

Registros contra el tiempo

Lara Almárcegui, Bleda y Rosa, Rogelio López Cuenca, Cristina Lucas, Txuspo Poyo, Íñigo Royo, Fernando Sánchez Castillo.

Un proyecto de exposición de Álvaro de los Ángeles

Villa Iris, Fundación Marcelino Botín, Santander.

Registros contra el tiempo

“Es suficiente con alguna pequeña indagación en torno al tiempo para precipitarnos en la confusión más total: lo ha testificado aquel inglés de cabeza de pájaro, muy inteligente y ya muy anciano¹, al proponernos, en la tradición de Zenón, una divertida paradoja. ¿Existe el pasado? No, porque ya se ha ido. ¿Existe el futuro? No, porque todavía no ha llegado. ¿Existe, por tanto, sólo el presente? Ciertamente. ¿Pero no es acaso cierto que ese presente no posee en sí mismo ningún espacio de tiempo? Así es. Pues bien, es muy probable entonces que el tiempo no exista. Es verdad: no existe.”²

Este comienzo, más que una cita (de ahí que no figure como tal antes del texto con un tamaño menor, en un párrafo más estrecho) debe entenderse como un principio. Y lo es en un doble sentido: en cuanto origen de un sentimiento común -indescriptible, inexorable, aquél que no puede más que balbucear una extraña impresión adquirida sin pretenderlo, la noción de un paso de días y noches, meses y años, vidas...- y en cuanto a breve declaración de intenciones, pues pese al final anunciado de antemano, es un ansia común cercar el campo del tiempo, definir sus márgenes, deslindar su superficie etérea. Sabiéndose de antemano que todo lo que podamos hacer en el presente, de manera realmente efímera, basado en un pasado en continuo alejamiento, está previsto para disfrutarse durante un futuro que no existe. De ahí que el título de este proyecto expositivo *Registros contra el tiempo*, tal vez deba ser explicado en su justa medida, es decir, al menos en un doble sentido (o en un sentido bifurcado) similar al dedicado para expresar *nuestro principio*.

La primera acepción de la palabra “registro” que aparece en el Diccionario de uso del Español de María Moliner: “Libro o cuaderno en donde se anotan ciertas cosas que deben constar permanentemente”, nos sirve de manera parcial; porque en ese sentido el libro o cuaderno sólo podría ser este catálogo y, aunque resulta claro que éste se realiza principalmente para ese fin, también es cierto que sólo es una parte de un proyecto que, sabiéndose temporal, pretende cuestionar el tiempo. Deviniendo paradoja casi al primer intento y, por ello, adquiriendo sentido al intentarlo, como una aporía irresoluble. Es en esa dirección, sin duda frecuentada en exceso, hacia donde muchos catálogos realizados para recoger la información que rodea una exposición se dirigen, o son dirigidos. Existe

¹ Se refiere a Bertrand Russell (1872-1970).

² Jean Améry: *Revolta y resignación. Acerca del envejecer*, Pre-Textos, Valencia, 2001, p.18. La edición original se editó en 1968, de ahí la referencia a la edad de B. Russell.

también un componente inevitable con el que el libro-registro debe cargar en muchas ocasiones: ser antecesor, y en cierta forma visionario, de lo que el proyecto expositivo contará cuando acontezca y durante el tiempo que dure su acontecimiento. Una misión previa al evento que deberá sobrevivirle, certificando su existencia aún antes de que ocurra. No es de extrañar, así pues, que en ocasiones la vida del catálogo sea vivida de forma paralela a la del propio proyecto al que convierte en perdurable y recordable. Y cuya idiosincrasia no desea exponerse aquí como una posible excusa ante el hecho finalmente en cuestión: si en efecto el catálogo hace justicia o no, no ya a la exposición misma, si no a su propia función catalogadora.

Un segundo acercamiento a la palabra “registro” tiene que ver con el hecho de querer registrar, es decir, de “anotar o inscribir una cosa en un registro” o “anotar o incluir cosas en un catálogo, relación, etc.; por ejemplo, una palabra en el diccionario”³. Estando próximos con este nuevo intento, todavía no se consigue completar el sentido buscado hasta no alcanzar la segunda acepción: “Dejar impresa o grabada una cosa en un disco, cinta magnetofónica u objeto semejante”⁴. ¿Es posible interpretar por ello cualquier documento visual o sonoro registrado por medios técnicos, es decir, con ayuda de algún mecanismo mecánico, eléctrico, tecnológico? En efecto, todo parece indicar que nuestra interpretación no abusa de su poder con frecuencia incontestable y no excede demasiado la literalidad de la definición dada. Por “objeto semejante” puede entenderse una cámara fotográfica o de vídeo, un ordenador y, desde luego, en el sistema empleado para “anotar o incluir cosas en un catálogo, relación, etc.” -tal como nos indica una ampliación de la primera acepción de “registrar”- podemos ver con claridad el funcionamiento de una página web integrada dentro del mecanismo catalogador y rizomático que demuestra ser Internet.

A su vez, el Diccionario de la Real Academia Española aporta otras interesantes acepciones. Además de las evidentes relaciones con las ya comentadas, la vigésimo primera (referente a informática) entiende por registro: “Conjunto de datos relacionados entre sí, que constituyen una unidad de información en una base de datos”. Un interesante aporte actualizado a los nuevos medios catalogadores que incluye, sin duda posible, los modos de redes.

³ María Moliner: Diccionario de uso del Español, Tomo I-Z, pp. 901-902.

⁴ *Íbid.*

Al mismo tiempo, es interés de este análisis definir la segunda parte del título, *contra el tiempo*, con el fin de precisar un modo concreto de entenderlo, así como la relación que se establece con la primera. La expresión “contra el tiempo” indica en un primer momento un enfrentamiento, la intención de luchar u openerse a lo que se ha denominado (hemos denominado) Tiempo. Este intento no puede, sin embargo, asomarse siquiera al bordillo del profundo análisis que desarrolla Agustín García Calvo en su libro *Contra el tiempo*⁵, en el que sí se expresa en términos de una “guerra” dialéctica frontal organizada a partir de una arenga y quince ataques. Pues la misión de esta breve introducción sólo alcanzaría a ser, siguiendo con la comparación figurada, mero soldado raso (contemplativo y a la postre desertor) de la sólida iniciativa del filósofo. Así pues, esta *lucha* quizás se acerque más a un intento de ralentización del tiempo, de ahí que nos aprovisionemos de modos de registrar su paso, que de sistemas de enfrentamiento frontal, donde son necesarios unos argumentos de los que carecemos. De hecho, la aproximación de este proyecto al cuestionamiento de la tangibilidad del tiempo se realizará teniendo como fondo los modos en que el arte ha pretendido y aún hoy intenta desbancar, si no vencer, determinados usos y comportamientos temporales, del tiempo, para el tiempo y por el tiempo. Y de los medios técnicos y aparentemente externos a su idiosincrasia de los que se ha provisto para intentarlo. Entramos de lleno en el debate sobre la perdurabilidad de la obra de arte, su búsqueda de cierta eternidad como resultado de una vida asentada sobre bases efímeras que deja, sin embargo, objetos con un poder simbólico suficiente como para convertirse en referencias culturales, educacionales, intelectuales.

Por ello, tal vez no sea del todo inapropiado imaginar una línea invisible –tosca e interesada- que relacione los restos gráficos realizados sobre las paredes de las cuevas, miles de años atrás, con acontecimientos tan significativos como la aparición de la imprenta, los usos precarios de proyección de las linternas mágicas, los panoramas, la primera fotografía o el nacimiento del cine: conclusión moderna -en sentido histórico- y reflejo mimético de una forma de ser basada en la evolución constante, donde la tecnología ha sido causa y consecuencia de sus propios avances. Es decir, una intención predeterminada por encontrar cierta relación entre hechos tan dispares y separados en el tiempo, donde pueda prevalecer la necesidad de los humanos por expresarse y cuyos resultados, pretendiéndolo o no, han perdurado y continúan influyendo todo lo

⁵ García Calvo, Agustín: *Contra el Tiempo*, Lucina, Zamora, 1993-2001.

posterior. La *Vista desde la ventana de Gras* de Nicéphore Niepce, la primera imagen fotográfica que pudo ser fijada en un soporte, en 1826, guarda una curiosa relación con *La salida de las fábricas Lumière*, la primera película proyectada, realizada por Auguste y Louis Lumière en marzo de 1895, en cuanto a que, en su precariedad, quedan representadas dos situaciones domésticas, cercanas a la vida de sus creadores: la parte exterior de la casa de Niepce desde una de las ventanas, y los trabajadores de la propia empresa familiar en el caso de los Lumière. Antes de ser considerada fotografía, aquella imagen detenida fue una leve y primitiva constatación de que se podía fijar una “vista” extraída del natural, tomada del mundo exterior, con un artilugio autónomo y diferenciado de la mano humana. El gran cambio apreciativo que se iniciaba entre esta opción y la de realizar un dibujo o incluso un grabado era realmente revolucionaria. Como lo fue el hecho de poder generar movimiento a partir de la consecución de imágenes fijas y proyectarlas a una velocidad que quería emular la “real”. Vicente J. Benet, en su libro *Un siglo en sombras*, apuesta por la posición del historiador David Robinson cuando opina: “La imagen en movimiento tal como la conocemos no fue nunca, en sentido estricto, ‘inventada’. Ni siquiera se desarrolló a través de un proceso evolutivo normal. Más bien fue como el ensamblaje de un puzzle cuyas piezas iban siendo dadas intermitentemente a lo largo de un periodo de tiempo muy largo.”⁶ Un puzzle que en este contexto, ampliándolo al hecho mismo de los registros que han perdurado y han sido (re)descubiertos, se torna tan imposible de completar como inaprensible se muestra el tiempo, y pueriles las artimañas para intentar cuestionarlo. De ahí que estos registros contra el tiempo contengan la suma de la importancia del registro en tanto que prueba, testimonio o huella, más la relación directa, inseparable aquí, de hacerlo en pos de un intento de cuestionar ciertos datos, hechos o acontecimientos que se sitúan en la línea cronológica que ha ido conformando el discurrir del tiempo. Y presentarlo dentro de un contexto artístico que se muestra más o menos afín a la cuestión de cercanía desarrollada en las primeras fotografía y película, respectivamente, antes citadas.

Esas dos pruebas pioneras en la objetivización de lo visible comparten ciertas características con las expresiones artísticas contemporáneas. El concepto de ecosistema alrededor del artista representado por la casa de Niepce y la fábrica de los hermanos

⁶ Benet, Vicente J.: *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1999, p.19. A su vez extraído de David Robinson: *From Peep Show to Palace. The Birth of American Film*, Columbia University Press, Nueva York, 1996.

Lumière, en el sentido de ser espacios prolongadores del autorretrato, amplificadores de los meros rasgos físicos, cuando no se comportan como fieles espejos. Por otro lado su ostensible precariedad, debida al estado primitivo de sus respectivos avances, lo enlaza con determinadas prácticas contemporáneas que han primado la idea por encima de la técnica o su resultado estético final, o que incluso no han tenido los medios suficientes como para presentarse según los criterios pre-establecidos del estándar artístico dominante. En tercer lugar, porque algunas prácticas artísticas actuales han reivindicado un cierto primitivismo, no ya sólo en lo referente a la estética de sus piezas visuales o audiovisuales, como sobre todo por plantearse una vuelta a un determinado punto de origen que tiene gran parte de su explicación en la hiper-conciencia del arte en sí mismo. Es decir, en un aumento extraordinario de su auto-referencialidad y asimilación al mismo tiempo de referencias cruzadas, transversales, derivadas de otros campos culturales y/o de conocimiento.

Kerry Brougher ha definido con la expresión *Hall of mirrors* (Sala de espejos) la estrecha y recíproca relación existente entre el cine y el arte realizado sobre todo después de la segunda guerra mundial. En el catálogo de la exposición *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors* que él mismo organizó, K. Brougher escribe: “El diálogo entre arte y cine en el período de posguerra es un poco como esta sala de espejos [en referencia a la escena final de *La Dama de Shangai*, de Orson Wells], un pasillo en el que los dos medios no sólo se reflejan uno a otro y se confunden entre los múltiples destellos, sino donde realidad e ilusión a menudo se funden. Es también un diálogo que vuelve una y otra vez a los orígenes del cine, manteniendo suspendido el pasado en el presente, el espectáculo cinemático frente al espejo de la cultura contemporánea, despedazándola y recomponiéndola en nuevas experiencias auto-reflexivas que destacan y subvierten la práctica de la pantalla”⁷. Una idea no alejada del concepto de puzzle anteriormente citado. Y tal vez no por casualidad, la imagen que ilustra la página anexa dentro del catálogo donde está escrito este fragmento es una escena de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) donde la señora está sentada en una gran mesa frente a un puzzle

⁷ Traducción propia, el texto original es: “The dialogue between art and film in the postwar period is a little like this hall of mirrors, a passage-way in which the two media not only reflect one another and get confused in the multiple refractions, but in which reality and illusion often comingle. This is also a dialogue that returns time and time again to the cinema’s origins, holding the past up to the present, cinematic spectacle up to the mirror of contemporary culture, splintering and re-arranging it into new, self-reflexive experiences that highlight and subvert screen practice”. Kerry Brougher, en *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors*, The Museum of Contemporary Art-MOCA, Los Angeles and The Monacelli Press, New York, 1996, pp. 23-24.

de miles de piezas, en un recibidor inmenso con una escalinata al fondo y una portada neogótica junto a ésta. De nuevo, la referencia a Orson Wells y a *Ciudadano Kane* no es casual. Para K. Brougher esta película inicia un nuevo tipo de cine donde la “cámara es auto-referencial” y donde “Wells empieza con el final”⁸. Incluir una evocación al final cuando apenas ha comenzado la trama adquiere en este caso una trascendencia especial, pues la historia está contada desde el desenlace hacia atrás, pero también hace referencia a un personaje y una forma de vida que están siendo absorbidos por el cambio de los tiempos. Rizando el rizo, Wells también está haciendo una referencia implícita al gran poder comunicador del medio (su auto-referencialidad), a su importancia como lenguaje expresivo y a los cambios que la sociedad y su propio mundo del cine están empezando a experimentar. No en vano y siguiendo con la tesis de Brougher, el principio del fin de los años dorados de Hollywood ocurre rápidamente. Si 1939 se considera el año cumbre de la industria cinematográfica, tanto por la cantidad de películas producidas como por su calidad y rentabilidad, 1941 indica un punto de inflexión motivado por la entrada de los Estados Unidos en la Segunda guerra mundial y la progresiva incorporación al ejército de profesionales de todos los ámbitos y sectores, y donde el cinematográfico no fue ni mucho menos excepción. En 1945 la producción de películas había descendido un 40% y el “Caso Paramount”, iniciado en 1938, se resuelve diez años después a favor del Estado y en perjuicio de los intereses de los Estudios, que pierden entre otros derechos los referentes a producción y exhibición. Mientras la OWI (Office of War Information), creada para “aconsejar” el punto de vista que debía darse sobre la información que generaba la guerra, “no cesa su actividad una vez acabada ésta”⁹. Más tarde vendrá, entre 1947-1951, la frenética actividad de la House Un-American Activities Committee, con la famosa caza de brujas en contra del demonio del comunismo... Todo esto viene a colación para destacar la actitud visionaria de Wells en *Ciudadano Kane*. Pues el “The End” del documental sobre el protagonista con el que prácticamente comienza la película puede estar iniciando una premonición confirmada con posterioridad. Cada vez más las películas de Hollywood, al tiempo que se iban suprimiendo los documentales previos a sus proyecciones, fueron incluyendo esas mismas ideas propagandísticas y conservadoras dentro de los propios filmes. Se inicia

⁸ *Íbid.* p.27: “Near the beginning of *Citizen Kane*, there is a moment that could serve as a symbolic rupture between the classic cinema and the self-reflexive film to come. (...) In *Kane*, the camera is self-referential, a device capable of flying (...) Wells begins with the end, the end of Kane and the end of the documentary on Kane”.

⁹ *Íbid.*

con esto un cambio de actitud ideológica, un reflejo social que fue desembocando, poco a poco, en la llamada estética difusa, una instrumentalización de la estética para fines muy diversos y cada vez menos localizables.

En la película *Daguerreotypes* (1975) la cineasta Agnès Varda muestra la vida diaria de la calle Daguerre de París a través de los propietarios de varios de sus comercios. Su voz en *off* nos indica que esta calle, dedicada a la memoria del popular fotógrafo francés Louis Daguerre (1787-1851), es parte de su ámbito de acción diaria, con los comercios que ella o su familia frecuentan y la relación de vecindad que se crea. A modo de retratos, la cineasta nos va descubriendo los diferentes locales y sus propietarios tanto en su quehacer diario como en su relación personal entre ellos mismos, con frecuencia matrimonios que llevan conjuntamente el peso del negocio. La referencia a los daguerrotipos es literal hacia el final del film, cuando los comerciantes posan frente a la cámara de Varda casi inmóviles, solos o con el resto de su familia si tienen, mirando a la cámara. El espectáculo de un mago polifacético en un local del barrio actúa como momento clave del film y punto de encuentro entre los protagonistas, la mayoría de los cuales coinciden ahí. Ante la cotidianidad laboral del día a día, se contrapone la ilusión del prestidigitador capaz de lanzar fuego, hacer trucos con cartas, ejecutar clásicos números de magia o hipnotizar a alguno de los presentes -personajes que ya conocíamos en el ámbito laboral de sus comercios. En esta película se dan, de una forma u otra, las características antes enumeradas. Refleja el ecosistema de la cineasta, quien habla de aquello que conoce de primera mano, en concreto muestra la vida de su propio barrio; la precariedad aquí es sustituida por la estructuralidad básica que supone trabajar junto a un equipo mínimo con unos costes bajos, teniendo en cuenta lo que supone realizar una película; y, por último, existe un replanteamiento del propio medio y una búsqueda del origen que lo ofrece, en este caso, la figura siempre presente y siempre ausente (esencia del medio fotográfico) de Louis Daguerre, continente de la acción de los personajes de la calle Daguerre y contenido subyacente en la forma de retratar de Agnès Varda, que actualiza cinematográficamente la de él. Persiste desde principio a fin una clara referencia al origen de la fotografía en la figura de Daguerre, principal beneficiario de las técnicas de Niepce trece años después de realizada la *vista desde la ventana*. Este análisis también querría detenerse en la importancia de la magia en relación al cine, en el concepto de ilusión en cuanto algo que aparece sin estar completamente (como la proyección en una pantalla) y al hecho de la representación artística, incluyendo por

supuesto la que aquí nos ocupa en cuanto que interpretación de lo visible realizada desde un ámbito de registro. Orson Wells fue mago, hombre de teatro, conmocionó al mundo con su retransmisión radiofónica de *La guerra de los mundos* y, de alguna forma, la revolución técnica que supuso *Ciudadano Kane* puede ser entendida como un traspaso de los límites del cine realizado hasta ese momento. En *Fraude* (F For Fake. Question Mark, 1974) es donde más claramente Wells ofrece su faceta de ilusionista. Además de los números que realiza, que ciertamente son poco más que la introducción de la película, el verdadero fraude estriba en contar una serie de historias cruzadas sobre realidad, ficción, certeza, falsedad, original y copia, con el magnate Howard Hughes de fondo que completa un bucle perfecto con la referencia a *Kane*, y la polémica de las obras de arte falsificadas. El montaje del film pretende confundir al espectador, hacerle dudar sobre la información que allí se ofrece, pero también a propósito de la relación de continuidad de las imágenes. El fragmento donde relata un flirteo ficticio de Picasso con una modelo, donde no se utiliza ninguna imagen filmada del artista sino retratos en blanco y negro, es un ejemplo paradigmático de narración audiovisual a partir de una falsedad, realizada con medios mínimos. También Daguerre utilizó trucos y efectos derivados del ilusionismo y las artes escénicas –la iluminación proyectada, por ejemplo– para poner en práctica sus espectáculos con los panoramas. El incendio de su mayor y más compleja creación panorámica en 1839 precipitó su abandono definitivo de este tipo de espectáculos y alentó su dedicación a la fotografía, adquiriendo y mejorando la técnica desarrollada por Niepce, reportándole a la postre una popularidad desproporcionada. Y llegamos de nuevo a los *Daguerrotipos* de A. Varda, donde la presencia del mago actúa de catalizador entre los personajes, creándose un diálogo visual de enorme interés entre algunos de los movimientos del prestidigitador durante su actuación y otros similares de los comerciantes desarrollando su trabajo rutinario.

El recorrido de este texto que ha tomado el concepto de ilusionismo o el de práctica mágica como hilo conductor de ejemplos dispares, se enfrenta a su mayor reto: el de equiparar la ilusión de la magia, la presencia-ausencia de la fotografía y la virtualidad de una imagen proyectada en una pantalla de cine con la arbitrariedad globalmente admitida del Tiempo. La inexistencia tangible del tiempo, su presencia únicamente constatable como reflejo en objetos y personas, en paisajes naturales y lugares habitados, nos ha llevado a querer contarlos y fraccionarlos al máximo, a poseerlos al menos como ilusión; conocer su modo de actuar puede sernos útil para evitar que nos

sorprenda su acción depredadora. El registro del paso del tiempo en el cine duplica de algún modo esta sensación ilusoria. Cuando Víctor Erice constata el proceso diario de elaboración de una pintura o de un dibujo de Antonio López, en *El sol del membrillo*; o José Luis Guerín filma la transformación de un solar primero en descubierto lecho arqueológico y posteriormente en edificio *En construcción*, como perfecta equiparación de un mismo ecosistema construyéndose a través de algunos personajes habitantes de El Raval barcelonés. Cuando Mercedes Álvarez retorna literalmente a su propio origen y graba sin prisas las labores diarias de los escasos habitantes de Aldealseñor, en Soria, a través de varias estaciones y varios meses en *El cielo gira*. Incluso cuando Joaquim Jordà revuelve las conciencias de una ideología dormida y acomodada en *Veinte años no es nada*, secuela realizada casi un cuarto de siglo después de la fundamental *Numax presenta*, tenemos la sensación de que el verdadero protagonista de estos ejemplos es el Tiempo y, reflejado de muy diversas formas, también su paso inexorable. De ahí que el cine, “escritura y visión del movimiento”¹⁰, sea el medio que mejor puede dejar registro de nuestro comportamiento y paso por el mundo. Este tipo de cine que construye al mismo tiempo que encuentra o deja que ocurran cosas delante de la cámara, que no deja de cuestionarse sus elementos esenciales ni su función dentro de la propia representación que crea, es un claro exponente de registro en pos del paso del tiempo. Tal vez no resulte necesario precisar que no se ampara en la nostalgia del tiempo que se escapa, de lo que se pierde irremediamente, porque consciente de su idiosincrasia, esto ya le pertenece. Muy al contrario, aspira a precisar, de forma representacional, limitada, construida, concentrada en otro tiempo (el tiempo de narración), los gestos y las luces cambiantes, los detalles que simbolizan todo un modo de ser y comportarse. Realiza una síntesis que acaba seminalmente explotando en pequeños y sutiles cambios, perceptibles sólo a una distancia corta, proponiendo una visión casi de microscopio a un ritmo de segundo.

Son muchos los ejemplos que podrían ilustrar las tres características antes señaladas y este tipo de *hacer* que incide en el amoldamiento del arte al ritmo natural del mundo, en

¹⁰ Título de sección en el libro de Vicente J. Benet *Un siglo en sombras* donde se analiza los nombres puestos a las primeras cámaras de cine. Benet citando a Jean-Louis Leutat: “Los nombres escogidos: *cinematógrafo*, escritura del movimiento, y *kinetoscopio*, vista en movimiento, o *vitascopio*, visión de la vida, son muy significativos. De un lado, un espectáculo, del otro una escritura con todas las posibilidades implícitas de investigación. El cine está cogido entre esas dos “pretensiones” (...) Del mismo modo, los “orígenes” del cine nos recuerdan otras dos tendencias presentes (...) en el comienzo: la relación con el movimiento, con la imagen por la imagen y la animación, por un lado; la relación con la “realidad”, es decir, la vida tomada en sus apariencias, por otro” (Jean-Louis Leutat: *Le cinéma en perspective. Une histoire*, Nathan, París, 1992, pp. 58-59).

vez de su aceleración imbuido en el propio del desarrollo desaforado de una acción sin límites. Sin mantenerse al margen de la velocidad, quiere cuestionar su ritmo; sin dejar de existir dentro de un *modus operandis* contemporáneo, quiere retrotraerse a la posibilidad de un origen que no es paraíso perdido, si no precisamente la eliminación de su mito.

Para finalizar y en cierta forma escapar del influjo omnipresente que ha generado el cine (un tipo concreto de cine) sobre el discurrir de este texto, que sólo es introducción de una exposición de arte contemporáneo, queda dejar el análisis en un punto origen. Lo que se presenta bajo estas líneas es el escueto texto que inició el proyecto y que ha adquirido ahora un importante valor simbólico como principio ubicado al final. Algo parecido a una acción reflejada en el espejo de ese *The End* del documental sobre Kane, augur de una historia contada después de ese final ficticio, en un tiempo de narración retrospectivo.

En el libro *El tiempo en ruinas*, Marc Augé dibuja una situación etnológico-social de marcado carácter ambivalente entre lo que él denomina “tiempo puro” y lo que conocemos como historia. El propio definidor de *los no lugares* parece querer encontrar en este otro texto el reverso de aquéllos, otorgando a las ruinas una cualidad de máxima potencia donde este tiempo puro, fuera de la historia, se reencuentra con la naturaleza. “Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte”.¹¹

Pero a qué arte, debemos preguntarnos. ¿Al arte estatuario-arquitectónico que se entrevé en las ruinas de los templos donde *las raíces de las ceibas lo destruyen y apuntalan al mismo tiempo?* ¿O por el contrario, o como añadidura, a un tipo de arte que lucha por escapar de una paradoja: mostrar los fluidos vitales de una sociedad transparente que borra sus rastros con la eficiente y mimética rapidez con que crea acontecimientos atolondrados e imparables?

Siguiendo con Augé: “Hoy nos encontramos en la necesidad (...) de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia. En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Ésa sería hoy la vocación pedagógica de las ruinas”.¹²

¹¹ AUGÉ, Marc: *El tiempo en ruinas*, Gedisa, Barcelona, 2003.

¹² *Ibid.* p. 53.

Esta vuelta a disponer de tiempo para crear de nuevo en la historia representa, parece difícil dudarlo, un posicionamiento político. Y así pues lo político se enmaraña, tal vez del modo como lo hacen las enormes raíces de las ceibas entre las ruinas, con lo histórico. Aún podríamos afinar mucho más: lo que se hermana es una voluntad histórica a través de un compromiso político. Aquí “lo político”, siguiendo la disección interpretativa que plantea Chantal Mouffe, comparte con “la política” su raíz etimológica, que hace referencia tanto a “polis” como a “polemos”. Así pues, lo político define el antagonismo entre diferentes opiniones y la política sería lo que media entre ellas, de modo que los antagonismos devienen agonismos por acción de la política (es decir, por la acción o gestión de convertir los enemigos en adversarios).¹³

Esta particularidad no quiere proyectarse, como una constatación categórica, en las obras de los artistas seleccionados. Pretende quedarse entre los bastidores de un resultado final que, eso sí, plantee un compromiso cuya ecuación reparta, a partes desiguales pero de manera complementaria, la experiencia personal, existencial, y la práctica artística.

Registros contra el tiempo quiere proponer preguntas de carácter estético -a partir de obras de artistas que repiensen el espacio y el tiempo, los lugares o los hábitats, su historia y el modo de registrarlos- que conlleven asociadas un anexo sociopolítico. Éste será en algunos casos, casi inevitablemente, resultado más de la interpretación realizada a posteriori y de la voluntad de querer “leer”¹⁴ de una forma determinada la producción artística, que de un planteamiento previo.

También se pretende con este proyecto una ecología de resultados estéticos alejada de las escenografías de lo espectacular, un intento de ralentizar el ritmo de los acontecimientos pero, resulta obvio indicarlo, por medio de la acción y la realización de un proyecto; es decir, no contentándose con modos contemplativos (y puede añadirse que apolíticos) de lo circundante. Ni tampoco con acciones que puedan banalizar su discurso por medio de formas fácilmente interpretables e intercambiables.

La toma de posiciones se lleva a cabo a partir de una reflexión. Y ésta desearía ubicarse en un punto intermedio entre la velocidad propia del progreso desbocado y, en el otro extremo e igualmente desaconsejable, la apatía derivada de la anestesia social. Este proyecto sólo querría mostrarse equidistante en ese punto (intercalado entre ambos

¹³ MOUFFE, Chantal: *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós, Barcelona, 1999.

¹⁴ Stanley Cavell *dixit*.

extremos) y en este sentido: un compromiso serio en el planteamiento y honesto en cuanto al empleo de bases teóricas no categóricas, sabiendo en cada momento qué territorio pisa y cuáles son sus posibilidades reales de alcanzar su cometido. Escapando de cualquier otra equidistancia y deseando presentar el arte contemporáneo como reflejo de la sociedad concreta que habita, ciñéndose a cuestionar o corroborar aquello que conoce. Un intento de crear un espacio con él y para él donde *pequeñas promesas se cumplan*.

Álvaro de los Ángeles

La selección de artistas aquí reunidos y ordenados -aplicando al pie de la letra la condición de registro- por orden alfabético, guardan en común el hecho externo al proyecto de haber sido becarios de la Fundación Marcelino Botín en alguna de las primeras **doce** ediciones. Por lo que respecta al propio proyecto, sus afinidades vienen dadas tanto por el desarrollo general de sus trayectorias artísticas como por el hecho concreto de los trabajos o las series aquí catalogadas y expuestas. Predomina un interés por el contexto social, histórico, político, y por un uso del lenguaje artístico donde resulta importante la idea principal del registro, en general usando medios técnicos o tecnológicos. Asimismo, son obras resultantes de la época contemporánea donde se ubican, sensibilizadas con asuntos como la memoria heredada, las ciudades como proyecto y realidad, los medios de comunicación, la alteridad identitaria y genérica, el cuestionamiento de la representación artística...

Lara Almárcegui

Las citas y referencias extraídas de *El tiempo en ruinas* enlazan con una de las intenciones principales del proyecto de Lara Almárcegui *Guía de Ruinas de Holanda*: mostrar cómo la naturaleza recupera o vuelve a apropiarse de ciertos lugares donde la acción humana ha dejado de actuar. Podríamos entenderlo como una suerte de lucha entre el espacio transformado que supone la arquitectura o cierta domesticación en principio racional de la naturaleza, y ésta misma que persigue –a cada mínima ocasión que encuentra– restablecerse como hábitat dentro de un ecosistema autóctono.

El planteamiento inicial de la Guía propuesto por la artista, define “ruina” (no en un sentido general, sino del tipo que se contempla incluir dentro del proyecto) como cualquier construcción realizada a partir de 1870 que “esté abierta”. Esta condición de apertura permite que puedan entrar personas, animales... y posibilita que puedan crecer dentro, junto o a través de las ruinas, plantas, arbustos y árboles, viéndose ampliamente afectada por la acción cambiante del clima. El tiempo es un elemento vital para definir qué es o no una ruina. Y lo es también para comprobar cómo la naturaleza se comporta en un espacio propio con la libertad de no ser repelida, expulsada o impedida de su natural desarrollo. Al catalogar conjuntamente estos espacios diseminados a lo largo de Holanda, en una fase posterior a la aquí mostrada, y presentarlos con la tipología característica de una guía, con la imagen del lugar, la situación geográfica, una breve descripción que establece la función del edificio ahora en desuso, etc... el proyecto plantea también una lucha contra el tiempo durante el cual la ruina se mantendrá o no como tal. Es decir, la actualidad de la guía quedará supeditada al abandono del estado de ruina por otro que suponga bien su desaparición definitiva, bien su consolidación y rehabilitación posterior, bien su enmarañamiento entre la naturaleza que lo rodee, mimetizándose cada vez más con ella. Cuando quede completada y sirva precisamente como guía de lugares devenidos ruinas, de edificios con diversos usos que ahora se unifican por su inclusión catalogadora, el recorrido a través de ellos tendrá una función descubridora del cambio que haya acaecido en el espacio concreto. La localización de la ruina elegida (vista en un primer momento a través de la imagen publicada en la guía) dentro de la *realidad* del lugar visitado, despertará el interés por la comprobación. Por un lado, como atestiguamiento de su existencia; por otro, como comparación entre los dos diferentes momentos, el de la toma fotográfica impresa y el de la visita del usuario.

En este sentido, la función de la guía es documentar la existencia de estos lugares, entendiendo la fotografía en el contexto más amplio del archivo, y generar la posibilidad de unos recorridos turísticos alternativos donde converjan arquitectura, naturaleza y tiempo, para demostrar que, al menos en esta ocasión, pueden ser elementos intercambiables nada fáciles de separar y deslindar. De igual modo, la sucesión de las estaciones a lo largo de los años cambiará la percepción del mismo espacio, modificando su fisonomía y la impresión en el visitante, otorgando a la práctica fotográfica, importante como testimonio, una evidente vocación documental que recoge un momento concreto del proceso global. El modo de exposición de este proyecto responde claramente a esta condición (y condicionante) procesual puesto que la proyección de las imágenes de los lugares incluidos y la documentación generada hasta la fecha representarán una situación temporal precisa. En esencia se comportarán como lo hace una fotografía cuando toma como referencia un espacio complejo y lo convierte, traducido, en imagen concisa y delimitada.

Lara Almárcegui ha venido desarrollando un trabajo de marcado carácter procesual tomando como base y objeto de representación determinados espacios liminares dentro de las ciudades. Estos lugares registrados revelan un paso del tiempo previo y un posible futuro también cambiante donde su presente, su *realidad* tal como queda fijada, resulta desoladora y, sobre todo, en perpetuo proceso de cambio.

En *Mapa de descampados de Amsterdam* (1999) la artista describía con fotos y textos una serie de solares y/o descampados que contrastaban con la concepción racionalista del urbanismo de la ciudad holandesa, ejemplo de fusión entre tradición y modernidad. La combinación de las imágenes fotográficas y la descripción textual indican con claridad que el tipo de trabajo ante el que estamos emplea ambos lenguajes para la consecución de un fin catalogador primero, y comunicador después. La fijación visual de un momento concreto (por más que se extienda meses o años en el tiempo y su transformación sea más o menos rápida) exprime del medio fotográfico uno de sus activos más determinantes: el que consigue convertir en documento histórico un hecho simple pero singular, irrepetible. Este uso de la catalogación fotográfica podría interpretarse como un acto inverso y más complejo al realizado por Eugène Atget a caballo entre los siglos XIX y XX, mostrando las escenas de París como generadoras de una cartografía de lugares precisos. Ambas acciones comparten un hecho esencial de la fotografía por el que ésta detiene un momento histórico que tenderá al cambio o a su

desaparición. Sin embargo, en la labor general de Lara Almárcegui la fotografía no es por sí misma el fin del proyecto, ni únicamente el medio que facilita esta acción; en su caso, las imágenes son testigos gráficos que apoyan, amplían, constatan... las descripciones escritas y, por lo tanto, ayudan a completar un puzzle, generan un mapa, adquieren finalmente el aspecto y la funcionalidad de una guía ilustrativa -ilustrada pero también descrita- de la situación de unos espacios marginales que en este caso son tratados (y así pues recuperados) como lugares, en el amplio sentido del término.

Asimismo, la preocupación de L. Almárcegui por los modos de transformación va más allá del registro fotográfico o la compilación. En varias ocasiones, la voluntad investigadora y el compromiso con el espacio de representación ha llevado a la artista a levantar el suelo de la sala de exposiciones o del museo donde ha expuesto, a cavar hoyos en la tierra o recrear montañas con escombros, a preservar un descampado para comprobar cómo incide sobre su superficie despoblada el paso del tiempo. Lo cual parece indicar que una de sus principales motivaciones es testificar en primera persona y documentar las diferentes fases de cambio que ocurren en el espacio natural o el construido, por efectos de la naturaleza misma o por la acción del hombre. Una faceta documentalista que genera una sensación ilusoria en quien la percibe, en el sentido que permite creer en la apropiación del lugar a través de las imágenes que ilustran sus cambios. Aunque, en otro sentido, también se demuestra como un intento de luchar contra la inevitabilidad del paso del tiempo; una labor que se mueve en el terreno de lo efímero y cuyos resultados permiten no tanto testificar el proceso de la pérdida como constatar que hubo un estado anterior derivado de una historia propia. La reivindicación de un espacio y un tiempo que no pertenecen a la tiranía del presente.

En este tipo de proyectos, donde el paso del tiempo adquiere un valor simbólico y es elemento determinante, tanto el desarrollo procesual como el análisis posterior deben atender a la importancia del estudio previo. El proceso comienza anteriormente a la elaboración de una primera imagen o a la descripción de un lugar. La elección de los espacios viene constituida por la doble acción de la investigación previa y la localización y visita posterior al emplazamiento. Y, así pues, la extensión del proyecto en el tiempo, en lucha inevitable contra él, presenta un resultado conciso y comprimido, donde pasado (tanto por la idea de ruina como por el proceso investigador anterior) y presente (el momento de elaboración del proyecto y su exposición) incitan a imaginar un futuro que no ofrece más opciones que el cambio radical del espacio o su leve y constante degradación.

Bleda y Rosa

La serie *Ciudades* de los fotógrafos María Bleda y José María Rosa ha ido completando una cartografía de hábitats donde se asentaron diferentes civilizaciones determinantes para el desarrollo histórico y cultural de la Península Ibérica y cuya pervivencia quedó expuesta durante siglos a merced del paso del tiempo. Lo que en un principio era una búsqueda de estas bases asentadas en el territorio propio, poco a poco, con el desarrollo lógico del proceso, fue extendiéndose hacia lugares que en ocasiones representaban un punto primigenio de esas culturas, y otras veces poseían el mismo carácter de espacio colonizado física y culturalmente. Durante los años que ha permanecido activo este rastreo, la serie encontró diferentes bifurcaciones, caminos paralelos que aportaban una información complementaria a la del caudal principal o que han acabado teniendo una entidad autónoma. Las cuatro fotografías integradas en este proyecto, junto con dos más que se suman a la catalogación, representan una parte escindida pero complementaria, paralela e independiente de la serie matriz *Ciudades*.

La trayectoria de Bleda y Rosa durante la última década ha ido desarrollando una obra fotográfica coherente y precisa que ha evolucionado a un ritmo constante. No ha habido ni prisas auto-impuestas ni concesiones desesperadas a la mercadotecnia cultural, a la cual por otro lado pertenecen. Como la abertura figurada de un plano cinematográfico, su interés se ha ido moviendo de lo local a lo global, del registro de espacios cercanos y vividos a la catalogación de otros imaginados a través de la documentación previa; desde una concreción y aprehensión de lo próximo hasta el descubrimiento y la interpretación personal de lo lejano. Curiosamente este desplazamiento ha ido dirigiéndose hacia un punto originario conforme se acentuaba su alejamiento espacial, configurando un equilibrio de fuerzas en el centro de las cuales se sitúa siempre una visión altamente subjetiva que se resuelve, sin embargo, con la distancia de la mirada que parece ver por primera vez algo estudiado con anterioridad.

La serie de fotografías en blanco y negro titulada *Campos de fútbol*, realizada con la técnica clásica de gelatina de plata, mostraba recintos de juego abiertos y vacíos, sin uso, cercanos en el espacio y en el recuerdo. Ese distanciamiento progresivo se detuvo posteriormente para catalogar diferentes *Campos de batalla* donde se habían resuelto significativos acontecimientos históricos dentro de la historia de España. El nombre del

lugar y la fecha de la batalla allí librada cargaba de “datos extra-fotográficos” a las imágenes, partidas en dos, que mostraban los paisajes contemporáneos.

Tras esta reflexión sobre el pasado y el presente, sobre la historia y su incidencia cultural e identitaria, sus fotografías ampliaron su tamaño y su visión plasmando las *Ciudades* antes comentadas, surgidas de las culturas fundacionales asentadas en la Península (Ibérica, Celta, Griega, Romana, Visigótica, Árabe...). Las fotografías tomadas de las ruinas de casas y calles, de palacios o estancias sagradas, como ecos de antiguos esplendores, parecían captar por momentos ese “tiempo puro” definido por Marc Augé. Acercando cada vez más su labor a una arqueología, donde el registro deviene fotografía y la supuesta localización del medio se trunca frente a una subjetividad fuera de toda duda.

Su serie más reciente, en proceso y ampliándose también en el espacio de varios continentes, reincide en la búsqueda del *Origen* del hombre. Aquí, el concepto de viaje adquiere una acepción también de búsqueda o descubrimiento no sólo del lugar elegido, sino que crea también una relación estrecha entre el hábitat encontrado, la idea o imagen previa de los artistas sobre el lugar y su propia experiencia vital para consumir recorrido y práctica artística. El mayor tamaño de las fotografías y su formato panorámico no acompaña una mirada perdida en el paisaje o un horizonte revolviéndose en su belleza. La mirada de los fotógrafos Bleda y Rosa es meticulosa, propia de profesionales del registro, pero también visualmente plena, insertada como está su obra en el mundo del arte contemporáneo, pleno de referencias propias y ajenas.

Las fotografías de Bleda y Rosa presentes en este proyecto tienen en común el hecho de representar cuatro palacios de otras tantas ciudades, distribuidas a lo largo de tres continentes. Granada, Córdoba, Pekín y Cnosos son lugares que acogen la *Alcoba junto al Patio del Cuarto Dorado* de los Palacios Nazaríes en La Alhambra; el *Salón Rico* de la antigua Madinat al-Zahara; el *Palacio de Verano* del Emperador chino y la *Sala del Rey* dentro del Palacio de Cnosos, respectivamente. La enorme diferencia arquitectónica, temporal y geográfica de estos espacios nobles se ve reducida por el modo en que son representados. Esta característica evidencia la subjetividad de la mirada de los fotógrafos a la vez que ubica las imágenes en el terreno de la documentación archivadora, lo cual no elimina las particularidades si no que al distinguirlas, las pone en relación. Una suerte de igualdad por sus diferencias que queda patente en las cuatro fotografías a través del encuadre. En las imágenes

correspondientes a Granada y Córdoba coincide la elección de salas vacías, donde uno de los rincones (decantado a la derecha en la primera y hacia la izquierda en la segunda) adquiere un gran protagonismo. La sobriedad de tonos grisáceos de la alcoba granadina sólo se ve alterada por un friso de motivos geométricos, como una constelación enredada, que imprime una sutil marca de excelencia. En la imagen del Palacio Rico los muros se encuentran en proceso de recomposición. Los fragmentos de piedra trabajada han ido ocupando su posición correspondiente en las paredes, ahora convertidas en cuadrículas por efecto de cuerdas horizontales y verticales, base milimetrada sutil donde se van ajustando los fragmentos. Algunos de los cuales, depositados aún en el suelo, nos indican el costoso proceso de ordenación y finalización, inconclusa, del trabajo. De nuevo obtenemos la imagen figurada de un puzzle, el que pretende recomponer una pared que aún muestra más huecos que piezas encontradas, y que nos retrotrae a una función arqueológica primaria, donde cada nuevo descubrimiento aporta un dato importante tanto para lo ya descubierto como para lo aún por descubrir.

La *Sala del Rey*, tal vez la pieza fotográfica más conocida de las aquí expuestas, también se muestra escorada hacia un rincón, salvo que aquí queda casi en el centro de la imagen. Asimismo, la sensación de arrinconamiento se rompe por los tres vanos rojizos e iluminados que atraviesan la pared de la parte derecha, mientras la continuación de la viga horizontal que une sus pilares se prolonga hacia la pared frontal y nos descubre un interesante proceso de pérdida y conservación de su superficie. Por un lado nos muestra la estructura del edificio, por otro nos revela el cubriente desaparecido en gran parte de los muros. Al examinar estas tres imágenes se tiene la sensación de que la recuperación arquitectónica es la que descubre no ya el puzzle de sus piezas desmembradas, si no el rastro de la acción humana en toda su extensión. La perdurabilidad del arte y la cultura se funde en este punto con la antropología.

La composición de la fotografía *Palacio de Verano* presenta una gran diferencia con las otras tres imágenes y, al mismo tiempo, muestra una total afinidad. El cambio de matiz entre mostrar rincones y esquinas en este caso se diluye, destacando tres elementos determinantes. Las cuatro columnas cilíndricas rojas irrumpen en la imagen verticalmente, atravesando e integrándose en una barandilla compuesta por motivos geométricos. La esquina de esta terraza cubierta repite el mismo gesto que las imágenes anteriores y, en efecto, parece como si el ángulo que forman los dos planos fuera un rincón arrojado contra la vegetación frondosa del exterior.

Rogelio López Cuenca

El desarrollo de páginas web con contenidos artísticos, o el empleo de las herramientas web para la expresión de temas visuales y textuales en estrecha relación con el arte, ha trastocado la noción de arte público al menos desde las dos últimas décadas. Si anteriormente éste solía ir al encuentro de potenciales espectadores predispuestos o no, entendidos o noveles, críticos o sumisos con aquello que se mostraba delante suyo, cuyas obras aparecían como una celebración, una constatación eventual o, en los mejores casos, como una provocación que intentaba sacarles de su anestesia, con los sistemas generados a través de Internet al público se le exige una búsqueda, por pequeña que sea: una acción complementaria. Es decir, son necesarios unos medios tecnológicos básicos que permitan una conexión y, una vez completados estos mínimos, la vocación decidida de buscar o encontrarse a través de un enlace, el portal concreto dentro de la amplia oferta-deriva ínter náutica. Pese a este esfuerzo activo realizado mayoritariamente no ya desde espacios privados o incluso domésticos, sino vividos y consumidos desde la experiencia personal e intransferible de la individualidad, no sería acertado no definir estas intervenciones como públicas. En caso contrario, resultaría clarificador redefinir algunas de las acepciones del concepto de lo público a partir de los cambios radicales de apreciación y aprehensión de lo visible, de lo exterior y, volviendo de nuevo al concepto-origen, de lo público que ha provocado la expansión de Internet en todos los campos de ocio, información o conocimiento. Por todo ello, el cambio más decisivo entre prácticas artísticas públicas se encuentra ahora mismo en la función participativa del espectador: la tecnología es ofrecida al usuario-cliente para que disponga de un mundo entero de opciones, donde la elección ha reemplazado el lugar de la libertad.

Rogelio López Cuenca ha desarrollado, desde mediados de los años ochenta, una labor comprometida que ha conjugado elementos propios del arte contemporáneo con otros eminentemente sociales o políticos. Una relectura de la vanidad del arte reflejándose en la sociedad de consumo: un sistema del que nadie que merodee por este territorio convulso puede finalmente escapar. Gran parte de sus obras han tratado sin tapujos y con fina ironía los desencuentros y fricciones propias entre civilizaciones e ideologías irreconciliables, e inciden en las paradojas derivadas de determinadas actuaciones públicas realizadas por políticas más o menos hegemónicas, más o menos progresistas.

Dentro de su propio portal web, que desborda los límites de una página de proyectos sin dejar de ser realmente más que eso, encontramos algunos trabajos en curso de marcado carácter archivista. *Malagana* es una interesante recopilación, más selecta que extensa, de algunas imágenes y su explicación a modo de comentario, adonde se muestran situaciones históricas relacionadas con Málaga, ciudad natal y de residencia del artista. El proyecto plantea una relectura de planteamientos estéticos, políticos e históricos basados en el concepto genérico de ciudad contemporánea plural, aunque centrados en la realidad de la ciudad andaluza. Al igual que ocurre con otras muchas ciudades -devenidas personificaciones caleidoscópicas de la actualidad, espacios bipolares de tránsito y memoria- en Málaga perviven las heridas mal curadas de unos hechos de pérdida y exilio todavía próximos -por más que se empeñe la sociedad y la historia en marcar distancias insalvables- junto con un florecimiento reciente basado en el turismo desaforado y la espectacularidad artística, cuya marca exportable ha encontrado un filón en el redescubrimiento de la figura de Picasso. Fuera del contexto específico de esta web personal pero íntimamente ligado a *Malagana*, figura *Málaga 1937 Nunca más*; proyecto que tiene su origen y razón de ser en la recuperación de imágenes, testimonios, documentación escrita... sobre la caída de la ciudad de Málaga, en febrero de 1937, a manos de las “tropas rebeldes” de Franco. Realizado en colaboración con el arquitecto Santiago Cirugeda, se plantea como un proyecto transversal que combina la construcción y ubicación de una serie de “lugares de memoria”, a modo de espacios a medio camino entre el monumento público y el espacio de reunión y encuentro, con la creación de una página web y foro, un documental, carteles..., incluso la regeneración de la flora de los espacios escogidos a lo largo de la carretera que une Málaga con Almería. Una concepción global de *recuperación* que intenta sustituir una misma sensación generalizada de olvido e injusticia que ha acompañado este capítulo oscuro y dramático de la insurgencia fascista.

Por otro lado, *Lima i[nn]memoriam* representa una interesante cartografía de la capital peruana donde se remarcan los espacios olvidados o repelidos por el poder. Como de costumbre, éstos atienden a minorías sexuales, étnicas, sociales, voces que han quedado apagadas por la megafonía chirriante e histriónica de las autoridades políticas y policiales, de sus abusos de poder. Y es precisamente mediante este otorgarle voz a los excluidos u olvidados, a los *otros*, como llegamos a *El Paraíso es de los extraños*, participación de López Cuenca en esta exposición. Para describir el funcionamiento de este proyecto, también archivístico y alojado en la red, cabe atender al juego de

malabarismos derivado de las dicotomías entre propio y ajeno, cercano y lejano, tierra y destierro, historia y creencia... Asentado de igual forma en la identidad tal como lo hacen *Malagana* o *Málaga 1937*, *El Paraíso es de lo extraños* ahonda en el pasado árabe de la ciudad, teniendo como referencia 1487, el año de la rendición frente al asedio cristiano, para extender una red rizomática y en continua expansión hasta el presente. La imagen de Oriente construida desde Occidente, con una concepción exacerbada de lo pintoresco y exótico y, así pues, de lo raro o extraño, de lo extranjero en cuanto diferencia, es punto de partida y también consecuencia de una búsqueda de sentido al porqué de tanta animadversión entre culturas consecuentes. Este extrañamiento, parcelado en clichés estancos difíciles de mover, potencia la exclusión y se refuerza en la idea de entender la cultura árabe como esplendor en el pasado y como decadencia en el presente, sin posibilidad alguna de mejora en el futuro. Al menos no sin pasar por los filtros que impone todo “lo occidental”. Las concepciones sobre la mujer desde los ámbitos de la representación de su cuerpo y su imagen, en el arte antiguo o la publicidad actual; los estereotipos del hombre como luchador, fanático, risueño embaucador o mártir terrorista, tienen todos su hueco en esta revisión no tanto de la realidad árabe como de la visión que se tiene de lo árabe desde el mundo occidental.

El proyecto toma forma en el contexto de esta exposición a modo de laboratorio: dos ordenadores sobre una mesa, que actúa asimismo como base de datos física de la información que se va generando, incluyendo un dossier sobre la evolución del tema y un texto amplio del artista, junto con un vídeo proyector vinculado a la web. Una puesta en escena sobria donde prevalece el acceso a la información y la voluntad de generar una capacidad crítica en el usuario, última fase del proceso y pieza clave determinante para el principio de la dimensión *real* del proyecto: su expansión continuada y su máxima difusión.

Cristina Lucas

“Sería ambicioso a más no poder, pensé buscando en los estantes libros que no están allí, sugerir a las estudiantes de aquellos colegios famosos que reescribieran la Historia”. Este extracto de una frase más extensa pertenece al libro *Una habitación propia* de Virginia Woolf, texto ampliado a partir de dos conferencias pronunciadas en 1928 en la Sociedad Literaria de Newham y la Odtaa de Girton. Un breve ensayo que es un texto clarificador sobre el modo en que la sociedad ha asentado sus bases culturales atendiendo al “sexo” (género, diríamos ahora) con que se nace. El tema propuesto para las conferencias fue “la mujer y la novela”, a partir del cual la escritora inglesa realiza un sensacional alegato sobre la independencia femenina y la posición de inferioridad a la que ha sido relegada históricamente. El recorrido que realiza Woolf a través de la tradición literaria anglosajona se detiene en épocas concretas y hombres ilustres y compara cómo habría sido esa misma suerte en el caso de haber nacido mujer. Una hipotética hermana gemela de William Shakespeare habría muerto rendida antes de haber siquiera podido actuar como actriz teatral, mucho antes de haberse dedicado a escribir sus propias obras. Imagina Woolf que, ante la puerta del teatro, “el director –un hombre gordo con labios colgantes- soltó una risotada. Bramó algo sobre perritos que bailaban y mujeres que actuaban”.¹⁵ Más adelante, sigue argumentando la escritora, la desigualdad alcanza otros ámbitos como la música, la religión o la literatura (por supuesto, podemos añadir nosotros, también al arte): “Nick Greene (...) dijo que una mujer que actuaba le hacía pensar en un perro que bailaba. Johnson repitió esta frase doscientos años más tarde refiriéndose a las mujeres que predicaban. Y aquí tenemos, dije, abriendo un libro sobre música, las mismísimas palabras usadas de nuevo este año de gracia de 1928, aplicadas a las mujeres que tratan de escribir música. ‘Acerca de Mlle. Germaine Tailleferre, sólo se puede repetir la frase del Dr. Johnson acerca de las predicadoras, trasladándola a términos musicales. Señor, una mujer que compone es como un perro que anda sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero ya sorprende que pueda hacerlo en absoluto’”.¹⁶

¹⁵ Virginia Woolf: *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona 1967-2005, pp. 67-68.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76. La cita que incluye Virginia Woolf es de Cecil Gray, *A Survey of Contemporary Music*, p. 246.

Sirva esta introducción como necesario preámbulo del proyecto *Tú también puedes caminar*, compuesto por un vídeo y cinco fotografías de gran formato, realizado por Cristina Lucas. La literalidad de la cita ha llevado a la artista a realizar un vídeo interpretado por una serie de perros amaestrados capaces de caminar sobre sus patas traseras. Los animales recorren situaciones de ámbito privado y público relacionadas con algunos tópicos femeninos, haciéndolo de una manera natural y nada victimista. Apoya este sentimiento de vitalidad una iluminación que realza los colores de un paisaje natural extraordinario donde confluyen campo y playa, y una estructura urbana encalada y alegre, propia del sur de España. Es fundamental en este trabajo, del que se expone aquí sólo el vídeo, la sensación de libertad que desprende, ilustrando en cierta forma las demandas de Woolf cuando impelía a ciertas mujeres escritoras que sus obras no destilaran tanto sentimiento de culpa.

Desde sus inicios, Cristina Lucas ha combinado dibujo, fotografía y vídeo y empleado las diferentes técnicas como herramientas aptas para la construcción de un discurso personal, el cual atiende a la importancia de los arquetipos sociales y a sus obligaciones y derechos derivados. Su serie de dibujos empleando los textos de la Sección Femenina franquista de los años cincuenta como pies de foto, revelan una postura crítica firme y seria, alejada de resultados fáciles o predecibles, a través del uso de la ilustración como *puesta en imagen*. Del mismo modo, su serie fotográfica *El viejo orden* cataloga distintos tipos de mujeres en relación con el espacio doméstico que habitan y las costumbres que asumen, siempre basadas en los roles asentidos como inmutables por una generación anterior, cuyas diferencias no siempre parecen superadas. Con todo, su reflexión no se ciñe a evocar un pasado más o menos cercano, sino que incide en el modo en que se asumen determinadas obligaciones morales, las cuales derivan en (o surgen de) posicionamientos políticos muy marcados.

Más recientemente, la artista ha realizado un conjunto de vídeos que aportan nuevas visiones sobre las apariencias y los modos de atender sus resultados sociales y en otra serie, compuesta por seis fotografías, recrea el momento último de seis diferentes escritores/as antes de quitarse voluntariamente la vida. Una pequeña catalogación sobre *El último deseo* de cada uno de estos intelectuales cuya obra permanece entre nosotros y que ganó la batalla de la perdurabilidad frente a sus vidas más o menos atormentadas. No podía faltar en este grupo la presencia de Virginia Woolf.

Las referencias previas del proyecto *Tú también puedes caminar* no sólo se encuentran entre las páginas de *Una habitación propia*. Convergen elementos tan dispares como la obra de Joseph Beuys *La rivoluzione siamo noi* de 1972, el cuadro *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp (1917) o la acción tan aparentemente simple de dar un primer paso: todo un completo aprendizaje sobre el caminar que trasciende sus propios límites motrices. Una combinación entre lo natural y lo cultural que, a su vez, se imbrica con lo político. No puede quedar más patente que estos pequeños pasos son resultantes de una acción más amplia y profunda: la lucha feminista entendida como casi única revolución en marcha.

El concepto de tiempo se asocia aquí, inseparablemente al de historia. Replantearse uno implica cuestionar la otra, significa también querer rellenar un poco más la estantería vacía a la que hacía referencia Virginia Woolf. y hacerlo casi ochenta años después. Sin perder de vista la dirección adecuada, con los grandes avances habidos desde entonces y los grandes espejismos que continúan existiendo ahora, reflejando una realidad que al mismo tiempo enmascara sus defectos.

Txuspo Poyo

Nueve dibujos realizados sobre páginas de periódicos retrotraen este proyecto colectivo hasta su estadio más primigenio, en el sentido que indican unos registros realizados de manera manual sobre una superficie ya impresa. Lógicamente, no volvemos a un origen inconcluso ni a un encuentro olvidado en la noche de los tiempos, recuperado años o siglos después. Pero si trazáramos un línea invisible que representara o atendiera a la técnica empleada en las diversas intervenciones de los siete artistas que componen este proyecto, los dibujos interpretativos y cargados de intenciones reivindicativas de Txuspo Poyo se situarían en uno de los extremos, el más relacionado con la impronta directa. Este modo de dejar huella tiene que ver en gran parte con una actitud diletante, incluso inconsciente en un primer estadio; y asimismo reivindica el gesto entendido como garabato, que va adquiriendo consistencia por la repetida utilización del trazo y su cada vez más remarcada silueta. Un *horror vacui* iniciado en las esquinas de los documentos, emulando una ociosidad adolescente, y que acaba siendo un posicionamiento político ante el suceso concreto y el modo como se filtra y cuenta a través de los medios.

Bajo el título *24 horas abierto, noticias USA hoy*, lo que vemos son hojas de periódicos españoles, todas de El País salvo una de El Mundo, con noticias sobre la última campaña electoral estadounidense que desembocó en la reelección de George W. Bush en noviembre de 2004. Un selecto grupo de personajes determinantes durante esos días o semanas previos desfilan por las hojas impresas, semi sepultados por una lluvia de líneas que conforman palabras, continúan las formas de cuerpos fuera de los márgenes de las fotografías o inventan nuevas figuras u objetos con el fin de generar incertidumbre sobre un ambiente en exceso aséptico y mediatizado. Un cuestionamiento constante que en ocasiones se ciñe a los titulares o las columnas de texto y en otras genera nuevas líneas de actuación a partir de las imágenes. Un claro ejemplo de esta segunda opción lo encontramos en el dibujo *La señal*. Al titular de la noticia, *Un presidente en guerra*, se le ha añadido el subtítulo *Bajo un cielo de estrellas* y otra frase más: *El elegido en el desierto del Sinaí*. La fotografía impresa muestra un retrato del Presidente de los EEUU, sobresaliendo apenas del lado inferior la cabeza y el principio del cuello encorbatado. La parte superior de la fotografía muestra una gran bandera estadounidense a modo de telón, con algunas estrellas blancas ordenadas sobre el fondo oscuro. Entre éstas y la cabeza del político encontramos otra frase: *Quién soy yo? God!!*

Las incidencias sobre la hoja de papel del rotativo parecen inagotables, como una suerte de acciones catárticas que ayudaran a alejar la realidad por medio de ataques directos, inmediatos, resentidos. Lo que pudo empezar como un garabato surgido alrededor de las esquinas, o una frase remarcada tras su lectura atenta, se ha vuelto un escenario convulso de información e interpretaciones.

En este conjunto de dibujos hay una cualidad ajena a la ideología de los mensajes. Se plantea una lucha frontal entre la opinión generada por los grandes medios de comunicación españoles, contrastada pero también interesada, y la propia individual de quien actúa sobre las hojas impresas de los diarios. Un dato importante, ya que destaca la difusión de la noticia y el enfoque dado desde Europa (y aún más, desde España) de un acontecimiento que está sucediendo en Estados Unidos. La lucha sin cuartel pero sin posibilidad de triunfo contra los acontecimientos, y el engranaje mediático que representan las intervenciones gráficas también cuestiona la fugacidad de las noticias, la superposición continua y diaria de informaciones, quitándose el oxígeno unas a otras, día tras día, sin que haya nada que pueda impedirlo. El hecho de convertir páginas impresas sobre papel de deterioro rápido en dibujos destinados a perdurar, acerca ambos extremos. Por un lado, los dibujos saben que su vida se acorta al estar registrados sobre este tipo de superficie tendente al marchitamiento; por otro, las noticias alcanzan una vida mucho más larga de que la que esperaban en tanto que noticias publicadas en un medio de información diario, si bien su contenido ya parece haber devenido más una imagen que un texto. Los dobles sentidos en los rastros o frases alcanzan una interesante controversia entre la corrección política o una actitud subversiva y contraatacante. Las palabras *Aladino* y *Ala-di-no*, por ejemplo, encabezan una página donde surge la figura inquietante de Condolezza Rice desde el interior humeante de una “lámpara maravillosa”. O la palabra *MALO* ha sido escrita debajo de *MUNDO*, encabezamiento de la sección internacional del diario El Mundo. Los ejemplos al respecto de la interacción entre imagen, texto impreso, dibujo y caligrafía, considerando la impresionante cantidad de juegos de palabras que pueden crearse, se hacen casi inabarcables, descubriéndose nuevas conexiones a cada revisión que hagamos de las obras.

Una característica relevante en la trayectoria de Txuspo Poyo es su eclecticismo conceptual y plástico. El empleo de medios audiovisuales, fotográficos, escultóricos o dibujísticos marca un pequeño cambio de percepción dependiendo de la técnica

empleada y provoca que sus trabajos puedan analizarse independientemente, de manera aislada. La relación entre ellos, por lo tanto, genera líneas cruzadas de interpretación, abriendo vías no exentas de paradojas: un modo contemporáneo de entender el arte, la vida y sus concomitancias recíprocas. Por otro lado, su estancia en Nueva York durante años ha marcado su práctica, marca cualquier posterior análisis que hagamos de su trayectoria y, en su caso, la metáfora del viaje como conocimiento, descubrimiento, construcción o reconstrucción (del sujeto) adquiere un significado pleno. Las intervenciones realizadas sobre las noticias de las Elecciones de EEUU surgen de una experiencia personal próxima ante el acontecimiento, de ahí que se expresen con esa cercanía y actitud crítica, pero no dejan de plantear un interesante juego entre conocimiento de una situación concreta y la distancia creada por el espacio intermedio. En una obra fechada el año 2001, tres señales luminosas mostraban palabras similares con significados completamente distintos (*Exit, Exile, Exist*) consiguiendo trazar entre ellas un nexo semántico invisible pero generador de una nueva vía de relaciones interconectadas. Un clarificador ejemplo del modo de trabajar del artista, siempre atento a los dobles fondos que poseen las cosas y que muchas veces ignoramos o asumimos sin cuestionar.

La otra obra de Txuspo Poyo presente en el proyecto es un vídeo de animación realizado en 3D titulado *Ambientes hostiles*, estilísticamente muy diferente a la serie anterior. En este caso la construcción de las imágenes y la narrativa se crea desde cero, sin referentes físicos previos, modelándose de manera virtual. La relación entre ambas se halla en un discurso común que cuestiona el poder desde posiciones complementarias: el político como generador del imaginario colectivo y el poder patriarcal como modelo que desde el ámbito de lo doméstico acaba relacionándose con el otro. En este sentido, la animación referencia la educación a través de elementos simbólicos como el martillo (*father*) y los clavos, de los cuales surgen palabras o frases relacionadas con la dicotomía sumisión/insumisión (*silencia, ojo por ojo, huelga de hambre*). La educación es planteada como lanzadera de posibilidades pero también como losa o marchamo insalvables, a través de una trama que se inicia con la creación de los clavos y los martillos a partir de partículas de una textura mercuríca. Esta suerte de nacimiento por generación espontánea reincide en la idiosincrasia del arte, cuya referencialidad está en gran medida presente en la trayectoria de T. Poyo, y la relaciona con las vanguardias artísticas en cuanto búsqueda de nuevos modos de narración

partiendo de hechos comunes, añadiendo el detalle escuetamente sugerido del arte como caja de herramientas.

Íñigo Royo

Eclecticismo estético y cuestionamiento de los propios modos de representación artística son dos denominadores comunes en la obra de Íñigo Royo. En su caso, medios como fotografía o vídeo devienen herramientas de usos diversos que han presentado resultados también muy dispares, sobrevolando por encima de sus intenciones estilísticas más o menos acordes a lo estipulado, la defensa de una idea o conjunto de ellas. Atendiendo a obras anteriores y su trayectoria hasta ahora, su modo de trabajar se basa en realizar pequeñas series fotográficas -con frecuencia conformando un grupo o políptico cerrado donde se desarrolla una acción- junto con vídeos que continuamente parecen cuestionar su poder comunicador en tanto que lenguaje visual universal. El problema de la comunicación quedaba patente en el vídeo *Providencia* (2002), donde un hombre de mediana edad, casi de espaldas a la toma, describe una serie de diapositivas lanzadas por un proyector, como si estuviera impartiendo una clase magistral. Las imágenes, sin embargo, no podemos verlas. Son lanzadas al aire en la oscuridad de la noche, sin pantalla u objeto alguno que las reciba y las haga visibles; sólo nos queda de ellas la descripción pormenorizada del profesor. La ilusión que crea la proyección es frágil, virtual e inconsistente. Esta reflexión sobre el poder de las imágenes en contraste con el de las propias palabras crea un interesante juego dialéctico que se ve reforzado por dos características: el arte en tanto que lenguaje visual pierde todo su valor al no poder ser visto y, por otro lado, se crea una curiosa relación de poder entre el espectador y el protagonista. Nada puede existir sin las frases descriptivas del profesor, pero ¿existen realmente las escenas que se describen? ¿Puede derivarse de ello que el conocimiento y especialmente el hecho de impartirlo o exponerlo, implica una situación de poder?

En un intento de referenciar los modos eclécticos de producción artística de Í. Royo, las obras incluidas dentro de *Registros contra el tiempo* analizan cuestiones similares con planteamientos estéticos diametralmente distintos. La serie fotográfica *Pasatiempo* -de la que aquí se reúnen diez obras- muestra imágenes tomadas de portadas de periódicos. Situadas en el centro de un fondo blanco, las fotografías parecen haber sufrido asimismo un proceso de blanquecimiento, desapareciendo o diluyéndose gran parte de los colores y sus detalles. Por encima de ellas, el artista ha ido marcando puntos numerados de forma correlativa, correspondientes a las partes más o menos importantes

de la escena, del modo en que se emplean en los pasatiempos infantiles, cuya unión ordenada acaba completando un dibujo. El pie de foto de la imagen repite en todas un mismo esquema, únicamente variando su número de serie o archivo, e indicando la frase: *Siga la línea de puntos y obtendrá la bonita figura de un individuo cuya instantánea ocupó unánimemente las portadas de los periódicos durante un rato*. El hecho de emplear en el título la palabra “rato”, que alude a un período de tiempo corto, junto con la utilización de la expresión “bonita figura” o la impersonalidad de “un individuo” o “unos individuos” (otro matiz sutil entre las frases) para nombrar a las personalidades retratadas, indica cierto distanciamiento y una actitud irónica. En efecto, los medios de comunicación periódicos ofrecen la información con el añadido incostestable de su legitimidad y, al hacerlo durante la extensión de un día, concisan las noticias en un período de tiempo corto pero cargado de simbología en cuanto que actúan como reflejo de actualidad. La superposición de otros eventos diarios, la presión por la abarcabilidad y la obsesiva búsqueda de la novedad, completan un compendio de elementos dispuestos para un vida fulgurante y corta que termina con el principio de la noticia posterior, o la llegada del día siguiente. El título genérico *Pasatiempo* adquiere un interesante doble sentido como distensión y entretenimiento -juego infantil en las formas y adulto en el fondo- y ejemplo perfecto del discurrir del tiempo que no puede ser detenido, por más que su paso sí pueda ser redactado a través de la narración de algunos hechos relevantes.

Una sensación similar podemos argüir a propósito de la obra de audio que complementa la anterior y que emplea otro título-definición para presentarse: *Naturaleza de "El Coyote" o la animosa lectura en orden alfabético de los pies de foto de las imágenes publicadas en algunos de los periódicos que desde hace un tiempo se amontonan en mi casa*. Pese a la clarificadora explicación que emplea el título, tal vez resulte interesante profundizar en su significado, o interpretar ciertos aspectos derivados de ella. Por un lado, volvemos a enfrentarnos a un divertimento propio de la infancia, los dibujos animados de *El Correcaminos* y *el Coyote*, que ofrecen un perfil mucho más complejo que la mera animación. Este detalle unificador en el uso del juego, no ajeno a otras de sus obras anteriores, conecta directamente con el tema central de la educación, su dificultad como divulgador de conocimiento y continuador de modelos culturales establecidos, con frecuencia demasiado presentes. A grandes rasgos, el personaje de Correcaminos puede interpretarse como el tiempo que pasa, siempre mostrado a través de la velocidad y una serie de sonidos que amplifican una sensación supersónica,

imparable. De otro lado, la presencia de El Coyote puede verse como reflejo nuestro, siempre inventando artilugios, planeando tretas, imaginando escenarios donde apropiarnos de Correcaminos que, en nuestro caso, es la frustrada imposibilidad de retener el tiempo. La obsesión por poseer este imposible se ha convertido en nuestro modo de vida. En un sentido figurado, en lugar del disfrute de los paisajes y del tiempo tal como es, nos empeñamos en correr más que Correcaminos, acelerando a su vez todo de nuevo, imprimiendo un ritmo aún mayor y colocando su accesibilidad un punto más lejano y, así pues, más inaprensible. Esta sería la *naturaleza de El Coyote* a que hace referencia I. Royo con el título, cuyo subtítulo indicaría la explicación pormenorizada de lo que realmente acontece en la pieza de audio. En el registro sonoro se mezclan las onomatopeyas sobre la velocidad de Correcaminos y la banda sonora de los dibujos animados, con la voz del propio artista leyendo una serie de pies de fotografías publicadas en periódicos, ordenadas alfabéticamente de la A a la Z. El tono de la lectura emula las retransmisiones deportivas, imprimiéndoles un punto de emoción y riesgo que contrasta hábilmente con la característica neutralidad de los textos empleados para describir las imágenes. Al mismo tiempo que esta expresividad parece querer rescatar los concisos textos de su tono habitualmente frío, también les otorga categoría de titulares. La descontextualización se halla igualmente en el hecho de describir una imagen sin la presencia de la imagen, lo que genera una expectación no existente en el formato original, donde los pies de foto se limitan a situar en un contexto una escena que resulta expresiva por sí misma e ilustración de una noticia mayor a su vez explicada o expuesta con más detalle.

La relación entre ambas obras, de factura tan distinta, se estrecha con la utilización de los periódicos como material de información, pero también de trabajo: objetos cargados de datos que aportan una presencia física contundente como documentos impresos, a lo que cabe añadir su condición temporal. Por más que los diarios sólo parezcan tener pleno sentido como noticieros del día a día, o incluso de la mañana, su pervivencia como material gráfico perdura más tiempo y así pueden ser empleados, buscándoles un nuevo uso acorde a nuevas necesidades. El empleo de expresiones como “instantáneas” o “durante un rato” en el caso del primer subtítulo y “durante un tiempo” en el segundo, sitúa la condición temporal del medio informativo en primera línea. Se constata el hecho de la temporalidad que representan los periódicos y el intento de registrar lo que ocurre alrededor. Rescatarlos de su pervivencia efímera para otorgarles un nuevo valor puede representar un intento de ralentizar algunos de los hechos que cuentan, con el fin de que

no queden *consumidos por el fuego* que provoca la actualidad imperiosa y omnipresente.

Fernando Sánchez Castillo

Una de las intenciones iniciales de este proyecto, tal como se ha querido indicar en el texto introductorio, es pensar sobre los modos de registrar el tiempo a partir de las obras concretas o la trayectoria general de determinados artistas. Ello también implicaría un intento de replantearse acontecimientos o situaciones que han marcado la historia, haciéndolo exclusivamente desde una perspectiva visual dentro del contexto del arte contemporáneo, al que de forma inevitable vuelve una y otra vez y referencia. Por lo tanto el *contra tiempo* del título también podría indicar un cierto *contra la historia*, no en el sentido de atacarla o negarla como institución, sino más bien para llevarla hasta un terreno adonde puedan analizarse errores, saldarse deudas o simplemente reinventarse los modos utópicos de escapar del juicio sumario que impone el tiempo, y de quien parece ostentar el poder de darle cuerda al reloj universal. No en vano, este planteamiento de retorno a determinado punto inicial –que no es origen de todo, sino principio de la Modernidad- seguiría con fidelidad los planteamientos teóricos de Adorno y Horkheimer expuestos en su *Dialéctica de la Ilustración* en cuanto vaticinio de muchas conductas contemporáneas sobre la industria cultural, visualizadas por ambos filósofos en la década de los cuarenta. El cuestionamiento de la Ilustración como proyecto fallido, en alguna de sus bases y sobre todo en sus formas, es un debate abierto que aún no ha encontrado una pieza que le calce satisfactoriamente.

Volviendo al terreno del tiempo y recurriendo de nuevo a sus representaciones fílmicas: cuando el personaje que interpreta Max von Sydow en *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) reta a la Muerte a una partida de ajedrez con el fin de obtener un tiempo extra que ya sabe extinguido, en cierta forma le está pidiendo un replanteamiento de los modos de ver y entender su existencia y, así pues, también *su* tiempo. La Muerte ha venido a por el protagonista, incrédulo y desencantado, y sabe que ganará, sólo es cuestión de alargar un poco más el juego. No podemos dudar que nuestra percepción del tiempo (lo que no implica el tiempo mismo, pues eso nos llevaría de nuevo al principio, a su contingencia), al igual que la del dolor o la alegría, son sentimientos que sólo podemos experimentar en primera persona. Si pudiéramos personificar el Tiempo, como un paso paralelo a la Muerte *bergmaniana*, no habría personaje con mayor atracción hacia los retos, sabiéndose como se sabe ganador de cualquiera en el que haya participado o en el que hipotéticamente pueda participar. El

arte se muestra como un territorio casi perfecto para hacer y rehacer, cuestionar y replantear, recrear, en definitiva, en el sentido estricto del término de “volver a crear”, lo ya existente o previo. También para retar a la realidad con su representación caleidoscópica.

Fernando Sánchez Castillo ha venido desarrollando una labor abiertamente cuestionadora, en ocasiones polémica, sobre el modo en que se han construido los símbolos históricos y sobre cómo éstos se han mostrado y llegado hasta nosotros. Somos parte de una sucesión de generaciones entrelazadas cuya existencia se encuentra irremediablemente ligada, fusionada, al entorno social, político, geográfico y, así pues, histórico, y donde la memoria oral conforma un interesante triángulo junto con los relatos históricos construidos y los rastros físicos que perduran. No es común encontrar en el ámbito artístico español obras que planteen un debate directo con sucesos históricos más o menos recientes, desde una posición crítica, y cuyos resultados se inscriban tan claramente dentro del mundo del arte, en el sentido de construcción y práctica estéticas. La referencia a la dictadura franquista y a los símbolos aún vigentes en determinadas ciudades españolas ha tenido una presencia principal en su obra. Y de algún modo, esta presencia se ha extendido a modos más amplios de control y vigilancia. La función de la estatua pública para con el pueblo (podemos también decir aquí, ahora, con el público) se convierte en un ojo vigilante, efigie de autoridad y símbolo de represión. Por ejemplo, en *Born again* (1999) el propio artista y otro hombre joven se lanzan una falsa piedra simuladamente extraída de El Valle de los Caídos, escenario adonde transcurre la acción del vídeo. En el vídeo *Rich cat* (2004) se muestran diversas acciones donde la protagonista es una gran cabeza de bronce, emuladora de las estatuas públicas y desproporcionadas de los dictadores. Una escena registra el momento de ser arrastrada por dos caballos y en otra es arrojada por un grupo de personas ladera abajo de una gran fosa. En *Pacto de Madrid* (2003) los restos de una estatua ecuestre sobresalen de un gran hoyo realizado en el suelo, mientras en *Arquitectura para el caballo* (2002) un jinete recorre los pasillos de la Universidad Complutense de Madrid subido a lomos de un caballo blanco, evidenciando la utilización de la arquitectura pública como contenedor para posteriores acciones represoras. Estos ejemplos, sin embargo, no deben desviarnos de una pretensión más compleja y ambiciosa, pues el artista desarrolla proyectos específicos relacionados con el contexto social, político e histórico de los lugares donde ha residido o expuesto. Los Ángeles, París y ahora Amsterdam son ciudades testigo de una forma de trabajar que

exporta ideas globales sobre el poder y sus modos de actuación, para después ser amoldadas al lugar concreto donde se ubican.

La memoria en tiempos de conflicto es el título de un proyecto que basa su proceso en la investigación y su resultado objetual o físico en la recreación de las arquitecturas ideadas, al principio de la Guerra Civil, para proteger determinados monumentos y edificios emblemáticos de Madrid. El desarrollo investigador equivale a una búsqueda de documentos, planos, fotografías de la época, testimonios... todo tipo de información que pueda ser útil para delimitar los contornos del acontecimiento: el modo en que se resolvió técnicamente la construcción de arquitecturas protectoras de algunos de los iconos del patrimonio cultural español. La segunda fase del proyecto equivale a la realización a escala 1/18 de esas arquitecturas-pantalla, siguiendo con precisión las fases de construcción de las originales, descubriendo incluso en su proceso detalles ocultos o no resueltos en los propios planos originales. No deja de haber en ello una tautología sobre el concepto de monumento. El construido como protección emula de manera tosca, pero no exenta de atractivo arquitectónico y carga ideológica, aquel que guarece dentro de sí. Un monumento que cubre otro. El artista aún riza más el rizo al colocar las maquetas sobre las cajas de embalaje empleadas para trasladar o almacenar las obras en condiciones óptimas. Un juego de muñecas rusas cuya última pieza no se da sino como evocación de una memoria visual del propio monumento, el cual puede ser visitado actualmente en su emplazamiento original, como si nada de lo que aquí se cuenta (incluyendo la propia guerra) hubiera ocurrido. *La memoria en tiempos de conflicto* es una frase cargada de intención que incide directamente sobre sus tres conceptos. La *memoria* de los monumentos originales queda suspendida por el tiempo en que se mantuvieron cubiertos, ralentiza los recuerdos sobre su fisonomía, al mismo tiempo que ejercita otra para obligarnos a no olvidar que existió el conflicto: los monumentos quedaron expuestos a los estragos de la guerra y la arquitectura que los protegió y conservó adquiere una funcionalidad y una estética precisas. *Tiempos de conflicto*, a su vez divisible en dos, actúa aquí como un todo. El tiempo se supedita al conflicto, el cual adquiere una condición temporal: los tres años que duró la Guerra Civil y el tiempo necesario para el desarrollo de la idea y construcción de los monumentos protectores. Asimismo, al realizarse el proyecto desde el momento presente, reflexionando sobre hechos concretos documentados pero ya casi olvidados o desconocidos por muchos, las obras asumen el testigo de los hechos que cuentan. La memoria se recupera y descontextualiza, se sitúa en otro momento y otro ámbito, en una época presente que

parece haber decidido asumir ciertas responsabilidades acerca de su pasado. ¿Es tal vez el tiempo transcurrido desde entonces suficiente como para que ya no salpiquen los lodos oscuros de la represión? La reflexión del título, sin embargo, también nos puede llevar a reubicar el conflicto en el momento actual: el de una sociedad bipolar enfrentada por mantener las cosas como están, la historia tal como está narrada, los símbolos donde están instalados... o querer volver hasta los lugares y los momentos para ofrecer una solución que haga justicia con los olvidos, las faltas y los delitos que quedaron impunes.

Estas obras de Fernando Sánchez Castillo realizadas a escala, tal como ocurría con otras anteriores, simbolizan un todo en sí mismas. El poder magnético de las maquetas reside en su capacidad para hacernos sentir desproporcionadamente superiores y nos predispone para tomar decisiones globales, en cierta forma porque la escala posibilita que poseamos la obra, pero también lo que representa o emula, como un deseo satisfecho.