similitud con el foto-libro "Crónica de un Genocidio Anun-

ciado”, que no tiene el mismo nombre que el proyecto, sino al revés: el proyecto lleva el nombre de este libro.

Tras recibir la noticia de la enfermedad de mi abuela estuve conviviendo con ellos, pero ya con una pequeña y mecánica diferencia: la cámara. Fotografiaba de forma diaria la rutina en casa y, al igual que Araki, realicé un seguimiento de la enfermedad, una crónica.

Al principio, la presencia de la cámara invadía la intimidad de mi abuela, que se sentía cohibida. Pero conforme pasó el tiempo terminó aceptando que la cámara era un miembro más de la familia y que solo a través de ella tenía forma de comprender y sobrellevar lo que le estaba sucediendo.

146

Para Casas Broda sumergirse en los álbumes era uno de sus pasatiempos desde la infancia y esto tuvo repercusión en su trabajo. Hasta tal punto de que a veces no sabía si estaba creando una fotografía o recreándola a partir de los recuerdos que había visto.

Mi abuela no ha sido fotógrafa pero ha sido una guardiana de sus recuerdos. Desde joven ha trabajado en la organización de los álbumes de fotografía. Labor que conlleva la reunión de todas las fotografías, la organización cronológica y las notas a pie de página con la información del lugar, la fecha y los personajes que aparecen en ellos. Desde pequeña fui una gran admiradora de ese trabajo que ha realizado durante años. Uno de mis pasatiempos favoritos era ir a la biblioteca de la casa y en lugar de leer libros, *leía* álbumes de fotografías.

Álbumes que transcurrían desde principios de siglo hasta finales de los años 90. Yo no realizaba una simple observación de las fotografías, ni la búsqueda de las personas que conozco, sino que indagaba en las fotografías, sobre todo en aquellas que no lograba comprender del todo. Con el paso de los años, las fotografías que más conservo en la memoria no son las familiares de Navidad, sino aquellas fotografías que me planteaban preguntas. Son esas las fotografías que más me cautivaban y las que han sido reflejadas en esta obra.

De este amor por la memoria fotográfica surgió la obra *Jamais Vu*. Pero antes de expli-

carla, es necesario hablar de Roland Barthes y del término *punctum*.

El *studium* es racional, analizable, universal. Cualquier espectador puede percibirlo. Cualquier autor puede crearlo.

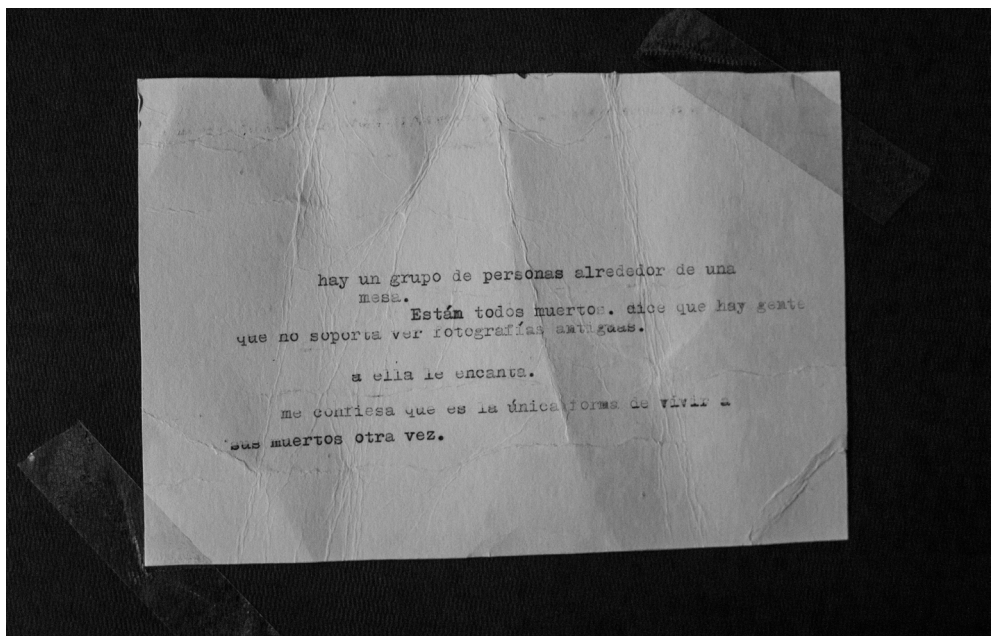
El *punctum* es personal, juega más en el terreno del inconsciente, no es intencional y depende del espectador.

Para explicarlo de forma más simple: al revisar fotografías de un álbum familiar habrá fotografías que nos gusten y otras que no. A estas fotografías que se dividen en síes y noes se las denomina *studium*. Pero de repente, aparece una fotografía que por alguna razón "toca" algo en nuestro interior, nos cautiva; lo cual no quiere decir que estén hechas técnicamente mejor, sino que por alguna razón, por alguna circunstancia con nuestro aura, conectamos con ella.

147

Pues bien, viviendo fuera de España comencé en primer lugar a escribir descripciones de algunas fotografías de mi abuela. En su momento no entendí por qué lo hacía y menos aún pensé que posteriormente terminaría usándolo para realizar una obra. Se puede decir que dejé una idea en reposo a la espera de que creciera por sí sola.

Todos conocemos la expresión francesa *déjà vu* (algo que no conoces pero que te



resulta familiar). En oposición a la famosa expresión existe otra no tan conocida llamada *Jamais vu*, la cual habla de algo que conoces y que no te resulta familiar. La obra *Jamais vu* está formada por dos piezas que se complementan entre sí: en primer lugar un video proyectado, y por otro lado un álbum de fotografías que, irónicamente, carece de imágenes. De esta forma la imagen y la ausencia de la imagen dialogan entre sí.

Para la realización del vídeo se recurre al archivo videográfico y se muestran imágenes de los años 60 hasta los años 80. El inicio del vídeo exhibe imágenes de reuniones familiares y posteriormente se centra en la protagonista. Estos primeros vídeos se presentan intactos, sin ningún tipo de edición digital. Por el contrario, tras una transición que es una obvia y clara alusión al tiempo, los vídeos son modificados usando un efecto gaussiano progresivo, que emborrona las imágenes hasta mostrar puras abstracciones. Al visualizar este video el espectador presencia la decadente forma en la que se pierden los recuerdos hasta desaparecer por completo.

La segunda pieza presenta una ausencia física de la fotografía. El objeto de esta obra es un álbum. En lugar de fotografías en su interior se encuentran cartulinas con el mismo formato y material de las fotografías originales. Como si se hubiera dado la vuelta a las propias fotografías y se realizase una meticulosa y subjetiva descripción de ellas. Sin embargo, el texto no es sólo una mera descripción de las fotografías, sino de las historias y reacciones que estas fotografías poseen y producen.

El desarrollo de esta obra ha sido realizado mediante la visualización de los álbumes familiares y la posterior escritura de las fotografías que recordaba. Esas imágenes poseedoras del *punctum* del que habla Roland Barthes en *La cámara lúcida*: "*Punctum* es también pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)."

Jamais Vu es meramente un puro reto a la memoria y una oda a los recuerdos.

Para la realización de la obra anterior tuve que acudir a los álbumes de mi abuela. Tras pedirle permiso varias veces seguidas y asentir ella firmemente con la cabeza, me los llevé. Pero no tardó mucho en olvidar que me lo había permitido y en mi contra, acusándome de habérselos quitado. Aquí queda reflejado uno de los síntomas del

Azheimer: la posesividad. Cuando finalmente se los devolví, me confesó que la razón por la que se había vuelto tan inquieta con ese asunto era porque estaba trabajando con los álbumes de nuevo. Solo que esta vez el trabajo que realizó tenía un motivo bien diferente: “estoy escribiendo al pie de cada fotografía quiénes son las personas que aparecen en ella. Para intentar no olvidarme y que cuando lo haga pueda de alguna forma recordarlas.”

Sus palabras me atravesaron por dentro y me hicieron ver que la consciencia de su dolencia la había llevado a un proceso de autocastigo. El deseo de retener aquello que sabe que va a terminar desapareciendo la arraiga a sus recuerdos y por eso intenta protegerlos, como una madre protege a sus hijos indefensos.

149

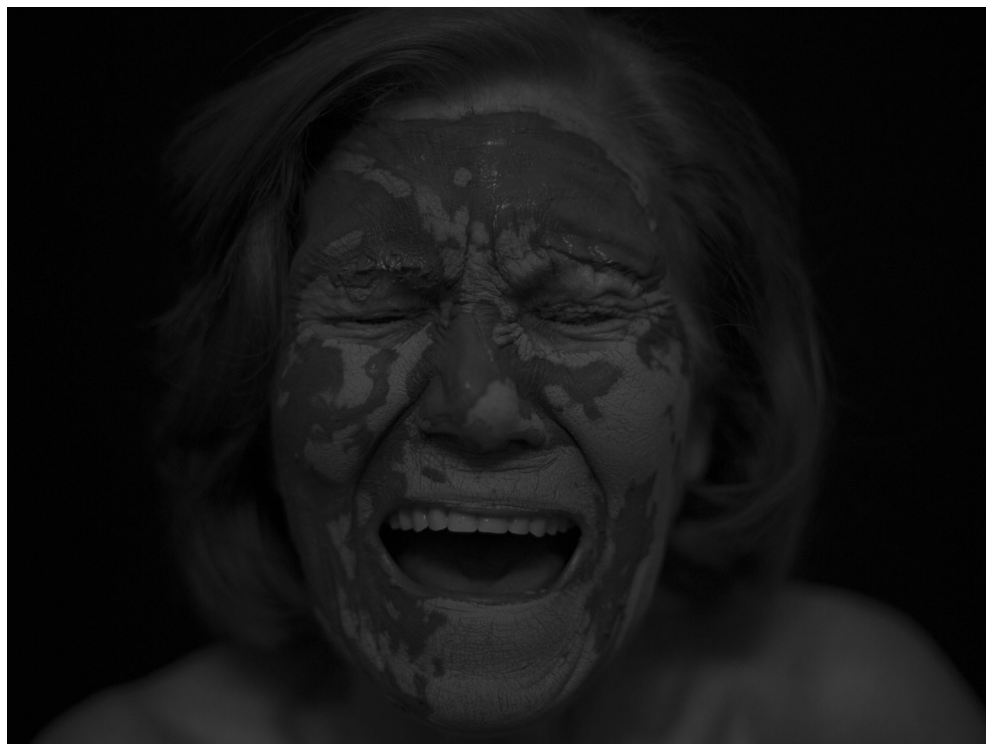
La cama está llena de álbumes y la habitación levemente manchada por la luz de una pequeña lámpara sobre la mesa. Está escribiendo. Una y otra vez. Para recordar que va a olvidarse.

Vuelve a coger un bolígrafo después de mucho tiempo y en la tierna forma en la que tuerce su muñeca siente que vuelve hacia atrás. A la época en la que levantarse del pupitre para acercarse a un enorme recuadro negro y vacío le estremecía el estómago. Para la realización de esta instalación, denominada “Catarsis”, se escribe en una pizarra una misma frase numerosas veces, recordando a los castigos colegiales. En un principio tuve una enorme duda sobre qué frase sería escogida para esta obra, pero la había tenido, literalmente, delante de mí todo el tiempo.

Meses antes de la llegada de esta obra a mi vida, indagando en uno de sus álbumes, me encontré con una frase que me llamó la atención y me alarmó: “La abuelo felis con sus nietos N(D)iciembre 1969”. (La frase ha sido copiada tal y como fue escrita, incluyendo faltas de ortografía).

Se puede considerar una frase *punctum*, como lo eran algunas fotografías que antes hemos mencionado.

“La abuelo felis con sus nietos N(D)iciembre 1969”. Esta frase se repite numerosas veces sobre la pizarra, creando un patrón mnémico que desemboca en un acto de catarsis.



150

Esta obra es un ejemplo de que las obras de este proyecto son en cierto modo “provisionales” en el sentido de que pueden adoptar diferentes formatos: una serie fotográfica puede ser enmarcada y expuesta en la pared; proyectada en la pared en modo de diapositiva o formando parte de un foto-libro.

En este caso, estamos ante una obra que ha dado primer paso: una pizarra intervenida por la artista. ¿Un segundo paso? Quizá que sea la propia protagonista la que lo escriba. ¿Un tercer paso? Que esta acción sea grabada y se convierta, además, en una video-performance. Es de esta forma en la que las obras viajan de “provisionales” a “definitivas”, aunque nunca lleguen a serlo del todo. Siempre podrán continuar siendo intervenidas, siempre algo en ellas podrá ser modificado.



“Una persona que vive con el Alzheimer es primero una persona y después, y solo después, alguien con una enfermedad. El mundo actualmente ve el Alzheimer como si la persona estuviera casi totalmente perdida una vez que le dan un diagnóstico de Alzheimer. Perdida para sí misma y para los que la quieren. Un diagnóstico de Alzheimer se ve como una «sentencia». Pero no es así. Durante los más de diez años de desarrollo de la enfermedad, la persona que la sufre se pasa la vida gritando: «¡Todavía estoy aquí!». Hace falta que todos oigamos ese grito antes de que se ahogue por completo.”

152

Este texto, perteneciente al libro “Todavía estoy aquí” de John Zeisel define el aura de “Carne”, un díptico en el que la protagonista de esta historia, vivió la sesión fotográfica más dura hasta el momento, puesto que, por primera vez, se muestra desnuda íntegramente y además, colocada en el suelo en posición fetal mientras le fotografiaba subida a una escalera.

Todos estos factores la dejaban en una posición frágil e inferior y por ello decidí desnudarme para fotografiarla y así poder igualarme en alguno de los aspectos.

La intención de esta fotografía es reflejar mi creencia de que quizá la afirmación de que los seres humanos están hechos de carne y hueso no sea tan cierta al fin y al cabo. Si en el momento en que una persona pierde por completo sus recuerdos deja de ser esa persona que acostumbraba, eso es una prueba de que la esencia del ser humano yace en la memoria.

Y tras la pérdida de la memoria, ¿queda algo?

Queda.

Queda alguien.

Una persona que sigue bajo la carne, pero que ha perdido la capacidad de expresarse en su máxima plenitud y que tan sólo es posible encontrar, en pequeños atisbos que la no-memoria nos ofrece si estamos lo suficiente atentos para observarlos.

Crónica de un Genocidio Anunciado es una terapia recíproca. Pues no solo soy yo quien utiliza la fotografía como una forma de cura, sino ella también. Ella pide que la fotografíen, posa con placer y los días posteriores a una sesión fotográfica presenta un estado de ánimo más llevadero. Se siente útil y protagonista de una forma positiva. Muchos se preguntarán de dónde nace la necesidad de exhibir algo tan íntimo ante



153

el público. Sin embargo, la verdadera necesidad, el verdadero motivo por el cual ese arte es realizado, no yace en la idea de ser mostrado, sino en el uso del arte como forma de canalizar los sentimientos. Y una vez que se ha realizado este paso sanador, el artista decide mostrar lo que ha elaborado o dejarlo guardado en un cajón.

Las obras de Nobuyoshi Araki o de Ana Casas Broda, que respiran intimidad, familia y amor; obras que hacen sentir que el público es culpable de un allanamiento de morada, desprenden. Desprenden belleza, horror, tristeza, compasión, esperanza. Desprenden tanto que necesitan colocar un recipiente en el que todo lo que rebosa, caiga.

Lo que es mostrado al público es tan sólo un cubo que, como un recibe-goteras, espera con paciencia a que deje de llover. Por muy íntimos que resulten los retratos de Casas Broda, la verdadera intimidad era la del momento en el que la fotógrafa tomaba de la mano a su abuela y se enfrentaban juntas ante la cámara.

Las obras de *Crónica de un Genocidio Anunciado*, no son en sí mi propia intimidad, sino la representación de mi intimidad. *Ce n'est pas la vie privée*¹ ...

154

Cuando una herida es elevada hasta rozar la belleza, merece ser mostrada. Aún sufro ataques cardíacos por las entregas universitarias y, de reojo, diviso ese agujero negro, que cada día se abre más: la realidad está a la vuelta de la esquina, esperando para tirarme el título de Bellas Artes al mismísimo suelo y decirme que no vale absolutamente nada, la única que tiene que demostrar la valía soy yo. Y es exáctamente así como me he sentido al poder hablar sobre mi obra: defender lo que soy y lo que he hago. Pues en el mundo del arte, no son los títulos los que abren las puertas, sino el propio arte y sobre todo, el artista.

Livespeaking me ha permitido dar voz a mi trabajo, reunir el valor suficiente para mostrar mi trabajo y sobre todo, tener la valentía de hablar sobre él. Los dos meses que trascurrieron entre el momento en el que se me ofreció esta oportunidad, hasta el gran día de la celebración del evento, fueron inolvidables. El primer mes, que por motivos personales estuvo lleno de viajes, me supuso un momento de profunda reflexión. Paseando de un punto a otro de España, abrí infinitos interrogantes que se empañaban en las ventanas de autobuses, aviones y trenes. Las personas que me esperaban en sus respectivos destinos me preguntaban qué era lo que tanto me rondaba la cabeza y no sabía contestar otra cosa que: "tendré que hablar, tendré que hablar mucho y no creo que tenga tanto que decir."

El segundo mes de esta preparación consistió en ordenar todas las notas que había estado garabateando. Reconozco que en más de una ocasión hice la existencial pregunta al aire de *¿a quién le va a importar lo que yo diga?* Y los afortunados que respiraban el mismo oxígeno que yo, intentaban convencerme de que tenía mucho que decir y las personas mucho por escuchar.

¹En francés: "Esto no es la vida privada". Haciendo referencia a la mítica frase de René Magritte: *C'est ne pas un pipe*, que es desglosada por Michel Foucault en un ensayo que tiene la frase mencionada como título.

Mi proyecto nació como un grito de socorro (expresión que utilizo para todo trabajo artístico que realizo, pues así hago uso del arte). Las obras aparecen sin avisar: en ocasiones aparecen en mis sueños, otras como pensamientos surrealistas que vagan durante mi vigilia, otras nacen de vivencias conscientes. Pero ante todo, no las pienso, no las reflexiono, no me auto-cuestiono, y fue precisamente toda esa reflexión, todo ese proceso tan anti-arte, lo que más me costó. Preparar una conferencia sobre mi trabajo me aportó la oportunidad de conocerlo y entenderlo con más profundidad. De entender ese “esto” y ese “aquello” que hasta entonces había dejado entrar sin pasar por aduanas.

Al estar sentada en aquella gran sala, donde personas conocidas, recién conocidas y desconocidas estaban sentadas a mi espera, sentí que mis entrañas estaban expuestas allí mismo: en forma de libros, colgadas en caballetes... Y nuevamente, otra vez, vuelvo a esa hermosa novela que leí de una sentada: *Crónica de una muerte anunciada vuelve a mi cabeza*: “empezaban a desayunar cuando vieron entrar a Santiago Nasar empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas”. Pero a diferencia de él, volví a meterme las tripas de nuevo en el bolsillo y continué utilizándolas como carbón para mi incansable locomotora.



Gastón Gilbert es licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, máster en Literaturas Hispánicas y se doctoró en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales con una tesis sobre literatura dramática.

Actualmente compagina la docencia universitaria con la investigación en humanidades y con la creación literaria. Ha participado en congresos compartiendo sus investigaciones sobre literatura y teatro. Recientemente ha publicado el libro *Música y poesía en las comedias de Bances Candamo* (2017).

Es también autor de ediciones críticas, colabora en publicaciones de creación dramática actual y sus artículos pueden verse en diversas revistas especializadas.

Gastón es autor y director teatral y también realiza dramaturgias contemporáneas de obras de teatro clásico. Ha dirigido más de quince obras de teatro a partir tanto de textos propios como de clásicos antiguos y modernos. Es, desde 2014, presidente de la Federación Española de Teatro Universitario.

Y teniendo yo más vida.

Gastón Gilabert

«He escrito esta comedia para librarme de una pesadilla»

Luigi Pirandello, «Prefacio» a
Seis personajes en busca de autor.

159

Con el doble objetivo de reflexionar sobre la vida que hay en los personajes de ficción de una obra dramática y de realizarnos la pregunta acerca de quién es realmente ese yo que habla entre una vida prestada, una vida autónoma y una vida eterna, he titulado este texto con un verso de la obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, que expresa muy bien la problemática del llamado sujeto escindido *avant la lettre*: «Y teniendo yo más vida». Aunque *a priori* pueda parecerlo, estas líneas no pretenden ser una lección académica, sino una humilde consideración sobre mi relación con la escritura dramática y sobre las interpelaciones que me asaltan en el momento de escribir y que pueden ponerse en paralelo con cierto modo de entender el teatro contemporáneo. Antes de establecer este diálogo con *Santuario*, la pieza teatral con la que desnudaré a continuación parte de mi proceso creativo, quisiera recalcar, aunque parezca obvio, que hay muchas maneras de entender el teatro contemporáneo.

Si bien es cierto que, igual que ha ocurrido en todas las épocas de la historia del arte, hay grandes líneas estéticas que tienen un lugar central dentro del campo artístico, no es menos cierto que en la época actual –o, como quieren algunos, en la posmodernidad– las corrientes estéticas se han multiplicado, separado y difuminado, de manera que resulta muy difícil elaborar teorías inductivas que condensen la práctica de todos creadores en cuatro guiones de un esquema didáctico. Probablemente sea cuestión de tiempo y lo que hoy es polvareda levantada imposible de asir, quede, dentro de una generación, al nivel del suelo y al alcance de cualquier crítico de escoba y recogedor.

Santuari (poema dramàtic)

Devant tota la peça les intervencions de vegades s'encavalquen com si es tractés d'una partitura polifònica o d'un monòleg amb reverberacions. Els personatges de vegades contrasten les emocions i de vegades les deixaran anar. Múscica de piano en volum baix acompanyarà el flux de consciència i s'acomodarà al ritme de la paraula.

160

Això molt lent. Ambient d'úsic
o de pensors morta que per fi
dona sentit a la vida ja acabada.

Acabar una relació
i en comences una altra.

(Silenci.)

Sempre que acabes una relació,
als pocs dies,
en comences una altra.

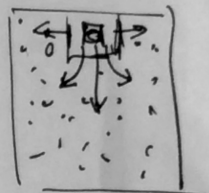
(Silenci.)

Tan petit tem el cor,
que és tan ràpid de buidar
i de tornar a omplir?

(Silenci.)

Acabes i comences, tan ràpid,
que sembla que no acabis mai.

(Silenci (llarg))



→ I una
altra més.

} més subjecte,
encara.

Un remolí a l'ocèa que s'ho empara tot. Les
banques, les velas, la fusta del tena del menjador
burgès on es va cinar, els plats trencats que mai no
va fer servir. Tot el remolí s'ho empara i li
fa mal, el desgana per dins. A la boca de l'estómac

A día de hoy y desde el siglo XIX, cada vez con mayor intensidad, la subjetividad del artista se ha convertido en un templo unipersonal, que rara vez admite maestros ni discípulos, y que, no contento con vivir en su torre de marfil, rompe escaleras y puentes con otros modos de hacer arte. Esta es una retórica que venimos escuchando desde el Romanticismo y que conserva plena vigencia, como si el creador no viviera en este mundo o cerrase los ojos ante cualquier manifestación artística ajena. Todo ser humano es esponja y en esa competencia absorbente el artista es siempre *un primus inter pares*.

Santuario fue en su primera versión *Santuari*, en lengua catalana, pieza que escribí a partir de un seminario realizado en el Obrador de la Sala Beckett (Barcelona) a finales de 2016. El estreno se hizo en la sala-teatro Horiginal de la misma ciudad, coincidiendo con la sesión de *LiveSpeaking* del 6 de junio de 2017, ante la presencia tanto de público general como de las coordinadoras Loreto Spá y Ana Romero. Mi intervención quiso ser un prólogo que preparase la óptica propia del tipo de teatro contemporáneo que esta pieza reivindica y que voy a reproducir seguidamente.

161

Las actrices que representaron esta pieza fueron Gemma Márquez, con quien ya había trabajado con anterioridad en el marco del festival Barcelona Pensa –entre otras representaciones, *Posmodadaísmo*, en 2016– y Felicitat Arqué, que accedió mediante un *cásting* a principios de 2017. En el prefacio, las introduje con esos mismos nombres ante el público y saludaron. Luego, se escondieron para preparar el inminente estreno. Durante el breve lapso de la presentación de las actrices, el público creyó que entonces no estaban actuando como personajes de ficción, creyó que esos eran sus verdaderos nombres propios y que el modo de caminar y de gesticular era el que usaban también en la calle. Con ello se ponían de manifiesto las fronteras del contrato teatral que se establece entre actores y espectadores y la pretendida imposibilidad de su tránsito.

En una obra de teatro, ¿en qué momento empieza el mundo ficcional? Todos tenemos interiorizados ciertos signos o pautas de comportamiento ante el hecho teatral que el arte moderno juega a desautomatizar para reincidir en la evidencia de que la realidad es multiforme, que puede haber más verdad sobre un escenario que en nuestra rutina y que puede haber más vida en un ser de ficción que en uno de carne y hueso. Mi ideal de personaje literario es inmortal porque su corporalidad está formada no por

sólidos sino por vacíos, es un contenedor de interrogantes, ambiguo por naturaleza, que utiliza el habla para presentar ángulos ciegos y no certezas. Acostumbramos a vivir entre gente de carne y hueso que parece encontrar placer en dejarse aprisionar por un relato identitario lineal, poco más que una cárcel de la que constantemente huye el personaje literario vivo en el que estoy pensando. Este es el caso de los personajes de *Santuario*:

He leído tu mensaje
solo cuando el amor es
imaginarte, saberte
dormida a mi lado
y despertarte imprimiéndote
una partitura polifónica en la piel
con valores largos, cortos, pausas...
Y querer más canciones.
Y quererte de banda sonora
de cuanto filmen mis ojos.
Es terrible el amor
la primera vez que me tocaste.
La piel de gallina
es terrible
bajo mis dedos.
Garras bajo mi piel.
Inventarse una historia de amor
es terrible.
Porque acabo olvidando
cómo te conocí.
Y si de verdad llegué a conocerte.

En el teatro accedemos a una realidad que se parece mucho a la nuestra, en la que las peripecias antiheroicas del personaje inmortal deben consistir en fluir y cambiar constantemente de significado aunque la escenografía permanezca fija. El vértigo tendría que operarse por la fusión entre nuestra mirada y la relación del hombre de ficción con su medio. Con ello no estoy pensando en el relato clásico en que seguimos a un protagonista, sino que juzgo que ese espejo de la realidad debe romperse y de cada añico generar reflexiones. Lo episódico y fragmentario habla más de las contradicciones humanas que el relato lineal y cómodo, con sus archirepetidos introducción, nudo y desenlace.



Las actrices de *Santuario* ya pagan el peaje de usar un idioma convencional, que todos podemos entender a un nivel primario, pero en la obra teatral se sirven de él de un modo anómalo por fragmentado, que a nadie se le ocurriría reproducir en la calle. En una intervención hablada, podríamos apreciar varios de esos trozos de espejo y, si lo intentáramos reconstruir para poder vernos a nosotros mismos, nos daríamos cuenta de que faltan fragmentos y de que algunos de los que hay no se corresponden con el resto, porque reflejan otros escenarios. En *Santuario* se trata de crear un lenguaje *ad hoc* para el teatro que durante una hora deviene templo sagrado.

El último objetivo de *Santuario* es, no queriéndose parecer al mundo real en su modo de expresión, pretender reflejarlo mejor. Esta inquietud no es nueva para el arte, Balzac en *La obra de arte desconocida* vaticinaba un nuevo estatuto para la obra artística

y Oscar Wilde en *La decadencia de la mentira* lo exigía. El manifiesto creacionista de Vicente Huidobro, *Non serviam*, declaraba así la independencia frente a la madre Naturaleza:

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? [...] Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. [...]

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. [...] Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. Y ya no podrás decirme: «Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo.... los míos son mejores». Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. [...]

(Huidobro, 2009: 29)

Esta conquista sirve para todas las ramas del arte contemporáneo, incluso el arte dramático, que ya no puede prescindir de esta brecha. Con este alegato puede sorprender el título escogido para esta intervención, «Y teniendo yo más vida», tomado de la clásica obra de Calderón de la Barca estrenada en 1635, *La vida es sueño*. Lo hago con el convencimiento de que hay clásicos contemporáneos o como mínimo, creadores antiguos a partir de los que uno puede rastrear el ADN de nuestras revoluciones estéticas. El contexto del verso que sirve al título es el célebre monólogo de Segismundo por el que se da cuenta de un agravio comparativo: los elementos de la naturaleza no racionales tienen más libertad que él. En el momento en cuestión, compara su situación con un río:

Nace el arroyo, culebra
 que entre flores se desata,
 y apenas, sierpe de plata,
 entre las flores se quiebra,
 cuando músico celebra
 de las flores la piedad
 que le dan la majestad
 del campo abierto a su huida;
 ¿y teniendo yo más vida
 tengo menos libertad?

(Calderón de la Barca, 1997: vv. 153-162)

165

Para la concepción de *Santuario* interesa *La vida es sueño* porque tematiza la problemática del destino y la predestinación a partir de un personaje que afirma tener más vida que libertad. La pregunta que se haría cualquier lector es ¿puede Segismundo como personaje salirse de los caminos que el destino o el más allá le tiene asignados? Y para este interrogante es necesario interpretar el «más allá» en todas sus posibilidades, incluyendo evidentemente al supremo creador que le dio la vida, Calderón. En el drama, parece que Segismundo se sale del plan preestablecido, armando una rebelión y guerra civil, pero siempre nos queda la duda de si ese más allá también había previsto el alzamiento. *La vida es sueño* puede leerse de muchas maneras, como se ha hecho y se sigue haciendo con el inmortal *Quijote*. No quisiera entrar sobre las múltiples interpretaciones que se han vertido sobre la obra cervantina, tan solo querría citar un argumento que esgrimió Miguel de Unamuno cuando se le acusó de explicar el *Quijote* de un modo extravagante y aparentemente muy alejado de lo que Cervantes quiso decir en su obra. En él, el rector de Salamanca ya sugirió que los personajes tienen más vida que los autores:

«¿Qué tiene que ver lo que Cervantes quisiera decir en su obra, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurre ver en ella? ¿De cuándo acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor? ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo y lo que ponemos allí todos».

(Unamuno 1986: 278-279)

Salvando las distancias, mi intención es que el participante –más que espectador– de *Santuario* descubra lo vivo para él, porque está planteado como un experimento en que se habla del mundo interior de uno y múltiples personajes al mismo tiempo. Las dos actrices están desconectadas de la existencia convencional, en una oscura sima, pero todavía tienen corriente para conectar con los otros personajes de la superficie, el público. De hecho, son sujetos anhelantes de cualquier conexión con la alteridad. Este es uno de los fragmentos iniciales:

166

Acabas una relación
y comienzas otra.
A los pocos días.
Comienzas otra.
¿Tan pequeño tienes el corazón,
que es tan rápido
 vaciarlo
 y volverlo a llenar?
El corazón, una copa
que llenas de nuevo.
Y que llenas de viejo.
Acabas y comienzas tan rápido,
que pareces una línea continua que no termina nunca.

Si antes hablaba del ideal de personaje de ficción como un ser hecho a partir de vacíos, interrogantes y ambigüedades, no es necesario insistir en que no hay un sentido interpretativo unitario, porque aquí no solo hay en juego un único relato. Muchos son los cabos que se arrojan, de modo que cuando el espectador de *Santuario* comienza a entender lo que parece un único relato lineal, es normal que sienta la inercia de quedarse ahí aferrado y quiera interpretar desde ese puerto seguro. Pero el lenguaje nos crea constantes trampas y nada entenderá el autocomplaciente que escucha al otro para paladear sus propias convicciones. El aferrarse a uno de esos cabos y no querer soltarlo impide al espectador y a cualquier ciudadano poder saltar de fragmento en fragmento, poder cruzar horizontalmente diversas historias y temporalidades.

Aunque el estreno de *Santuario* se hizo coincidir con el *LiveSpeaking* para que los interesados pudieran sacar el máximo partido a una tarde con conferencia, representación y coloquio, se hizo el ensayo general en la Universidad de Barcelona, con público, para ver sus reacciones. Las preguntas que más hicieron los espectadores, tras el ensayo general y el estreno, fueron ¿las dos actrices representan la batalla interior de una única persona? ¿representan un diálogo entre una mujer adulta y la adolescente que fue en el pasado? ¿son madre e hija? ¿son amantes? ¿son hombres? ¿es un alter ego del autor? Todas estas hipótesis tienen algún fundamento en el texto, pero también lo tendrán nuevas lecturas, ideas, interpretaciones de otros receptores, porque *Santuario* está concebida como una obra abierta, plagada de sombras. Entre el público, hubo quien empatizó con ciertas imágenes que rozaban el trauma y se vio a sí mismo entre esas sombras. En efecto, los personajes, mucho después de *La vida es sueño*, siguen teniendo más vida.

167



La iluminación requerida para el comienzo de *Santuario* es mínima, porque el espectáculo quiere y requiere oscuridad. Platón, en *el Fedro*, habla de la escritura con una connotación negativa, pues la relaciona con la muerte frente a la oralidad, que sería la palabra viva. La palabra transmitida verbalmente por una persona es luz, porque podemos ver, tocar a su emisor e incluso rebatirlo con una contraargumentación. La palabra escrita, en cambio, Platón la simboliza con Tot, el dios egipcio lunar y de la escritura, por lo que queda relegada a la alteridad de lo nocturno. Tot es además el dios responsable de pesar en una balanza las acciones de los hombres en el trance de la muerte. Este dios es, por tanto, escritura, noche y muerte, frente a Ra, el dios solar de lo vivo y de la oralidad. En el inicio de *Santuario* hay una advocación a Tot, a esa palabra muerta que no puede defenderse por sí misma, pero pronto se encienden pequeñas luces para que el espectador vea los cuerpos, vivos, de lo que antes era un poema escrito.

Las primeras escenas se sirven de la estética del ritual de paso para sugerir todo renacimiento. Para eso el siguiente dios al que se invoca es a Dionisos, dios del vino, de la tragedia, del caos y del éxtasis. La escenografía es sencilla: un trono vacío con una mesita al lado en que yace una copa y una botella de vino, cuyo líquido, por su color y textura más parece sangre. Bajo el trono hay un orinal igualmente vacío, por lo que la imagen sugiere, además de un trono, una letrina o sanitario. Eurípides, en *Las bacantes*, nos dice sobre el dios del vino que

Inventó la bebida fluyente del racimo y se la aportó a los humanos. Ésta calma el pesar de los apurados mortales, apenas se sacian del zumo de la vid, y les ofrece el sueño y el olvido de los males cotidianos. ¡No hay otra medicina para las penas!

(Eurípides, 1979: 279-284)

Para este *Santuario*, Dionisos es el Prometeo que da el fuego a los hombres, para que se transforme su esencia. Las dos actrices ingieren vino en tanto que néctar ancestral que todavía hoy hace que emerja la otredad en nosotros. Esta bebida sirve a la representación como un viaje al éxtasis, pero también a la violencia e incluso a la muerte, como sugiere el texto:

Me gusta mirarte a los ojos
 y verme pequeña.
 Reconocerme en tus muecas
 y saber que cuando el viento acaricia mi pelo
 es tu mano junto a la mía
 la que recorre mi cuello.
 Y quién sabe,
 si es para uncirme
 al yugo de tus palabras
 que ya reconozco como mías.
 Como el buey manso
 que se cree dueño
 del arado que lo mata
 y con el que desgarrar la tierra
 de que estamos hechos.

169

Sobre el origen del vino y su relación con Dionisos, los mitógrafos nos cuentan que un día llovió una gota de sangre divina que penetró la tierra, el barro del que venimos y el polvo en que nos convertiremos. Cuando la gota de sangre se hendió en *la tierra de que estamos hechos*, brotó una viña, que fue hallada por Dionisos. No solo hizo suya la planta sino que además la convirtió en el óvulo a pagar por parte de los seguidores que quisieran participar de su ritual iniciático, los misterios dionisiacos.

Concebí *Santuario* y concibo el teatro contemporáneo, no como este Dionisos, sino como otro dios del mismo nombre, acaso el mismo, que también recogen las fuentes antiguas. Este no recorre errático los montes, sino que habita en la ciudad, en Atenas. Si el primero era caos, este segundo es civilización y en vez de vincularse a la viña agreste, este poda la vid para hacerla bella. El segundo Dionisos no quiere el néctar puro, sino que mezcla armónicamente el vino con agua, para atemperar las pasiones con la máscara trágica de la prudencia. Solo así, con este disfraz urbano y aparentemente inocuo, el dios del caos puede instalar su santuario en cualquier hogar o palacio. El teatro contemporáneo debe ser veneno en píldora de oro por cuyas grietas se divise la tragedia, el caos y la destrucción que contiene. El dramaturgo tendría que ser capaz de dibujar ese caudal de vida en la mente de los espectadores sin tener que mostrarlos abiertamente.

La primera actriz que aparece en escena, se sienta en el trono y cubre sus ojos. No queremos ver adónde dirige su mirada, porque su mirada es interior. Si está viajando hacia su propio santuario, es un viaje hacia adentro. Es una ciudadana que necesita crear un paréntesis en su *continuum* vital, para poder beber el néctar puro, quitarse la máscara y enfrentarse a lo que haya allí abajo, sin prudencia. Creen los personajes de la obra de teatro tener más vida que los mortales, y creen bien, en tanto que durante un lapso se despojan hasta de su cuerpo y buscan ser vehículo aéreo al pasado y al futuro.

170

Hasta aquí he relatado algunos de los pensamientos relativos a mi concepción del teatro contemporáneo, aplicados a los primeros diez segundos de *Santuario*, como si fuera un prefacio. El público que asistió al espectáculo espero que comprobara que todo allí era exceso de mundo interior, con crudeza e ímpetu constante, porque si Dalí pintaba al ser humano como armario repleto de cajones, hay momentos en que se colapsan y necesitan abrirse y rebosar. Una de las ramas del teatro contemporáneo no busca pasiones hechas a medida, sino generar un torrente de vida que arrase para bien y para mal, pero que no deje indiferente.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

Balzac, H. de, *Le Chef-d'oeuvre inconnu et autres nouvelles*, ed. A. Goetz, Paris, Gallimard, 2016.

Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

Eurípides, *Las bacantes*, trad. C. García Gual, Madrid, Gredos, 1979.

Gilabert, G., *Santuario*, texto teatral inédito estrenado en Barcelona, Horiginal, 2017.

171

Huidobro, V., «Non serviam», en K. Müller-Bergh y G. Mendonça Teles, *Vanguardia latinoamericana*. Historia, crítica y documentos, V, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2009.

Pirandello, L., *Seis personajes en busca de autor*, trad. F. Azzati, Valencia, Sempere, 1926.

Platón, *Fedón; Fedro*, trad. L. Gil Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Unamuno, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, ed. F. Savater, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Wilde, O., *The Decay of Lying and other essays*, London, Penguin Books, 2010.



ÀMBIT Galeria d'Art fue creada en 1985 con la intención de impulsar nuevas alternativas dentro del mercado de arte de Barcelona. Ya desde sus inicios, Àmbit apostó por el arte contemporáneo de vanguardia, centrando su actividad en la difusión de jóvenes artistas nacionales y extranjeros, así como de figuras consagradas. Desde entonces la galería ha estado fiel a este doble reto y a unos criterios de rigor y coherencia que ha mantenido hasta el día de hoy.

Entrevista a Carmina Otero. Galería ÁMBIT: el papel de las galerías en el mundo del arte

Loreto spá y Ana Romero-Iribas

1: Buenos días, Carmina, y muchas gracias lo primero de todo por dedicar un rato a LiveSpeaking para esta entrevista.

171

Nos gustaría empezar por algo muy elemental: ¿en qué consiste vuestro trabajo, a diario, como galeristas?

Es lo más polifacético que hay: por una parte está la selección del artista, que es lo primero; y también hay que seleccionar la obra que se va a exponer. Hacer fotos, preparar una nota de prensa, el montaje, el desmontaje, la venta, facturas, embalar, cambiar una bombilla que se ha fundido, tapar un agujero de una exposición anterior.... Además, cuando ya has montado una exposición, estás preparando la siguiente. En fin, es tan versátil que no te da tiempo a aburrirte. La gente se piensa que en la galería estamos leyendo esperando que la gente llegue, pero no es cierto.

2: ¿Es importante para un galerista trabajar la cercanía con la gente? En ÁMBIT es algo palpable y para nosotras fue uno de los factores, junto con la obra expuesta y vuestra trayectoria, que nos decidió a proponeros un LiveSpeaking y esta entrevista.

Sí, claro, es indispensable. Lo primero es una sonrisa porque eso es universal; no sabes quién es la persona que entra, si habla inglés o habla castellano o habla alemán, pero puedes sonreír en todos los idiomas.

Esa bienvenida es importante porque la gente tiene un poco de miedo entrar en las galerías y hay que quitárselo. Ofrecerse por si tienen alguna pregunta sobre el artista, su trayectoria, la técnica, qué está haciendo, en qué está trabajando, el por qué, qué es lo que busca.

Nosotros guardamos aquí además, obra de otros artistas que han expuesto, recordatorios de cada uno de los artistas, que son una pequeña muestra de cada uno. Y cuando puedes enseñar las mamparas y la gente las va viendo, vas captando qué es lo que buscan, qué es lo que les sorprende o qué es lo que les gustaría a ellos contemplar en su vida diaria.

3: Como galería estáis en el mundo del mercado del arte. ¿Es el mercado el que elige qué es el arte? ¿En qué medida los galeristas, que estáis en ese mercado, decidís qué es el arte y qué no lo es?

172

Ni lo decide el mercado ni lo decidimos nosotros tampoco. El arte es una expresión individual; es resultado de que alguien tiene algo dentro y necesita mostrarlo con la técnica que prefiera. Lo que hacemos nosotros es conectar con eso y difundirlo. No somos nosotros. Nosotros a nivel particular, como Galería ÁMBIT, sí podemos decir que lo que nos mueve es lo que nos gusta y apasiona. Después hay otra cosa que es el cómo evolucionan los grandes nombres, los apoyos que tengan, etcétera. Pero eso ya no es arte. Fijaos, por ejemplo en Van Gogh, que no vendió ni un solo cuadro. ¿Qué es lo que pasa? Que sus contemporáneos no estaban tan avanzados como él y no supieron conectar con el sentimiento que transmitía y necesitaron un tiempo. Pero en el origen, el arte es expresión del ser humano; yo creo que el hombre tuvo necesidad de expresarse desde que habitó la Tierra. El arte es tan antiguo como el hombre, y no morirá.

4: Pero precisamente porque ahora existen muchos artistas que lo son de verdad pero no entran en este mercado, la obra no llega a ser conocida, no se vende, etc. ¿Hasta qué punto hay aquí una “política del arte”, por decirlo de alguna manera, un grupo de gente que decide que un tipo de expresión artística es arte y otro ya no lo es?

Bueno, si lo que hace el artista es una cosa que ya se ha visto y ya se ha investigado, quizá no tiene tanto interés, aunque sea igualmente una manifestación sincera. Sin embargo, ya no es tan genuinamente creativo porque da lo mismo que copias a otro que copiarse a uno mismo: en el momento en el que copias, el acto creativo se acabó.

5: Y las galerías buscáis sacar a la luz lo nuevo, por lo que esa novedad sí importaría de una manera especial, ¿no?

En realidad depende. Si te mueve lo comercial tienes que ir más a por lo seguro. Si te mueve más el arte, te arriesgas más.

6: Y en una galería, ¿qué porcentaje es comercial y qué porcentaje es arte? ¿50%-50%?

Debería de ser, porque tenemos que sobrevivir y los artistas tienen que sobrevivir. Una parte es comercial pero la otra parte no es menos importante, al contrario. A la vez, si hablas de la ciencia, por ejemplo, ¿qué es más importante, la investigación o la financiación? Al final resulta que sin financiación no hay investigación.

7: Como el arte contemporáneo es tan plural, tan democrático también, y las galerías son en ese mundo observadoras privilegiadas, nos preguntábamos: ¿en el arte contemporáneo hay más posibilidades de fraude? ¿Es simplemente ignorancia por parte de los espectadores?

173

Pues es ambas cosas. También hay posibilidad de fraude porque eso es inherente a la condición humana en todos los campos, pero la necesidad de conocimiento también es absolutamente cierta. Cuando apuestas por algo nuevo es desconocido, y las cosas que te sorprende necesita tiempo para ser elaborado, y comprendido. Pero en ese caso no es que sea mentira: hay posibilidad de mentira, de cosas no auténticas, de tomaduras de pelo, pero también puede ser que no hayamos visto lo suficiente y que nuestra mente no haya ido a la velocidad de la del artista que siempre va por delante. Los descubridores del artista van después, sus clientes van después, la sociedad va después, los museos y las instituciones públicas vienen después; pero todos son eslabones de una cadena.

8: Y el artista es como un escalador, que no tiene cadena y va abriendo el camino en la montaña. ¿Cómo se conjuga el hecho de que el artista siempre va por delante, con que, por otra parte toda persona es artista?

Toda persona es artista, creo que la máxima felicidad del ser humano es crear y compartir, comunicar. Es como el ser humano se siente Dios; cuando inventa, cuando crea, cuando hace algo genuino.

9: *Los artistas, ¿serían de alguna manera gente que ha descubierto que eso es así? Porque si todos somos artistas, ¿por qué no todos somos capaces de leer este lenguaje?*

Creo que eso depende de la ambición de serlo, de la ambición de ser artista.

10: *¿Qué artistas relevantes han sido descubiertos por galeristas? Aunque la galería es un concepto bastante contemporáneo.*

174 Sí, son de mitad del s. XIX y principios del s. XX. ¿Artistas? Un ejemplo es Miró, que lo descubrió y promocionó la Galería Maeght, de París. Los artistas siempre tienen un padrino. Antes había un mecenas que apostaba por ellos: al principio era un encargo y después les da libertad, pero siempre ha habido alguien detrás del artista, porque el ser humano, por suerte, no es perfecto, y la persona que crea y la que lo hace público no es la misma. Hay quienes tienen el don de crear y otros más el de difundir, de comunicar. Difícilmente los artistas saben potenciarse a sí mismos, y difícilmente las personas que sabemos transmitir, podemos crear. Tendríamos que hacer un esfuerzo muy grande para abstraernos y poner toda la energía en crear. Cada uno potencia las cualidades que tiene y ninguno tenemos todas ellas. El artista necesita su energía para interiorizar y trabajar. No es una profesión fácil y además es poco grata porque hay que estar pendiente de que a uno le valoren para sobrevivir. Yo creo que si eres funcionario y te dedicas a ratitos a tu arte, significa que no crees en él, que tus prioridades no son esas.

11: *Sí, eso es bonito de ver en el mundo artístico, porque hay una cadena en la que no solo es importante el artista sino también aquellos que saben reconocerlo como tal, mostrarlo a otros y hacer visible su obra. ¿Cómo ves el futuro de las galerías? ¿Se vislumbran nuevas maneras de hacer? Nos decías en una conversación que la gente también accede a la obra a través de Internet. Aunque nunca es lo mismo que el contacto cercano o directo, es una realidad, igual que ya no siempre vas a la tienda a tocar la textura de la tela que quieres comprar.*

Puede que sea la muerte de las galerías si no sabemos buscar una vía nueva, una forma nueva de hacer. Lo único es que si el cliente puede acceder a la obra en directo porque existen los medios informáticos para acceder, es porque ese artista ha ex-

puesto previamente; porque si no, a un perfecto desconocido no le irán a buscar las grandes masas ni los museos. O se hace cargo la estructura político-social del país, hacen el papel de las galerías y lo financian, o no sé cómo se podrá enfocar. Ahora las galerías están en un mal momento y la prueba es que hay muchas que desertan de esa misión: muchas nuevas que se abren y al poco tiempo ya no pueden subsistir.

12: En ese sentido, ¿cuál es el secreto del éxito de una galería como la vuestra que tiene como mínimo 30 años de recorrido? Tal como es el mundo del arte y tal como están las cosas ahora, no deja de ser un reconocimiento con mayúsculas.

Yo diría que son la tenacidad, el amor al arte, aceptar que hay momentos en los que las cosas son duras y difíciles... y tener un poco de esperanza de que eso cambiará. Ahora, la verdad es que no sé si eso es una ilusión, porque no sé hacia dónde va a evolucionar. A veces lo comentamos con los artistas: cómo plantearlo para que esto funcione. Ellos vienen cada vez más, mi temor es que vengan más artistas que clientes.

175

13: Pero habrá en las galerías clientes de toda la vida, ¿no?

Sí, pero los clientes también se hacen mayores y llega un momento en que no compran. También los valores respecto al arte están cambiando, el mundo está cambiando.

14: Ahora lo difícil es tener nuevos clientes, ¿verdad? La gente antes quería más arte y lo quería en su casa, pero ¿ya no llama tanto la atención el arte?

Llamar la atención la llama, porque a la vista están las colas de los museos. Pero se quiere el arte para contemplar, no para tener. Antes, la gente presumía del arte y se competía sobre compras artísticas, invitaban a otros a casas particulares, se hacían cenas sociales y se presumía... Ahora se reúnen en los restaurantes y difícilmente enseñan sus casas, por lo que ese punto ya no está.

De igual forma que ocurre con los muebles antiguos, que ya no hay esa tendencia a conservar las piezas buenas, y por eso los anticuarios han perdido mucha clientela de cosas bellísimas. En cambio ahora hay tiendas como IKEA, para gente que se eman-

cipa, se casa y por un mínimo puede tener muebles. De la misma manera la gente se conforma con un póster, y esas personas son las mismas que van a las ciudades y hacen cola para ver los museos, pero ni se plantean que eso esté en su casa para contemplarlo desde su sofá.

15: ¿Cuál vuestra identidad como galeristas? Porque sois absolutamente diferentes a otras galerías de la misma calle.

Bueno, en esta calle existen todas las tendencias de galerías, esta calle es una calle emblemática donde todo el mundo que amaba el arte venía para acá. Ahora como los alquileres se han disparado tanto en el centro de la ciudad, hay galerías que han cerrado, otras que se han tenido que ir a sitios más extremos donde les sea posible sostenerse, pero dentro de esta zona hay galerías que tienen vanguardias históricas, cosas más clásicas, otras más contemporáneas, otras más vanguardistas... No nos hacemos competencia porque en el fondo cada cual tiene su propio estilo igual que los gustos de las personas, que cada uno tiene el suyo propio. Lo que nos seduce acostumbra tener cierta continuidad, cierta atracción por un sentido estético, y eso es muy personal.

Nuestra identidad como galería es la búsqueda de arte emergente, aunque tenemos algunos artistas consagrados y también otros que han fallecido.

16: Antes has dado un criterio muy claro de selección de artistas que llama la atención: la coherencia interna entre el artista y su obra, pero que no parece fácil de ver.

No a primera vista, pero sí cuando conoces a esa persona; cuando conoces cómo vive, cómo se expresa, cómo trabaja.

17: Eso os supone a vosotros como galeristas un conocimiento cercano de los artistas, un trabajo con ellos a nivel personal.

Sí, además se establece una relación de mucha complicidad, muy personal, y eso que no suelen ser fáciles. Porque cuando una persona crece mucho en un aspecto, otros

se le quedan más desparejos. Pero en cualquier caso tiene que haber una coherencia.

18: Ciertamente las galerías tienen un gran papel, porque de alguna forma es el comienzo de la cadena, de los eslabones. Desde LiveSpeaking queremos poner de manifiesto vuestro papel porque es una realidad que fuera del círculo del arte quizá las galerías se aprecian poco y se ven como una simple tienda, sin percibir que pasa allí, que es muy interesante.

Es como vuestra revista. Lo que la mueve es la pasión, el interés; si no, no estaríais haciendo eso. El arte tiene una forma más espiritual de atraparnos que otras cosas, de hacernos de aprender, de llevarnos a descubrir, de enriquecernos. Pero es fruto de la sensibilidad y la ambición. O más que de ambición habría que hablar de anhelo, porque la ambición es muy material, y se trata de algo que está más allá. Para eso se necesita cierta sensibilidad porque si no es un mundo ajeno y con lo que no se conecta ni se percibe. Además, en otras épocas el arte podía ser copiar la belleza del mundo, pero en este momento no es copiar sino interpretar, y la sensibilidad es la condición primera.

177

19: ¿Cómo distinguís si una obra que os presentan es buena o no, es interesante o no lo es, Carmina? ¿Hay algún criterio? Porque los artistas en sus comienzos no son todavía lo máximo que pueden ser.

Un criterio es que aporten algo; o que haya una búsqueda, o que sea una creación genuina. Si es algo que ya hemos visto, o que en el pasado ya se ha hecho, y mejor, no tiene nada que hacer.

20: De acuerdo con eso, ¿hasta qué punto te parece a ti que el hecho de que algo sea arte dependa de la intencionalidad del artista?

El creador, el artista, es el primero capaz de mirarlo con otros ojos y que decide que eso sea arte. El urinario de Duchamp, sacado de contexto y visto con otros ojos se convierte en arte; es algo absolutamente inédito.

21: Sabemos que la actividad de la galería está también vinculada al trabajo editorial. ¿Son dos líneas independientes o hay alguna retroalimentación entre ellas?

Son dos líneas independientes y la editorial fue antes que la galería. Son dos empresas independientes con el mismo nombre, con la misma alma y colaboramos puntualmente siempre que lo necesitamos. Cuando la galería necesita difundir o hacer una publicación de un artista, evidentemente contamos con la editorial y tenemos colaboraciones puntuales. Pero la editorial puede colaborar con el ayuntamiento, con el Reina Sofía, con un particular, con un escritor, con algo histórico... Tiene muchas tendencias y nosotros aprovechamos la que nos interesa para expandir nuestro mensaje.

22: Y si la editorial es anterior, ¿por qué nace la galería?

178

La galería nació porque la editorial publicaba, entre otras cosas, libros de artistas que ellos no tenían dinero para pagar, y lo hacían con obra. Además, cuando se presentaba el libro se alquilaba una sala para presentarlo y mostrar la obra, y entonces surgió: ¿por qué no una sala y el sello editorial? Así de sencillo.

23: ¿Y por qué se llama ÁMBIT?

Creo que la palabra sola se define. ÁMBIT es espacio aunque va un poco más allá de eso. Ha habido durante mucho tiempo una moda en las galerías de poner nombres personales, pero este es más genérico: como un mundo que se abre y que no va asociado a ninguna personalidad.

24: ¿Os gustaría que la galería continuara? Continuar en el tiempo.

Nos gustaría mucho, pero no sé si habrá muchas dificultades porque el mundo está cambiando y la sociedad está volviendo muy difícil esta profesión. Pero nuestro interés es continuar, y la prueba es que tenemos gente joven de una valía extraordinaria que nos secunda y empuja, y a los que estamos formando con ganas de que eso sea posible: si en 32 años hemos demostrado que creemos en ello es porque de verdad lo hacemos.

