

REVISTA DE
LOS MUSEOS
DE ANDALUCÍA
AÑO VI Nº 9
FEBRERO 2008 PVP: 6€

mus-A

LA FOTOGRAFÍA
Y EL MUSEO

mus-A

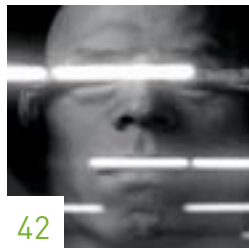
9



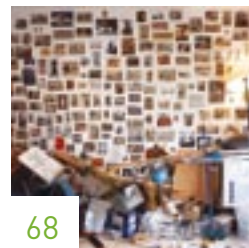
LA FOTOGRAFÍA Y EL MUSEO



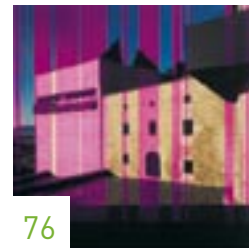
32



42



68



76

mus-A 9

EDITORIAL 5

MEDITANDO EL MUSEO

EL BAUTISMO
DE SAN FRANCISCO
DE ANTONIO
DEL CASTILLO 6

PABLO GARCÍA BAENA

DOSSIER LA FOTOGRAFÍA Y EL MUSEO

LA FOTOGRAFÍA CON(TRA) EL MUSEO 10
JOAN FONTCUBERTA

LA RETINA ARTIFICIAL.
LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LOS MUSEOS DE ARQUEOLOGÍA 16
SUSANA GONZÁLEZ REYERO

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA 24
JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO. ESTRATEGIAS DE GESTIÓN Y CONSERVACIÓN 28
JOAN BOADAS I RASET

LA CONSERVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LOS PRINCIPIOS DEL S. XXI 32
LUIS PAVAO

FONDOS FOTOGRÁFICOS EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS.
CONSTITUCIÓN, EVOLUCIÓN Y CONSIDERACIONES 42
CRISTINA ZELICH

FOTOGRAFÍAS 50
JOAN FONTCUBERTA, RICHARD ROSS, GABRIEL CAMPUZANO,
CARLOS CÁNOVAS, JUAN MANUEL CASTRO, PEPE FLORIDO,
ALEJANDRO SOSA Y THOMAS STRUTH

FOTOGRAFÍA Y MUSEO: QUERENCIAS Y EXPERIENCIAS 76
CARLOS CÁNOVAS

JANO. LA DOBLE CARA DE LA FOTOGRAFÍA 86
CATHERINE COLEMAN

COLECCIONAR, COLECCIONISMO Y MERCADO 98
LOLA GARRIDO



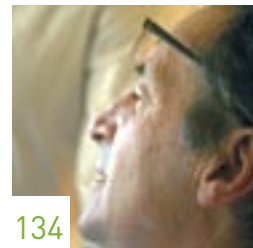
116



120



132



134



MUSEOLÓGICA. MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

EL MUSEO JOAQUÍN PEINADO Y EL PALACIO DE LOS MARQUESSES DE MOCTEZUMA: ARQUITECTURA PARA UN MUSEO 108
EMILIA GARRIDO OLIVER

EL 75 ANIVERSARIO DEL MUSEO SOROLLA 112
ALICIA VALLINA Y DAVID RUIZ

MUSEOLÓGICA. COLECCIONISMO

EL EQUIPO 57 DONA SU MEMORIA AL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO 116
MARÍA DELGADO LÓPEZ

MUSEOLÓGICA. TENDENCIAS

DISCURSO EXPOSITIVO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA GÉNESIS DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA Y MUSEOGRÁFICA 120
RICARDO TENORIO VERA

POR LA ANDALUCÍA DE SORIA 130
GONZALO SANTONJA GÓMEZ ARMERO

INTERVENCIONES

RESTAURACIÓN DE DOS LIENZOS DE SÁNCHEZ COTÁN (SAN BRUNO Y SAN JUAN BAUTISTA) PERTENECIENTES A LA COLECCIÓN ESTABLE DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA 132
JULIA RAMOS

PERSONAJES

ATÍN AYA 134
PABLO JULIÁ

EXPOSICIONES, ACTIVIDADES Y NOTICIAS

EXPOSICIÓN "LA MODA EN EL XIX". MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA 136
INMACULADA LEDESMA CID
Y M^ª DE LAS NIEVES CONCEPCIÓN ÁLVAREZ MORO

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA VIDA COTIDIANA EN ROMA ACTIVIDAD PARA ESCOLARES Y FAMILIAS 138
EMILIA MORALES CAÑADAS Y MARIBEL RODRÍGUEZ ACHÚTEGUI

ESPACIO INICIARTE. PRESENTE Y PASADO 140
CRISTINA GARCÉS HOYOS, VIDAL ROMERO Y CÉSAR LÓPEZ

RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

LA INSURRECCIÓN EXPOSITIVA CUANDO EL MONTAJE DE EXPOSICIONES ES CREATIVO Y DIVERTIDO. CUANDO LA EXPOSICIÓN SE CONVIERTE EN UNA HERRAMIENTA SUBVERSIVA 144
GUIOMAR ROMERO GARCÍA DE PAREDES

DOS: LUIS GORDILLO 145
VICTORIA USERO PIERNAS

PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA FEBRERO-MARZO-ABRIL 2008 146

DIRECTORIO 148



mus-A
REVISTA DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL
Nº 9
FEBRERO 2008

EDITA
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía
Dirección General de Museos

CONSEJO DE REDACCIÓN

PRESIDENCIA
Pablo Suárez Martín
DIRECTOR GENERAL DE MUSEOS

SECRETARÍA
María Soledad Gil de los Reyes
JEFA DEL SERVICIO DE MUSEOS

DIRECCIÓN EDITORIAL MUS-A Nº 9
Ignacio González

COORDINACIÓN EDITORIAL
Carmina David-Jones
María del Mar Angosto Acuña

CONSEJO DE REDACCIÓN
Bosco Gallardo Quirós, Pedro Sánchez Blanco,
Dolores Baena Alcántara, Alberto Marcos Egler,
Luz Pérez Iriarte, Beatriz Sanjúan Ballano

SUPERVISIÓN TÉCNICA
Francisco José Romero Romero

FOTO PORTADA
Carlos Cánovas. *Regarding. Lazslo Moholy Nagy.*
(La imagen parasitada). 1999.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Manigua

IMPRESIÓN
Tecnographic

DISTRIBUCIÓN
Aturem-CEDEPA s.l.

ISSN: 1695-7229
Depósito Legal: SE-1694-2002
Distribución nacional e internacional: 2.000 u.

Para envío de colaboraciones o información,
remita su nombre y apellidos, dirección, código postal
y ciudad a:
Revista **mus-A**
Dirección General de Museos
Consejería de Cultura
Levies 17, 41004 Sevilla
musa.ccul@juntadeandalucia.es
www.museosdeandalucia.es

mus-A permite la reproducción parcial o total de sus
artículos siempre que se cite su procedencia.

Los artículos firmados son colaboraciones cedidas a
la revista y **mus-A** no se responsabiliza ni se identifica,
necesariamente, con las ideas que en ellos se expresan.

FE DE ERRATAS **mus-A** 8

Referente al artículo "Adquisiciones de bienes
culturales para los museos de la Consejería de
Cultura de la Junta de Andalucía" publicado en el
número 8 de la revista **mus-A**, las obras de Daniel
Vázquez Díaz ubicadas en el Centro de Arte de Nerva
se encuentran en situación de depósito.

mus-A 9

FIELES

a nuestro compromiso con los lectores, afrontamos un nuevo número de *mus-A* con la firme decisión de perseverar en los objetivos marcados desde su inicio, sin renunciar, sin embargo, a esos pequeños movimientos que permiten que progrese sin perder lo mejor de nosotros mismos.

Como ya ha sucedido en otras ocasiones, el dossier se convierte en campo de pruebas de nuestros ensayos, búsquedas y aspiraciones de calidad, un espacio que puede crecer, cambiar y renovarse sin alterar la estructura de la revista. Para esta edición hemos decidido que goce del mayor protagonismo posible, realizando el peso de sus artículos en el conjunto de la publicación, ampliando la diversidad de las voces, e incluso permitiendo que se extienda más allá de las páginas de texto hacia un espacio central en el que domina exclusivamente la imagen, cumpliendo así, por otra parte y por primera vez, una vieja aspiración del equipo de *mus-A*, como es ilustrar la revista con piezas exclusivas, inéditas o especiales.

Con el número especial sobre el Centro Andaluz de la Fotografía ya mostramos nuestro gran interés hacia esta manifestación cultural, su presente, su futuro y sus desafíos y oportunidades en la era de la digitalización. Ahora queremos vincular la fotografía con el mundo de los museos, para ello nada mejor que ir de la mano de Ignacio González, editor de **PHOTOVISION**, que nos ha ayudado a transitar por muchos caminos desconocidos para nosotros.

El presente dossier se articula a través de diversos enfoques, como la utilización de la fotografía en el museo a modo de fuente documental, la exposición de fotografías, la historia de los fondos fotográficos en las instituciones museísticas y sus problemas de gestión, los derechos de autor, las nuevas necesidades de conservación o los usos museográficos de sus diversas técnicas. Y para abrir este dossier, hemos contado con la colaboración de Joan Fontcuberta que nos presenta una curiosa experiencia en el artículo "La fotografía con(tra) el museo".

En nuestras secciones habituales, menos copiosas para este número, el lector encontrará desde la relación

del nuevo destino de la colección del archivo personal del Equipo 57; desde una visión personal y poética del *Bautismo de San Francisco*, de Antonio del Castillo, escrita por Pablo García Baena, hasta la descripción del nuevo discurso expositivo del Museo de Bellas Artes de Granada, trazada por su director. Y los museos Joaquín Peinado y Sorolla, éste último celebrando su 75 aniversario; la restauración de dos lienzos de Sánchez Cotán; el emocionado recuerdo de Atin Aya, desde la particular mirada de Pablo Juliá; *La moda en el siglo XIX* y *la Vida cotidiana en Roma*; la inauguración de Espacio Iniciarte en la antigua iglesia de Santa Lucía; y nuestra habitual reseña bibliográfica, en esta ocasión a cargo de Guiomar Romero.

Son ya nueve números de *mus-A*, casi seis años de vida, y, como no nos cansamos de repetir en cada oportunidad, habría sido imposible llegar aquí sin la generosidad, entrega, calidad y disposición de todos nuestros colaboradores o sin el cariño, confianza y respeto de nuestros lectores. A todos, muchas gracias.

Fuensanta García de la Torre.
Directora del Museo de Bellas
Artes de Córdoba y Pablo
García Baena, delante de
la obra *El bautismo de
San Francisco de Asís*
de Antonio del Castillo.

EL BAUTISMO DE SAN FRANCISCO DE ANTONIO DEL CASTILLO



INTERVENCIÓN DEL POETA PABLO GARCÍA BAENA en el ciclo la Obra del Mes en el Museo de Bellas Artes de Córdoba el 25 de febrero de 2007

ORIGEN, EL LUGAR LA COMUNIDAD

Franciscana del Convento de San Pedro el Real, hoy Parroquia de San Francisco y San Eulogio, encarga en 1663 para la ornamentación del Claustro bajo del patio principal (tenía 12 ó 14 patios), una serie de cuadros a distintos pintores con escenas de la vida y milagros de su fundador, San Francisco de Asís. Parece que el conjunto se encomienda mayoritariamente a Don Juan de Alfaro, pintor de moda en aquellos días y recién llegado de la Corte (el snobismo es también pecado de los frailes), y al pintor sevillano José de Saravia. Sólo el cuadro

que hoy nos ocupa, el Bautizo de San Francisco de Asís, lleva sin decirlo la firma enigmática de Antonio del Castillo, el gran pintor del Barroco cordobés. Parte de las galerías donde fueron colgados los lienzos pueden ser admiradas hoy en restauración casi terminada para entregar a la tribu de niños que quieren ser Beckham. Destruído el cuadrado patio (ya en el siglo XIX sólo quedaba en pie el mismo ángulo de arcadas que ahora vemos y que nos permite disfrutar del campanario en armonía de arquitectura).

De este rincón hizo el grabador Parcerisa una litografía que ilustraba el libro *Recuerdos y Bellezas de España*. Lo que

no ha llegado a nosotros es el templete que cobijaba una fuente, pero que D. Pedro de Madrazo nos describe en amena prosa romántica: "Una fuente cubierta con pequeña cúpula pintada por dentro que denota grande antigüedad. Los robustos arcos que la sostienen descansan en columnas de fustes y capiteles desiguales, romanos unos, árabes otros. La pila ochavada de la fuente y su tazón, sostenido en cuatro fustes cilíndricos sin ninguna moldura, son evidentemente trozos de columnas antiguas, y parecen reliquias de un baptisterio mozárabe". Sigue Madrazo: "no había más morador que un pobre sillero, al cual le venía tan sobrada la

PALOMINO, INFLUIDO POR LAS NOTICIAS QUE LE DABA EL INSIDIOSO ALFARO, CUENTA QUE MURIÓ AL CONTEMPLAR LA SUPERIORIDAD DE UNOS CUADROS DE MURILLO Y EL ¡CASTILLO HA MUERTO! QUE ÉL MISMO EXCLAMARA SONARÍA COMO ESE TOQUE FÚNEBRE, CERRANDO LA MAÑANA.

DANDO TUMBOS COMO SU VIDA VA SU PINTURA, NO EN EL DIBUJO, EN EL QUE SIEMPRE FUE MAESTRO, SINO EN LA CONQUISTA DEL COLOR Y EL CLAROSCURO, LA LUZ CASI CINEMATográfica QUE VENÍA DE ITALIA CON CARAVAGGIO Y QUE HACE ESE IMPRESIONANTE FONDO TENEBRISTA DE SU CUADRO DEL CALVARIO.

monástica clausura, que se había bajado a un rincón de su inmenso patio, donde tenía sus palos y trenzaba sus aneas”.

Era costumbre en la mayoría de los Monasterios adornar los claustros con altares o cuadros. Claustros del Escorial, de Guadalupe, de la Cartuja de Granada, con las pinturas de Sánchez Cotán, o el San Buenaventura sevillano, con los lienzos de Valdés Leal. En Córdoba, aparte del que hoy nos ocupa, en las galerías porticadas del patio barroco de la Merced, el pintor jiennense José Cobo y Guzmán escenificó la vida de San Pedro Nolasco en cuadros hoy dispersos en el edificio de la Diputación. En Jesús Nazareno, Antonio Torrado narra la vida del Venerable Cristóbal de Santa Catalina, fundador de la casa. Y en el magno San Pablo de los poderosos dominicos, los lienzos son de Zurbarán. Este es el lugar, el origen; viene ahora la ciudad, el entorno.

LA CIUDAD, EL ENTORNO

A pesar del verso del Conde de Villamediana; “Un vulgo necio y un Góngora discreto”, Córdoba era en el siglo XVII una ciudad culta. Siglo de transición, los grandes nombres de Pablo de Céspedes, de Luis Carrillo Sotomayor, de Juan Rufo, de Francisco del Rosal, de Luis de Góngora, desaparecen con las primeras décadas de la centuria. La Córdoba parca, lineal y severa que era en la pintura como un reducto renacentista —recuérdense los murales de César Arbasia— admite y se asombra ante la eclosión de los abigarrados empiresos del magno pintor Acisclo Antonio Palomino, con nubes que pesan y sostienen balaustradas de cortes celestiales o el carro de fuego y caballos desbocados que raptan al profeta Elías, en el gran lienzo carmelitano de Valdés Leal. Todo este esplendor encuentra su reverberación en las grandes fábricas de los altares cordobeses que labran Hurtado Izquierdo, Félix Morales o Domingo de Bada, ya al iniciarse el siglo XVIII. En la

frontería de esas dos corrientes, Antonio del Castillo es el fiel que señala el punto justo en la medida elegante de las indumentarias, el naturalismo de los tipos humanos, la gravedad, podríamos decir helénica, de sus arcángeles.

Pero ¿cómo vivía esa Córdoba agrícola, azotada de calamidades, sequías, epidemias, guerras? Para conjurar tanta desdicha estaba el lado festivo en las procesiones, toros —la lidia podía ser hasta de dieciocho toros—, rogativas y desagravios. El doctor Enrique Vaca de Alfaro nos dejó en delicioso y curiosísimo libro, la descripción de unas fiestas a la Purísima, en Santa Marina. Con la retórica empalagosa y fascinante de su tiempo, 1662, adaptando mitologías, musas y jeroglíficos, encontramos el minucioso pormenor de las juncias, los altares, los pebetes, los fuegos de artificio. En el engolamiento de las octavas reales pinta, más con la paleta de su hermano Juan de Alfaro, que con sus palabras, el paso de la comitiva

*Al compás de la música armoniosa
pasó la procesión, dejando el fuego
que arrojaba la máquina asombrosa
con pompa, majestad, gala y sosiego.
Al arco de Bailío numerosa, y en frente
De él halló la vista luego otro altar
Ostentoso, rico y grave
Tan grande que no hay pluma que lo alabe.*

Las procesiones del Corpus, de Jesús Nazareno, o del Cristo de las Mercedes, detalladamente descritas por Ramírez de Arellano, y en nuestros días por Aranda Doncel, tenían, en el paso del Corpus, un ceremonial que incluía una parte festiva, como los bailes de gitanas o de gigantes, o las fuentes de vino. El pueblo se divierte con el regocijo de las tradicionales bullas. Los penitentes de las distintas congregaciones encharcan de sangre la madrugada al claror de los cirios.

EL PINTOR

En una casa de la calle de Muñices, frente al antiguo caserón de los Muñiz de Godoy, muere Antonio del Castillo el 2 de Febrero de 1668. Doblarían las campanas de la Magdalena en la mañana lluviosa, tan semejante a ésta de hoy en la que yo paso ante su fachada blanqueada. Allí está, un poco alta, la lápida que recuerda el tránsito del pintor.

Palomino, influido por las noticias que le daba el insidioso Alfaro, cuenta que murió al contemplar la superioridad de unos cuadros de Murillo y el ¡Castillo ha muerto! que él mismo exclamara sonaría como ese toque fúnebre, cerrando la mañana. Pero no, Castillo no murió de envidia, sino de melancolía, el grave mal que afecta a tantos pintores cordobeses.

Su vida azarosa, en el desconcierto común de la adolescencia (su padre, Agustín del Castillo, muere apenas cuando él tiene 10 años), le hace ir de un taller a otro entre los pintores amigos de su padre, y pasa de pintor de Santos de bulto a barrista de pequeñas figuras decoradas. Se casa a los 19 años con una viuda, Catalina de la Nava, y cuando ésta fallece le deja, entre otras mandas, la cama matrimonial como buen recuerdo. Su inquietud amorosa le hace ir por dos veces más al casamiento, la última con Francisca de Almoguera, de algún recurso y noble escudo con bordura de oro, que no desdeña el dorado de los vinos de Montilla, pues tabernas de Almoguera todavía las hay y son tradicionales en el barrio de Santa Marina. Y del mismo apellido sería Maria Josefa de Almoguera, cordobesa bisabuela de Picasso.

Dando tumbos como su vida va su pintura, no en el dibujo, en el que siempre fue maestro, sino en la conquista del color y el claroscuro. La luz casi cinematográfica que venía de Italia con Caravaggio y que hace ese impresionante fondo tenebrista de su cuadro del Calvario. La luz irradia desnuda desde el Crucificado, enhiesto

en el negror de la tormenta, y un aire que petrifica el movimiento y pliegues del sudario llega a María, que apenas si junta las manos, emergiendo como pálidas flores entre la amplitud azul-gris del manto.

Pero Antonio del Castillo es también poeta, poeta gongorino, naturalmente, aunque sólo conozcamos de su estro poético una silva dividida en seis estancias, con la que alcanza un segundo premio, (era una salvilla de plata) en unas justas poéticas en honor de San Rafael. En lo que no se ponen de acuerdo los eruditos es en el tema escogido para la silva, pues mientras Redel dice que fue la revelación al Obispo Don Pascual, José María Ortiz Juárez afirma que es la aparición del Arcángel a Simón de Sousa, Comendador de la Merced. Y así es efectivamente, ya que Castillo hace alusión al origen portugués del Comendador llamándole "lusitano venerable". De todos modos, la salvilla se utilizaría para servir las jícaras de chocolate a Don José de Valdecañas y Herrera, protector fervoroso de Castillo y que formó parte del Jurado en el torneo poético.

EL CUADRO

La leyenda áurea, los añalejos, los breviarios, el año cristiano, nos cuentan el viaje del joven peregrino que llega hasta Asís para presenciar el bautizo de Francisco, el hijo del rico mercader Bernardone. Sin embargo Giotto, el primer pintor de la leyenda antigua franciscana, no narra en los frescos de la basílica de Asís este preliminar prodigio.

Siguiendo la invención, el peregrino se transfigura en ángel, tal y como en tantas fábulas de ángeles mancebos. Así, al invitado celestial Castillo lo hace centro del cuadro, sosteniendo al Niño desnudo, que no parece tener miedo a la hermana agua, vertida sobre su cabeza por un obispo barbudo, casi un San Agustín o un profeta; de tal manera el cielo quiere testificar la importancia del neófito. Las alas del ángel, de una pesantez escultórica, hacen recordar al Castillo joven, pintor de imágenes de bulto.

UN CUADRO DE ANTONIO DEL CASTILLO

*Ese fondo católico y sombrío
ante el que brotan, lirio azul, los niños...
Sangre azul ellos, en la azul corola
de las chupas azules, que le prestan
apostura distante y gallardía.
Camareros de un sagrado oficio,
al hombro la toalla como estola,
portan graves el ánfora crismal,
el don ceñido, en circular batea,
del agua muerta de los cabujones.
Llamea la credencia con el oro
de las tecas, rebrillan los viriles,
en el mirar oscuro y en alerta
del caballero regidor del séquito
de los azules niños celebrantes.*

*Esta inocencia azul,
y la gozosa opresión del rito
¿por qué te trae ahora el halago de días primaverales,
cuando el campo respira con la clara alegría de la lluvia
instantánea*

*como un pecho exhalando, libre, el negro nubarrón del
invierno difunto
y grana en el torvisco la baya acre y roja
y las campanillas suenan, rosas, sobre los setos?
¿Por qué vuelve la gruta de tarajes y zarzas
y su lecho de secas hojas sonantes,
y el río borbotea como un pez que agoniza en la orilla?
Niños, no os ocultéis en ese sombrero de ramas,
¿qué hacéis?
Y sientes dulce y triste el peso de la culpa.
¿Era eso el edén de las estampas? ¿Esa la voz antigua?
¡Qué ligero corres por la suave colina húmeda, al sol dichoso!
Y alguien, ensangrentado, alza el cáliz amargo
de la Pasión.*



Antonio del Castillo Saavedra: *Bautismo de San Francisco de Asís*. Museo de Bellas Artes de Córdoba.

La grave asamblea que rodea la pila bautismal, el clérigo que levanta la rizada vela encendida, el apuesto acólito con la manguilla o cruz parroquial, la figura casi perdida del que sostiene el báculo, tienen la autenticidad del retrato, impasibles ante el milagro, pero sin el acartonamiento de Pacheco o de Pantoja de la Cruz, y son sin duda personajes del círculo de pintor: ¿plateros, canónigos, nobleza? El grupo familiar, relegado a un segundo término, se ordena tras una mesa credencia vestida, que exhibe unas bandejas, una estola, útiles del oficio sacro. Los padres, demasiado

jóvenes, o padrinos, sostienen un lienzo con festón de encaje presumiblemente para abrigar al Niño tras la ceremonia. La pila bautismal, en su armonioso decorado de gallones y cartelas, revela al Castillo creador de bocetos para estatuas, fuentes, obras de platería. Todo el escenario está montado teatralmente sobre un escalón, que parece esperar el non fecit Alfaro, el grafitti, diríamos ahora, del autor. Bajando la grada están los niños, delicadamente vivos y azules, portando toallas, bateas, ánforas crismales. Tienen el candor malicioso de la inocencia. En

el lado opuesto, el enigmático caballero, identificado por algunos biógrafos como Don Sebastián de Herrera, y por otros como un autorretrato del pintor. Elegante en la severidad de su traje de luto, acuchillado en las mangas, el almidonado cuello parece sostener una cabeza decapitada que interroga al espectador. El brazo izquierdo extendido con el sombrero chambergo indica el rótulo, como dice Rafael Ramírez de Arellano: "letrero y retrato se completan y quiere decir, para los amigos y contemporáneos del artista, lo pinté yo, el retratado no lo pintó Alfaro".

LA FOTOGRAFÍA CON(TRA) EL MUSEO

JOAN FONTCUBERTA Fotógrafo*

“El museo como institución parece desorientado, inseguro respecto al lugar que ocupa y decantado hacia una postura cada vez más reactiva y defensiva, como si detectase algún peligro que afectase no sólo al legado o los experimentos que protege y exhibe, sino a la institución museística como tal”. Thomas Keenan (1)

CUANDO A MITAD DE LA DÉCADA PASADA

un grupo de museos europeos, entre los que se encontraban el Centro Pompidou de París y el MACBA de Barcelona, presentó una retrospectiva del Movimiento Situacionista, muchos se escandalizaron. Unas propuestas “artísticas” —vivenciales, creativas, revolucionarias— que en su día rechazaban todo atisbo de institucionalización y que por descontado se resistían a su propia museificación, recalaban con el paso del tiempo en ese espacio sacrosanto que tanto habían combatido. Los responsables de la infamia argumentaron que la perspectiva histórica y la muestra respetuosa de esos materiales legitimaba que el museo cumpliera su mandato pedagógico: el derecho del público al conocimiento y a la cultura es la coartada en la que a menudo se escuda el museo para arrogarse a su antojo la interpretación del derecho del creador. Que una obra que nace contra la institución termine recibiendo el aplauso de la institución puede leerse en clave de homenaje pero lo que realmente implica es su neutralización. ¿Qué sentido tiene entonces hacer revivir una obra cuya principal energía queda desactivada por la descontextualización? ¿Por qué hacer espectáculo de quienes se ensañaron justamente con la sociedad del espectáculo? El resultado sólo puede leerse en clave de llamada al orden: victoria de la autoridad institucional sofocando cualquier chispazo de revuelta.

Esta contradicción no sólo afecta al arte contemporáneo sino que es común en la mayoría de disciplinas y experiencias cognitivas que decidieron depositar los testimonios de su saber en esos templos decimonónicos que resultaron ser los museos.

Bajo el impulso furioso del Positivismo los conservadores no reparaban en arrebatar a la realidad un pedazo de vida embalsamado y por tanto transformada ya en no-vida. Dan fe de ello las patéticas reconstrucciones de la naturaleza a base de dioramas y animales disecados en los museos de historia natural, o esas máscaras sustraídas de ceremoniales mágicos o religiosos y ahora realzadas en prístinas vitrinas para deleite de los aficionados a la etnografía. Las colecciones de los museos constituyen un botín cultural y, como las reservas de oro de los bancos emisores de moneda, tienen la misión de garantizar la liquidez humanística e intelectual de la sociedad, su solvencia en el ámbito del espíritu y de la sensibilidad, el espejo en el que buscar el reflejo de sus propias inquietudes y ambiciones. Arte y ciencia, en el fondo, estaban destinadas a justificar y perpetuar un sistema de vida y representaban pantallas en las que se proyectaban valores que, como el capitalismo, el colonialismo, el eurocentrismo o el racismo, rearmaban ideológicamente a Occidente para ejercer su poder sobre el resto del mundo.

En la escena del arte, el debate sobre la museabilidad y la museización lo suscitaron formulaciones artísticas que desde el Dada al *Agit-Prop* fundieron renovación estética y activismo político, pero también todas aquéllas que como el arte conceptual o el *Land-Art* cuestionaron la dimensión de la obra de arte en tanto que objeto, proponiendo como contrapartida un arte de experiencias e intangibles. ¿Debemos por tanto pensar que hay obras de arte que por su intención o por su naturaleza no son museables? La crisis de los museos actuales, su descalabro moral, se origina en la falta de respuesta. No hay respuesta o no la hay suficientemente convincente porque la creación más avanzada siempre pondrá al museo contra las cuerdas. Por mucho que el museo intente rebrotar de sus ruinas, por mucho que en una pirueta camaleónica pretenda despojarse de sus atavismos autoritarios y se convierta en un espacio de aparente autocrítica, el museo nació para atesorar y conservar. A través de las generaciones el museo ha sido el guardián del canon. Su sentido esencial, en suma, ha venido reposando sobre la gestión —colectiva y diacrónica— de la mirada y de la memoria. Mirada y memoria constituyen sus pilares ontológicos.

La irrupción de la fotografía en 1839 vino a conculcar el monopolio del museo en esos dos dominios. También la cámara se las veía con la estetización de la experiencia visual y con la patrimonialización de la información gráfica, principios que ya fueron señalados por el diputado y científico rosellonés François Arago en su célebre discurso de presentación del daguerrotipo en la sesión conjunta de la Academia de Ciencias y la de Bellas Artes en París el 19 de agosto de 1839. Como se ha destacado a menudo, ya en la primera alocución pública sobre el nuevo procedimiento se desveló aquel doble cometido al que la fotografía parecía genéticamente predestinada: colmar el placer de mirar, el impulso *escópico*; y preservar los contenidos de las apropiaciones escópicas.

La rápida implantación social de la fotografía supuso una secularización de la mirada que contravenía el *stato quo* jerárquico y autoritario del museo. La fotografía entrañaba una amenaza para el orden establecido. Tras el recorrido de casi un siglo, Walter Benjamin fue preclaro al diagnosticar que lo relevante no era debatir si la fotografía era un arte (una mirada canonizada), sino cómo la presencia de la fotografía trastocaba la misma noción de arte (los procesos de canonización). Cabía decidir en consecuencia si la fotografía era museable, o si incorporarla al museo supondría acostarse con el enemigo, es decir, permitir el acceso a un caballo de Troya. Benjamin podría haber añadido que, por encima de dilucidar la contingencia museal de la fotografía, importaba advertir cómo la fotografía contribuía a socavar la función tradicional del museo. La salvaguarda del orden establecido recurrió entonces a desacreditar a la fotografía a un doble nivel: relegándola a la categoría de arte popular y tutelando su uso instrumental.

QUE UNA OBRA QUE NACE CONTRA LA INSTITUCIÓN
TERMINE RECIBIENDO EL APLAUSO DE LA INSTITUCIÓN
PUEDE LEERSE EN CLAVE DE HOMENAJE PERO LO QUE
REALMENTE IMPLICA ES SU NEUTRALIZACIÓN.

El primer museo que admitió la fotografía en su acervo nos da muestras de ello. En 1852 se fundó en Londres el South Kensington Museum; en 1899 se rebautizó como Victoria and Albert Museum (V & A), nombre con el que se le conoce todavía. Desde su nacimiento, acaecido a un estrecho intervalo de las invenciones de Daguerre y Fox Talbot, la joven entidad evidenció la imposibilidad de ningunear al nuevo medio. Su primer director, Sir Henry Cole, era un aficionado entusiasta que valoraba en la fotografía grandes posibilidades educativas y al mismo tiempo, aunque en menor medida, capacidad de expresión artística. El actual conservador jefe de fotografía del V & A, Martin Barnes, deseoso de rehabilitar la figura de su ilustre predecesor, le atribuye generosamente la anticipación de comprender “la doble naturaleza de la fotografía: registrar y transmitir información, pero también interpretar el mundo poéticamente” (2). Pero lo cierto es que si bien el V & A fue un museo pionero en el mundo al efectuar las primeras adquisiciones de fotografías consideradas como obras artísticas autónomas (por ejemplo, en la década de 1860 se adquirieron tirajes de Julia Margaret Cameron, pero subyace la duda de si se debió a su valía artística, o a la preeminencia de las personalidades retratadas, o a ambos motivos a la vez), el afán de recopilación priorizó siempre las fotografías de carácter informativo, asignables por tanto más a la fototeca (el archivo gráfico) que a la colección.

La relación del V & A con la fotografía ha sido objeto de numerosos estudios y recapitulaciones (3). El museo abrió inmediatamente un estudio fotográfico permanente, al frente del cual estuvo Charles Thurston Thompson, que tenía como misión reproducir piezas de la colección para su inventario gráfico así como para cuestiones de administración y seguridad, pero especialmente para poner a disposición del público reproducciones artísticas con fines comerciales y divulgativos. Al iniciar la colección, empezaron a llegar al museo ejemplares de artes decorativas y bellas artes procedentes de Europa y Asia, tales como detalles arquitectónicos, piezas ornamentales, esculturas, moldes de yeso, hierro forjado, cerámica, vidrio, mobiliario, pinturas y dibujos. Esos objetos eran sistemáticamente fotografiados y las copias se ponían a la venta o se prestaban a escuelas de arte. Paralelamente se desarrolló un programa de adquisición de fotografías arquitectónicas y topográficas que debían enriquecer el archivo del museo y proporcionar información de contexto en la exhibición de determinadas obras en las salas. Por ejemplo las fotografías de catedrales góticas francesas de Edouard Baldus y Bisson Frères aportaban una información muy valiosa a los estudiantes de arte y diseño que no podían permitirse un viaje para visitarlas. En 1866 el museo envió a España a Thompson para que fotografiase la catedral de Santiago de Compostela; posteriormente una selección de las vistas efectuadas se presentaron junto a los moldes de yeso del famoso Pórtico de la Gloria. El hecho de recopilar y acumular fotografías en base a este criterio traducía el intento de forjar una colección enciclopédica que instruyese al público e inspirase a diletantes y curiosos.

Una prueba adicional de las dificultades epistemológicas que acompañaban la categorización de la fotografía fue que una tercera colección de fotografías fue creada en el museo en 1882 como parte de las colecciones científicas. Esta colección estaba presumiblemente concebida para ilustrar una historia empírica del medio, como un ejemplo de los progresos de la propia tecnología. Aunque el criterio de inclusión privilegiase una panorámica de los diferentes logros fotoquímicos, ópticos y mecánicos, muchas de las piezas seleccionadas terminaron redundando lo que sería la colección “artística”.

En cambio, el archivo quedaba confinado a un ostracismo ejemplar, dictándose medidas específicas para impedir de forma ostentosa todo tipo de ósmosis con la colección. De hecho la organización de los servicios fotográficos ya empezaba por calcar la estructura clasista de la propia sociedad británica de la época. Al contratar a Thompson como director del estudio fotográfico, Henry Cole no sólo recurrió a alguien con quien estaba ligado por lazos de amistad

QUE EN EL MUSEO SURGIERA UNA "CASTA" DE FOTÓGRAFOS QUE CARECÍAN DEL PRESTIGIO DE ARTISTAS Y CIENTÍFICOS HIZO MÁS FÁCIL VISUALIZAR LA SEPARACIÓN ORGÁNICA ENTRE EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO INSTITUCIONAL Y LAS OTRAS COLECCIONES FOTOGRÁFICAS.

y que provenía, como él mismo, de los elitistas círculos dirigentes, sino que además ya llegaba aureolado de un reconocimiento en tanto que "artista" (porque originalmente se había dedicado al grabado). Entre sus responsabilidades iniciales Thompson tuvo que contratar e instruir al personal que debería ocuparse de la creciente demanda de documentación fotográfica. Thompson cumplió este menester reconvirtiendo a un grupo de soldados asignados entonces al museo. Que en el museo surgiera una "casta" de fotógrafos que carecían del prestigio de artistas y científicos (y que por ende eran ajenos a la condición de *gentleman* que sí ostentaba Thompson), hizo más fácil visualizar la separación orgánica entre el archivo fotográfico institucional y las otras colecciones fotográficas. Incluso la terminología utilizada hasta bien entrado el siglo XX para referirse a los fotógrafos del museo contribuía a negar cualquier posibilidad de que una visión personal, por descontado ya no artística, pudiese impregnar su actividad. Así los trabajadores de los servicios fotográficos eran identificados como "operarios"; con ello se indicaba que su ocupación sólo implicaba el acto mecánico del registro y por tanto no requería pensar, tan sólo una cierta destreza técnica, pero que en cualquier caso permanecían muy alejados de las motivaciones más elevadas de la fotografía presente en las otras colecciones de South Kensington. A la postre, la implantación del Pictorialismo en la segunda mitad del siglo XIX terminaría consolidando el divorcio entre "arte" y "documento", cuyos destinos *naturales* correspondían a colección y archivo.

Unas circunstancias recientes revelarían la insensatez de esa situación. Vid Ingelevics, fotógrafo e historiador canadiense, fue el comisario de la exposición "Camera Obscured: Photographic Documentation and the Public Museum", seguramente el examen más ambicioso del modo como los museos se servían de la fotografía para documentar sus fondos y actividades (4). En 1994 se encontraba en Londres haciendo la investigación preparatoria de aquella exposición, abstraído en unas consultas en el archivo gráfico del V & A descubrió unos álbumes que contenían cientos de copias fotográficas de Roger Fenton de su etapa como fotógrafo en plantilla del British Museum. Más conocido por su reportaje de la Guerra de Crimea, Fenton fue también el primer fotógrafo empleado por un museo ya que el British Museum lo contrató entre 1853 y 1959. Durante ese período Fenton realizó miles de fotografías de las piezas de las diferentes colecciones con el propósito de confeccionar repertorios de fichas gráficas. Entre las más conocidas se encontraban algunas imágenes de anatomía comparada; otras reproducían réplicas de esculturas clásicas. A finales de la década de 1850, un plan para centralizar los servicios fotográficos de los museos públicos londinenses transfirió a South Kensington todo el material de Fenton, compuesto básicamente por voluminosos negativos de cristal. Estas placas fueron positivadas para confeccionar los álbumes encontrados por Ingelevics. Cuando el proyecto de unificación de archivos fue desestimado tan sólo unos años más tarde, los negativos regresaron al British Museum, que hacia finales de siglo los consideró un estorbo inútil y se deshizo fatalmente de ellos malvendéndolos como materiales de desecho. En cambio los álbumes con los originales de Fenton permanecieron, semiolvidados, en South Kensington. Paradójicamente dos décadas después el British adquiriría también algunas fotografías de Fenton cuyos negativos había tirado.

Impulsado por una corazonada, Ingelevics subió a la quinta planta de museo, donde se encuentra el Departamento de Fotografía responsable de la colección como arte independiente y el gabinete para consulta de los estudiosos. Al verificar el catálogo de fichas su sospecha se confirmó: algunas piezas, como la de los esqueletos de un hombre y un simio (número de catálogo #40.849), duplicaban las que ya había visto en el sótano. Solicitó entonces la versión de esa pieza que se encontraba en la colección para observarla. Un ordenanza con las manos enfundadas en guantes blancos de algodón le entregó el tiraje, elegantemente enfundado en un *pass-par-tout* de



cartulina libre de ácido. En el gabinete de fotografía ese tiraje se había convertido en un objeto de arte de la colección fotográfica del museo, una obra del artista Roger Fenton. Abajo, en el contexto del archivo fotográfico la misma imagen estaba confinada casi anónimamente a una función documental, encuadrando al museo y su retórica museológica como sujetos históricos. Para quienes tuvieran dificultades en visualizar la distancia entre “alta” y “baja” cultura, el V & A les ofrecía un gráfico ejemplo: la distancia eran seis pisos.

Para más inri, los *Fentons* considerados “obras”, como cualquier otro objeto de la colección, habían sido reproducidas fotográficamente con fines de estudio y registro. Una misma imagen fotográfica, por tanto, existía con tres estatus diferentes: la versión instrumental original (la reproducción de un artefacto); su versión institucionalizada como obra artística (una pieza de la colección); y la versión que reproducía esta pieza (la reproducción de la reproducción). Y es de suponer que el British Museum seguía conservando el esqueleto humano y el del simio, el referente que mereció esta retahíla de representaciones. La información que contenían la tres imágenes era idéntica pero su valor y el protocolo de su manejo no tenían nada que ver. En un extremo, interesaba la información pura; en el otro se atendían las cualidades formales de un objeto. Pero sobre todo Ingelevics había destapado un juego de paradojas semióticas y ontológicas que ya habrían querido para sí los apropiacionistas postmodernistas de los años 80 que, como Sherrie Levine o Gerhard Teewen, reivindicaban el ocaso de la originalidad reproduciendo “obras maestras” que pasaban a ser presentadas descaradamente como propias.

En este caso no hacía falta ninguna intervención para poner en evidencia la futilidad de los valores en que se asientan instituciones del arte como el museo y el mercado: como explicación sólo era necesario extrapolarlo. Ingelevics aprovecharía pues su hallazgo para realizar una instalación titulada *Axis: a tale of two stories* (“Coordenadas: un cuento de dos historias”), que formaría parte de la exposición *Invisible Light: Science, Photography and Classification*, comisariada por Russell Roberts para el Museum of Modern Art de Oxford en 1997. Como en un sistema de coordenadas, Ingelevics dispuso en el eje de abcisas una hilera de fotos tomadas por él de las páginas de los álbumes conteniendo los Fenton–documentación, y en el eje de ordenadas, las reproducciones de los Fenton–arte efectuadas por el anónimo fotógrafo del museo. En la intersección de la cruz se encontraba la imagen que reuniendo, entre tantas cosas a la vez, la afirmación y la negación de lo museable, la cual, en mucha medida, ha marcado el ritmo de la historia de la fotografía administrando la migración del orden del archivo al orden de la colección museo, o, lo que es lo mismo, el tránsito de una naturaleza instrumental a otra artística.



Detalle de la instalación de "Axis: a tale of two stories" tal como fue presentada en la muestra colectiva *Invisible Light: Science, Photography and Classification*, Museum of Modern Art, Oxford, 1997. Como elementos de esta instalación se incluye la foto tomada por Vid Ingelevics del álbum del Victoria & Albert Museum con el original de Roger Fenton documentando un esqueleto humano y otro de mono, circa 1856, y la foto reproduciendo la ficha gráfica del mismo original perteneciente a la colección artística, tal como puede consultarse en el V&A's Prints & Drawings Study Area.

Se puede pensar que la peripecia de estas fotografías de Fenton constituye una excepción, un accidente en las prácticas museísticas. Pero en todo caso se trata de un accidente elocuente que acciona, como una bomba de relojería, un estallido de trasgresión. Tras el descubrimiento de Ingelevics los responsables del Departamento de Fotografía se apresuraron —imagino que un tanto avergonzados— a *rehabilitar* los álbumes de Fenton. Entre el suceso y el bochorno media el tiempo necesario para dismantelar la falsa diferencia entre documento y arte que era la burda coartada del museo para cerrar el paso a la fotografía. En ese lapso de pausada migración del archivo a la colección aprendimos no sólo que la objetividad no existe sino también que todas las certezas teóricas son contingentes y mutables. Hemos asistido a piruetas programáticas que abarcan desde el documentalismo como estilo hasta la muerte del autor. Hemos aceptado, en fin, que el gesto más demoledor de la vanguardia podía consistir en fotocopiar un rostro o la fachada de una fábrica —una parodia cínica que nos remite a la inicial represión del medio fotográfico que ahora ve pasar el cadáver de su enemigo.

Esa es la lección que se desprende de la propuesta del Ingelevics—artista. Nos recuerda que la cámara vino a instaurar una nueva cultura visual problematizadora de la noción de excelencia y de su capitalización por el museo. Socialización versus elitismo, flexibilidad versus rigidez, insolencia versus solemnidad: la fotografía vino a amenazar con la diversidad, con la transversalidad, con la transitoriedad, con la ubicuidad, con la indiferencia, con la banalidad, con la indisciplina, con el mestizaje... Frente a ese programa el museo aparecía como una carcasa disfuncional cuya desaparición (o cuya reformulación radical, que equivaldría a lo mismo) había sido sentenciada. Si el museo protegía a la aristocracia de las imágenes, la fotografía vino a decirnos que las reglas debían cambiar. Aunque para ello debieran rodar muchas cabezas porque, en definitiva, todo tiene un final para que otras cosas nazcan.

NOTAS

1. *Introducción* ["como un museo"], incluido en el libro con las actas del simposio "Los límites del museo", Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995.

2. Martín Barnes, *This Land of Romance: Robert Napper, Francis Frith & Company y el Victoria & Albert Museum*, en "Napper y Frith. Un viaje fotográfico por la Iberia del siglo XIX". MNAC, Barcelona, 2007.

3. Cabe destacar John Physick, *Photography at the South Kensington Museum*. V&A Publications, Londres, 1975; y Mark Haworth-Booth y Anne McCauley, *The Museum & the Photograph*, The Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts, 1998.

4. La exposición debutó en The Photographers Gallery, Londres, en mayo de 1997, y luego viajó a Suecia y Canadá, concluyendo su itinerancia en 2004 en el Sprengel Museum de Hanover.

* Aparte de un trabajo prioritario como creador, Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) ha desarrollado una actividad multidisciplinar en el mundo de la fotografía como docente, crítico, historiador y comisario de exposiciones. Actualmente es profesor en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.

Cámara Carl Zeiss de 13 x 18, fabricada en Jena (Alemania). Primera cámara del arqueólogo Juan Cabré Aguiló, regalada por Henri Breuil en 1908.



LA RETINA ARTIFICIAL. LA IMAGEN FOTOGRAFICA EN LOS MUSEOS DE ARQUEOLOGÍA

SUSANA GONZÁLEZ REYERO (1) Dpto. Historia Antigua y Arqueología, IH Consejo Superior de Investigaciones Científicas

1. LA IMAGEN Y EL ESTUDIO DEL PASADO

DESDE QUE EL NUEVO INVENTO DE LA

fotografía se dio a conocer al mundo, en la Francia de 1839, la nueva técnica de reproducción de la realidad estableció una íntima relación con una ciencia entonces en definición, la arqueología, que venía a reunir acercamientos muy diversos al patrimonio histórico de las naciones.

Con anterioridad, los dibujos y grabados ya habían ilustrado las teorías de los autores, su percepción e imaginación de los paisajes y su recreación de la vida en las culturas antiguas. Existía, de hecho, una amplia tradición y se habían establecido los requisitos para una ilustración histórica, custodiada entonces en los gabinetes de antigüedades y en los restringidos círculos del saber occidental.

Con el s. XIX y la aparición de la fotografía, este panorama fue cambiando. De hecho, en buena medida el surgimiento de la arqueología tal y como se conformó coincide, en el tiempo, con las posibilidades que brindó el desarrollo de la edición impresa y los adelantos que proporcionó la técnica fotográfica.

El conjunto de fotografías y dibujos producido desde entonces es memoria visual de la práctica arqueológica, una fuente, frecuentemente inédita, que forma parte de lo que denominamos hoy

Excavación de "La tumba del elefante", en la necrópolis de Carmona (Sevilla). Hacia 1890.
 La fotografía como testimonio y registro de la excavación arqueológica.
 Archivo General de Andalucía. Colección fotográfica J. Bonsor. AGA F-7631. Negativo nº 1.1.



la esfera visual de la arqueología. Confluyen en ella todo tipo de medios visuales, producidos a lo largo de la historia de la arqueología y que debemos analizar, valorando su testimonio, aportación o modificación de los argumentos y teorías que han conformado ese proceso de comprensión y reflexión crítica sobre el pasado —y también sobre el presente— que se lleva a cabo en la investigación arqueológica.

En efecto, lejos de ser meras ilustraciones, las imágenes contienen mensajes, diversos y codificados, que han tenido una gran perdurabilidad e influencia en el discurso arqueológico, algo que justifica la necesidad de analizar críticamente la influencia que los argumentos visuales han tenido en la construcción del conocimiento.

Así, la parte gráfica ha influido en nuestra forma de pensar el pasado, en la conceptualización, en la difusión y debate sobre los hallazgos, en metodologías como el comparatismo y la argumentación y demostración de las hipótesis desplegadas en el discurso arqueológico. Por ello, es plenamente pertinente que incorporemos en nuestro análisis una visión crítica acerca de la parte gráfica, de su acción e influencia en el discurso arqueológico.

Pero debemos considerar cómo, al trabajar con el registro fotográfico, debemos asumir sus características propias, como imagen, frente a otras fuentes, como las materiales o escritas. A lo largo de la historia de la arqueología ha sido predominante, dentro de un paradigma

LA FOTOGRAFÍA SE DIO A CONOCER EN UN MOMENTO EN QUE DIFERENTES CIENCIAS EN FORMACIÓN ESTABAN DEMANDANDO FUENTES DE ESTUDIO MÁS FIABLES, EN QUE SE DENUNCIABAN LAS INEXACTITUDES DE CIERTOS DIBUJOS O GRABADOS. FRENTE AL DIBUJO, LA FOTOGRAFÍA PARECÍA MÁS ADECUADA PARA LA CIENCIA, MÁS EXACTA Y VERAZ.

positivista, la concepción de que la incorporación de la fotografía supuso la llegada de un instrumento que permitía reproducir lo visto. Se igualaba el realismo de la toma con la realidad que se quería reproducir. Paralelamente, la fotografía se dio a conocer en un momento en que diferentes ciencias en formación estaban demandando fuentes de estudio más fiables, en que se denunciaban las inexactitudes de ciertos dibujos o grabados. Frente al dibujo, la fotografía parecía más adecuada para la ciencia, más exacta y veraz.

Hoy sabemos, sin embargo, que la fotografía no transmite fielmente la realidad, más bien la altera. Su imagen conlleva un conjunto de sentidos que depende de manera importante de quién realiza la toma. Es, igualmente, polisémica, en cuanto una misma imagen puede reaprovecharse en sucesivos discursos históricos, apoyando hipótesis quizás contradictorias. En este sentido, su significado es contextual, ya que se construye dependiendo de la cadena de imágenes en que se inserta. Y es, igualmente, objeto antes que imagen. Está codificada. Es contenedora no sólo de la imagen reflejada, sino también de las manipulaciones y procedimientos que posibilitaron su fabricación. Antes que copia de lo real, la fotografía representa una transformación sobre las cosas. Puede fragmentar o aislar un aspecto de un todo cultural y puede, también, omitir otros aspectos. En este sentido, la fotografía nos informa de la historia pero es, a su vez, un objeto histórico. Es un objeto nuevo que debe conllevar un análisis propio.

En este sentido, mi acercamiento considera la fotografía como una construcción cultural, un objeto codificado y no un reflejo inmediato de la realidad. Así, en sus diversas y sucesivas utilidades, la imagen ha trasladado, voluntaria o inconscientemente, las teorías del autor o investigador, sus objetivos; ha potenciado ciertos aspectos y ha discriminado otros. La escasa concienciación de este poder de la parte gráfica ha incrementado, de hecho, su acción y perdurabilidad en el discurso histórico.

En arqueología, su imagen influyó en el establecimiento de estilos y tipologías, en la perduración del positivismo, en la generalización del método comparatista. La parte visual —fotografías, dibujos— ha sido y es portadora del conocimiento arqueológico, una premisa que justifica la necesidad de un análisis y cuestionamiento realizado, no obstante, desde la constatación de su especificidad y de sus características propias como fuente para la Historia. Fundamental para esta reflexión resulta también la importante relación existente entre el poder político y el descubrimiento y utilización del pasado, como base sobre la que, entre otros aspectos, justificar las formaciones políticas contemporáneas. Así, cuando las imágenes de sociedades primitivas llegaron a occidente, por ejemplo, en el marco de las Exposiciones Universales, hicieron posible, por primera vez, imaginar cómo debió ser la historia primitiva europea, al tiempo que justificar el dominio occidental de buena parte de estos territorios. Las imágenes fueron, en buena medida, evidencias y pruebas en este discurso histórico, formulado en un proceso dialéctico en el que interferirían y se entremezclaban la política y el contexto contemporáneo.

2. LA FOTOGRAFÍA EN LOS MUSEOS ESPAÑOLES

La fotografía, concebida como una analogía de la realidad, se adecuaba perfectamente al desarrollo de una cultura de los museos tal y como se produjo en la segunda mitad del siglo XIX. En la época, la fotografía significaba una forma de poseer el objeto, el monumento. Su rápida incorporación se comprende además dentro del proceso más amplio de la definición de las ciencias en la segunda mitad del s. XIX, que consideraba la clasificación como el primer paso para el conocimiento científico.



La Dama de Elche, fotografía coloreada por Eduardo González. En el pie se apunta su interpretación como Mitra Apolo y las circunstancias del hallazgo. [© Archivo Municipal de Elche, Alicante. Foto J. Blánquez Pérez, 1998].

Los museos se convirtieron en guardianes de la cultura material. Proporcionaron, en un momento de amenaza tras las conquistas napoleónicas en Europa, la identidad cultural que las naciones conquistadas buscaban. La amenaza a las costumbres y la tradición que provocaron procesos como la revolución industrial se ha visto también como una posible causa del mayor interés por el pasado, por unas raíces que exponían los museos. Los monumentos y los museos sirvieron para crear y definir la memoria colectiva de Occidente. Por inclusión, pero también por exclusión: mostrar lo diferente que eran otras tierras reforzaba los vínculos de una nación (Blühm, 1996, 132). En este contexto, pueden comprenderse las Exposiciones Universales como un lugar de exposición y competición de las naciones, escaparates de sus logros científicos e industriales en los que la aparición de la fotografía sería, cada vez, más frecuente.

Desde mediados de la década de 1850, la fotografía se venía ya utilizando en la National Gallery de Londres, asumiendo la fotografía de las pinturas, incluso, directores de esta institución como Sir Charles Eastlake. Sin embargo, el primer museo que organizó una exposición de fotografías, en 1893, fue el Kunsthalle de Hamburgo. En España, el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas llevó a cabo pioneras aplicaciones, incorporando la fotografía al discurso museístico al lado del vaciado o la réplica. La fotografía permitía llevar a cabo montajes más complejos. La pintura italiana, en especial la del s.XV, pudo representarse mediante varias reproducciones cromolitográficas, destacando la instalación, en el techo, de una diapositiva de la Capilla Sixtina.

DESDE MEDIADOS DE LA DÉCADA DE 1850, LA FOTOGRAFÍA SE VENÍA YA UTILIZANDO EN LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES, ASUMIENDO LA FOTOGRAFÍA DE LAS PINTURAS, INCLUSO, DIRECTORES DE ESTA INSTITUCIÓN COMO SIR CHARLES EASTLAKE.

Se tenía un interés especial hacia el denominado arte español —el producido a partir del XVI—, incluyéndose fotografías de obras de Luis de Morales y del retrato del Papa Inocencio X de Velázquez (VV.AA., 1918, 23).

Hacia 1860 estas concepciones se aplicaron a la Antropología, poniéndose de moda la idea de formar museos fotográficos para el estudio de las razas humanas. Las características de la nueva técnica posibilitaron estos museos de fotografías, como propondría después André Malraux, reuniendo 450 fotografías de obras maestras (Malraux, 1947). El Museo Nacional de Antropología de Madrid, fundado en 1875, incorporó tempranamente la fotografía (Adellac, 1998, 110), permitiendo conseguir imágenes de otros pueblos.

Por su parte, y creado en 1867, el Museo Arqueológico Nacional abordó en estos años la realización de su primer catálogo, publicado finalmente en 1883. Resulta notable el esfuerzo por incluir la entonces cara fotografía, gracias a varias fototipias de Laurent (VVA., 1883). El recurso a Laurent es testimonio, quizás, del prestigio del fotógrafo, pero también muestra cómo no existía ningún fotógrafo en la plantilla del museo, como sí habían incorporado ya otros museos como el Británico de Londres, donde trabajó el conocido fotógrafo Roger Fenton.

Sin embargo, los tamaños y la reducida escala de la parte gráfica en el catálogo del Museo Arqueológico Nacional serían criticados por el investigador francés Engel, quien echaba de menos, sin duda, los grandes formatos de las publicaciones europeas que permitían observar y estudiar los hallazgos (Engel, 1893, 70). Era habitual que el museo dejase la reproducción de sus fondos en manos de estudios fotográficos que se encargarían de su venta, como el francés constató en su visita al Museo de Tarragona en 1891 (Engel, 1893, 24). Gracias a su misión arqueológica por España sabemos que, en esta fecha, podían obtenerse ya fotografías en los museos arqueológicos de Sevilla y Carmona, aunque la práctica de la fotografía era aún minoritaria y faltaban, además, los “fotógrafos de profesión” (Engel, 1893, 76).

Paralelamente, el conocido viaje de la fragata Arapiles tuvo la misión, en 1871, de recuperar piezas antiguas, estampas y vistas que enriqueciesen las colecciones de los museos hispanos. Se pretendía poder ilustrar un recorrido global por la Antigüedad, a la imagen de potencias europeas como Alemania, Francia o Gran Bretaña, e incluyó también la recopilación de dibujos y fotografías, medio de apropiación de los principales testimonios de la antigüedad.

Años después, algunas de las incorporaciones más significativas de la fotografía a los museos se desarrollaron conjuntamente con otros esfuerzos que se realizaban en otras instituciones. Fundamental es el ejemplo del Fichero de Arte Antiguo, proyecto iniciado bajo la dirección de Ricardo de Orueta, quien posibilitaría también, en 1933, la concepción de un laboratorio de fotografía en el Museo Arqueológico Nacional.

A finales de la década de los años 30 la fotografía comenzaba a ser una técnica extendida y usual en la Arqueología española. Diversos factores contribuyeron a este proceso. La popularización de las placas secas y de las cámaras de bolsillo, para las que no era necesario el trípode, había provocado que, por primera vez, el hacer fotografías comenzara a trascender socialmente. Pudo entonces convertirse en un pasatiempo, apareciendo gran número de aficionados (Romero, 1986, 74). La llegada del s.XX había supuesto, también, la sustitución de las placas de cristal por el rollo de película en celulosa, que resultó fundamental en el desarrollo de la fotografía. La “revolución Kodak” hizo que la máquina entrase en el elenco de objetos adquiribles por las familias de clase media burguesa



Vista del interior del Museo de Reproducciones Artísticas, hacia 1925.

(Romero, 1997,11). Durante el primer tercio del s.XX se produjo una gran evolución técnica que influyó en la forma de obtener las imágenes, pasando de las pesadas cámaras de placas de cristal en gran formato a las Leica y Contax comercializadas en los años treinta (Sánchez Vigil, 2001, 314). También en el campo de la edición apareció, a partir de los años 90, un nuevo procedimiento técnico de reproducción que incrementaría las posibilidades de difusión: el fotograbado.

Tras la Guerra Civil se produjo un significativo incremento en la incorporación de la fotografía a los museos, llegando paulatinamente nuevas musealizaciones como la del Museo Arqueológico de Sevilla en 1947. En ella, la fotografía y los vaciados pasaron a desempeñar un importante papel (Navascués y de Juan, 1947, 105). De hecho, la fotografía se concibió como parte integrante de la nueva musealización.

En general, podemos constatar cómo, a pesar de las posibilidades apuntadas por el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, los museos arqueológicos no realizaron montajes que integraran la fotografía hasta después de los años 50. No tenemos noticia de la inclusión, en el discurso museográfico, de proyecciones y de una notable parte gráfica que ilustrara, por ejemplo, el contexto de hallazgo de los objetos o su entorno geográfico hasta épocas muy recientes. Así, debemos valorar la muy notable musealización del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas como una acción que debemos en gran parte a la iniciativa de J. F. Riaño y Montero y, quizás también, a la necesidad de paliar la falta de piezas originales.

3. CONCLUSIONES. HACIA UNA VALORACIÓN DEL USO DE LA IMAGEN EN ARQUEOLOGÍA

El recurso a las imágenes ha tenido consecuencias múltiples y complejas, tanto en los acercamientos al pasado que ha protagonizado la arqueología, como en la difusión llevada a cabo desde los museos. Destacaré, por ejemplo, cómo la fotografía ha contribuido activamente a crear iconos visuales, que han pasado a tener una larga asociación con la época histórica representada. De esta forma, se crea una imagen del pasado que el espectador puede asociar inmediatamente. Aísla un tipo de monumentos u objetos que pasan a ser consideradas como definitorias de una cultura entera.

Como ejemplo, citaré el interesante estudio de M. Scott, quien ha analizado las formas en que la visita al British Museum of Natural History y al Horniman Museum, ambos en Londres, influyen en la percepción sobre la evolución humana y en la idea de África como cuna de la humanidad. El estudio refleja la complejidad de formas en que un visitante confecciona algo a partir de sus ideas previas y a partir de las concepciones que han sido expuestas en el museo (Scott, 2005, 31). Los museos son, por tanto, zonas de contacto dinámicas, entre los productores de la información y los consumidores, ambos implicados en la construcción de significados. En estos casos estudiados, la debilidad en la representación animó la creencia de que la modernidad se fraguó en primer lugar, sino únicamente, en Europa, y que la migración fuera de África permitió la emergencia de la verdadera humanidad. Así, África es todavía imaginada como una tierra salvaje, quizás cuna biológica de la humanidad, pero no cuna cultural. La institución museística es tanto productora como receptora de ideologías específicas, al mismo tiempo que nos recuerda la gran responsabilidad de los museos, de la que hay que ser consciente a la hora de su planificación museística.

Pero no sólo la fotografía, sino que también los dibujos influyen en la percepción de la historia. Por ejemplo, los dibujos que Amédée Forestier publicó en 1911 en el *Illustrated London News*, reconstruyendo el día a día en Glastonbury Lake Village, un palafito de la Edad del Hierro, han sido una de las reconstrucciones arqueológicas más reproducidas, contribuyendo a conformar nuestras ideas sobre la vida en el pasado. Los dibujos fueron creados con el claro propósito de cambiar las desfasadas representaciones que había sobre la Edad del Hierro, reemplazando la imagen usual del antiguo bretón salvaje, por una imagen que lo presentaba como civilizado (Philips, 2005, 78). Las imágenes de Forestier se basaban en hallazgos arqueológicos y tenían como finalidad difundir la impresión de civilización, de que la gente del pasado era como nosotros. Así, un estudio detallado de las reconstrucciones visuales es revelador de cómo se han creado y difundido las ideas sobre el pasado (Philips, 2005, 86).

Con estas reflexiones anteriores he querido llamar la atención sobre cómo las fotografías y, en general, las imágenes no son sólo productos y testimonios de la actividad humana, sino que son sujetos que intervienen activamente en cada época, en cómo añadimos nuevos datos a la construcción del conocimiento sobre el pasado. Consecuentemente, deberíamos dejar de ver las imágenes como sustitutas de la evidencia arqueológica, y pensar en ellas, más bien, como suplementos en el sentido de Derrida (Derrida, 1987), a la vez que entenderlas como registros visuales de los intentos que, en cada época, se han realizado en cuanto a negociar un encuentro con el pasado. En estas imágenes se encuentra, en efecto, el proyecto científico e imaginativo que subyace en la Arqueología: el deseo de reconstituir el pasado mediante el ejercicio de la imaginación histórica.

LA FOTOGRAFÍA HA CONTRIBUIDO
ACTIVAMENTE A CREAR ICONOS
VISUALES, QUE HAN PASADO A TENER
UNA LARGA ASOCIACIÓN CON LA
ÉPOCA HISTÓRICA REPRESENTADA.



BIBLIOGRAFÍA

- ADELLAC MORENO, María Dolores, 1998: "Las fotografías del Museo Nacional de Antropología", en *Anales del Museo Nacional de Antropología*, nº 5, pp. 109-138.
- DERRIDA, Jacques: *The truth in Painting*, Chicago, 1987. 402 pp. ISBN: 978-0-226-14324-8.
- ENGEL, Arthur: "Rapport sur une Mission Archéologique en Espagne (1891)", en *Nouvelles Archives des Missions Scientifiques et Littéraires*, T. III, París, 1893.
- MALRAUX, André: *Le Musée imaginaire*, París, 1947. 285 pp. ISBN-10: 2070329488.
- NAVASCUÉS Y DE JUAN, Joaquín María de: "La nueva instalación del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla. Criterios que la han presidido", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 53 pp. 97-126, 1947.
- PHILIPS, J.E.: "'To make the Dry Bones Live': Amédée Forestier's Glastonbury Lake Village", en Smiles, S., Moser, S. (eds.), 2005: *Envisioning the past. Archaeology and the Image*, Blackwell, Oxford, 2005. ISBN-10: 140511150X.
- ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo: "La Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza y sus Salones Internacionales", en Romero Santamaría, A., y Tartón Vinuesa, C., *Historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, 75 Aniversario, pp. 12-43, Zaragoza, 1997.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Manuel: "De la Restauración a la Guerra Civil", en *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis, vol. XLVII, pp. 193-384, Madrid, 2001. ISBN: 9788423954926.
- SCOTT, M. "We Grew up and moved on": visitors to British Museums consider their "Cradle of Mankind", en Smiles, S., Moser, S. (eds.): *Envisioning the past. Archaeology and the image*, 29-50, Oxford: Blackwell, 2005. ISBN-10: 140511150X.
- VV.AA.: *Guía histórico-descriptiva del Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid, 1918.

NOTA

1. Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRAFICA

JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL Doctor en Ciencias de la Información (Rama de Imagen)
Fotógrafo Profesional y documentalista gráfico en la editorial Espasa-Calpe

LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRAFICA ES UN concepto que engloba diferentes aspectos, desde el propio documento como elemento único hasta el estudio global del conjunto de documentos en un todo universal y con características propias. En su estudio, como en toda investigación, hemos de recurrir a las fuentes, a las referencias que constaten sus valores. Establecemos, en consecuencia, una diferencia fundamental entre documentación fotográfica y fotografía documental, entendiendo ésta como una parte del todo. La mayoría de los historiadores continúa utilizando una terminología común; así Sougez: “A pesar de esta limitación que vedaba la inclusión del documento fotográfico en la prensa, poco después de divulgarse el daguerrotipo aparecen ya claros ejemplos de lo que iba a ser la fotografía documental en sus aplicaciones y modalidades”.

Definimos la documentación fotográfica como el documento o conjunto de documentos cuyo soporte es la fotografía en cualquiera de sus aspectos técnicos: negativo, positivo, diapositiva, fichero digital, etc. Desde el punto de vista científico, documentación fotográfica es la ciencia que tiene por objeto el estudio del proceso de comunicación de las fuentes fotográficas para la obtención de nuevos conocimientos aplicados a la investigación y al trabajo fotográfico. Cualquier fotografía adquiere valor documental en cuanto que “ilustra acerca de algún hecho”, es decir, que informa, transmite o sugiere conocimientos. El ilustrador o documentalista fotográfico en su labor profesional necesita del documento para justificar, completar o contrastar la información textual o verbal. Todo documento fotográfico tiene dos lecturas: su representación original a partir de la selección de la realidad; es decir, lo que se pretende captar para crear, comunicar o informar sobre algo, y por otra parte lo que sugiere al receptor. La interpretación de la imagen puede variar la intención primaria e incluso sugerir tantas ideas como miradas.

En el estudio de la documentación fotográfica juegan un papel fundamental dos campos: los centros donde se conservan los documentos y las fuentes a las que recurrimos para realizar el análisis. Las fotografías, por sus características y utilización, se dispersan en todo tipo de centros, por lo que se conservan no sólo en las instituciones consideradas generales (fototecas, hemerotecas, archivos, bibliotecas, museos, etc.) sino también en otros puntos donde su recuperación es dificultosa e incluso inaccesible (empresas, colecciones, fundaciones, etc.). Establecemos una tipología referencial de centros públicos como punto de partida:

DEFINIMOS LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA
 COMO EL DOCUMENTO O CONJUNTO DE DOCUMENTOS
 CUYO SOPORTE ES LA FOTOGRAFÍA EN CUALQUIERA
 DE SUS ASPECTOS TÉCNICOS: NEGATIVO, POSITIVO,
 DIAPOSITIVA, FICHERO DIGITAL, ETC.

1. Archivos
2. Bibliotecas, hemerotecas y filmotecas
3. Institutos y fundaciones
4. Museos
5. Otras instituciones: universidades, academias, etc.

Por otra parte, se han creado centros específicos dedicados a su conservación, tratamiento y difusión, de dependencia pública o privada. Las consejerías de cultura de las comunidades autónomas han fundado entidades para el estudio de la recuperación de fondos históricos de relevantes autores y/o colecciones temáticas. Y con otra visión surgieron las agencias gráficas o fotográficas, cuyo objetivo es la comercialización. No es este un aspecto nuevo, pero sí lo es si tenemos en cuenta que las grandes agencias se fundaron para elaborar información escrita, añadiendo después los departamentos dedicados a la parte gráfica.

La divulgación de los contenidos de los centros de documentación como experiencia colectiva se llevó a cabo en el I Congreso de Historia de la Fotografía Española, celebrado en Sevilla en 1986, donde se presentaron datos procedentes de archivos, colecciones, bibliotecas, museos y publicaciones en relación con los fotógrafos y su obra, con el objetivo de editar una *Historia de la fotografía española entre 1839 y 1986: Fondos fotográficos del Museo Nacional Ferroviario* (María Dolores Moreno Burgos); *Fondos fotográficos referentes a la época colonial y España en África en el Museo Nacional de Etnología* (Marta Sierra Delage); *Noticia de un archivo y de fotógrafos valencianos del siglo XIX* (José Huguet); *El archivo MAS de fotografía* (Montserrat Blanch) y *Servicio y Archivo de fotografía del Centro de Recursos Audiovisuales de la Universidad de Murcia* (María Manzanera).

En el desarrollo de la actividad documental es necesario conocer las fuentes, y si bien la fuente por excelencia es Internet por la facilidad de acceso y por la cantidad y calidad de información que aporta, en la mayoría de los casos la respuesta no se aproxima a la fuente primaria, al referente clave. Esto es, Internet puede llevarnos a la bibliografía pero no al contenido del libro, porque la digitalización de millones de libros sobre cualquier materia es una utopía. El ejemplo en este sentido lo tenemos en Bill Gates y su pretensión de realizar la fototeca universal, proyecto que tuvo que abandonar tras dos años de experiencia al darse cuenta de que necesitaría decenas de años sólo para intentarlo. Desde la red de redes, a través de los buscadores, accedemos a las fuentes en un proceso casi inmediato. Los catálogos impresos han sido sustituidos por contenidos *on-line*, pero continúan siendo una fuente secundaria y no primaria. Internet ha devorado al resto de las fuentes, las ha engullido o las ha desplazado a un segundo término, como si tuvieran valores secundarios. Sin embargo, en una sociedad cambiante y globalizadora, cobran cada vez mayor interés las fuentes orales y las colecciones particulares, en un bucle que nos lleva a fondos históricos tan importantes como el del pintor Manuel Castellano, conservado en la Biblioteca Nacional.

Las fuentes son recursos necesarios para acceder a la información y al conocimiento en general, instrumentos que maneja o crea el profesional de la información para satisfacer las demandas y necesidades informativas de los usuarios de cualquier unidad informativa (archivo, biblioteca, centro de documentación, etc.). Su tipología es diversa y responde al origen de la información, con tres grupos:

1. PERSONALES: procedentes de personas o grupos de personas entre las que existe una relación profesional. Ofrecen información oral que al ser registrada queda transformada en documento. Se obtienen de entrevistas, ruedas de prensa, correos o contactos personales, pero también desde actividades científicas: encuentros, congresos, asambleas, etc. Para acceder a estas fuentes se cuenta con: directorios de profesionales y de asociaciones donde encontrar referencias para contacto.

2. INSTITUCIONALES: proporcionan información sobre una institución pública o privada. Normalmente es la propia institución la que genera los documentos. El acceso a ese tipo de información se realiza desde guías, directorios y publicaciones de la institución.

3. DOCUMENTALES: contienen información a partir de o sobre un documento; por consiguiente se transmiten desde el propio documento. Se engloban en este grupo las monografías, publicaciones periódicas, obras de referencia, guías, etc.

Las fuentes por excelencia son las obras de referencia, monografías, catálogos, guías y revistas. Un trabajo pionero fue el del centro AZIMUT (Organització d'arxius fotogràfics) que recoge los cerca de doscientos centros de documentación fotográfica en Cataluña, en una estructura que indica la cantidad, cualidad y antigüedad de los fondos. Entre las obras de referencia, los diccionarios y enciclopedias ocupan lugar destacado, si bien son escasos los trabajos realizados en esta línea de investigación, debido a la dificultad de establecer criterios de selección en una materia tan exhaustiva y en la que han trabajado tantos autores. Por lo que respecta a las monografías es fundamental la bibliografía, definida por L. N. Malclés como "Ciencia que se propone buscar, identificar, describir y clasificar los documentos impresos, con el fin de constituir los repertorios adecuados para facilitar el trabajo intelectual". Con el fin de establecer criterios de uso de las fuentes monográficas, la estructuramos en cuatro grandes grupos:

1. Documentación fotográfica
2. Historia de la Fotografía
3. Ensayos y estudios generales
4. Autores: vida y obra

Una de las fuentes menos valoradas y sin embargo esenciales en la recuperación son las revistas de fotografía, que comenzaron a publicarse en paralelo a su invención. Entre las más destacadas figuran: *La Fotografía* (1864), dirigida por José Sierra Payba, *La Revista Fotográfica* 1891–1894), *La Fotografía* (1886), *Novedades Fotográficas* (1891), *La Fotografía Práctica* (Barcelona, 1894–1906), *Arte Fotográfico* (Sevilla, 1896), *La Fotografía* (1901–1914), *Daguerre* (1904), *Graphos Ilustrado* (1906–1907), *Lux* (1915), *El Progreso Fotográfico* (1914–1915 y 1920–1936), *Criterium* (1921), *La Revista Fotográfica* (1923–1926), *Arte Fotográfico* (1927–1928), *Foto* (1928–1932), *Art de la LLum* (1932–1936), *Sombras* (1944–1952), *Arte Fotográfico* (1951–2007), *AFAL* (1956–1962), *Imagen y Sonido* (1963–1971), *Cuadernos de Fotografía* (1971), *Nueva Lente* (1971), *Flash-Foto* (1974), *Photo* (1976), *Zoom* (1976), *Foto* (1983), *PHOTOVISION* (1981), *FV Foto-Video Actualidad* (1988), *La Fotografía Actual* (1989), *Archivos de Fotografía* (1995), *Diafragma Foto* (1997), *Papel Alpha-Cuadernos de Fotografía* (1996), *Revista de Historia de la Fotografía Española* (1990), *Foto Digital* (1999), *Exit* (2000), *Rojo* (2001), *C Photo Magazine* (2005).

Las fuentes bibliográficas han sido recogidas en estudios concretos; es importante consultar la bibliografía de *La fotografía en España* (Isabel Ortega en Summa Artis, tº 45), el *Diccionario de Fotografía* de Espasa, *La fotografía como documento* (Sánchez Vigil), los trabajos históricos que han llevado a cabo Marie Loup Sougez, Publio López Mondéjar o Lee Fontanella, y las monografías dedicadas a autores o la historia de la fotografía en lugares concretos, desde los pueblos hasta las comunidades.



Portadas de algunas de las obras citadas en el artículo.

BIBLIOGRAFÍA ELEMENTAL SOBRE DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco. "La fotografía como documento", en 6ª Jornadas Antoni Vares. Imatge i Recerca. Girona: Ajuntament, 2002, pp. 165-173.
- BOADAS, Joan, Lluís-Esteve CASELLAS Y M. Àngels SUQUET. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotogràfics*. Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2001.
- CALBERT, Javier y Luis Castelo. "La fotografía como documento y crítica social", en *La Fotografía*. Madrid: Acento Editorial, 1992.
- CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario Histórico de la Fotografía*. Madrid: Istmo, 1999.
- CORTÉS ALONSO, Vicente. "Fotografías, documentos e historia", en *Boletín de ANABAD*, vol. 45, 1995, pp. 157-162.
- DIRECTORIO DE ARCHIVOS, FOTOTECAS Y CENTROS ESPECIALIZADOS EN FOTOGRAFÍA*. México: Conaculta, 2001.
- DIRECTORIO DE FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA EN INTERNET*. Art-Doc, diciembre de 1996, pp. 3-4.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- GUILLEMOT, Michel. *Dictionnaire Mondiale de la Photographie*. París: Larousse, 2001.
- KURTZ, Gerardo. *La fotografía y el museo*. Madrid: Tf Editores, 1997.
- LEDO, Margarita. *Documentalismo fotogràfico*. Madrid: Cátedra, 1998.
- MAYO, Manuel y Álvaro Catells. *Fotografía en Internet*. Madrid: Anaya, 1998.
- MRAZ, John. "¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital", en www.zonecero.com/magazine/articles, 26/11/2003.
- NAGGAR, Carole. *Encyclopédie Internationale des Photographes*. París: Edition de Seuil. 1982.
- *Dictionnaire des photographes*. París: Editions du Seuil, 1988.
- ORTEGA, Isabel. "Bibliografía española sobre fotografía", en *La fotografía en España*. Summa Artis, tomo XLVII. Madrid: Espasa Calpe, 2001, pp. 473-598.
- RIEGO, Bernardo y Otros. *Manual para el uso de archivos fotogràfics*. Santander: Universidad de Cantabria, 1997.
- "Apariencia y realidad. El documento fotogràfico ante el tiempo histórico", en *La Imatge i la recerca historica*. Girona: Ajuntament, 1996, pp. 188-203.
- RIEGO, Bernardo y Manuela ALONSO LANZA. "Una aproximación bibliográfica al fenómeno de la fotografía como fuente documental y sus implicaciones para la historia y las ciencias sociales", en *Manual para el uso de archivos fotogràfics*. Santander: Universidad de Cantabria, 1997, p. 19-35.
- RIEGO, Bernardo, Marie Loup SOUGEZ y M. A. SÁNCHEZ. *La fotografía y sus posibilidades documentales*. Santander: ICE, Universidad de Cantabria, 1989.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *El documento fotogràfico*. Gijón: Trea, 2006.
- *Diccionario de Fotografía*. Madrid: Espasa, 2002.
- *El universo de la fotografía*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- SOUGEZ, Marie Loup y Helena PÉREZ GALLARDO. *Diccionario de Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2003.
- "El documento fotogràfico", en *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 441-442.
- TILMANS, Urs. *Dictionnaire Encyclopedique de la Photographie*. París: Editions VM, 1985.
- TRANCÓN PÉREZ, Santiago. "La fotografía arte y documento", en *Imágenes para la otra historia*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1986, pp. 11-15.
- VALLE GASTAMINZA, Félix del (Editor): *Manual de Documentación Fotogràfica*. Madrid: Síntesis, 1999.
- ZIZEK, Slavoj. "Fotografía, documento, realidad", en *Letra internacional*, nº 85, 1994, p. 4.



Ajuntament de Girona.
CRDI (Centre de Recerca
i Difusió de la Imatge).
Fotografia de J. Pérez.

PATRIMONIO FOTOGRÁFICO. ESTRATEGIAS DE GESTIÓN Y CONSERVACIÓN

JOAN BOADAS I RASET Jefe del Servicio de Gestión Documental, Archivos y Publicaciones del Ayuntamiento de Girona
Director de las colecciones editoriales Archivos siglo XXI y Biblioteca de la Imagen, Coautor del Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas

LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO

conlleva unas especiales dificultades surgidas en el intento de conciliar y armonizar la obligación derivada de la conservación del material fotográfico con los intereses de los autores (fotógrafos), los usuarios y los centros responsables de la gestión.

Como es lógico, el establecimiento y desarrollo de la legislación destinada a proteger este ámbito del patrimonio, que en este caso comporta también la protección de los derechos derivados de la propiedad intelectual, afecta directamente a los posibles modelos de gestión que se deben aplicar desde los centros responsables de la conservación, organización y promoción del patrimonio fotográfico. Naturalmente las obligaciones derivadas de este marco jurídico deben ser incorporadas como práctica habitual por los responsables de la gestión de fondos y colecciones fotográficas y forma parte de su responsabilidad administrar los derechos y obligaciones que tienen las distintas partes que intervienen en el proceso.



PARA PODER GESTIONAR DE MANERA ADECUADA UN FONDO O UNA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEBERÍAMOS CONOCER CON EXACTITUD A QUIÉN PERTENECEN LOS DERECHOS DE EXPLOTACIÓN (ES DECIR, LOS DERECHOS DE REPRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y COMUNICACIÓN PÚBLICA): AL FOTÓGRAFO, A LA INSTITUCIÓN QUE POSEE LAS FOTOGRAFÍAS O A UN TERCERO.

1. EL ORIGEN: INGRESO DE FONDOS Y COLECCIONES FOTOGRÁFICAS

La gran mayoría de la documentación fotográfica existente en los distintos centros procede de estos cuatro ámbitos:

- Fotografías generadas por la institución u organización titular del centro, que a menudo puede acompañar a documentación de naturaleza textual y que en determinados casos puede tener un origen y un valor administrativo.
- Reportajes contratados por la institución u organización titular del centro con el objetivo de dejar testimonio gráfico de sus actividades (sociales, culturales, promocionales, divulgativas, etc.).
- Adquisiciones. En el obligado contrato que se debe establecer con el fotógrafo, es preciso indicar quien detendrá a partir de este momento los derechos de explotación de las imágenes fotográficas.
- Donaciones o cesiones. En general constituyen el volumen más importante en la mayoría de archivos fotográficos, circunstancia que debería exigir una clara regulación de los derechos de explotación en el momento de su aceptación.

Establecidas las vías más comunes de ingreso se hacen de inmediato evidentes los distintos aspectos que esta diversidad de procedencias puede producir:

- Multiplicidad de soportes y de formatos. Los distintos periodos históricos en los que han sido producidas las fotografías comporta que los soportes puedan presentarse en distintos materiales: metal, vidrio, papel, plástico y, naturalmente tengan formatos en muchas ocasiones no estándares. Como es lógico esta situación tiene una influencia directa tanto en la instalación del material como en los depósitos que deben acogerlo.
- Variedad de estados de conservación. Las distintas vías de ingreso comportan de manera inevitable que "el estado de salud" de los diversos fondos y colecciones sea desigual y que en algunos casos puedan presentar patologías importantes que debemos detectar, y solucionar con la ayuda de los técnicos adecuados, antes de su definitiva instalación para evitar posibles contagios.

Naturalmente no es objeto de este texto abordar los distintos factores vinculados a la preservación de los documentos fotográficos, pero los dos aspectos que acabamos de mencionar ya nos indican de manera clara que los componentes vinculados a su conservación constituyen un elemento fundamental en su política de gestión. Si a ello le añadimos otros factores como los derivados de las condiciones ambientales por las cuales han podido pasar las fotografías, las prácticas incorrectas en su manipulación y almacenaje o las consecuencias de desastres naturales, deberemos concluir que una parte muy importante de nuestro presupuesto, especialmente en una fase inicial, deberá ir destinado a crear las condiciones medioambientales de preservación necesarias (control de la humedad relativa y de la temperatura ambiental, de la luz y de la polución atmosférica).

- Duplicidad de contenidos iconográficos. En muchas ocasiones la constitución de un archivo fotográfico es más consecuencia de la suma de distintas donaciones y cesiones que no de una política de adquisiciones sistemática y planificada. Esta circunstancia puede conllevar la masiva repetición de ciertos contenidos icónicos en detrimento de otros aspectos mucho menos representados e igualmente importantes si queremos dejar constancia gráfica de un período, un territorio o un tema determinado. Ello puede llevar también a un desequilibrio en cuanto a los fotógrafos presentes en nuestros fondos y colecciones, que en cualquier caso deberíamos intentar que fueran suficientemente representativos de los distintos periodos.

- Derechos de propiedad intelectual. Como es natural, la diversidad de procedencias del material fotográfico objeto de nuestra gestión suele generar una gran diversidad de situaciones que pueden dificultar sus posibilidades de explotación y difusión. Tal como hemos mencionado al inicio de este texto, la legislación relativa a la propiedad intelectual protege a la obra fotográfica y obliga a los responsables de su gestión a observar, respetar y en su caso exigir el cumplimiento de los preceptos que en ella se indican.

A pesar de que las distintas legislaciones existentes en los diferentes países europeos pueden establecer algún matiz distintivo, a escala general es preceptivo el respeto a los derechos morales del autor y a los derechos de explotación de la obra fotográfica. En el primer caso, es decir, con relación a los derechos morales del fotógrafo, éstos, que son imprescriptibles, se explicitan en:

- La identificación de la autoría. En aquellos casos en los que se desconozca el nombre del fotógrafo debe hacerse constar expresamente la expresión, "autor desconocido".
- Establecer, de manera conjunta con el autor, la fórmula de citación correcta de las fotografías.
- La obligación por parte de terceros de citar la autoría en la forma que determine la institución o empresa, de acuerdo con el convenio pactado con el autor.
- La utilización del símbolo "©" en los casos que corresponda y de la forma que se haya pactado entre la institución o empresa y el titular de los derechos.

En cuanto a los derechos económicos de explotación de la obra fotográfica lo deseable es que su titularidad quede establecida de manera clara. En otras palabras, para poder gestionar de manera adecuada un fondo o una colección fotográfica deberíamos conocer con exactitud a quién pertenecen los derechos de explotación (es decir, los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública): al fotógrafo, a la institución que posee las fotografías o a un tercero. Porque, de acuerdo con la legislación de propiedad intelectual, el hecho de poseer las fotografías (el objeto fotográfico) no presupone de una manera automática que se posean los derechos que permitan su explotación económica. Por ello es tan importante en el momento de aceptar la donación o cesión o en el momento de realizar la adquisición, determinar si se reciben o adquieren estos derechos de manera general o sometidos a alguna limitación. Circunstancias que, sin duda, deberían quedar explícitamente reflejadas en los documentos que se establezcan entre las partes. Por otra parte, es necesario recordar que, de acuerdo con la actual legislación, las obras fotográficas sólo pasan a ser de dominio público setenta años después de la muerte de su autor (ochenta en caso de que éste haya fallecido antes de 1987).

2. LA CREACIÓN DE UN CENTRO GESTOR DEL PATRIMONIO FOTOGRAFICO: ANÁLISIS PREVIOS Y TOMA DE DECISIONES

La creación de cualquier nuevo centro gestor del patrimonio, sea del ámbito público o de la esfera privada, debe ser objeto de exhaustivos análisis previos que justifiquen su necesidad y avalen su posible viabilidad. Es obvio que el caso de los centros gestores del patrimonio fotográfico no pueden escapar de esta realidad y por ello es estrictamente necesario establecer con exactitud cuál debe ser la misión que perseguimos y los objetivos que pretendemos alcanzar.

El primer ámbito de reflexión debe partir de valorar exhaustivamente la *necesidad real* de su creación. ¿Existe en el mismo ámbito territorial otro u otros equipamientos que podrían acoger *nuestro* material fotográfico y establecer, en su caso, una gestión compartida de los derechos económicos de explotación?

En segundo lugar, deberíamos analizar detalladamente las consecuencias que se pueden derivar de la creación de un nuevo servicio. ¿Cómo se va a integrar y qué incidencia va a tener sobre los demás servicios que estamos ofreciendo? Y aún más, especialmente en el caso de que la



Ajuntament de Girona. CRDI (Centre de Recerca i Difusió de la Imatge). Imagen de J.M. Oliveras.

LA CREACIÓN DE CUALQUIER NUEVO CENTRO GESTOR DEL PATRIMONIO, SEA DEL ÁMBITO PÚBLICO O DE LA ESFERA PRIVADA, DEBE SER OBJETO DE EXHAUSTIVOS ANÁLISIS PREVIOS QUE JUSTIFIQUEN SU NECESIDAD Y AVALEN SU POSIBLE VIABILIDAD.

promoción sea de origen público, ¿es necesaria la creación de este servicio de acuerdo con las necesidades que expresa la ciudadanía, o sería prioritario acometer otras iniciativas?

Finalmente, no por obvios dejaremos de mencionar los aspectos vinculados a determinar si se dispondrá de suficientes medios económicos, humanos y materiales para garantizar la recepción, el tratamiento, la instalación, la consulta y la difusión de los documentos fotográficos.

Los resultados que se obtengan a partir de este análisis determinarán la necesidad y la conveniencia de avanzar en la creación de un centro o servicio de esta naturaleza.

Evidenciada su necesidad, es preciso establecer de manera lo más detallada posible los objetivos de uso y servicio y, en consecuencia, determinar si nuestra política de gestión se centrará únicamente en dar respuesta a las necesidades que nos plantee exclusivamente nuestra institución o empresa, o vamos también a intentar dar respuesta a las demandas amplias que se nos planteen desde el conjunto de la población (ciudadanía en general, prensa, sector editorial, sector audiovisual...). Por tanto, más allá de un centro para la conservación del material fotográfico, aquello que estamos planteando es un equipamiento abierto a la población, de consulta pública, de estudio y de divulgación, difusión y promoción de la imagen fotográfica.

¿Pero sobre qué imágenes fotográficas? Esta es una de las decisiones más importantes a adoptar. Se prevé custodiar y actuar únicamente sobre aquellas fotografías que produzca la organización (pública o privada) titular del servicio, o por el contrario vamos a impulsar una política de aceptación y captación de donaciones y cesiones. Nos proponemos aceptar de manera indiscriminada la totalidad de fondos y colecciones que recibamos o por el contrario intentaremos derivar a otros centros aquellas imágenes que no se ajusten directamente a los criterios y objetivos preestablecidos. Determinaremos previamente un ámbito cronológico o, más plausible, un ámbito territorial concreto (municipio, región, país, estado), o un ámbito temático, más allá del cual evitaríamos aceptar ingresos. Y, añadamos, ¿tenemos previsto establecer una política de adquisiciones y tenemos asegurada su financiación?

Naturalmente, de manera paralela a la toma de estas decisiones tendremos que elaborar una política de explotación económica que, a parte de los derechos de autor, establezca unas tarifas que pueden estar basadas tanto en los precios de mercado como en los costes del servicio. Como es lógico, y especialmente en centros de naturaleza pública, la finalidad de la reproducción y uso (para la investigación y no lucrativos) puede significar la bonificación o la exención de las tasas o precios públicos aplicables.

Finalmente, otro de los aspectos fundamentales es el vinculado a la organización y a la clasificación de los materiales fotográficos. Establecer y desarrollar, o por el contrario adoptar y en su caso adaptar un programa de gestión y un sistema de descripción, puede convertirse en la piedra angular de un centro gestor del patrimonio fotográfico y en la garantía que nos permita asegurar su preservación y ofrecer un mejor servicio.

* Una versión de este texto se puede consultar en: *El documento escrito y el documento fotográfico*. Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2007.



LA CONSERVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LOS PRINCIPIOS DEL S.XXI

LUIS PAVAO Conservador de las colecciones de fotografía del Archivo fotográfico de la Câmara Municipal de Lisboa. Director de la empresa Luis Pavão Limitada, especialista en conservación y digitalización de las colecciones fotográficas. Profesor en la Escuela Superior de Tecnología de Tomar de Tecnología de la fotografía y procesos fotográficos alternativos.

TENEMOS QUE RECONOCER QUE HOY VEMOS

más frecuentemente fotografía en la pantalla del ordenador que en una hoja de papel. Incluso cuando nos referimos a la fotografía impresa, asistimos al dominio absoluto de las copias de láser y de inyección de tinta sobre las copias analógicas.

Los objetos provenientes de impresoras invaden las salas de exposiciones, incluso las salas de las galerías sofisticadas (sobre todo las copias en gran formato) lo cual era impensable hace una decena de años. Esto, en sí, no es malo; hay sitio tanto para lo analógico como para lo digital. No hay nada que recelar de este cambio, excepto la pérdida de la poesía de la fotografía analógica; los originales fotográficos en plata continúan siendo objetos fascinantes, que merecen ser preservados.

LA CONSERVACIÓN Y LOS NUEVOS MATERIALES

Para los conservadores de fotografía la entrada en los museos y archivos de una nueva cualidad de imágenes en formato digital —o mejor dicho, ficheros— constituye una nueva fuente de dificultades, preocupaciones e inseguridades. Si ya existen verdades establecidas y un buen lote de conocimientos y certezas sobre el comportamiento de los materiales fotográficos tradicionales y las formas de proceder en la conservación de estas fotografías, no pasa lo mismo con la conservación de ficheros digitales.

No solo tenemos que enfrentarnos a materiales totalmente diferentes de los que estamos habituados, sino también plantearnos nuevos problemas de conservación, además de contemplar la dependencia tecnológica de estos materiales para su consulta. La evolución tecnológica va volviendo obsoletos los formatos de imagen, los soportes y los equipos de lectura. Muchos formatos de imagen ya se han quedado por el camino y los archivos y museos pioneros en imagen digital debieron realizar una ingente tarea de conversión para poder preservar sus ficheros. La realidad es que podemos tener una colección de cds en perfecto estado de conservación, pero si no disponemos de un lector apropiado y del software adecuado, no podremos ni mostrar ni utilizar estas imágenes.

La tecnología nos seduce constantemente con nuevos soportes y formatos de imagen, pero nos da pocas soluciones para la recuperación y utilización de formatos antiguos. No olvidemos el ejemplo del extinto Kodak Photo CD.

Hace algún tiempo encontré en una biblioteca una colección de diapositivas de azulejos portugueses, ordenadas en varias carpetas, en perfecto estado de conservación y que contaba con más de 3.000 imágenes. Se trata de una recopilación fotográfica de azulejos pintados a mano hecha por todo el país. Todas las diapositivas tienen un número que remite hacia la información escrita (lugares, fechas, leyendas). Esta información está en un disco de ordenador, un floppy disc de 7", flexible, muy usado en los años 80, soporte que hoy ya ha desaparecido así como las máquinas para leerlo. ¿Cómo proceder para recuperar esta información?

Otra fuente de inseguridad en la conservación de las imágenes digitales es el proceso de degradación, es decir, la forma en la que los ficheros digitales se deterioran. Estamos acostumbrados a observar fotografías y sabemos que el deterioro de los originales es previsible, y lento (o muy lento si las condiciones ambientales son favorables) y esto nos permite tomar medidas para su conservación. Por ejemplo si vemos que una fotografía se está deteriorando por acción de la luz (hay copias que amarillean con la exposición lumínica), con señales de amarillamiento evidentes y visibles, podremos actuar; dejaremos de exponerla a la luz o incluso haremos una copia de esta imagen para mantener el original en un lugar oscuro. Con las

imágenes digitales esto no sucede, ya que la degradación es generalmente repentina y total: solo hay dos posibilidades, o el fichero está bien y es legible total e íntegramente (exactamente igual que el día que se realizó), o el fichero, pura y simplemente, deja de ser legible (lo cual puede suceder en cualquier momento sin causa aparente) y no lo conseguimos leer. Este síncope repentino tiene un nombre en lenguaje archivístico. El abismo digital (*digital cliff*).

Estas dudas nos asaltan continuamente y se agravan por el movimiento generalista de conversión digital. Asistimos hoy día a un inmenso esfuerzo de conversión de los archivos fotográficos tradicionales (negativos, placas de vidrio, diapositivas) hacia el formato digital. No se están escatimando ni esfuerzos ni dinero para llevar al extremo esta conversión. Las subvenciones europeas apenas concurren para esta conversión, sin embargo los propios (y magros) presupuestos institucionales son en gran parte canalizados para este esfuerzo de modernización, con perjuicio en la inversión destinada a la conversión de la fotografía analógica. Podemos quizás hablar de un recelo generalizado: aquéllos que no consigan acompañar a este movimiento de conversión digital quedarán relegados a los últimos lugares de la historia, condenados al olvido.

La perspectiva para un futuro próximo es que los nuevos materiales tecnológicos vengán a ocupar un espacio cada vez mayor en nuestros depósitos y en nuestras preocupaciones. ¿Qué nuevos problemas nos descubren estas tecnologías de imagen tan recientes que aún no han madurado lo suficiente como para ser capaces de prever su deterioro? ¿Cuáles son las condiciones ambientales más adecuadas? ¿Serán importantes, estas condiciones, en la conservación de los “ceros” y “unos” del fichero digital? ¿Requerirán las imágenes digitales otras formas de protección, desconocidas y diferentes de las practicadas hasta hoy con la fotografía analógica? Veamos primero en que consiste la fotografía analógica.

LA CONSERVACIÓN DE ORIGINALES ANALÓGICOS

Con las imágenes analógicas las reglas de conservación son seguras y consensuadas, no suscitan mucha polémica: evitar la exposición a la luz excesiva, mantener los depósitos en las condiciones ambientales (temperatura y humedad relativa) apropiadas para la conservación, organizar y acondicionar las fotografías, protegerlas del polvo y de los insectos, evitar la excesiva manipulación, exponer reproducciones y mantener los originales protegidos en lugares oscuros.

Todos tenemos la experiencia de la fragilidad de los materiales fotográficos, con alta tendencia al deterioro si no se observan los cuidados adecuados. No es de extrañar que los conservadores y coleccionistas de fotografía utilicen guantes para manipular copias y negativos fotográficos, ya que los simples restos de sudor y grasa de los dedos dejan marcas, que cuando no se limpian rápidamente (antes de que se absorban por la gelatina) dejan manchas imposibles de limpiar.

El mantenimiento de las condiciones ambientales continúa siendo la cuestión clave y básica en la conservación analógica. Todos los materiales que componen las fotografías (emulsión de plata, gelatina, colorantes, papel, plástico, vidrio) son susceptibles de dañarse con la humedad, la temperatura elevada, la exposición a la luz y los elementos atmosféricos contaminantes de forma irreversible.

La humedad relativa elevada es el factor más devastador de los objetos fotográficos. Es la causante del amarillamiento de las imágenes de plata (blanco y negro) y de las de albúmina (las más populares en el S. XIX), del deterioro de la gelatina (el medio aglutinante que contiene la imagen), el desvanecimiento de los colorantes y el deterioro del papel. Por eso, en el depósito de fotografías éste es el primer factor que hay que controlar por medio de deshumidificadores que garanticen valores de humedad relativa situados entre el 30% y el 40%, con oscilaciones inferiores al + o - 5%.



Otra causa de deterioro es la exposición a gases contaminantes. El aire de las ciudades está cada vez más contaminado (y es en las ciudades donde se suelen ubicar la mayoría de los archivos de los museos), constituyendo una amenaza para la integridad física de las fotografías. Los agentes contaminantes son fuente de deterioro de la plata y de los colorantes de la fotografías en color (ozono, dióxido de nitrógeno, peróxidos) y provocan la acidificación de los soportes en papel (azufre, que forma ácido sulfhídrico en presencia de humedad); por ello deben ser filtrados en la entrada del archivo por medio de carbón activado o de filtros de vapor de agua. El mobiliario y los materiales de revestimiento y aislamiento de la sala pueden ser también una fuente de gases contaminantes. En la sala del depósito de las fotografías debemos evitar la madera, el corcho, los plásticos inestables (clorato de polivinilo) y los materiales recién pintados. Todos ellos liberan compuestos que atacan la plata, como los peróxidos de hidrógeno o cloro (que forma ácido clorhídrico en un ambiente húmedo) y pueden dañar seriamente las fotografías. Un negativo o una copia fotográfica, en contacto directo con la madera, adquiere manchas castañas irreversibles. En los depósitos es preferible mobiliario en acero lacado o aluminio y suelo de piedra o mosaico y aislamiento de acero lacado y poliuretano expandido.

La temperatura de los depósitos es otro factor a considerar; debe situarse en valores inferiores a los 18° C para los materiales fotográficos en general. Esta temperatura es adecuada para las copias en blanco y negro, negativos en soporte de vidrio o poliéster. Con todo, la mayoría de los materiales fotográficos requieren temperaturas inferiores a los 18° C, ya que son intrínsecamente inestables y se deterioran cuando se almacenan a mayor temperatura, como las fotografías en color (diapositivas, negativos y copias en color, cromógenas) y los negativos en soporte plástico de nitrato de celulosa y acetato de celulosa (la mayoría de los negativos en rollo, tanto en color como en blanco y negro). Para con su conservación deben de conservarse en un archivo frío, con temperatura inferior a los 10 grados.

El archivo frío es una práctica corriente en muchas instituciones con fotografía. Es una forma segura y económica de preservar fotografías inestables. Todas las reacciones químicas son retardadas cuando están a baja temperatura y los materiales inestables se estabilizan. Por ejemplo, si una diapositiva en color archivado a 20° C tiene una esperanza de vida de 30 años, esta previsión de vida aumenta a 120 años si lo conservamos a una temperatura ambiente de 10° C. Y si lo instalamos en un frigorífico a 0° C se calcula que puede llegar a los 480 años. La regla de cálculo nos dice que por cada 5° C que la temperatura del depósito descienda, la previsión de vida se duplica.

Encontramos varias soluciones posibles y algunas bastante económicas. Un arca frigorífica vertical, de uso doméstico, ha sido utilizada por este autor con excelentes resultados, las fotografías están selladas en sacos a prueba de vapor. En Portugal, instituciones como la *Direcção Geral dos Monumentos Nacionais*, a *Fundação Gulbenkian* el *Santuário de Fátima* o el *Instituto Português de Conservação e Restauro*, mantienen una parte significativa de sus colecciones de fotografía en arcas congeladoras, a temperaturas de -20° C. Esta forma de preservación, aliada a la reproducción digital de la imagen (un sustituto adecuado a la mayoría de las utilidades), es eficaz y económica.

Dada la gran diversidad de objetos fotográficos, puede ser difícil encontrar condiciones ambientales adecuadas para todos. Como condiciones genéricas podemos sugerir las siguientes para un depósito de fotografía: humedad relativa del 35% con fluctuaciones inferiores al + - 5%; temperatura inferior a 18° C, garantizando que las oscilaciones sean inferiores al + - 1%, y filtros de aire para el polvo y la contaminación. Estas condiciones son adecuadas para las fotografías en general, para los materiales inestables será necesario un archivo frío, con control de humedad relativa.

Los embalajes de conservación y organización de los elementos son auxiliares preciosos para la preservación y organización. Deben de ser considerados, sin olvidar que el aspecto primordial de la preservación fotográfica es mantener las condiciones ambientales recomendadas. Si no garantizamos las condiciones ambientales adecuadas, cualquier otra medida de conservación no tendrá efecto.

LA CONSERVACIÓN DE FICHEROS DIGITALES

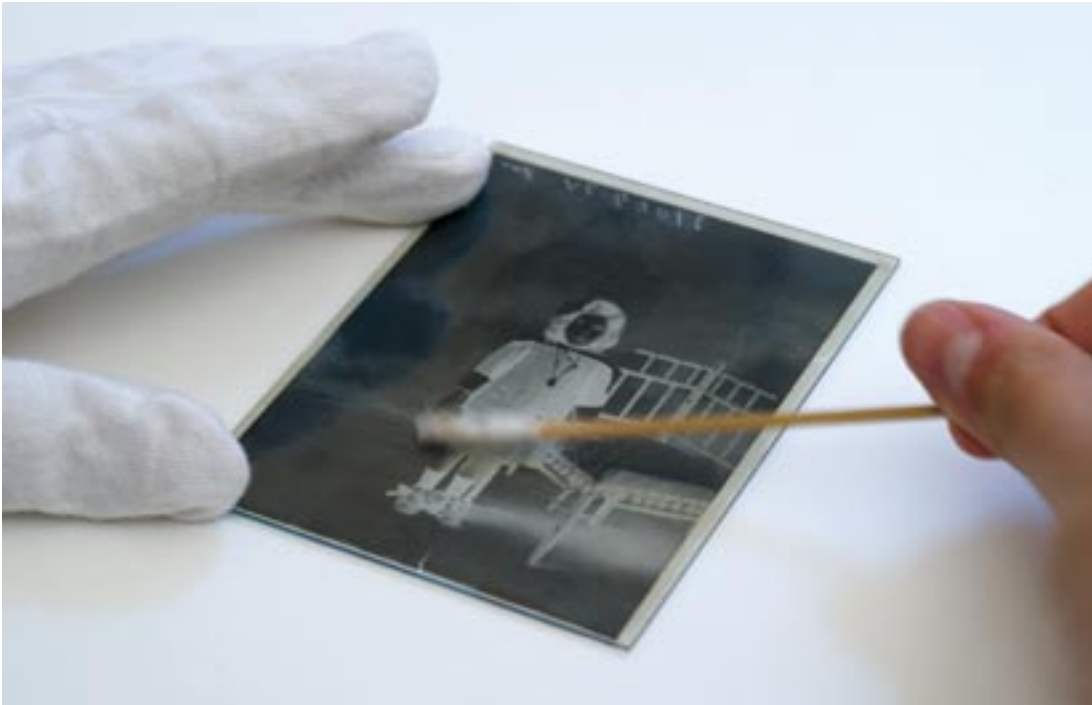
Todas estas certezas sobre la conservación de fotografía analógica se desvanecen cuando hablamos de fotografía digital; en vez de papel, plástico, emulsión de plata o colorantes, nos enfrentamos a señales eléctricas, magnéticas u ópticas que están en un soporte tecnológico y dependen de programas informáticos. No podemos ver ni usar estas imágenes sin la ayuda de máquinas y programas.

La noción de original deja de tener sentido en las imágenes digitales. Cuando recibo un cd con imágenes de un fotógrafo, las paso al disco duro de mi ordenador. Estoy creando otras imágenes iguales que no se distinguen de las que había recibido. ¿Dónde copio estos ficheros? o ¿Qué puedo hacer con ellos? El original digital es una mentira. El poder de reproducir y multiplicar imágenes es enorme y puede ser realizado sin gastos y de forma perfecta. La facilidad con la que estas imágenes pueden ser modificadas, alterando, las dimensiones, el color o el contraste, recortadas o detalladas, asusta.

Pero asusta aún más la facilidad que tenemos de eliminarlas o destruirlas involuntariamente. Una buena fotografía puede ser borrada por error y para siempre por estar en una carpeta equivocada o por que limpiamos ficheros antiguos del ordenador, esto puede suceder en una fracción de segundo. Producimos muy fácilmente colecciones que crecen hasta decenas o cientos de miles de fotografías y que ocupan discos y discos.

Para un museo o archivo que guarda fotografías en formato digital y pretende mantenerlas por muchos años para legarlas a las próximas generaciones, podemos enunciar una serie de medidas para salvarguardarlas, que nosotros seguimos en la medida de lo posible y que nos parecen eficientes:

1. El conservador de fotografía digital debe de tener la preocupación de inspeccionar regularmente las colecciones en formato digital y detectar a tiempo los eventuales problemas y errores en los ficheros.
2. Como material de archivo, solo aceptaremos ficheros de imagen en formato TIFF, sin comprimir y con máxima calidad.
3. Es esencial guardar más de una copia de cada fichero, que deben de estar situadas físicamente en lugares diferentes.
4. Las imágenes recibidas en soporte cd o dvd deben de ser pasadas de inmediato a otro soporte, principalmente al disco duro del ordenador.
5. No reconocemos el cd ni el dvd como soportes seguros a largo plazo, pero sí como soportes de distribución y divulgación de imágenes.
6. Los ficheros deben de ser periódicamente inspeccionados y copiados regularmente en otros soportes.
7. Cada vez que surjan nuevos formatos de imagen, nuevos soportes para la imagen o incluso nuevos sistemas operativos del ordenador, el conservador de fotografía digital debe de tener la preocupación de actualizar y copiar sus imágenes en estos nuevos soportes o sistemas operativos, para evitar que sus ficheros queden en un sistema obsoleto.



8. Cuando se verifica que algún disco o fichero de imágenes dejó de estar accesible, porque no se abre o da indicación de error, el conservador de fotografía debe verificar y reproducir la segunda copia, manteniendo así una segunda copia de seguridad.

9. El conservador de fotografía tiene la responsabilidad de acompañar la evolución tecnológica de la imagen y proponer a la institución medidas de actualización para las colecciones de fotografía digital.

En suma, en las colecciones de fotografía digital existe una filosofía de actuación radicalmente diferente de la planteada en la conservación analógica. El precioso original, único, insustituible, ya no existe. No tenemos la noción de respeto por el original, ya que no sabemos bien cual es el original digital. El conservador digital debe mantenerse siempre en acción y sustituir (copiar) sus ficheros. Debe acompañar la evolución tecnológica y tener la preocupación de actualizar, soportes, formatos y programas. Un fichero cerrado durante mucho tiempo es un fichero perdido. Copiar, copiar y copiar es tan importante en la conservación digital como las condiciones ambientales en la conservación analógica. Copiar y reproducir permanentemente son nuestras actuales armas, cuantas más copias más seguridad. Paradójicamente las nuevas copias son simultáneamente, también nuevos originales.

Con objeto de preservar mejor las nuevas imágenes digitales que el archivo del museo recibe o adquiere, podemos establecer algunas reglas a cumplir por los fotógrafos u otros proveedores de imágenes, como las agencias de noticias, los bancos de imágenes o los artistas. Estas reglas tienen como objetivo facilitar la preservación de fotografías de origen digital (cuando no exista el original analógico).

1. Las adquisiciones de copias de autor, de origen digital, deben de estar acompañadas por el fichero digital correspondiente.

2. Estos ficheros serán obligatoriamente entregados en formato TIFF (en vez del tradicional formato jpg), ya que se trata de un formato de mejor calidad sin compresión de imagen y más compatible con la conservación a largo plazo.

¿QUÉ NUEVOS PROBLEMAS NOS DESCUBREN ESTAS TECNOLOGÍAS DE IMAGEN TAN RECIENTES QUE AÚN NO HAN MADURADO LO SUFICIENTE COMO PARA SER CAPACES DE PREVER SU DETERIORO? ¿CUÁLES SON LAS CONDICIONES AMBIENTALES MÁS ADECUADAS? ¿SERÁN IMPORTANTES, ESTAS CONDICIONES, EN LA CONSERVACIÓN DE LOS "CEROS" Y "UNOS" DEL FICHERO DIGITAL? ¿REQUERIRÁN LAS IMÁGENES DIGITALES OTRAS FORMAS DE PROTECCIÓN, DESCONOCIDAS Y DIFERENTES DE LAS PRACTICADAS HASTA HOY CON LA FOTOGRAFÍA ANALÓGICA?

3. Hacer obligatorio rellenar algunos campos de datos de la propia imagen (los llamados metadatos), como lugar de producción, fecha de producción, autor, nombre del reportaje o acontecimiento, sistema operativo en que la imagen fue realizada, scanner o cámara utilizada (estos datos vienen muchas veces ya integrados en la propia imagen).

Los formatos más corrientes de la fotografía digital son el tiff, el jpeg y el gif. El primero nos interesa únicamente desde el punto de vista de la conservación. Los formatos jpeg o gif utilizan un sistema de compresión del fichero (para que sea menos pesado y más fácil de enviar y abrir) que reduce el número de tonalidades de la imagen. La calidad de la imagen es menor, puesto que los tonos de la imagen están reducidos (el detalle es el mismo pero con menos riqueza de tonos). Esta reducción afecta también a la seguridad de la imagen: en un formato comprimido todos los bits deben de ser correctos para que sea posible reconstituir la imagen. Basta que un solo bit se altere o averíe el fichero para que la imagen no se pueda abrir más. Los ficheros que están en formato tiff, que no están comprimidos, nos permiten abrir la imagen, aunque algunos bits estén dañados. La imagen puede mostrar en ese caso zonas con puntos defectuosos, pero muestra el resto de la fotografía en buenas condiciones.

LA CONVERSIÓN DIGITAL COMO HERRAMIENTA DE PRESERVACIÓN

La reproducción digital puede ser una herramienta muy poderosa y eficaz para la conservación de los originales analógicos. La gran superioridad del proceso digital en este campo se pone de manifiesto en las copias, que, si son realizadas de forma correcta, no pierden calidad a lo largo de sucesivas generaciones de reproducciones. La copia de un original digital puede hacerse sin pérdida de calidad. Si procedemos a la conversión de nuestros originales analógicos al formato digital podremos reproducir estos ficheros innumerables veces (cumpliendo algunas reglas básicas), pasando a futuras generaciones imágenes idénticas a las que tenemos hoy. Este hecho, esta novedad de lo digital, puede ser el "huevo de Colón" de la conservación de fotografía.

La reproducción fotográfica existe desde el inicio de la fotografía (desde los primeros tiempos de la daguerrotipia), y siempre fue una herramienta imperfecta de conservación. Se reproducen fotografías raras o de ejemplar único; se reproducen fotografías frágiles o en mal estado de conservación, muchas veces corrigiendo las pérdidas provocadas por el deterioro; se reproducen fotografías inestables, que sabemos de duración limitada, en soportes más estables y duraderos. Cuando tenemos una fotografía en papel, de la que no tenemos negativo, esta copia es fotografiada, obteniéndose un negativo de copia con la misma imagen. Generalmente la copia es más pobre en los tonos, tiene menos detalles en las sombras y las luces menos luminosas. Es decir, tiene una calidad inferior. El duplicado de diapositivas fue también usado innumerables veces para obtener duplicados en color para distribución, presentaciones didácticas y conferencias o impresión tipográfica (evitándole a los originales el manoseo). Los fabricantes de películas fotográficas, conscientes de esta necesidad, produjeron películas con características especiales, para intentar aproximar el duplicado al original. Podemos decir que la reproducción fotográfica fue una de las principales y más lucrativas actividades de muchos estudios fotográficos y tenemos ejemplos de reproducciones y copias en innumerables legados que recibimos en las instituciones. Con todo, las reproducciones hechas con un proceso analógico sufren inevitablemente de una calidad menor en relación con el original. Esta pérdida de calidad se traduce en:

1. Menor riqueza en la reproducción de las tonalidades, la separación de los distintos tonos oscuros tiende a difuminarse, transformándose en una masa oscura indistinta, las zonas más claras pierden su luminosidad y adquieren un tono lechoso.

CUANDO RECIBO UN CD CON IMÁGENES DE UN FOTÓGRAFO, LAS PASO AL DISCO DURO DE MI ORDENADOR. ESTOY CREANDO OTRAS IMÁGENES IGUALES QUE NO SE DISTINGUEN DE LAS QUE HABÍA RECIBIDO. ¿DÓNDE COPIO ESTOS FICHEROS?, ¿QUÉ PUEDO HACER CON ELLOS?

2. Reducción de la fineza de la reproducción, los detalles más delicados se pierden, los contornos se vuelven difusos y poco recortados.

3. Aumento involuntario del contraste, los tonos extremos se comprimen, los tonos intermedios son reducidos.

4. Menor fidelidad en la reproducción de los colores, las imágenes pueden adquirir tonos dominantes, el aumento del contraste es inevitable, transforma la apariencia y reduce la delicadeza y la sutileza de los colores más suaves.

5. Aumento de manchas, polvos, fibras y pelos, sobre la imagen, pues se van sumando a lo largo de sucesivas reproducciones.

La imagen analógica de segunda generación es siempre de calidad inferior al original. Una imagen analógica de tercera generación será inevitablemente de calidad aún inferior, decreciendo la calidad siempre que pasamos a una imagen analógica de generación siguiente. Así, la capacidad de copiar originales mediante un proceso de fotografía convencional (analógica) es limitada, en la práctica, a dos o tres generaciones.

La gran superioridad del proceso digital en este campo es que una copia hecha de forma correcta no pierde calidad (¡No pierde nada de calidad!) a lo largo de sucesivas generaciones de reproducción. Esto sucede porque el fichero digital está formado solo por números; copiamos únicamente números, copiamos secuencias de "ceros" y "unos" de un fichero a otro y podemos hacerlo sin errores y sin grandes dificultades. Podemos entonces reproducir una imagen digital sin perder nada de calidad, y el "original" y la "copia" serán exactamente iguales. Y podemos continuar este proceso durante muchas generaciones de copias, sin reducir la calidad de la imagen. Nuestros nietos podrán ver las imágenes digitales de hoy con toda su calidad y podrán transmitir las a sus nietos sin perder esta calidad. Éste es el punto fuerte de la reproducción digital y puede ser aprovechado también para garantizar y extender la longevidad de los originales analógicos. Con algunos cuidados y cumpliendo algunas reglas, los grandes proyectos de digitalización en curso pueden adquirir esta faceta adicional de auxiliares de preservación de la imagen analógica.

¿Cómo proceder entonces para garantizar que la reproducción digital sea idéntica al original analógico? ¿Cómo digitalizar para garantizar que nuestro fichero digital pueda ser una garantía de la imagen a largo plazo? Debemos producir una imagen con la mejor calidad posible y con toda la información necesaria para su plena utilización y comprensión por futuros usuarios. Las recomendaciones que hemos seguido en este aspecto son las siguientes:

1. Primero es necesario hacer una buena preparación de los originales para su digitalización. Es esencial proceder a la limpieza del soporte, a la correcta identificación de la fotografía con un número de imagen u otra identificación que permita encontrar y situar este fichero y relacionarlo con el original, integrado en la colección a la que pertenece.

2. Hacemos la captura de la imagen en la dimensión máxima que nos sea posible, en función de los equipos de captura que tengamos y el espacio de memoria disponible para guardar estas imágenes. Algunos archivos optan por un formato normalizado de 30 x 40 cm a 300 dpi, produciendo ficheros RGB de 60 Mb con 24 bits (8 x 3 bits), lo que nos permite ya imprimir formatos de hasta cerca de 100 cm; las instituciones con menores recursos optan por formatos de 24 x 30 cm a 300 dpi o 20 x 25 cm a 300 dpi. Estos ficheros deben ser producidos por un scanner



o una cámara digital sin interpolación (sin producción informática de nuevos puentes), solo por lectura óptica del original para una mejor calidad de la imagen.

3. Garantizar que este fichero inicial contiene la calidad de reproducción de tonos, reproducción de color y del detalle necesarios para la buena calidad de la imagen.
4. Añadir al fichero digital la información escrita que permita a los futuros usuarios comprender la imagen; esa información tiene carácter administrativo (nombre del propietario y su contacto, colección a la que pertenece, número y restricciones de utilización), contexto de producción (autor, fecha de realización de la imagen, objetivo de la producción), carácter técnico (original utilizado para la producción de la imagen, garantía de que esta matriz es una copia fiel, no manipulada, del original analógico), información sobre los equipos usados en la captura de la imagen y programas de captura y tratamiento de imagen.
5. Guardar siempre un fichero digital sin modificaciones al que llamamos matriz digital, y que se destina solo para producir nuevos ficheros de utilización e impresión en el futuro.
6. Establecer un sistema de control de calidad de las imágenes digitalizadas, que hará la comparación entre el original y la imagen digital y detecte errores, como cambios de número o de nombre de fichero, cortes en la imagen, existencia de ruidos o de otros defectos de origen digital (como líneas, puntos, contornos visibles, discontinuidad de tonos), errores que son frecuentes. El control de calidad de las imágenes producidas es fundamental también para que los futuros usuarios puedan confiar en el trabajo realizado hoy, sin la desconfianza de encontrar errores frecuentes.

REFUERZO DE LA IDEA DE VALOR INSUSTITUIBLE DE UN ORIGINAL ANALÓGICO

Incluso en una perspectiva de archivo, para la verdadera noción del objeto original, seguimos necesitando recurrir al original. Éste no pierde su valor intrínseco con la reproducción digital, más bien se revaloriza gracias a las posibilidades de mayor distribución y divulgación proporcionadas por estas reproducciones.



Como referencia histórica, el original analógico sigue siendo una fuente preciosa. La copia o negativo original contiene más información que su equivalente digital, ostenta el proceso original de fotografía y nos muestra que las formas de la fotografía y su relación con los observadores han cambiado: las dimensiones iniciales, las formas de deterioro, que revelan una vida de uso, las inscripciones en el anverso y en el reverso, las firmas, cuños o sellos blancos que son garantías de autenticidad y de su relación con la forma de producción inicial —marcas de autoría y de una época—. El original analógico será siempre evidencia de una autenticidad que el fichero digital nunca podrá garantizar.

Aún así, algunos elementos de autor y época puedan también ser reproducidos en fichero digital, como el reverso de la copia o negativo, con sus inscripciones. Una cuestión que debatimos con frecuencia en la actualidad es la legitimidad del retoque digital de las imágenes analógicas deterioradas. Pero esta discusión tendrá que quedar para otra ocasión.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

La actividad de conservación de fotografía hoy debe considerar, además de la fotografía analógica tradicional, la conservación de los ficheros digitales y la información escrita que los acompaña. La tecnología digital puede ser una ayuda decisiva en la preservación de los originales analógicos, no solo para que éstos sobrevivan para las generaciones futuras, sino también para la preservación de la imagen independientemente del soporte. El conservador de fotografía debe implantar en las instituciones en las que trabaja las reglas y principios que hemos señalado para que los proyectos de conversión digital garanticen la longevidad y amplia utilización de los ficheros digitales producidos ahora.

Se le exige al conservador de fotografía una actualización continua de las tecnologías de la imagen, de los nuevos formatos de imagen digital, una vigilancia constante y actualización regular de sus ficheros. Con la creciente certeza de que nada substituye a un original analógico y de que la preservación tradicional continua siendo de importancia primordial.



Candida Höfer. KUNSTHALLE KARLRUHE-IV 1.991. Colección Universidad de Salamanca.

FONDOS FOTOGRAFICOS EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS. CONSTITUCIÓN, EVOLUCIÓN Y CONSIDERACIONES

CRISTINA ZELICH Comisaria, crítica, técnica en producción de exposiciones y traductora



Gonzalo Puch. s/t. Nº: 2/5. Propiedad: Comunidad Autónoma de Andalucía. Procedencia: CAAC.

EL FENÓMENO DE LA ACCESIÓN DE OBRA

en soporte fotográfico a las colecciones de museos, centros de arte y demás instituciones del ámbito artístico español, es relativamente reciente. En el mejor de los casos, le podríamos atribuir una antigüedad de unos 20 años. Además, debido a la multiplicidad de objetos que designa la palabra fotografía, los fondos fotográficos y su propia gestión varían enormemente según la tipología y objetivos de cada institución. Tal y como señala Régis Durand en su libro *El tiempo de la imagen* (1), “desde su aparición la fotografía es una práctica cuya naturaleza —y la naturaleza artística con mayor motivo— no cesa de ser objeto de interrogaciones y de puestas en discusión. [...] Así, aunque ya sea algo corriente y admitido por todos que los artistas que utilizan la fotografía como soporte pueden desempeñar un papel importante en la creación contemporánea, no suele pasar lo mismo con los que practican la fotografía ‘como tal’”.

La década de los años setenta fue testigo de una verdadera explosión de la fotografía en el ámbito internacional y, de forma muy notable, en Europa. La onda de dicha explosión se dejó sentir también en España, aunque con cierto retraso. Este “boom” de la fotografía condujo a un verdadero reconocimiento del medio y, por lo tanto, a su institucionalización. Museos, centros de arte y colecciones públicas tuvieron que hacer frente al fenómeno y plantearse la puesta en marcha de políticas de actuación que contemplaran la fotografía. Obviamente en cada país estas líneas de actuación revistieron características propias. Baste recordar la atención privilegiada que se dedicó a la fotografía en Francia a partir de mediados de los setenta, con la creación de una administración relacionada con la fotografía y después, en 1989, con el ministro Jack Lang y las medidas que adoptó para la ayuda a la creación y difusión de la fotografía francesa. A través de la Comisión Nationale pour la Photographie se gestionan presupuestos destinados a la compra de obra fotográfica para los museos franceses (2).

LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA FUE TESTIGO DE UNA VERDADERA EXPLOSIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN EL ÁMBITO INTERNACIONAL Y, DE FORMA MUY NOTABLE, EN EUROPA. LA ONDA DE DICHA EXPLOSIÓN SE DEJÓ SENTIR TAMBIÉN EN ESPAÑA, AUNQUE CON CIERTO RETRASO.

Realizando un breve recorrido histórico, vemos como en Estados Unidos este reconocimiento del medio fotográfico a nivel institucional había tenido lugar ya en la década de los años treinta, a través de la presentación de exposiciones fotográficas en el MoMA de Nueva York, que se vieron fuertemente incrementadas al finalizar la Segunda Guerra Mundial, con Edward Steichen al frente del Departamento de Fotografía. Simultáneamente, en 1949, se inauguró en Rochester, N. Y., el International Museum of Photography bajo la dirección del historiador Beaumont Newhall.

En Europa, en ese mismo periodo, Otto Steinert —integrante del grupo Fotoform y organizador de la exposición *Subjektive Fotografie*, en 1951, que ponía énfasis en el carácter personal de la visión en el acto creador, en oposición a la idea de una fotografía puramente documental— empieza a comprar obras para el Folkwang Museum de Essen.

Sin embargo, hubo que esperar hasta el final de la década de los sesenta para que abriera sus puertas en Nueva York la primera galería comercial dedicada exclusivamente a la fotografía. Me refiero a la Witkin Gallery, inaugurada en 1969, cuyo ejemplo fue ampliamente seguido tanto en Estados Unidos como Europa en los años posteriores. En París, Jean-Claude Lemagny, conservador de fotografía en el Cabinet des Estampes de la Biblioteca Nacional Francesa, empieza a recolectar fotografías contemporáneas para su institución, con la excusa de que las imágenes fotográficas tienen una tirada “múltiple” y que por lo tanto son objeto de depósito legal. A base de donaciones y de compras limitadas por un presupuesto modesto, consigue reunir una importante colección, reconociendo la obra de toda una serie de fotógrafos franceses y no franceses, felices de que por fin su obra se tuviera en cuenta y se conservara en el seno de una institución del prestigio de la Biblioteca Nacional Francesa. En París, abre sus puertas, en 1975, la primera galería exclusivamente de fotografía, la Galerie Agathe Gaillard.

El éxito de las galerías, el auge de exposiciones y proyectos editoriales y, a la vez, el incremento de estudios en torno a la fotografía, hizo que, de forma gradual, los museos, a través de adquisiciones, depósitos o donaciones, vieran aumentar sus fondos fotográficos y en algunos casos crearan departamentos específicos para ellos. En Europa, éste fue el caso del Victoria & Albert Museum de Londres, del Museum Folkwang de Essen, del Musée d’Orsay de París o del Stedelijk Museum de Ámsterdam.

Otro fenómeno nada desdeñable, fue la paulatina aparición de museos y centros dedicados exclusivamente a coleccionar y conservar fotografía. A modo de ejemplo citemos el Musée Nicéphore Niepce de Châlon-su-Saône (1974), el International Center for Photography de Nueva York creado en 1974 por Cornell Capa, el Centre National de la Photographie de París (1982, actualmente integrado en el Jeu de Paume), el National Museum of Photography, Film and Televisión de Bradford (1982, actualmente National Media Museum) o el Musée de l’Elysée de Lausana (1985) (3).

No podemos dejar de mencionar otras manifestaciones que cumplieron un papel determinante y dinamizador en este reconocimiento e institucionalización de la fotografía: la celebración de la primera edición de las Rencontres Internationales de la Photographie de Arles en 1969, que han perdurado a través de los años hasta la actualidad, así como la aparición de otros festivales en torno a la fotografía como, por ejemplo, el Mois de la Photo de París, organizado por primera vez en 1980 y que sirvió de modelo a la Primavera Fotográfica de Cataluña (primera edición en 1982), la Bienal de Fotografía de Rotterdam o los Encuentros de Fotografía de Coimbra, por citar sólo algunos.



Gregory Crewdson. *Untitled (Mother Complex 2)* (2001). Fotografía color. 121,92 x 152,4 cm. Colección MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

Este paulatino proceso de institucionalización de la fotografía, en definitiva de la entrada en el museo de la fotografía y, a la vez, en el mercado del arte, es fruto, en parte, de un proceso de *autonomización* de la fotografía, utilizando un término acuñado por Régis Durand que lo explica de la siguiente manera: “Con esto quiero decir que ésta [la fotografía] adquiere una autonomía cada vez mayor con respecto, entre otras, a sus funciones tradicionales. Sus funciones permanecen (reportaje, documentación, publicidad, etc.). Pero a su lado se desarrolla un uso puramente artístico, bien bajo la forma de una “fotografía creativa” (la expresión es de Jean-Claude Lemagny), bien bajo la forma de un arte que recurre a la imagen fotográfica, sola o asociada a otros elementos” (4).

En España, como decíamos al principio, este “boom” de la fotografía y su consiguiente institucionalización llegó con cierto retraso. Las primeras galerías dedicadas exclusivamente a la fotografía se abrieron en Barcelona y Madrid relativamente pronto: Spectrum, en 1973, y la Photogalería, en 1975. A éstas les siguieron Fotomanía, en Barcelona, que abrió sus puertas a finales de 1976, la galería Spectrum-Canon de Zaragoza en 1977 (hoy galería Spectrum Sotos), la galería Forum de Tarragona en 1981 y la galería Visor de Valencia también a principios de los ochenta, entre otras. Todas ellas contaron con el apoyo de los fotógrafos —que por fin encontraban un espacio donde mostrar sus trabajos—, de la prensa especializada y de algún que otro coleccionista particular, aunque todas ellas tuvieron en principio que recurrir a distintas fuentes de financiación para subsanar la falta de ingresos por ventas. La labor a la que se enfrentó este colectivo fue especialmente difícil. Estaba todo por hacer: nadie se había preocupado por investigar la historia o las historias de la fotografía en nuestro país —y los estudios internacionales como los de Newhall o Gernsheim, prácticamente no mencionaban a ningún fotógrafo español—, no existía un mercado para la fotografía, salvo para la fotografía aplicada a los medios de comunicación impresos o a la publicidad, no existían colecciones públicas y los archivos que contaban con fotografías entre sus fondos, en la mayoría de los casos, ni siquiera las tenían catalogadas y sus condiciones de conservación eran realmente desastrosas. Todas estas carencias en Cataluña quedaron plasmadas en el dossier de las Jornadas Catalanas de Fotografía (5), organizadas por un colectivo de fotógrafos, galeristas y profesores en la Fundación Joan Miró de Barcelona en 1979, con la intención de llamar la atención de la Administración y exigir una respuesta por su parte. Las administraciones públicas de todo el estado, gracias a la labor de los archiveros, conscientes del valor documental de los fondos fotográficos depositados en los archivos públicos, parecieron comprender bastante pronto la importancia y la urgencia de su adecuada conservación y catalogación. En el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de la fotografía, el Ministerio de Cultura publicó *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, valiosísimo trabajo coordinado por Gerardo Kurtz e Isabel Ortega. En cambio, la fotografía entendida como práctica artística no gozó de la misma suerte.

Evidentemente el fenómeno de la fotografía creativa seguía siendo un fenómeno minoritario y muy delimitado y, por lo tanto, invertir dinero y esfuerzo en él resultaba políticamente poco rentable. Aun así, poco a poco la fotografía empezó a ocupar un lugar en las galerías de arte, se publicaron los primeros estudios sobre la historia del medio en nuestro país y, finalmente, en diciembre de 1984, el Museo Español de Arte Contemporáneo anunció la creación de un Departamento de Fotografía, Vídeo y Artes de la Imagen, que sin embargo nunca llegó a consolidarse debido a la futura incorporación del museo al Centro de Arte Reina Sofía. También la Fundación Joan Miró de Barcelona, pocos meses más tarde, creó un Departamento de Fotografía que estuvo en funcionamiento dos años escasos (6). Habrá que esperar a 1989, a la inauguración del IVAM, para ver, por primera vez en España, a un museo de arte plantearse desde el principio de su

NADA TIENEN QUE VER ENTRE SÍ UNOS FONDOS COMO LOS DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, CONSTITUIDOS POR LEGADOS COMO, POR EJEMPLO, EL DE ORTIZ ECHAGÜE, ADEMÁS DE COLECCIONES DE FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX Y XX DE FOTÓGRAFOS ESPAÑOLES O FOTÓGRAFOS QUE TRABAJARON EN ESPAÑA, CON LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS QUE, POR EJEMPLO, HA IDO ADQUIRIENDO EL MUSAC DE LEÓN, QUE RESPONDEN A UN PROYECTO MUSEÍSTICO VOLCADO EN LA MÁS RABIOSA CONTEMPORANEIDAD.



Ortiz Echagüe, de 1930, titulada "Charra de la Alberca". Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

andadura la inclusión de la fotografía, tanto en sus fondos como en sus actividades expositivas, al considerarla como un lenguaje indisociable del arte moderno, utilizado por los artistas de las vanguardias y en otras corrientes artísticas sucesivas. Con el tiempo, y ante la falta de colecciones fotográficas en nuestro país, decidieron ampliar los límites temporales para así dar cabida a fotografías que permitieran realizar un completo recorrido a través de la historia del medio. Aparte de las adquisiciones, sus fondos se han ido enriqueciendo también con depósitos como, por ejemplo, la colección de fotografías de Gabriel Cualladó, fotógrafo y uno de los primeros coleccionistas españoles. En 1992 se inauguraría el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en cuyos fondos también tenía cabida la fotografía ligada a las vanguardias, fondos que también han ido ampliándose hasta abarcar la producción contemporánea.

Desde entonces, el panorama museístico en nuestro país ha sufrido un cambio radical y ahora prácticamente toda la geografía española está salpicada de museos y centros de arte que guardan en sus colecciones obras en soporte fotográfico: el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, el CGAC de Santiago de Compostela, el MUSAC de León, el MACBA de Barcelona, el Reina Sofía de Madrid, ARTIUM en Victoria, el CAC de Málaga, el CAB de Burgos... La imagen fotográfica es un elemento central en las tendencias y formas de expresión del arte contemporáneo y por lo tanto ocupa un lugar destacado en las colecciones.

Otro ejemplo distinto es el del Museo Nacional de Cataluña que creó en 1996 un departamento específico de fotografía en el que acogió las imágenes fotográficas del Fondo de Arte de la Generalitat, a las que posteriormente se fueron sumando donaciones, depósitos y adquisiciones de fotógrafos catalanes.

También han aparecido instituciones dedicadas exclusivamente a la fotografía o fundaciones privadas que han creado colecciones únicamente con obras en soporte fotográfico. Citaré algunas: el Centro Andaluz de Fotografía de Almería, el Photomuseum de Zarautz, el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, la Fundación Foto Colectania de Barcelona, la Colección pública de fotografía del ayuntamiento de Alcobendas, la colección de la Fundación Banesto que, en 2003, pasó a formar parte mediante dación por pago de impuestos de los fondos del Reina Sofía o la colección de fotografía contemporánea de la Fundación Telefónica.

Resulta interesante constatar la enorme diversidad existente entre unos fondos y otros, y de esa observación surgen las siguientes preguntas: ¿qué fotografía es la que se colecciona?, ¿cuáles son los criterios que rigen las políticas de adquisición de las distintas instituciones?, ¿cuáles son las problemáticas específicas que plantean los fondos fotográficos a tenor de sus características?

Nada tienen que ver entre sí unos fondos como los de la Universidad de Navarra, constituidos por legados como, por ejemplo, el de Ortiz Echagüe (fotografías originales —carbones y bromóleos—, negativos en nitrato, acetato y cristal, negativos en papel, fotografías de otros autores, cámaras, material de laboratorio, libros, etc), además de colecciones de fotografía del siglo XIX y XX de fotógrafos españoles o fotógrafos que trabajaron en España, con los fondos fotográficos que, por ejemplo, ha ido adquiriendo el MUSAC de León, que responden a un proyecto museístico volcado en la más rabiosa contemporaneidad (no en vano su director, Rafael Doctor, lo define como un “museo del presente” y como tal “en construcción”). O, por comparar otros dos ejemplos, los fondos fotográficos del MNAC, con un marcado carácter historicista y territorial (fotografía catalana) —no hay que olvidar que el objetivo del museo es explicar un discurso global del arte catalán desde el románico hasta mediados del siglo XX— y

DESDE ENTONCES, EL PANORAMA MUSEÍSTICO EN NUESTRO PAÍS HA SUFRIDO UN CAMBIO RADICAL Y AHORA PRÁCTICAMENTE TODA LA GEOGRAFÍA ESPAÑOLA ESTÁ SALPICADA DE MUSEOS Y CENTROS DE ARTE QUE GUARDAN EN SUS COLECCIONES OBRAS EN SOPORTE FOTOGRÁFICO.

la colección de fotografía contemporánea de la Fundación Telefónica que reúne, en palabras de María Corral, "obras de artistas que utilizan la fotografía como fundamento de su expresión plástica. Sus imágenes no dicen nada nuevo sobre lo que es o puede ser la fotografía en sí misma, pero, en cambio, nos dicen mucho sobre lo que puede ser hoy la experiencia artística en el contexto de la cultura contemporánea" (7).

En cualquiera de estos casos, no sólo los contenidos son distintos, sino que también las cuestiones relacionadas con su conservación, almacenamiento y exposición presentan casuísticas totalmente diferentes: las emulsiones fotográficas históricas presentan problemáticas distintas a las que presentan las emulsiones en papel baritado o las impresiones por chorro de tinta; prácticamente toda la fotografía anterior a la década de los ochenta puede almacenarse en planeros, mientras que los tamaños de la producción más reciente a menudo exigen el uso de peines, —al igual que la obra pictórica—.

Por no hablar de otros aspectos que tienen una incidencia de gran importancia en la consideración de la fotografía como objeto de colección: la noción de original, de *vintage*, de copia moderna, las tiradas limitadas, las piezas únicas, las series, el relato fotográfico, la multiplicidad de formatos, la imagen concebida para ser publicada en forma de libro fotográfico, las copias modernas a partir de negativos antiguos y sus consiguientes decisiones —encuadre, tamaño, etc.—, todos aspectos específicos de la fotografía a los que en la actualidad, con la utilización cada vez más mayoritaria de la imagen digital y de nuevos métodos de "positivado" y presentación (fotografías pegadas sobre aluminio, presentadas en metacrilato siliconado, cajas de luz, etc.), obligan a nuevos planteamiento en la gestión de los fondos y en su difusión.

Podríamos utilizar aquí el título de una conferencia de David Company. *Pensar, no pensar y pensar de nuevo la fotografía* (8), para expresar esa ductilidad del medio que obliga a una constante reflexión sobre él y sus obras.

NOTAS

1. DURAND, Régis: El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998, p. 49.

2. Intervención de Agnès de Gouvion St-Cyr en las ponencias celebradas con motivo de la presentación del borrador del libro blanco del patrimonio fotográfico en Cataluña, recogida en: Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1996, p. 109-113.

3. Para más información sobre este "boom" de la fotografía ver: ALEXANDER, Stuart, "Photographic institutions and practices" en FRIZOT, Michel ed. Nouvelle histoire de la photographie, Bordas, París, 1994.

4. DURAND, Régis: Op. cit. p. 15.

5. W.A.A.: Jornades Catalanes de Fotografia, ed. E. R., Sant Cugat del Vallés, 1981.

6. GILI, Marta: Création photographique en Espagne 1968 - 1988. De Nueva Lente à PhotoVision, Musée Cantini, 1988.

7. www.fundacion.telefonica.com/at/colfotografia/paginas/aa1.html

8. CAMPANY, David: "Pensar, no pensar y pensar de nuevo la fotografía" en W. A.A.: Cruce de caminos. Sobre el arte y la fotografía, La Casa Encendida, Madrid, 2006.

FOTOGRAFÍAS

EL MUSEO HA TENIDO LA MISIÓN

de preservar las diferentes formas de la cultura. Hoy además es una indiscutible fuente de inspiración: la mansión donde habitan las imágenes se convierte en el horno generador de nuevas imágenes. Muchos artistas contemporáneos encuentran en museos y archivos el estímulo que activa su creatividad y algunas grandes exposiciones internacionales han dado recientemente buena fe de ello. Este portfolio de fotografías representa una sintética muestra de visiones muy personales interpretando diferentes museos.



Joan Fontcuberta. *El Ángel*. Catedral de Sal, Bogotá, 2005. Tiraje giclée sobre papel de algodón. 64 x 84 cm.



Joan Fontcuberta. *Skyline marítimo de Sydney*. Aquarium, Sydney, 2007. Tiraje giclée sobre papel de algodón. 64 x 84 cm.



Joan Fontcuberta. *Arrecife de Coral*. Aquarium, Sydney, 2007. Tiraje giclée sobre papel de algodón. 64 x 84 cm.



Richard Ross. *Getty Villa*. 2001.



Richard Ross. *Getty Villa*. 2001.



Richard Ross. *Getty Villa*. 2001.



Richard Ross. *Getty Villa*. 2001.



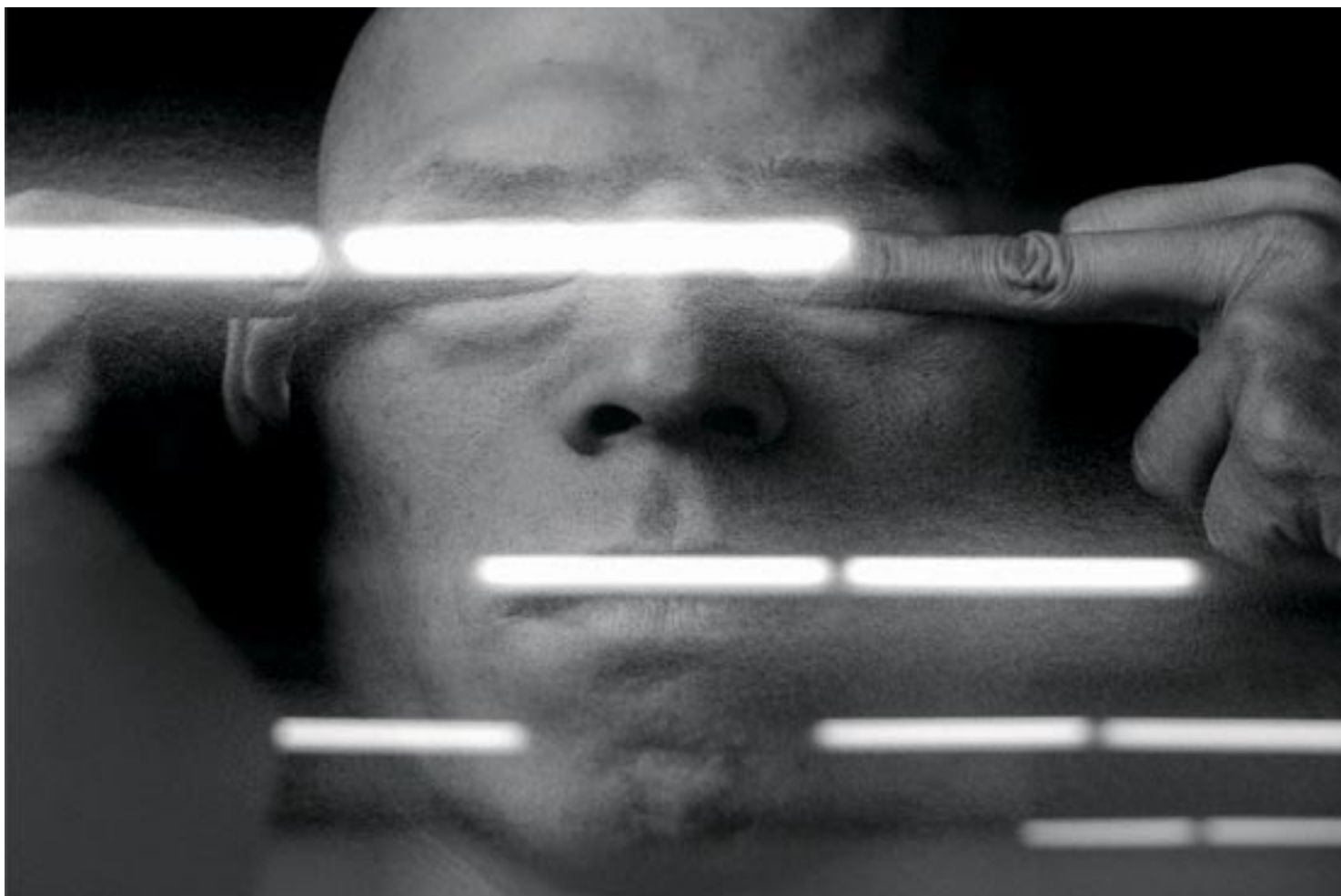
Gabriel Campuzano. *MoMA*. New York, 2006.



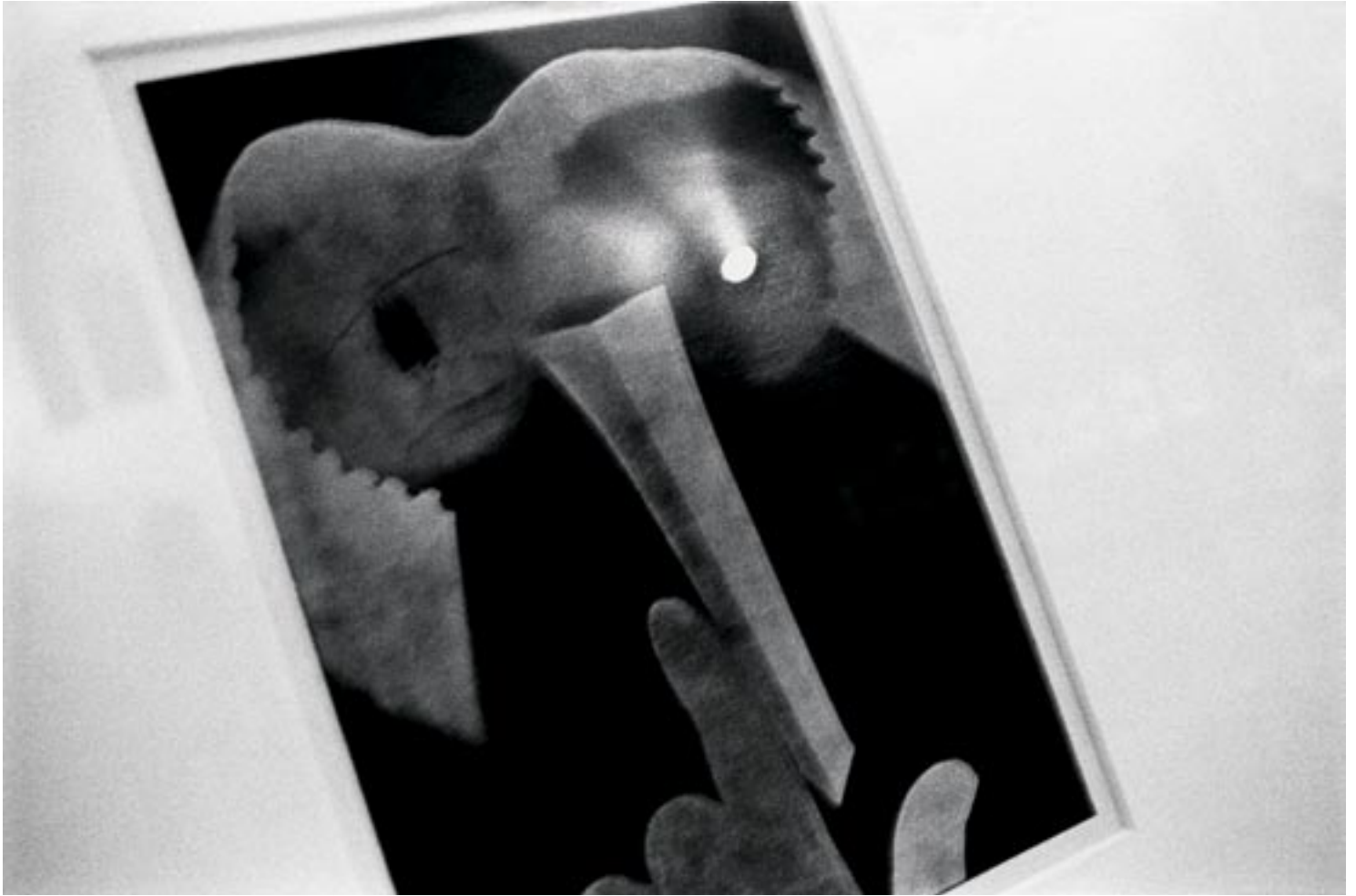
Gabriel Campuzano. *MoMA*. New York, 2006.



Carlos Cánovas. *Regarding Darío Villalba. (La imagen parasitada)*. 2002.



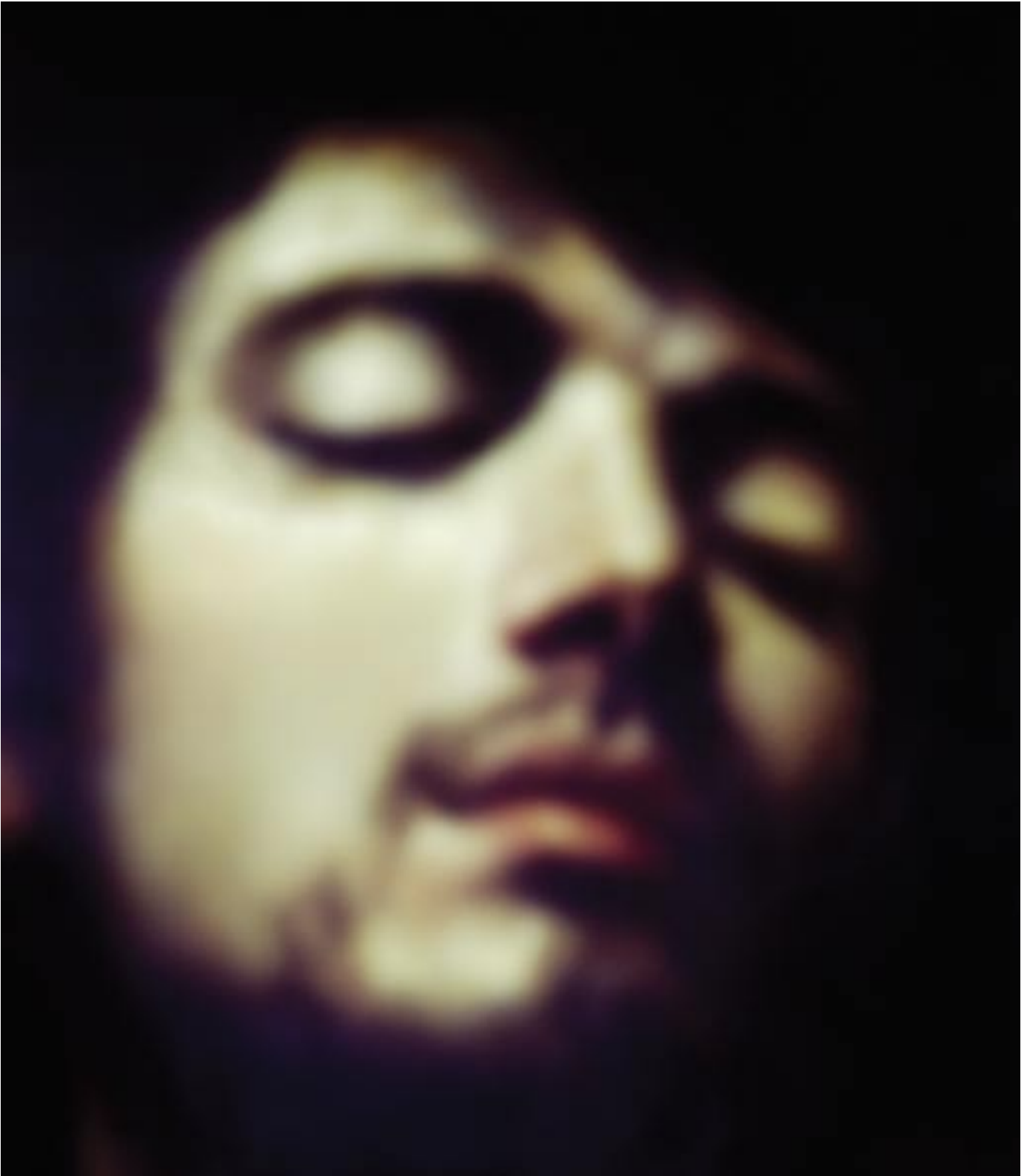
Carlos Cánovas. *Regarding Zhang Huan. (La imagen parasitada)*. 2003.



Carlos Cánovas. *Regarding Man Ray. (La imagen parasitada)*. 1999.



Carlos Cánovas. *Regarding E. Boubat. (La imagen parasitada)*. 2000.



Castro Prieto. *L'homme Blessé. Courbet*. Musée D'Orsay, 2006.



Castro Prieto. *L'Angelus*. Millet. Musée D'Orsay, 2006.



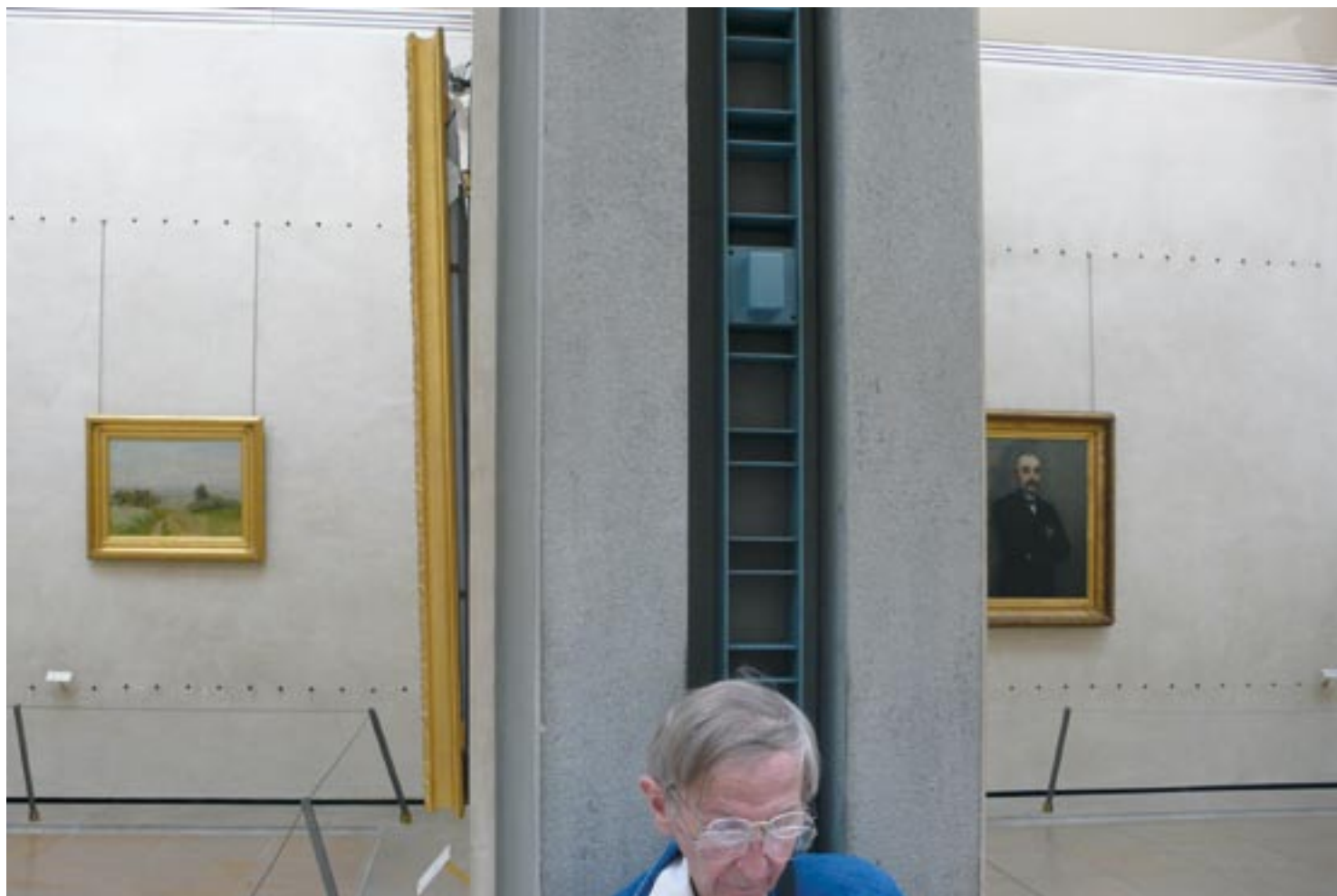
Castro Prieto. *L'origine. Courbet*. Musée D'Orsay, 2006.



Castro Prieto. *Madame de Loynes. Amoury Duval*. Musée D'Orsay, 2006.



Pepe Florido. *Musée d'Orsay*. Junio, 2007.



Pepe Florido. *Musée d'Orsay*. Octobre, 2006.



Alejandro Sosa. *En el Art Institute I*. Chicago, 1992.



Alejandro Sosa. *En el Art Institute II*. Chicago, 1992.



Thomas Struth. *Audience 05*. Florenz, 2004.



Thomas Struth. *Audience 07*. Florenz, 2004.



Thomas Struth. *Museo del Prado 1*. Madrid, 2005.



Thomas Struth. *Museo del Prado 6*. Madrid, 2005.



CARLOS CÁNOVAS Fotógrafo*

PUEDEN BUSCARSE EN DIVERSOS LUGARES

los precedentes a la actual relación entre la fotografía y los museos, un capítulo especial, al fin y al cabo, de los amores entre fotografía y arte. Sospecho que muchos tenemos la impresión de que esas querencias son mutuas, y resultan de un viaje de ida y vuelta. Sin querer, en modo alguno, completar un repaso histórico, lo cierto es que, como suele ocurrir, resulta inevitable situarse en los momentos iniciales de la historia de la fotografía.

Declaraciones como la de François Arago, que *orientaba* a la fotografía hacia la *servidumbre* de las artes iban a apoyarse en algunas de las primeras imágenes que, desde Daguerre, mostraban con un cierto carácter inventarial diversos objetos, más o menos artísticos, alineados y dispuestos como lo estarían en las estancias de un museo. No muchos años después, los fotógrafos designados por la Commission des Monuments Historiques recorrerían Francia fotografiando edificios y dependencias, iniciando una tradición cuyo espíritu todavía hoy perdura en diversos proyectos fotográficos.

Contenido y continente: es evidente que en uno y otro caso estamos hablando, como no podía ser de otro modo, del carácter documental de la empresa fotográfica. Las pretensiones artísticas, en la noche de los tiempos fotográficos, buscarían pronto otros derroteros. El pictorialismo no es, como se ha dicho hasta la saciedad, sino *la manifestación exagerada (?) de lo que la fotografía piensa de sí misma*, lo que aquí podría traducirse como su deseo no contenido de acceder a las paredes del museo en condiciones de igualdad, tema sobre el que volveremos más adelante.

Lo cierto es que, durante el siglo y medio que, poco más o menos, ha durado la separación entre las vertientes artística y documental de la fotografía, su vía de acercamiento al museo ha quedado reservada, casi en exclusiva, a esta última, fuertemente apoyada en lo que han sido llamados los *poderes notariales* del medio.

Si, como se ha dicho, el coleccionismo de arte se inició en el siglo XVIII, hubo que esperar más de cien años a que la fotografía estuviese en condiciones de dar fe detallada de tales colecciones, sustituyendo a los pintores desconocidos y generalmente locales que habían terminado por *inventarse* para tal fin un subgénero en las orillas del acaudalado río de los propietarios de obras de arte.

Esa variante documental, pictórica al principio y fotográfica después, se sostiene en la privacidad de unas colecciones cuyo destino inevitable terminará siendo el museo. Aún así la fotografía seguiría siendo, durante mucho tiempo, un mero documento *acreditativo*. Dicho de otra forma, continuaría desempeñando el magro papel de *servienta*. Hasta finales del siglo XX son escasos los trabajos fotográficos que, con esas coordenadas, alcancen alguna notoriedad.

Cuando fotógrafos capaces de marcar su trabajo con una impronta personal se acercaron al museo lo hicieron, como puede suponerse, en el territorio que ha imperado en la fotografía desde la llegada de los pequeños formatos hasta los años ochenta del siglo pasado: la anécdota. Así, por ejemplo, imágenes aisladas de Henri Cartier-Bresson o, en la misma onda, entre nosotros, más recientemente, de Gabriel Cualladó pero, sobre todo, de uno de los reyes del anecdotario fotográfico: Elliott Erwitt.

Sea como fuere, se trata de una atención inicial al público que deambula por lugares a los que solemos atribuir algo de sagrado y de retirado, algo de templo y de mausoleo. El interés por los espacios es de segundo nivel y vendrá después. Inicialmente esos mismos espacios parecen haber sido transparentes para el creador-fotógrafo, que tradicionalmente prefirió situarse, signo de los tiempos, en la órbita de los momentos decisivos y de la instantaneidad *irrepetible*.



Erwitt, Elliott. Versailles, 1975.

VOLVER A VISITAR LOS LUGARES

Juzgados prematuramente como demasiado estáticos para la vida y como demasiado serios para someterse a la imagen *trivial* del dispositivo fotográfico, los recintos museísticos han permanecido al margen del quehacer de los fotógrafos hasta hace muy pocos años. Más intocable aún, si cabe, ha sido la propia obra que contienen. Más allá de la reproducción para la publicación erudita o especializada, las obras artísticas han sido inaccesibles. Si dejamos a un lado episodios bien conocidos y muy aislados —estoy pensando, por ejemplo, en Man Ray—, lo cierto es que la utilización de la obra de arte por parte de los fotógrafos hubiese bordeado el carácter de sacrilegio, lo que no debe sorprendernos demasiado sobre todo si se piensa en la ironía y la capacidad desmitificadora de que han hecho gala a lo largo de las dos últimas décadas. Trabajos como *Le Louvre revisité* (1981–86), de Christian Milovanoff, uno de los proyectos más madrugadores en el orden de cosas que nos ocupan, sólo pueden ser entendidos después de rebasar determinados umbrales y de haber conquistado territorios prohibidos.

Con anterioridad, apenas si puede percibirse algo de ese carácter irónico en el tratamiento que algunos fotógrafos dispensaron, por ejemplo, a los museos de historia natural. Tengo para mí, sin embargo, que en la mayor parte de estos casos se trataba de reminiscencias de un surrealismo por el que la empresa fotográfica tuvo debilidad hasta muy tarde —si es que no lo sigue teniendo aún al día de hoy—. El espacio museístico como tal, sin embargo, sólo ha alcanzado entidad suficiente para convertirse en el eje central de la actividad del fotógrafo muy recientemente, al compás con el que las teorías museográficas han cobrado importancia en su voluntad y necesidad de puesta al día.



Milovanoff, Christian. Ingres, odalisca. Le Louvre revisité, 19.

Puede verse en esa necesidad de actualización un aspecto más de la naciente y, al parecer, esplendorosa industria turístico-cultural que disfrutamos. Puesto que la fotografía ha escalado posiciones hasta gozar del favor del público —materia prima indispensable de ese reciente negocio cultural— démosle entrada en el museo en condiciones de aparente igualdad: quizás los fotógrafos pueden, de paso, contribuir a que el tufillo a naftalina sea menos perceptible. Dejaré el argumento aquí, aunque soy plenamente consciente de que una simplificación excesiva es un pecado capital que puede impedir cualquier análisis medianamente serio de un fenómeno que es muy complejo.

El desembarco de la fotografía en los museos tiene aspectos culturales e industriales, a veces casuales y a veces forzados, en ocasiones inocentes y con frecuencia intencionados cuya simple enumeración sería prolija. Digamos que, de unos años a esta parte, los museos han entrado a formar parte de los circuitos turístico-culturales y que, en consecuencia, reciben a millones de espectadores. Sería chocante que todo eso no despertara la curiosidad de los fotógrafos. Y, a la vez, en el marco de una sociedad que ha hecho del consumo de imágenes —un gran número de ellas fotografías— una de las piedras angulares de su desarrollo, también sería extraño que el hecho pasara desapercibido a los responsables de la cultura.

La *dignidad* en el trato que reciben ahora algunos fotógrafos por parte de esos responsables puede ser vista como un eslabón más en la cadena de la industria cultural. Por otro lado, la marcha atrás no parece posible. De modo que, a mi entender, se ha emprendido un camino sin retorno que, aunque a los fotógrafos nos resulte muy apetecible, no está exento de riesgos. El más



Azanza, Luis. Paisaje n.8, 2006.

evidente, en mi opinión —y estoy lejos de querer dramatizar—, es la muerte de lo que llamamos *arte clásico*, que va a necesitar de campañas mediáticas cada vez más fuertes para conservar sus *privilegios*, mientras los artistas contemporáneos, con todo derecho seguramente, se afanan en la reflexión, en la desmitificación, en la deconstrucción y en la apropiación.

Sumándose a una serie de museos de alcance internacional, *Making Time* es el proyecto que Thomas Struth ha mostrado en el Museo del Prado recientemente. En una doble dirección de trabajo, Struth toma sus fotografías de gran formato en diversas salas del museo y, a la vez, cuelga algunas de sus fotografías más características en esas mismas salas, junto a las obras que se exhiben allí permanentemente. La misma publicidad oficial del centro habla de la primera vez que un artista vivo entra con sus obras en el museo. *Velázquez también fue en su día un vanguardista*, declara Struth, que quiere recordarnos así la sentencia *artística* que Maurizio Nannucci ha hecho célebre desde Berlín: [*All art has been contemporary*].

Hay una especie de soberbia en todo esto. Todo arte ha sido contemporáneo alguna vez, es verdad, pero nadie puede saber si un artista contemporáneo va a ser lo que entendemos por un clásico. ¿O es que quizás se quiere insinuar que esa es una categoría en vías de desaparición?

LA EXPERIENCIA PERSONAL

Mi propia experiencia en los trabajos realizados en museos me ha llevado en otras direcciones. Desde aquel lejano *El Museo de Navarra visto por ocho fotógrafos*, he tenido ocasión de hacer fotografías, legal o ilegalmente, en diversos centros museísticos europeos, del Louvre al MACBA, del Artium al Pergamon.



Cánovas, Carlos. El falso apóstol, 2006 [Escenificaciones].

La relación con las obras que en esos lugares se exponen ha dado lugar a series como *La imagen parasitada*. El doble sentido de la palabra me permite también practicar un doble juego. Por un lado se trata de una exploración visual sobre las incomodidades que, para la simple contemplación, plantean algunos museos. Por otra parte, esos mismos elementos parásitos —brillos, reflejos, desenfocos, sobreimpresiones— hacen posible un acercamiento irónico-crítico a la obra de otros artistas, especialmente fotógrafos. A veces, lo confieso, se trata sólo de apropiarme de una obra que me gusta cuando la miro bajo ciertas condiciones *inadecuadas*. Porque, permítaseme una pequeña maldad, puede ocurrir que una obra contemplada a través de sucesivos reflejos y desenfocos me guste más que el original mondo y lirondo. Al parecer no soy el único al que le ocurre: a los responsables del museo les sucede lo mismo, porque de no ser así harían algo por evitarlo.

Finalmente, aludir desde el título a mi condición de parásito me permite eludir algunos aspectos que no celebro del apropiacionismo de corte postmoderno —quizás debiera decir que me permite una cierta redención de la culpa, ya que, maldades aparte, el parasitismo hace posible mi amor *eterno* a determinadas obras, aunque sea, como he dicho alguna vez, desde la infidelidad—.

Por extraño que parezca, esos elementos parásitos representan de algún modo una *atadura* al lugar. De no haberlos, el salto cualitativo hacia las obras en vez de hacia los espacios sería determinante y daría lugar a otro tipo de reflexiones, estéticas y conceptuales, que a mi me interesan menos y que, con toda probabilidad, me arrastrarían en otras direcciones, desde las *reproducciones* de Sherrie Levine a las reinterpretaciones de Frank Horvat.

Son prácticas, estas últimas, que en realidad quedan lejos de los museos, cuyos recintos poco tienen que ver con la génesis o con las pretensiones de los artistas que las llevan a cabo,



Bernad, Clemente. Díptico n.12, 2006.

apropiacionistas o no. Tal vez la constatación de la importancia del lugar está directamente relacionada en muchos casos —en el mío, desde luego— con la semejanza creciente que los museos tienen con los escenarios teatrales. No me estoy refiriendo tanto al tipo de escenario que, por ejemplo, propone Vanesa Beecroft cuanto a la idea de representación que subyace en el modo en que las obras artísticas se escenifican de cara al público, que incluso puede llegar, sin saberlo, a desempeñar un papel importante en ese juego. El museo se dramatiza en la medida en que conviene a los intereses que se suponen a lo que allí se muestra. Se trata de contar una historia que interese al espectador y que, al mismo tiempo, potencie a las obras que se exhiben.

A PROPÓSITO DE JORGE OTEIZA

En una reciente experiencia que he tenido la oportunidad de coordinar para la Fundación-Museo Jorge Oteiza, en Alzuza (Navarra), he participado junto con otros cuatro fotógrafos navarros —Luis Azanza, Clemente Bernad, Koldo Chamorro y Xabi Landa— en un trabajo cuya intención inicial era típica: mostrar el continente y/o el contenido de un museo dedicado a un solo autor, el escultor Jorge Oteiza, desde el particular punto de vista de cada fotógrafo. Las imágenes se publicarán en un libro que el Museo quiere editar próximamente.

Los alicientes que ofrece el centro no son desdeñables, y van desde un edificio diseñado y construido por el arquitecto Sáenz de Oiza, amigo de Oteiza, hasta la propia obra del artista que el centro alberga. Tanto el edificio como la obra del escultor oriotarra ofrecen interés y polémica



Chamorro, Koldo. Sin título, 2006.

desde muchos ángulos. Pero antes de referirme al modo en que cada fotógrafo ha abordado el proyecto, hay un par de consideraciones de carácter general que no quiero pasar por alto. Cuando uno vuelve la mirada hacia atrás —antes me he referido a un trabajo realizado también por varios fotógrafos para el Museo de Navarra— es consciente, diría que casi repentinamente, de cuántas cosas han cambiado y en qué medida.

Los cinco fotógrafos que han trabajado en la Fundación–Museo Jorge Oteiza, con dilatadas trayectorias profesionales en todos los casos y provenientes, como es obvio, de la fotografía tradicional —química—, han optado para este proyecto, sin embargo, por la tecnología digital. Es lógico, se me dirá. En efecto, se trata de gente que, en mayor o menor medida, es sensible a los cambios tecnológicos que en última instancia a todos nos están afectando. Cada cual se adapta a ellos con mayores o menores dificultades, en algunos casos con entusiasmo, en otros simplemente como puede.

El asunto no tendría mayor calado si no permitiera constatar que hay dos vectores de fuerza que apuntan en direcciones distintas. Por un lado, como alguien dijo, los temas del fotógrafo son infinitos, pero sus obsesiones no. Como todo artista, el fotógrafo tiende a producir las mismas obras una y otra vez, lo que termina por conformar lo que llamamos su obra. Por otro, nunca en la historia de nuestro medio un cambio tecnológico ha sido inocuo. La fotografía digital ha puesto en solfa demasiadas cosas como para pretender que nada ha cambiado.

Tal vez por todo ello el proyecto ha tenido algo de reto —siempre lo tiene, por otra parte—, colectiva e individualmente. Luis Azanza, que al margen de su labor periodística viene trabajando regularmente con una cámara estenopeica, ha utilizado lentes de baja calidad, en el espíritu de las llamadas *cámaras pobres* para fotografiar el edificio del museo. Las luces bajas —*low-keys*— contribuyen a acentuar los aspectos misteriosos del edificio, y el esquematismo de las líneas quiere remitir directamente a la obra del artista, recordando en ocasiones sus conocidas *cajas*.

El acercamiento de Clemente Bernad apunta en otra dirección poética. También en este caso la ausencia de luz —las sombras— adquiere protagonismo. El museo es un lugar en el que *ocurren* cosas, en el que quedan cuestiones sin explicación, rincones oscuros envueltos en una atmósfera muy especial, quizás como las propias obras. La pretensión de racionalización, inherente al programa de este tipo de centros, es imposible, incluso absurda, viene a decirnos el fotógrafo y, en todo caso, el interés estaría siempre en otra parte. Algo que comparte con Koldo Chamorro, quien sistemáticamente repite en todos sus trabajos la conocida —y manoseada— sentencia de Lao Tse: “*lo visible conforma una cosa, lo invisible le da su valor*”. Los tres fotógrafos parecen haber apostado por un posicionamiento, cosa muy lógica por otro lado, en el extremo opuesto de lo que suele ser la fotografía descriptiva y técnicamente perfecta que se utiliza habitualmente en las publicaciones divulgativas de museos y centros de arte.

Xabi Landa convivió con Jorge Oteiza, en Alzuza, durante algunos años. Esa convivencia, que le marcó fuertemente, quiere aflorar en el acercamiento a cada pieza, a cada rincón del museo que el fotógrafo lleva a cabo. Oteiza se quejó en más de una ocasión del tratamiento que daban a su obra los fotógrafos, cuyos trabajos detestaba más cuanto más *aseados* resultaban. Landa se ha situado lejos de esa pulcritud técnica y, sobre todo conceptual, que el escultor reprobaba, mezclando, de una manera muy personal, recuerdos biográficos e incluso reflexiones del artista en los albores de la fotografía digital.

En lo que a mi respecta debo decir que *Escenificaciones*, mi trabajo, nace de la consideración ya consignada de que el Museo Oteiza es, en el fondo, al igual que la mayor parte de los museos, un escenario teatral. Es un punto de partida similar al de Ferran Freixa, —aunque sólo en cierto modo— en uno de los trabajos que me parecen más interesantes en el marco de la relación entre fotografía y museo: *Tarraco: objecte i imatge (Tarragona: objeto e imagen)* realizado en el MNAT en 1987 —la relación de este centro con la fotografía, por su antigüedad, su interés y su continuidad constituye, a mi juicio, una experiencia rara y encomiable—. La afirmación de Freixa de que “*los museos son como unos grandes espacios teatrales donde los objetos, fuera de su contexto, se convierten en parte de una escenografía surreal*” sirve para un museo como el MNAT, donde las piezas, efectivamente, están separadas de su lugar de origen espacial y temporalmente. De un museo dedicado a un artista contemporáneo no puede decirse lo mismo. Con frecuencia las obras han sido pensadas para ser expuestas en condiciones parecidas a las que finalmente tienen, por ejemplo, en Alzuza. La teatralización aquí, por lo tanto, tiene que ver con el modo en que se muestran al público, con la forma en que se aíslan, con la iluminación que las dramatiza, con la transformación del espacio en puro escenario. Eso es algo sobre lo que he querido ironizar, pero no lo único. Me he subido a las barbas de Oteiza, de quien he leído que, siendo joven, apreciaba mucho el teatro, y he hecho con su obra lo único que podía: jugar o, más exactamente, faltarle al respeto. Cuentan que una vez alguien le preguntó, a propósito del friso de los apóstoles en Aránzazu, sobre la razón de que fuesen catorce los que mostraba, en vez de los doce a los que se refieren los textos sagrados. “*Lo siento* —respondió el artista— *no me cabían más*”. A él quizás no, pero a mí sí. Ese es el argumento de una imagen como *El falso apóstol*, y ese sentido irónico y lúdico constituye también uno de los ejes centrales de *Escenificaciones*.



Freixa, Ferran. Muñeca articulada. Tarragona, objeto e imagen.

No sé qué es lo que pensaría Oteiza de mí, si levantara la cabeza, después de cambiar el sexo a su *Coreano*, o de transformar su *Unidad triple y liviana* en una insignificante figurilla teatral. Probablemente intentaría fulminarme desde aquella ira casi bíblica que exhibía a menudo.

O tal vez no. Quizás percibiera que el respeto no consiste sólo en una especie de admiración bobalicona (aunque también). Estimula mucho mi vanidad pensar que pudiera dar las instrucciones oportunas para impedir mi acceso al museo en el futuro aunque alabara al mismo tiempo —en privado, eso sí— el indudable talento de estas imágenes.

No obstante, bien mirado, lo más probable es que, ocupado como estaba en asuntos enredados tales como la desocupación del cubo o la flotación espacial del poliedro de Malevich, le importaran un carajo nuestras fotografías.

Un último apunte personal. La experiencia fotográfica de Alzuza ha sido uno de los primeros trabajos que he concebido y ejecutado en su totalidad en la era digital de la fotografía. No puedo evitar pensar en las primeras fotografías del siglo XIX, aquéllas de objetos *artísticos* alineados que he mencionado al comienzo de este texto. Pienso también en el lado documental de la actividad fotográfica, casi siempre ligado a lo instantáneo y lo anecdótico, y en las fotografías documentales de gran formato, tan en boga en los últimos tiempos, cuya precisión notarial y solemne quita el aliento, y me veo, finalmente, en la era digital, deambulando en Alzuza entre las cajas vacías de Oteiza. Todo me parece muy relativo. Y no puedo evitar un leve estremecimiento.

* Carlos Cánovas ha publicado diversos libros con su obra fotográfica y sobre Historia de la Fotografía. En la actualidad compagina el desarrollo de su obra personal con el trabajo profesional como realizador de copias fotográficas. Es profesor de fotografía contratado por la Universidad Pública de Navarra desde 1999.

Jose María Mellado
Castillo Urbano, 2004
150 x 100 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
© José María Mellado



JANO. LA DOBLÉ CARA DE LA FOTOGRAFÍA

CATHERINE COLEMAN Conservadora Jefe de fotografía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

ANDY GOLDSWORTHY SE REFIERE A SUS

fotografías únicas como esculturas; Andreas Gursky coloca las suyas al mismo nivel que la pintura; Günther Förg, José Manuel Ballester y Jean-Marc Bustamante son al mismo tiempo pintores y fotógrafos en activo; Rosângela Rennó y Juan Pablo Ballester no sacan sus propias fotografías: la primera utiliza material de archivo y el segundo emplea los servicios de un profesional; Hamish Fulton se llama a sí mismo "artista ambulante" y no fotógrafo.

Algunos fotógrafos reconocen la manipulación digital y otros no; hoy en día las fotografías alcanzan en las subastas los mismos precios que la pintura (1)... y hay muchos más ejemplos. Por lo tanto, el público en general podría preguntarse qué es lo que ha ocurrido en el mundo de la fotografía durante los últimos quince años.

En la mitología romana, Jano es el dios de las puertas, los comienzos y los finales, capaz de ver el pasado y vislumbrar el futuro. Las dos caras miran en direcciones opuestas y simbolizan el cambio y la transición. Esta selección de fotografías posteriores a 1990 de la colección permanente del Museo refleja los cambios que se han producido. El carácter híbrido de Jano, que sólo se halla en la fotografía, se utiliza como una metáfora para la transformación que ha experimentado esta disciplina en un corto periodo de tiempo. Se puede resumir brevemente con dicotomías: analógico/digital; negativo/positivo; monocromo/color; veracidad/ficción; creación/manipulación; documental/artística. Y tres palabras bastan para explicar qué ha hecho posible este fascinante periodo de la historia de la fotografía: color, formato y digital.

Sin profundizar mucho en la compleja historia técnica de la fotografía en color, debemos tener en cuenta que, desde la época del pictorialismo a finales del siglo XIX, el fotógrafo no ha dejado de coquetear con el color, en un intento de apropiarse de la característica más importante de la pintura. Este concepto de personalidad dividida, de "ser o no ser" (o pintor o fotógrafo), ha quedado enterrado gracias a la combinación de una calidad de color mejorada, un formato mucho mayor, la manipulación digital (2) y los métodos digitales de impresión.

Nadie es lo suficientemente inteligente como para predecir en qué punto se encontrará esta disciplina artística dentro de diez años, pero sí se puede reconocer y aceptar la existencia de nuevas reglas de juego, así como de infinitas posibilidades en lo que se refiere a realizaciones fotográficas.

I. ARQUITECTURA: PODER Y POLÍTICA

Quindi la Terza Roma si dilaterà sopra altri
coli, lungo le rive del fiume sacro sino alle
spiagge del Tirreno.

BENITO MUSSOLINI, 31 de diciembre de 1925

Veintiséis de los treinta y tres artistas presentes en *Jano. La doble cara de la fotografía* son europeos, y el contingente más numeroso está formado por los artistas pertenecientes a lo que se conoce como Nueva Objetividad o Nueva Fotografía alemana: Günther Förg, Frank Thiel, Candida Höfer, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Thomas Struth y Axel Hütte. Los cinco últimos estudiaron fotografía en la Düsseldorf Akademie bajo la rigurosa batuta de Bernd y Hilda Becher (3) entre mediados de los años setenta y ochenta.

A los jóvenes discípulos de Becher, así como a Frank Thiel y Günther Förg, se les atribuye la legitimación de la fotografía como disciplina artística a finales de la década de 1980, gracias a los avances de la industria alemana en la introducción de las imágenes en color de gran formato y su incorporación en las colecciones de los museos modernos (y en el mercado del arte) como obras de arte y no únicamente como artefactos documentales.

Aunque cada uno ha desarrollado un estilo individual que le distingue de los demás, los discípulos de Becher tienen un denominador común: una sensibilidad nada sentimental y una acertada comprensión del papel histórico de Alemania en el siglo XX. Esto se ha conseguido fundamentalmente gracias a lo que podemos denominar una “banalidad superficial”, derivada de la adopción estricta de la objetividad documental, de un deliberado rechazo de la emoción y la intimidad junto con una disciplinada distancia entre el fotógrafo y el tema. A primera vista, los fotógrafos de la escuela alemana parecen estar bajo el yugo de un formalismo geométrico que, añadido a la falta de actividad humana, no ofrece ninguna narrativa y sólo muestra una información mínima. Eso es así tan sólo en apariencia, tal y como muestran los fotógrafos Förg y Thiel.

La instalación de Förg, formada por 28 fotografías y un espejo del interior y el exterior del edificio; no puede dejarnos indiferentes, a pesar de que Förg tampoco nos ofrece ninguna clave. Da la impresión de que un paseante, indiferente y desganado, explora la sala vacía en medio de un sobrecogedor silencio y se inclina sobre una escalera al estilo Piranesi (4), e investiga un pasado “que pronto pasará” ya que en el momento en que se realizó la fotografía el edificio acababa de ser adquirido por la Universidad de Frankfurt para darle otro uso. En la instalación, Förg incluye un espejo, del mismo tamaño que cada foto, que crea un efecto cinético, tal y como lo define Rudolf Schmitz.

Desde 1995, Frank Thiel, de Kleinmachnow (al sur de Berlín), en la República Democrática Alemana, ha fotografiado la antigua Alemania oriental, la antigua Alemania occidental y el ahora reunificado Berlín como un proyecto de construcción en marcha (que pronto llegará a su fin); un proyecto con constantes referencias al pasado y al presente. Thiel reproduce la formación de un nuevo espacio político alemán, intentando encontrar en esta escena aparentemente banal un punto común entre la voluntad del Estado, la memoria histórica y la arquitectura en transición (5). Es una fotografía de carácter pictórico sobre el paso del tiempo y sobre el abandono y la dejadez.

Berlín no es el único lugar que ha experimentado una construcción masiva (6). La fotografía de Andreas Gursky del Grand Hyatt Hotel en Shanghai, el tercer rascacielos más alto del mundo (en el año 2000), es una fotografía monumental para una arquitectura monumental. Ha fotografiado muchos lugares públicos, símbolos del poder —edificios de las Bolsas, aeropuertos, hoteles de lujo y rascacielos—, en color, su técnica preferida desde 1980, cuando compartió laboratorio con Thomas Ruff y Axel Hütte. Una vez más, se pone de manifiesto que la Escuela de Düsseldorf se centra en el resultado de los esfuerzos del hombre.

El fotógrafo español José María Mellado utiliza una estrategia similar, con una temática no crítica y una presencia humana fortuita. Además, como se ha indicado en otra ocasión, a pesar de que no ignora las diferencias inherentes a la fotografía si se la compara con otros medios, demuestra que es legítimo



Desirée Dolron
 Study for Xteriors XIII
 (Serie Xteriors),
 2001-2006 / 2007
 80 x 62 cm.
 Museo Nacional de Arte
 Reina Sofía
 © Desirée Dolron.
 Cortesía Michael Hoppen
 Gallery, Londres y
 Galería Gabriel Rolt,
 Ámsterdam

apelar a un lenguaje pictórico en la fotografía digital. En otras palabras, la escala y el color permiten tratarla como si fuese un cuadro (7), como se manifiesta en *Castillo urbano*, a pesar de que el tratamiento de la luz, mejorada digitalmente, pertenece exclusivamente al ámbito fotográfico.

Candida Höfer pasó un largo periodo de aprendizaje con los Becher y continúa la tradición de categorización prolongada en lugares de interacción social y actividad humana, como es el caso de los museos y los teatros, pero sólo con una presencia humana sugerida, como sillas vacías a la espera de ser ocupadas, al igual que en la antigua biblioteca del Museo Reina Sofía. Höfer fotografía interiores con luz desde varias fuentes y utiliza el blanco como color, que en este caso se refleja en el suelo de la biblioteca o a través de la ventana abierta del Villa Stuck Museum de Múnich.

Höfer, Förg, Hütte y Ruff comparten su admiración por Ludwig Mies van der Rohe, director de la Bauhaus entre 1930 y 1933. Ruff, Förg y Hütte han fotografiado la National Galerie de Mies en Berlín, construida en 1903 y Höfer, Förg y Ruff han fotografiado el mencionado pabellón de Alemania en la



Axel Hütte
Vettlebrean (Norway) 2000
150 x 230 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
© Schirmer/Mosel

Exposición Mundial de Barcelona de 1929, reflejo del deseo simbólico de dar a conocer el espíritu de una nueva era: un vistoso anuncio de una nueva Alemania democrática. Se considera que el pabellón es un manifiesto de la nueva arquitectura: edificios con estructura de acero y abstracción espacial (8).

Thomas Struth capta la reacción del visitante en el museo, mientras que el fotógrafo español José Manuel Ballester fotografía el interior del museo incompleto, en fase de construcción y sin contenidos. Al igual que en la obra de Höfer, el interior está inundado de luz. La proliferación de nuevos museos, catedrales laicas del mundo occidental, ha dado pie a la emergencia de un nuevo género, y resulta muy curioso que la visión interior de Ballester del esqueleto de la emblemática ala de Jean Nouvel se muestre ahora en el museo mismo.

Javier Vallhonrat fotografía las grandiosas hazañas de la ingeniería, ejemplos de las proezas científicas y económicas. En primer lugar, Vallhonrat fotografía el puente y el paisaje en cuestión y después realiza la maqueta de la escena, invirtiendo la escala: de esta forma pone en cuestión lo real y lo ficticio.

En cierto sentido, la fotógrafa estadounidense Lynn Davis es anómala si la comparamos con sus homólogos europeos. Sus fotografías monocromas dividen los tonos en cálidos sepia sobre un exquisito papel Portriga Rapid y están tomadas con una cámara antigua. Al igual que Huyhn, es uno de los pocos fotógrafos que han recurrido a las prácticas tradicionales de fotografía. Se concentra en icebergs monumentales y esculturales, así como en antiguas maravillas construidas por el hombre, como los restos de la inacabada pirámide de Meidum, que languidece románticamente en el desierto egipcio. La última fotografía de esta serie de imágenes es la antítesis del ambicioso poder capitalista y económico.

Dionisio González fotografía las ciudades de chabolas —*favelas*— de São Paulo y Río de Janeiro, que se alejan mucho, tanto en la distancia como en el tiempo, de la potente economía alemana, de un diseño urbano megalómano y del bullicioso y competitivo Shanghai. Ha titulado la fotografía



Rosemary Laing
Groundspeed (Red Piazza) # 4, 2001
110 x 219 cm.
Museo Nacional Reina Sofía
© Rosemary Laing

de la ciudad de chabolas *Nova Heliópolis I o Ciudad del Sol*. La *favela* es el resultado del ingenio popular y de materiales reciclados, no la obra de arquitectos e ingenieros. González describe así a los habitantes de las *favelas*: “Nadie parece atender a la gran estructura inmersa del iceberg, el hombre invisible, los marginados, la inmigración ilegal, los semiesclavos que esperan que los que viven en la ciudad vengan a darles trabajo”. Él no es un Lewis Hine que documenta las condiciones sociales de las *favelas*; en su lugar, ofrece una solución de tipo arquitectónico.

II. EL PAISAJE: PODER Y PROGRESO

Imagine there's no heaven, it's easy if you try,
no hell below us, above us only sky.

JOHN LENNON, *Imagine*, 1971

1. EL PAISAJE INTERVENIDO

La expresión “Destino manifiesto” se utilizó a mediados del siglo XIX para justificar la expansión y la ocupación territorial de los Estados Unidos, desde el Atlántico hasta el Pacífico, *from sea to shining sea*, como dice el himno nacional: el destino lógico de los Estados Unidos era expandirse hacia el oeste. Pinturas románticas y sublimes y (las recién inventadas) fotografías de la época glorificaron el paisaje occidental y se utilizaron para convencer a los del este de la necesidad de expansión. La tierra estaba ahí para quien la quisiera (9).

La fotografía ha desarrollado un segundo género; un género que documenta o denuncia el paisaje modificado o fabricado por el hombre (10), y éste es un medio especialmente apropiado para los asuntos contemporáneos. En su elocuente *Exploring the Residual Landscape*, escrito al hilo de las filosofías de Hamish Fulton y Allan Sekula entre otros, el fotógrafo canadiense Edward Burtynsky define su práctica artística:

La naturaleza transformada por la industria es un tema que predomina en mi obra. Establezco una dirección que se cruce con una visión contemporánea sobre las grandes edades del hombre: desde la piedra a los minerales, el aceite, el transporte, la silicona, etc. Para hacer visibles estas ideas busco temas ricos en detalles y escalas, y abiertos en cuanto a su significado.

En cuanto a la escala, el artista afirma:

Recuerdo la primera vez que vine solo a Toronto. Me puse a observar rascacielos de sesenta o setenta pisos. Me impresionó la escala en la que trabajamos los hombres, el tipo de cosas que podemos crear. Pensé que para que las cosas tuviesen esa escala debía de haber algo igualmente monumental en el paisaje de donde hubiésemos sacado todo ese material. Pensé que las leyes de Newton implicaban una acción recíproca en la naturaleza —un agujero en el suelo con la misma escala que los rascacielos—, y mi tarea era ir en busca de la evidencia de esa acción recíproca para ver cómo era el mundo residual (11).

El tema de la gran escala también está presente en las fotografías de canteras de Aitor Ortiz, tal y como muestra la imagen del artista en una cantera de Vizcaya, algo que nos hace recordar que los fotógrafos buscan y luego investigan su tema hasta el punto de sentirse obligados a implicarse físicamente y no trabajar a partir de recuerdos o de su propia imaginación, tal y como haría un pintor en su estudio. Las fotografías de esta selección son testimonio de que el fotógrafo es un viajero consumado, un trotamundos. El diseño geométrico sacado de la extracción de minerales está infiltrado por una luminosidad que Ortiz realiza digitalmente.

El artista, intérprete y teórico de la fotografía Allan Sekula es un activista político y licenciado en Berkeley, núcleo de disensión y de estilos de vida alternativos a principios de los setenta. Acumula experiencias de primera mano involucrándose hasta el punto de infiltrarse en las escenas para denunciar los efectos que la economía capitalista globalizada tiene en la tierra deteriorada; su discurso crítico también se convierte en acción, en la que él es el protagonista. *Black Tide o Marea negra (Isla de Ons, 19.12.02)* hace referencia a la fuga de petróleo del *Prestige* en las costas gallegas, en 2002. Invitado por el periódico catalán *La Vanguardia* (que conocía su realismo crítico), estuvo en la misma playa, en el centro de la acción, acompañando a los voluntarios responsables de las tareas de limpieza. Fiel a la tradición del foto periodismo, estuvo en el lugar para documentar el último atentado contra la Madre Naturaleza y, en particular, contra el mar, un tema recurrente en sus obras recientes. Escribió el divertido y sarcástico *Fragmentos para una ópera* sobre la marea negra, con instrucciones de que se escenificase en gallego “en el pueblo de Muxía el 19 de noviembre de 2032” (12).

Jean-Marc Bustamante ha fotografiado los restos crudos y rojos de la carnicería infligida a un árbol en medio del maravilloso paisaje suizo. El árbol decapitado en el centro de la fotografía deja una gran herida abierta en la tierra. Es el resultado de la intervención del hombre, que ha abandonado la escena del crimen. Bustamante comenzó en 1995 un proyecto llamado *Something Is Missing*; no ofrece ninguna información adicional y deja que sea el espectador quien resuelva el misterio. Sin embargo, Rosemary Laing ha realizado una intervención más benigna en la tierra del bosque tropical australiano colocando una alfombra suave y ondulante con flores rojas entre la exuberante vegetación. La escena creada es una referencia a la inmigración y a la domesticación de la selva virgen, porque la alfombra (*Red Piazza*) es una copia de la alfombra de la casa de su abuela. La anciana había emigrado de Gales del Sur (Gran Bretaña) a Nuevo Gales del Sur (Australia), dejando atrás el paisaje inglés para entrar a formar parte de un paisaje rural muy diferente.

EN LA MITOLOGÍA ROMANA, JANO ES EL DIOS DE LAS PUERTAS, LOS COMIENZOS Y LOS FINALES, CAPAZ DE VER EL PASADO Y VISLUMBRAR EL FUTURO. LAS DOS CARAS MIRAN EN DIRECCIONES OPUESTAS Y SIMBOLIZAN EL CAMBIO Y LA TRANSICIÓN.

LA FOTOGRAFÍA HA DESARROLLADO UN SEGUNDO GÉNERO; UN GÉNERO QUE DOCUMENTA O DENUNCIA EL PAISAJE MODIFICADO O FABRICADO POR EL HOMBRE, Y ÉSTE ES UN MEDIO ESPECIALMENTE APROPIADO PARA LOS ASUNTOS CONTEMPORÁNEOS.

Montserrat Soto, Sergio Belinchón y Ángel Marcos abordan grandes espacios abiertos y cielos azules. Soto ha fotografiado una valla larga, una barrera visual, en Puerto del Rosario (Fuerteventura) y la ha comparado con el muro que separa Palestina de Israel, otro muro de Berlín (13). Belinchón, por su parte, viajó a Sudamérica para fotografiar, solo, los restos de los asentamientos abandonados en los que vivieron los indios aimara en el desierto de Atacama, al norte de Chile. Los restos dejan ver lo que tuvo que ser un entorno hostil en un paisaje que tiene algo de marciano. Ángel Marcos llama al horizonte cubano “el telón del cielo”. Describe de forma poética la caja de luz, el lado derecho del díptico, una obra religiosa propia de su región natal, de la siguiente forma: “La imagen retroiluminada es cualquier lugar de Cuba, una calle periférica donde un palo vertical, alto, fortuito, incorpora una bandera que se desprende al viento como único homenajeador. La bandera está en un lugar no apto para ofrendas, para homenajes [...], sólo recuerda, sólo sugiere, impone, se funde en su balanceo con el telón del cielo para recordar a nuestros sentidos sensaciones de pertenencia, de patria, de grupo, de obediencias y sobre todo de sueño, de ideales, de revolución” (14). Todo el mundo es consciente de que ya no nos sentimos parte de la naturaleza: da la impresión de que la civilización moderna nos haya despojado de su aura utópica.

Al igual que Sekula, Andy Goldsworthy y Hamish Fulton son artistas que dejan patente un compromiso evidente con la naturaleza. Goldsworthy y Fulton, senderista y paseante respectivamente, están físicamente implicados en la naturaleza, pero son protagonistas invisibles. Sus propios estilos de vida reflejan una apasionada defensa de sus entornos naturales, y sus declaraciones, actos y obras de arte van dirigidos a despertar las conciencias. Las esculturas de Goldsworthy son intervenciones reversibles en la naturaleza —que finalmente se descomponen y desaparecen—, mientras que los trabajos de Fulton documentan su no-intervención. Hamish Fulton, que se denomina a sí mismo un “artista andante”: sin paseo no hay obra. Su intervención consiste en largas caminatas por el campo, ya sea por caminos de tierra o pavimentados. Pero nunca extrae nada de la superficie de la tierra. En su opinión, lo único que deberíamos extraer del paisaje son las fotografías, y lo único que deberíamos dejar son nuestras huellas (15).

2. EL PAISAJE PURO

De vez en cuando, estos artistas se interesan por el paisaje no ocupado (con la excepción del fotógrafo), sin tocar, sin cicatrices, puro y sublime. Puede que para tomarse un respiro de otros temas polémicos. La fotógrafa Nan Goldin es conocida por sus mordaces y conmovedores retratos de sus contemporáneos, que flirtean con el lado peligroso de la vida. *Capri Sea* es una fotografía aparentemente inocente que Goldin capta en un momento distendido. La fotografía nocturna de las aguas de Capri con el reflejo de la luna en una gruta acuática subterránea acompaña a otra escena similar que nos brinda una mirada fugaz de su amiga Gigi zambulléndose.

Axel Hütte retrata el esplendor de la naturaleza y es el único miembro de la Escuela de Düsseldorf que se atreve a sumergirse solo en ella (en los cinco continentes). El glaciar de Vettlebeen (Noruega) empieza con rocas negras y hielo derretido y se va haciendo más pálido a medida que la cámara va fotografiando el gigante blanco sobre un fondo blanco aún más pálido.

Los enigmáticos paisajes de Ann Lislegaard muestran un *sfumato* renacentista que capta a la perfección la neblina de los países nórdicos. Se crea una sensación física de desorientación que merece una interpretación psicológica del díptico *In My Eyes*. “El efecto emocional que transmite la obra no está provocado por la presencia del manantial, que puede apreciarse en una de las fotografías, sino más bien en la multiplicidad perceptiva que sugieren los sombreados espaciales que pueblan la imagen contigua. Lo que nos abrumba no es la fuerza del torrente sino la forma

S/T # 21 (Serie Muros de Luz), 2005
 201,3 x 296,3 cm.
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
 © Aitor Ortiz



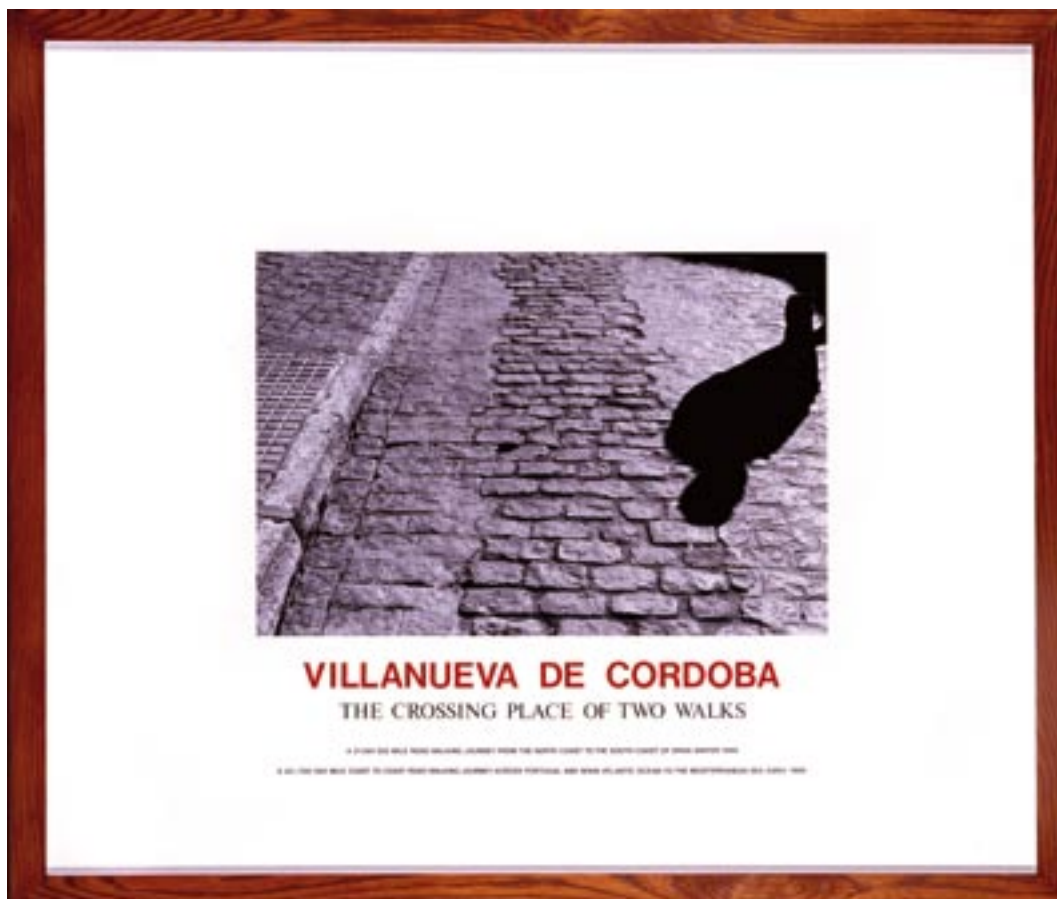
en la que nos acerca a los detalles que lo rodean: los perfiles de las montañas, las partículas de agua, la niebla que oscurece la vista, donde el realismo de la fotografía se pierde para potenciar la visualización de las sensaciones” (16).

3. EL PAISAJE OCUPADO

Sin embargo, vivimos en este planeta e invadimos su espacio. Desde 1995, Massimo Vitali ha fotografiado, desde el aire y con una precisión de daguerrotipo, una serie de escenas panorámicas de multitud de personas en espacios públicos: esquiando, junto al mar, en macrodiscotecas, en piscinas cubiertas y en supermercados. El gran formato nos permite escuchar a hurtadillas conversaciones bajo la sombrilla de la playa y acercarnos a la actividad frenética a la orilla del mar. La fotografía refleja la blancura de la pálida playa bañada por el sol, el agua y el cielo, justo lo contrario a una puesta de sol romántica en una solitaria orilla. Una vez más, al igual que en las obras de los fotógrafos de la Escuela Alemana de Düsseldorf, nos encontramos con una sensación de banalidad. Sin embargo, en estas fotografías nos enfrentamos a la realidad, así como a un intento de narrativa complementado por la imaginación del observador.

El humor no es una de las categorías principales del arte, pero Marcos López lo utiliza mucho en sus fotografías del *Sub-realismo criollo*. Los retratos de trece amigos pintores a los que había invitado a una barbacoa en Mendiolaza, en la campiña argentina, captan cómo los protagonistas devoran sus cochinitos, ofreciéndonos una interpretación que se parece más a “La última cena” de Buñuel en *Viridiana* que al cuadro de Leonardo. Es un picnic contemporáneo con un Judas no identificable y sin un drama subyacente.

Hamish Fulton
 Villanueva de Córdoba, 1989–1990
 118,7 x 140 cm.
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
 © Hamish Fulton



No hay una presencia física humana en las dos fotografías seleccionadas de Hannah Collins, sólo trazos de actividad humana y realidad social. *In the Course of Time* nos muestra una anticuada fábrica en la Polonia anterior a la Unión Europea, una reliquia industrial del desastroso control económico y político de los países de Europa del Este, así como un recordatorio de la contaminación que provocó. La fotografía en color de tejados urbanos repletos de antenas de televisión, de los que cuelga la colada, y viviendas probablemente ilegales en las azoteas, está ubicada en Barcelona (la estatua de Cristóbal Colón del final de las Ramblas se percibe en la esquina derecha).

Un salón impecablemente ordenado, el espacio privado tradicionalmente asignado a la mujer, encaja perfectamente en una simbólica boca masculina. Esta irónica fotografía de Juan Pablo Ballester es una referencia a los problemas contemporáneos de identidad de género y exilio. Al igual que Rosemary Laing, Marcos López y Gregory Crewdson, organiza sus escenas y dirige la imagen como si fuese un director de cine. Ballester podría estar de acuerdo con los planteamientos de algunos teóricos, como Edgar Morin, cuando comentan cómo se ven surgir en el hombre aspectos femeninos, cómo éste es un ser de complejidad inestable, capaz de pasar de la dureza sin piedad del cazador guerrero a la dulzura, la bondad, la piedad de la parte femenina–maternal que él conserva en sí (17).

Lo que sucede en los patios traseros de la clase media americana que vive en pueblos pequeños deja mucho lugar a la imaginación como puede verse en Gregory Crewdson. Crea un mundo creíble y lo exagera para describir una ficción desconcertante, lo que ha provocado que algunos comparen su obra con las películas de Alfred Hitchcock.

GENTE: FUERZA INTERIOR / EL PODER DE LA MENTE

Oh please don't pass me by
 For I am blind, but you can see
 Yes, I've been blinded totally
 Oh please don't pass me by.
 LEONARD COHEN, 1973

Hemos visto el resultado del poder político y económico que ejerce el hombre. Pero existe otro poder: el del estado psicológico y la condición espiritual del hombre, que se exploran en ocho retratos de la colección del Museo de Per Barclay, Rosângela Rennó, Pierre Gonnord, Desiree Dolron y Jean-Baptiste Huynh.

Mientras Crewdson crea escenas que provocan ansiedad, Per Barclay representa la ansiedad tal cual es, una enfermedad muy moderna. Haciendo referencia a la depresión, pero en el contexto de la ansiedad, Ross afirma que “la depresión es más que una característica del arte del siglo XXI o un conjunto de síntomas científicamente definido trasladado al arte. *María* de Per Barclay es una dolorosa interpretación de la ansiedad.

Sin cara, sin identidad, los retratos de Barclay son antirretratos, como lo son las fotografías en blanco y negro encontradas en álbumes abandonados o en archivos olvidados de Rosângela Rennó. La artista se ha propuesto recuperar la memoria perdida apropiándose y reorganizando materiales fotográficos encontrados, como el archivo que compró en Cuba, en el que una pareja recibe una ayuda del gobierno el día de su boda, que incluye la fotografía oficial del enlace (*Ceremônia do Adeus*) que ahora forma parte de la colección del Museo.

La belleza y la elegancia no son patrimonio exclusivo de los ricos y los poderosos. Pierre Gonnord fotografió a Kevin, un mendigo etíope que conoció en Málaga. Para el fotógrafo, su rostro denota tanta elegancia y prestancia que parece un emperador. Fotografía a *María*, que mira directamente al espectador. Vive en el barrio sevillano de las Tres Mil Viviendas. María vive aquí con Bernardo, su marido, que Gonnord también fotografió cuando vivió en la zona. El retrato de gran formato resalta la dignidad de esta mujer; su porte estoico y su cara arrugada son la mejor prueba de una vida llena de dificultades.

Al igual que la modelo de Gonnord, el busto creado por la holandesa Desiree Dolron (*Study for Xteriors XIII*) está vestido de negro, aquí un negro calvinista. Un rostro es la identidad y el destino, fijo e inmutable: esto ya no es una verdad inapelable, ya que puede rejuvenecerse con maquillaje y cirugía estética, sin olvidar que cualquier fotógrafo puede manipularlo digitalmente. “La cara (en la época de Sander, Arbus y Avedon) —como objeto, como cosa— era una entidad estable. Hoy son arenas movedizas [...], los retratos se hacen, no se toman” (18). Ya no prueban la existencia de una persona. Dolron siempre ha admirado la pintura primitiva flamenca y sobre todo el retrato de Petrus Christus de una mujer joven. Cuando Dolron conoció a Catya, la modelo con la que empieza la serie, le causó un gran impacto el hecho de encontrarse, casi seiscientos años después, con una chica que se pareciera tanto a la mujer del retrato (19). La modelo está fotografiada en la sala de una mansión del siglo XVIII cerca de Utrecht. La perfección es absoluta: no tiene pestañas y la piel es blanquísima. Es extremadamente bella, salvo por su actitud distante y su mirada fría. Exenta de emociones, el título *Xterior* es significativo.

La imagen que cierra el trío de retratos femeninos es la fotografía en blanco y negro *Mali-Portrait XXIV*, de Jean-Baptiste Huynh, un fotógrafo que sigue defendiendo la habitación oscura. Una vez más, una mujer prematuramente envejecida (como se aprecia en las manos) se revela ante nosotros, comunicándose de forma no verbal. La comparación con la pensativa Georgia O'Keeffe (1887-1986), en la archiconocida fotografía de Ansel Adams de 1976, cuando la artista tenía 79 años, nos brinda la oportunidad de reflexionar sobre la esperanza de vida en el Primer Mundo y en el Tercer Mundo, las posesiones y las carencias, las oportunidades y el destino. No se puede averiguar la edad del personaje de *Mali*, pero sus manos demuestran una vida de duro trabajo, mientras que las manos envejecidas de Georgia O'Keeffe y su cara llena de arrugas son el

DE VEZ EN CUANDO, ESTOS ARTISTAS SE INTERESAN POR EL PAISAJE NO OCUPADO (CON LA EXCEPCIÓN DEL FOTÓGRAFO), SIN TOCAR, SIN CICATRICES, PURO Y SUBLIME. PUEDE QUE PARA TOMARSE UN RESPIRO DE OTROS TEMAS POLÉMICOS.

resultado de la longevidad. Las dos mujeres tienen una vida interna, pero ninguna tiene la belleza externa de Dolron. La mujer de Mali nos mira fijamente, pero somos invisibles porque sus ojos no ven: es ciega. Es pobre, pero no indigente. Conserva su dignidad y no se rebaja a mendigar por las calles, como en la famosa imagen de Paul Strand, *Blind* (1916). Cabe aquí citar las palabras de Edward Hoagland en *Shooting Blind: Seeing with Photography*, a pesar de hacer referencia a otras fotografías: “La frustración, la angustia y la rabia de quedarse ciego ha sido destilada en estas fotografías [...] de claustrofobia o miedo mundano, o rostros casi borrados, o arrugados, encarcelados con tiras de luz como barrotes” (20). Por otro lado, Pierre Gonnord ha fotografiado a Salima, una estudiante de música de una escuela para ciegos que parece ver dos veces más que él, y cuyos ojos tienen más poder y son más penetrantes que los de ninguna otra persona (21). Éste parece ser el caso de *Mali*, que no comparte la frustración, la angustia y la rabia atribuidas por Hoagland a los ciegos. Ella emana paz y es la única que nos sonrío según entramos a la exposición, en la que dominan las fotografías en color de gran formato. La dicotomía entre visión y ceguera puede así añadirse a la naturaleza jánica de la fotografía actual.

Quiero agradecer aquí a Jennifer Beach, Javier Blas, Paloma Castellanos, Carmen Fernández Aparicio, Lola Muñoz, el equipo de Restauración del MNCARS y, sobre todo a los artistas y sus galerías.

NOTAS

1. *99 Cent II Diptychon* de Andreas Gursky (2002) se vendió en Sotheby's de Londres, en febrero de 2007, por 3.346.456 dólares.
2. La fotografía siempre se ha prestado a la manipulación en el cuarto oscuro, una práctica que Edward Steichen ya defendía en 1903 y que, por ejemplo, las autoridades rusas de la época de Stalin practicaron (¿Dónde está Trotski?). Véase William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1994, pág. 16, para obtener más información sobre la manipulación digital.
3. Bernd Becher fue catedrático de la Kunstakademie de Düsseldorf entre 1976 y 1996; su mujer, Hilda, formaba parte del equipo. Los estudiantes eran Axel Hütte (1973–1981); Thomas Struth (1973–1978); Candida Höfer (1976–1982); Thomas Ruff (1977–1985), y Andreas Gursky (1981–1987). Frank Thiel estudió en Berlín (1987–1989) y Günther Förg en la Academia de Bellas Artes de Múnich (1973–1979). En España la fotografía se incluyó en la formación universitaria a mediados de los noventa.
4. Förg es un coleccionista de láminas de Piranesi, el artista italiano del siglo XVIII que realizó grabados de escenas de Roma y de calabozos ficticios y laberínticos.
5. David Moos, “Utopian Construction? The Work of Frank Thiel”, en *Frank Thiel. A Berlin Decade 1995–2005*, Hatje Cantz/Galería Helga Alvear, 2006, pág. 9.
6. Edward Burtynsky, José Manuel Ballester y Ángel Marcos también han fotografiado la transformación de China.
7. C. Coleman, “The Sound of Silence”, en *Silence and Light/El silencio y la luz. José María Mellado*, Almería, Ayuntamiento de Almería, 2007, pág. 9.
8. Acerca de la fascinación por Mies y la nostalgia de la República de Weimar, ver Terence Riley y Barry Bergdoll, *Mies in Berlin*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2001.
9. Las *Homestead Acts* (Leyes de Haciendas) fueron fundamentales para la expansión hacia el oeste, y ofrecieron tierras gratis para aquellos que quisieran labrarlas.
10. William Jenkins, [ed.], *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, Rochester, Nueva York, International Museum of Photography, 1975. La exposición incluía tipologías fotográficas de Bernd y Hilda Becher. *Manufactured Landscapes* (Paisajes fabricados) es el título de un libro sobre Edward Burtynsky.
11. Michael Torosian, “The Essential Element: An Interview with Edward Burtynsky”, en *ibíd.*, pág. 49.
12. Sabine Brietwieser, “Photography between Documentation and Theatricality: Speaking within, alongside, and through Photographs”, en *Allan Sekula. Performance under Working Conditions*, Viena, Generali Foundation, 2003, pág. 14.
13. Reproducido en *Montserrat Soto, Ataritik ortxizimugara. Del umbral al límite*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2004, pág. 60.
14. Correspondencia con el artista, 27 de agosto de 2007.
15. Angela Vettese, “You Always Walk Alone”, en *Hamish Fulton. Keep Moving*, Milán, Museion Bolzano, 2005, pág. 32.
16. Filippo Romeo, “Naples/Ann Lislegaard/ Galleria Raucchi/Santamaría”, *Artforum*, núm. 8, abril de 2001, pag. 32.
17. Juan Vicente Aliaga y Mar Villaespesa, “Transgenéricos. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo”, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1998, pág. 101.
18. William A. Ewing, y Natalie Herschdorfer, *FACE. The New Photographic Portrait*, Londres, Thames and Hudson, 2006, pág. 12.
19. Wim Van Sinderen, “Wim van Sinderen Meets Desiree Dolron: The Inertia of Life Captured in Long Exposure Times”, *Desiree Dolron. Gaze 1996–1998*, The Hague Museum of Photography/ Terra Lannoo, 2005, pág. 85.
20. Edward Hoagland, *Shooting Blind. Photographs by the Visually Impaired*, Nueva York, Aperture, 2002, pág. 6. El libro contiene fotografías tomadas por el ciego.
21. Navarro, *op. cit.*

COLECCIONAR, COLECCIONISMO Y MERCADO

LOLA GARRIDO Comisaria, coleccionista y articulista. Directora artística de FotoColectania hasta 2007

LOS COLECCIONISTAS DEBEN DE TENER

sus secretas conjeturas, porque ellos parecen entender la noción de avatar, el delicado balance entre un arquetipo y su reproducción interminable. Es una incógnita la que lleva a alguien a inaugurar su propio museo, y bien pudiera ser que la sensación de acumular objetos de deseo busque establecer una ruta hacia el pasado, o la reconstrucción de un pasado frágil por medio de objetos que se antojan duraderos. Jacques Atalli declaraba que todo coleccionista tiene un afán de inmortalidad, por un atávico miedo a la desaparición. La hipótesis no carece de interés, en su mezcla de conclusión médica y brevedad literaria. En cualquier caso, la suposición de Atalli ilustra la labor ilusoria del aficionado, que considera esos fantasmas visibles como beneficiarios de la inmortalidad. Nadie va guardando tal o cual cosa aspirando a verla, súbitamente o lentamente, desaparecer. Hay una garantía de supervivencia en los libros o en las obras de arte que hemos logrado reunir. Todo eso termina por ser un legado, la imposición de nuestra voluntad y nuestro gusto sobre los habitantes del porvenir.

No es extraño que Walter Benjamin haya escrito uno de los más lúcidos ensayos sobre el coleccionismo. En él convergen paciencia, minuciosidad y melancolía. El trabajo se llama *Desembalando mi biblioteca* y fue publicado en la revista *Literarische Welt* en 1931. Sus páginas contienen unas cuantas observaciones felices. Dedicado a los libros, el ensayo puede leerse como una descripción definitiva sobre ciertos aspectos notables del arte de coleccionar: la dialéctica entre orden y desorden; la pasión de reunir y su relación con el pasado, o con una particular reconstrucción del pasado; la superación del valor utilitario de los objetos; el reconocimiento íntimo de la fatalidad de las cosas, compuesta de suposiciones o certezas sobre su origen, su historia y su magia. Benjamin ve en los coleccionistas un conjunto de grandes fisonomistas del mundo material e intérpretes del destino.

Puede que en ocasiones también haya algo de pueril en esos seres brumosos. Yo me identifico con mi colección en la medida que es un cúmulo de deseos y decisiones. Cuando la comencé nunca tuve la sensación de ser coleccionista, más bien se trataba de encontrar imágenes que estuvieran con anterioridad en mi cabeza. Mi colección está hecha de encuentros fortuitos e



Cartier-Bresson, Henri "La Besogne a Charmée", 1943. Dedicataria del autor a Lola Garrido. Cópia moderna.



Weegee "After the Opera", 1940. Cópia de época.



Robert Frank, Coffe Shop Railway, 1970. Copia de época.

incluso de repeticiones. No hay método en un primer momento. No hay hallazgo tampoco, sólo una misteriosa decisión que elige en un momento del día tal cosa y no otra. Es la bondad de los atacados por la fiebre.

El boom de los precios del arte ha hecho que sea considerado como una inversión más segura que las inmobiliarias y los futuros. Los coleccionistas también consiguen la posibilidad de hacer historia con sus decisiones de compras. Una combinación rara de despotismo premoderno y *laissez faire* posmoderno. Las colecciones no se acaban jamás y esa imposibilidad es la que da forma al continuado deseo, pero además el buen coleccionista no busca acabar, porque sabe, como sostiene Adorno, la "totalidad es la mentira". Una poética de lo fragmentario, de "fragmentos anclados contra nuestra ruina", habita el arte moderno, y con él toda colección.

Según George Steiner: "esto no imposibilita la envergadura. Al contrario. El final abierto, lo no terminado en Proust, o en los CANTOS de Pound, en MOISÉS Y AARON de Schoenberg, la *forma abierta* en Musil, generan sus propios modos de inmensidad inconclusa. En el modernismo, la forma no es acto perfeccionado, sino proceso y revisión incesantes".

Mi colección tiene un tono fragmentado, disperso. Y hace hincapié en mis carencias: de dinero, de ortodoxia; y salvo algunas obras incuestionables, son, por así decirlo, sucesivos borradores recelosos de la gran obra, desconfiadas de la finalidad en su sentido más objetivo, porque la finalidad me asusta.



René Magritte. Portrait, 1950. Copia posterior.

Hoy el coleccionar forma parte de un logro hipercapitalista y según Benjamin: “los objetos deben interpretarse como Freud interpreta los sueños. En el capitalismo, los objetos son en sí mismos sueños colectivos que extraen su poder alucinatorio de la producción en masa y la comercialización”.

Indudablemente, los mapas que traza Benjamin de las cloacas de París, de la vasta red de sótanos bajo la metrópolis burguesa, de los barrios vivos y el ático cargado de recuerdos con sus juguetes de niños, tienen su contrapartida en Freud y su anatomía de la psique. Sólo un mapa semejante, vívidamente influido por las técnicas del *flashback*, del primer plano y el montaje de la fotografía y el cine, pueden aspirar a la comprensión de la destrucción de valores a través del capitalismo y el mercado masivo.

“Escribir la historia es citarla”, señala Benjamin, que sabía que en inglés “citar” significa “encontrarse con”, “fijar un encuentro”. Nadie ha reflexionado tan agudamente sobre la naturaleza de la cita y de la referencia como Walter Benjamin.

Desde el comienzo, supuse que una colección podría tratarse como un libro de citas, o estar hecha totalmente de citas. Como un mosaico coherente, como una hélice que vuelve a situar cada cita bajo una nueva luz.

Sobre el coleccionista, invocando las enseñanzas de Bergson sobre la elasticidad del tiempo respecto de las percepciones individuales de los objetos, Benjamin explica de qué manera las cosas parecen impactar, cautivar al coleccionista. El “coleccionista vive un pedazo de vida onírica”.



Wolfgang Tillmans. "Lucca", 1993.

JACQUES ATALLI DECLARABA QUE
 TODO COLECCIONISTA TIENE UN
 AFÁN DE INMORTALIDAD, POR UN
 ATÁVICO MIEDO A LA DESAPARICIÓN.

Hoy el arte ya no es sueño, sino realidad extrema. La proliferación de los récords que han alcanzado los precios de las subastas ha generado una situación de excitación, que está perjudicando de manera grave al mercado del arte y al buen juicio de los compradores. Aquéllos fuera de este mundo aplauden con un desconcierto especial mientras los equipos de relaciones públicas de las dos grandes casas de subastas anuncian a bombo y platillo sus logros y triunfos sobre el enemigo, mientras los dealers pretenden subirse al carro de los últimos récords y elevan sus propios precios. Todos se callan cuando hay que hablar sobre los perjuicios que estos récords causan.

A corto plazo, los peligros más obvios son para los propios compradores. Pagar el precio más alto por una obra de un artista concreto significa que tendrán que fiarse de su propio juicio si esperan recuperar su inversión.

El impacto psicológico de ser la "última oportunidad" de conseguir esta obra es lo que ha disparado las estimaciones de las grandes casas de subastas. ¿Pero es sólida la apuesta? Depende de cuanta fe se ponga en tener que cumplir la futura ansia de un museo por poseer un cuadro bastante doméstico, para contar con obras de los pequeños momentos de la historia del arte.

Los precios récord no crean problemas potenciales tan sólo para quienes los pagan. Es más preocupante el impacto desestabilizador que tienen sobre el resto del mercado. Las estimaciones sobre otras obras del artista evidentemente, escalan. Podemos llamarlo el efecto milagroso de los récords mundiales. La asunción más cándida es aquella que predica que si el precio pagado por una obra de un artista x asciende a 10 millones de dólares, entonces cualquier obra de ese mismo autor, por modesta que sea, vale lo mismo. Esa subida proporcional del precio de las obras nunca ha servido y nunca servirá. La obra modesta nunca deja de ser modesta. Incluso las buenas obras no crecen en proporción a un precio récord, en una atmósfera de excitación con picos excesivos. Esta es la razón por la que muchas obras siguen sin tener compradores potenciales, incluso si el mercado desespera en la búsqueda de que producto ofrecer.

En una de las subastas de Sotheby's, una cuarta parte de los lotes —un porcentaje ridículamente alto— quedaron sin ser vendidos. Entre ellos, algunas buenas obras, como un estudio de Degas realizado en carboncillo y óleo de un jinete cabalgando hacia el atardecer en otoño, que nunca había salido a subasta ya que había sido confiado por el legado del artista a la galería George Petit de París en 1918, y que debía haberse vendido con facilidad. Era una joya preciosa con una venta anunciada por una estimación de 3,4 millones de dólares. El sello de la firma del autor (como el exlibris) de los gestores del legado del artista no satisfizo a los nuevos compradores, que tienen poca experiencia tanto en arte como en mercado. Para un comprador que conozca el mercado el problema estribaba en el tamaño, que no resultaba coherente con la estimación realizada.

Otro efecto perverso de estos récords es que centran la atención en un segmento muy estrecho de obras. En general, se trata de obras de gran formato (tienen que ser espectaculares), típicas (para poder ser identificadas de manera instantánea), y tener un poco de historia. Por el contrario, las obras que son más sutiles, con un carácter evocador, corren muchos riesgos en este panorama. Hubo un caso evidente en una subasta de Sotheby's: un paisaje de Sisley de 1874 que mostraba el cauce del Sena en Bougival, representado por medio de delicadas sombras. La preciosa imagen resultó invendida, incluso teniendo una estimación de partida muy razonable: 565.000 dólares. Este paisaje había salido a subasta por última vez en el año 1916, de la mano de la American Art Association como parte de una primera colección, pero ni su vínculo con la tradición del coleccionismo americano salvó la obra.



Man Ray. "Callas Lillies", 1930 (Copia posterior del autor, regalo a su editor).

Una tercera característica del perjuicio que causan los precios récord es la contribución que hacen a la imposibilidad de predecir los precios en las subastas. Normalmente los precios de por sí son algo imprevisible, pero ahora más. La desaparición de una proporción entre el precio y el valor estético significa que comprar viejos maestros es todavía más arriesgado. Añada cualquier problema en el estado de conservación y llega la catástrofe. Una Virgen con Niño atribuida a Pinturicchio fue incluida en una subasta de Sotheby's. Cuando salió a subasta en Sotheby's Nueva York en enero de 2001, la obra costó 300.000 dólares. Al limpiar la pieza, se observaron ciertos daños en el lienzo, y la restauración alteró, aunque apenas perceptiblemente su imagen. En julio se vendió por 250.000 dólares. De esta suma, el antiguo dueño no llegó a recibir 200.000.

En el mundo del coleccionismo de arte de hoy los Saatchi, Taschen, Pinault, Louise MacBain, Eli Broad, David Geffen, etc., todos ellos implicados en grandes empresas de lujo, son los que transforman el mercado. Sus permanentes incursiones en los media, su actitud de modernos sin límite, hacen de ellos unos ricos empeñados en el arte como inversión y en detentadores del gusto contemporáneo.

Los museos, agotadas las posibilidades de llegar a pujar por obras que alcanzan unos récords inabarcables, no tienen otra manera de acceder a las obras que ponerse en manos de estos benefactores. Organizándoles exposiciones, llamándolos como patronos, o posibilitando que

HOY EL ARTE YA NO ES SUEÑO, SINO REALIDAD EXTREMA. LA PROLIFERACIÓN DE LOS RÉCORDS QUE HAN ALCANZADO LOS PRECIOS DE LAS SUBASTAS HA GENERADO UNA SITUACIÓN DE EXCITACIÓN, QUE ESTÁ PERJUDICANDO DE MANERA GRAVE AL MERCADO DEL ARTE Y AL BUEN JUICIO DE LOS COMPRADORES.

sus empresas (en la mayoría de los casos relacionados con el lujo) lleguen a obtener grandes ganancias con su marketing. Desde la Tate hasta el Museo Reina Sofía (en este caso, más comprensible por sus carencias de colección de arte actual), pasando por casi todos los grandes museos del mundo, han organizado exposiciones de colecciones empresariales que sirven en gran medida para calentar el mercado con posteriores ventas.

Además en nuestro país nos encontramos con pocos coleccionistas que donan obras (por la falta de condiciones fiscales favorables); son más los que las depositan, o hacen dación como pago de impuestos. Exponer una colección en un museo será importante en la medida que el museo añada calidad a la obra y el comisariado lo lleve a cabo un profesional que pueda interpretar la calidad y cualidad de las obras de la colección. Un museo no puede sin embargo, por su economía, dejar que las colecciones se sirvan de su nombre y los coleccionistas impongan su criterio.

Hay otro tipo de instituciones, que no tienen la carga de preservar la totalidad del pensamiento artístico. Éstas bien pueden servir para presentar colecciones *IN PROGRESS*, modestas, que pueden aportar al público el gusto personal, sin pretensiones de marcar líneas expositivas, ni interpretar, y exponiendo claramente que se trata de una selección y no de un comisariado.

En cualquier caso, como escribe Bruce Chatwin en *Utz*: “el museo muere, víctima de la sofocación y de la mirada pública”, “el enemigo del coleccionista es el conservador de museo. Lo ideal sería que se saquearan los museos cada cincuenta años, y que se volvieran a poner en circulación las colecciones”. Hoy los museos no son como los que odiaba Utz; son tan contemporáneos que contienen aquello que referencia el arte del último momento. Ahora bien, Chatwin, que trabajó en Sotheby's, sabe de qué habla cuando, refiriéndose al coleccionista privado, afirma que la propiedad privada le confiere el derecho de tocar y la necesidad de mirar sus obras.

El valor de la obra de arte se obtiene de una acción conjugada de múltiples agentes. Los galeristas y coleccionistas son ahora mismo mucho más influyentes que los conservadores o críticos. Existe una red fundamental que es una especie de “trilateral del gusto” y que está formada por personas más el “capital social” según Bourdieu, y así cuanto mayor sea el precio de una obra su legitimación será más importante.

Esta farsa, como los precios récord, está creando una tendencia en el mercado. La caza, antes dirigida por exquisitos con conocimientos de las obras y en busca de la belleza ha desaparecido a favor de la caza del trofeo. Los más sofisticados de los nuevos compradores van a por piezas con historia. Pueden que no tengan ojos para mirar, pero sí tienen ojos para leer. Los más ingenuos acaban con obras menores (en mayor o menor medida) entre las manos.

A largo plazo, estos precios no son buenas noticias para los galeristas. Aquellas personas que poseen una gran obra sienten la tentación de probar suerte en subasta. Y los que compran no miran la belleza. Si preguntan a cualquier galerista comprobarán que vender en galería es cada vez más difícil.

Para las casas de subastas también es perjudicial. Tienen que resistir el envite de posibles vendedores que exigen estimaciones y garantías muy altas. Y además hay otro problema: las obras que logran estos precios a menudo son guardadas a buen recaudo tras duras negociaciones, lo que implica un coste y un recorte sustancial de los beneficios del precio alcanzado en subasta. Por parte de los directores de las sesiones de subasta, como de los dealers, la venta no es especialmente fácil cuando las estimaciones son rígidas. Llegan turbulencias.



SUSCRIPCIÓN

MUS-A ES UNA PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL, CON EXCEPCIONES, DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, QUE PRETENDE SER UN VEHÍCULO DE COMUNICACIÓN DINAMIZADOR, DE CARÁCTER PLURAL TANTO EN LA MATERIA QUE ABORDA COMO EN LOS PUNTOS DE VISTA Y MANIFESTACIONES QUE RECOGE, DIRIGIDO A UN PÚBLICO GENERAL INTERESADO POR LOS MUSEOS.

MODALIDAD DE SUSCRIPCIÓN Y NÚMEROS ATRASADOS

La suscripción se realiza para los tres números siguientes publicados desde la recepción de la solicitud.

EL PRECIO DE SUSCRIPCIÓN ES:
España: 15 euros / 3 números.
Europa y América: 30 euros / 3 números.

NÚMEROS ATRASADOS:
España: 6 euros / 1 número.
Europa y América: 12 euros / 1 número.

SOLICITUD DE SUSCRIPCIÓN

Titular (Nombre y apellidos o Institución-Sección-Departamento)

Titulación Académica-Profesión NIF

Dirección

C.P. Ciudad Provincia País

Teléfono Fax Correo-e

SUSCRIPCIÓN

3 próximos números Números atrasados 1 2 3 4 5 6 7 8

Observaciones

FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a nombre de Aturem-CEDEPA s.l.
- Giro postal a: Aturem-CEDEPA S.L. Avda. Montesierra I. 41007 Sevilla.
- Transferencia a Caja San Fernando. Domiciliación Bancaria c.c. n° 2071-0981-82-0100040034.
- Tarjeta de crédito: Visa, Mastercard, American Express (no se acepta Visa Electron)

Las suscripciones realizadas mediante tarjeta de crédito o domiciliación bancaria se renovarán automáticamente, salvo orden contraria.

PAGO CON TARJETA

TARJETA N° CADUCIDAD FIRMA DEL TITULAR

DOMICILIACIÓN BANCARIA

Ruego atienda, hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta o libreta, los recibos que sean presentados por Aturem-CEDEPA s.l., en concepto de suscripción a la revista mus-A.

BANCO / CAJA AGENCIA N°

DIRECCIÓN

TITULAR DE LA CUENTA

DOMICILIO DEL TITULAR

CTA. / LIBRETA N°: Clave entidad Oficina DC N° de cuenta

FIRMA DEL TITULAR

Remita este boletín a:

Servicio de Museos | Dirección General de Museos | Consejería de Cultura | Levías 17 | 41004 Sevilla | Fax: 955 036 614

Los datos de carácter personal incluidos en el presente formulario serán incorporados a la base de datos mus-A y serán tratados de forma confidencial, conforme a lo establecido en la L.O.P.D. El interesado puede ejercitar sus derechos de acceso, rectificación y cancelación dirigiéndose a Servicio de Museos-Dirección General de Museos-Consejería de Cultura-Levías 17-41004 Sevilla.

EL MUSEO JOAQUÍN PEINADO Y EL PALACIO DE LOS MARQUESES DE MOCTEZUMA: ARQUITECTURA PARA UN MUSEO

EMILIA GARRIDO OLIVER Directora del Museo Joaquín Peinado

PARTIENDO DE PRESUPUESTOS exclusivamente arquitectónicos y aplicados éstos a espacios dedicados a fines museológicos, pensamos que la arquitectura de un Museo debe quedar como señal de una sociedad que concretiza las exigencias humanas del momento y que también atiende a las de un futuro próximo, o al menos debe mostrar algunas señas de identidad de la civilización que la creó (1).

De esta cuestión deriva el reiterado debate que plantea, hace ya algunos años, la adopción de edificios de nueva o vieja planta para albergar las

colecciones, debate que hoy ha quedado desfasado, porque la reconversión de la funcionalidad de los viejos espacios con intervenciones arquitectónicas que han respetado la estructura original y su concepción orgánica primitiva —como es el caso de la reforma llevada a cabo en el Palacio de los Marqueses de Moctezuma, hoy Museo de pintura, Joaquín Peinado— ha puesto de manifiesto la gran capacidad de adaptación para fines museológicos que muestran estas antiguas construcciones.

El palacio de los Marqueses de Moctezuma es un edificio realizado entre

los siglos XVIII y XIX (2), con vestigios de centurias anteriores, destacable por su valor artístico e histórico, y enclavado en el conjunto monumental de la ciudad o zona antigua de Ronda; características que han obligado a acentuar aún más ese respeto absoluto por todo aquello que pudiera alterar los valores originales del edificio y su entorno, y que la restauración ha resaltado aún más. La intervención estrictamente museográfica ha facilitado, a su vez, que el Palacio pueda expresarse de nuevo con todo su esplendor, concediéndole espacio suficiente para posibilitar el diálogo con el visitante sin



Museo Joaquín Peinado. Patio interior. Foto. M. Pajares.

LA VIVIENDA FUE CONSTRUIDA POR DON PEDRO MANUEL DE MOCTEZUMA Y DOÑA MARÍA DE ROJAS, Y QUEDA COMO TESTIMONIO DE LA ESTANCIA EN LA CIUDAD DE LOS HEREDEROS DEL EMPERADOR AZTECA. "SON LOS MOCTEZUMA DE RONDA LA RAMA PRINCIPAL Y LOS ÚNICOS HEREDEROS POR LÍNEA DE VARÓN DEL ÚLTIMO EMPERADOR AZTECA LIBRE (1502-1520), MOCTEZUMA II (1466)".

que en ningún momento exista conflicto entre éste y el contenido, en este caso la obra pictórica de Joaquín Peinado, ejecutada en el siglo XX, ni viceversa.

En definitiva, a los dos componentes del Museo, continente y contenido, independientes el uno del otro, se les ha dado la oportunidad de comportarse como lo que son: obras de arte, para a través de ellas ofrecer al espectador la ocasión de debatir sobre algunas cuestiones artísticas elementales.

Es obvio la dificultad que entraña la ejecución de proyectos como éste, pero cuando el resultado es satisfactorio, su valor queda notablemente realzado, ya que ofrece una casi perfecta conjunción entre las señas de identidad de siglos pasados y las de la intervención actual, que permite, a su vez, la revalorización del edificio, y al mismo tiempo la perfecta imbricación entre la actuación estrictamente museográfica y éste, sin que en ningún momento los valores del inmueble, de la colección pictórica, la restauración o la actuación museográfica, se vean alterados.

Proyectos como el que ha propiciado que el Museo Joaquín Peinado en el Palacio de los Marqueses de Moctezuma sea una realidad y otros tantos que se reparten por toda la geografía española, ejecutados en los últimos veinte años, serán objeto de estudio por los especialistas en la materia y tendrán una mención especial en la historia del arte en un epígrafe que fácilmente podría denominarse: intervenciones museográficas en edificios históricos.

Difícilmente podremos hablar de la ciudad de Ronda sin asociarla al mundo taurino, tanto como lo pudo estar el pintor Joaquín Peinado, homenajeado en su Museo, o como también lo fue la familia Moctezuma (3), promotora del edificio, puesto que serían maestrantes de Ronda, pero lo cierto es que la Fundación Unicaja Ronda a través del Museo Joaquín Peinado ha favorecido

que la ciudad de Ronda también pueda ser relacionada con el mundo de los Museos y con la pintura contemporánea.

La excepcionalidad de la pintura de Joaquín Peinado originó que la Fundación Unicaja Ronda adquiriera gran parte de su legado artístico, rescatando así a una figura fundamental para la revisión del arte español. La intervención llevada a cabo en el Palacio de los Marqueses de Moctezuma para que pudiese desempeñar las labores museísticas a la que fue destinado permite, a su vez, que el edificio pueda mostrarse con toda su riqueza, de modo que hoy pueda ser objeto de un necesario estudio pormenorizado e independiente de la obra que expone.

Si nos adentramos en el casco histórico de la monumental ciudad de Ronda y recorremos sus sinuosas y laberínticas calles, que delatan su pasado musulmán, contemplando sus palacios blasonados, morada de repobladores, que alternan con pequeñas viviendas dotadas de una reja peculiar y un blanco siempre mantenido, fácilmente nos sorprenderá el Palacio de los Marqueses de Moctezuma, hoy Museo Joaquín Peinado (2 en página siguiente). En este recinto, en las inmediaciones de la Iglesia de Santa María la Mayor, y frente al Palacio hispano-árabe del Gigante, podremos percibir una construcción que muestra en el dintel de su portada dos escudos nobiliarios, y en el centro el anagrama compuesto por las letras A y M, referidas a "Ave María". Las armas imperiales de los Moctezuma se sitúan en su lado izquierdo y en el opuesto se encuentra el escudo de armas de la familia de los Rojas. Según Santiago Sebastián "las armerías de la portada simbolizan la unión en matrimonio de ambos linajes". La vivienda fue construida por Don Pedro Manuel de Moctezuma y Doña María de Rojas, y queda como testimonio de la estancia en la ciudad de los herederos del emperador azteca (4). "Son los Moctezuma de Ronda la rama principal y los únicos

herederos por línea de varón del último Emperador azteca libre (1502-1520), Moctezuma II (1466)" (5). Carlos V le otorgaría sus propias armas en cédula de 15 de octubre de 1539, siendo las mismas de sus sucesores en Ronda, labradas en la portada del Palacio en su versión integra: las treinta coronas referidas a los treinta estados que componían el imperio mejicano, el águila, el ocelote y los grifos (6).

El protagonismo de la fachada lo asume una bella portada blasonada, que queda resaltada del resto del paramento no sólo por su tonalidad diferente, debida al color del material utilizado, sino por un evidente interés en plasmar en ella todo un programa heráldico que quede como seña de identidad de sus propietarios, al que se añade el anagrama religioso referido a la Virgen María, que en la ciudad de Ronda tiene el mismo significado que la cruz; como símbolo de la consagración y guarda de la morada (7).

Si bien la estructura adintelada permite reservar el espacio para el programa aludido, las jambas se decoran con pilastras planas sobre plinto, alargadas con trozos de entablamento que se adornan con motivos decorativos vegetales muy esquematizados, encajados en dos fajas rectangulares que recorren prácticamente todo su fuste. Esta portada pudo ser realizada alrededor del año 1700, época en la que vivió su promotor, Don José de Moctezuma, del que sabemos que fue Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería de Ronda en el año 1710 (8). Un hijo de éste, llamado Don Pedro Manuel de Moctezuma, fue Teniente de Hermano Mayor de la citada Real Maestranza en el año 1784 (9) y falleció en 1819, tal y como consta en la inscripción de su panteón, situado en la capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo de Ronda: "D.O.M. Aquí yacen las cenizas de Don. José de Moctezuma y Rojas, Caballero profeso de la Orden de Calatrava Brigadier de los Reales Ejércitos nieto por línea recta masculina del grande emperador y rey último de Méjico y las de Doña María Josefa y Virues de Segovia su mujer. Año



2

Museo Joaquín Peinado. Portada Blasonada. Foto. M. Pajares.



3

Museo Joaquín Peinado. Patio exterior. Foto. M. Pajares.

1811". No obstante el palacio sufrirá bastantes remodelaciones que se deben a siglos posteriores.

La gran simetría en la distribución de los huecos de balcones y vanos, así como su similitud en tamaño y forma, dan como resultado una ordenación armónica, muy común en las fachadas rondeñas levantadas ya en el XIX, a diferencia del siglo anterior, cuando la distribución de vanos y el tamaño de los mismos raramente se debían a un mínimo proyecto preconcebido, resultando unas fachadas bastantes irregulares. El mismo detalle de las rejas embutidas y no sobresalientes nos hablan de un reforma posterior a 1823, cuando se comienzan a redactar una serie de normas municipales a las que tendrían que amoldarse las construcciones para corregir este tipo de anomalías, sobre todo en la zona antigua de Ronda, debido a la estrechez de sus calles (10). Este tipo de portadas, que sigue el mismo esquema utilizado por las familias nobiliarias de Ronda, se hará extensible en los siglos posteriores al resto de la población residente en el casco histórico.

El interior del inmueble sigue el mismo esquema de la típica vivienda popular rondeña de los siglos XIX y XX, y organiza sus estancias en torno a dos patios abiertos al exterior. El primero de ellos (1 en página 108), donde hoy se encuentra la sala de recepción del público, tiene una galería porticada adintelada sobre dos columnas de fuste liso en sólo uno de sus perfiles, que da acceso al interior a través de un pasillo. En el resto de los lados que conforman este espacio cuadrangular se disponen los vanos, distribuidos armónicamente en dos plantas, solucionando así el problema de la iluminación en varias estancias de la vivienda.

El segundo patio (3) se halla porticado —sólo en su mitad norte— mediante una

galería adintelada con columnas sobre alto plinto, decorado con rosetas, y en la segunda planta queda totalmente cerrado con huecos para vanos al exterior. La portada de la iglesia, de la que hablaremos en párrafos siguientes, sirve de cerramiento para el otro extremo de este bello espacio ajardinado.

De las diferentes habitaciones, distribuidas en dos plantas, destinadas hoy a zona de exposición de la obra pictórica de Joaquín Peinado, destacamos el Salón Mudéjar (4) que debe su nombre precisamente al bello artesonado que cubre esta estancia. "La catalogamos dentro de las armaduras rectangulares de lazo denominadas de limabordón" (11), y se sustenta sobre almarvate y arguete en todo su perímetro. Sobre el almarvate o estribo descansan tres tirantes y cuatro cuadrantes, estos últimos en las esquinas. La armadura se completa con cuatro faldones; los menores aportan cinco vigas al almizate y los mayores sí que continúan en éste (12). Será Rafael Valentín López el que justifique su datación, añadiendo que "...su decoración y sus grandes similitudes con otros de la provincia nos hacen adoptar el siglo XVI como base cronológica para su ejecución. La clara estética mudéjar-renacentista de proporcionalidad y simetría, los remates de perfil en S de los canecillos y zapatas de la armadura, las aspas, crucetas y estrellas de ocho puntas con rosetas a modo de soles, típicamente mudéjares, las grandes similitudes con las cercanas armaduras de esa misma centuria en Ardales, Almogía o Almargen y el conocimiento de que el palacio existía desde los tiempos de la reconquista nos hace pensar que estamos ante una armadura del siglo XVI" (13).

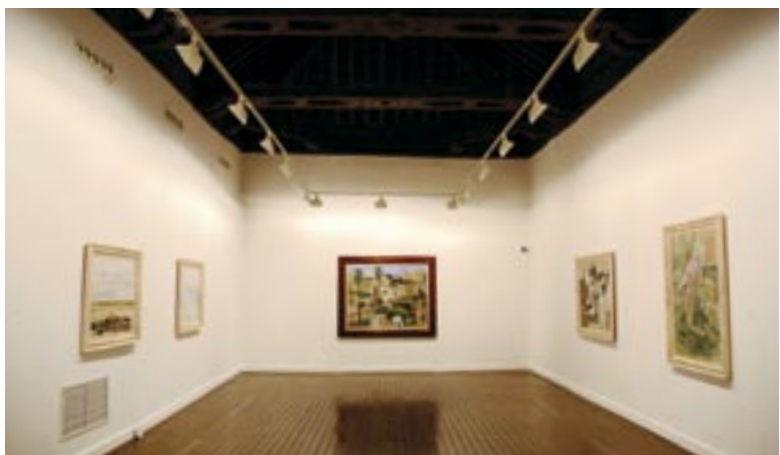
Doña María Teresa Holgado Vázquez de Mondragón y Moctezuma, última marquesa de este linaje, al morir sin descendencia en

el año 1897, dejó sus bienes a la Fundación Moctezuma, entre ellos este edificio, su morada, que debería dedicarse a escuelas gratuitas de enseñanza, de las que se encargarían primero los padres agustinos y posteriormente los salesianos (14). Alrededor del año 1900 debió comenzar la construcción de la iglesia y de las zonas destinadas a dependencias escolares, que quedarían adosadas al edificio donde inicialmente se encontraba la morada de los Marqueses.

La capilla se construye en el año 1902, según la fecha que aparece en su fachada, junto al escudo de armas de los Marqueses de Moctezuma. El conjunto queda rematado con un cuerpo de forma triangular que corona una espadaña, ejecutada en ladrillo rojizo de carácter neomudéjar, al igual que los pináculos neogóticos y también neomudéjares que flaquean esta estructura.

Un pequeño pórtico, cubierto con tejadillo a dos aguas con tejas en cerámica vidriada, así como un arco triunfal apuntado, dan acceso al templo, cuyo interior está compuesto por una sola nave con coro a los pies. Un pequeño escalón o iconostasis y un enorme arco neogótico sobre columnillas adosadas marcan la separación del altar de la nave mayor. Siguiendo igualmente la recreación del estilo gótico se coloca un gran rosetón en la portada y dos hermosas vidrieras, próximas al altar, en ambas paredes laterales. No obstante el elemento protagonista de esta estructura es el arco gótico apuntado que vemos repetido en puertas, vanos y elementos decorativos e incluso en la espadaña.

En las mismas fechas en que se construye la iglesia se debieron comenzar también el resto de las instalaciones escolares, creando un nuevo edificio de ladrillo rojizo de estilo neomudéjar, siguiendo la



Museo Joaquín Peinado. Salón mudéjar. Foto. M Pajares.

A LOS DOS COMPONENTES DEL MUSEO, CONTINENTE Y CONTENIDO, INDEPENDIENTES EL UNO DEL OTRO, SE LES HA DADO LA OPORTUNIDAD DE COMPORTARSE COMO LO QUE SON: OBRAS DE ARTE

tipología constructiva tan del gusto de la época, que terminará desembocando en el regionalismo de los años veinte. Sólo una parte de esta ampliación se destina a Museo, pero dado su interés artístico es conveniente una somera descripción. Está estructurada en dos plantas y en su zona interior comunica con un patio a través de una galería cubierta con techumbre plana, que descansa en las típicas columnillas de forja, que anuncian la época de la arquitectura del hierro y que tan usuales fueron en el modernismo arquitectónico de principios del siglo XX en cualquier ciudad europea. En su fachada exterior se distribuyen, también en dos plantas, numerosos vanos de gran formato, que apenas dejan espacio entre unos y otros, lo cual se explica por la funcionalidad de los espacios que albergaría: aulas y demás instalaciones propias de un centro educativo religioso. La decoración de los huecos, de enorme simplicidad, consiste en un banda horizontal que cubre el dintel y dos fajas verticales que se prolongan sólo hasta la mitad de las ventanas, ejecutadas todas en ladrillo. A los vanos del piso superior se añade una pequeña cornisa a los pies, con dos ménsulas en las esquinas, que llevan un elemento decorativo clásico, la hoja de acanto, cuya procedencia se encuentra

en el capitel corintio y que vemos repetido en numerosas construcciones rondeñas levantadas entre los años 1898 y 1907, sobre todo las proyectadas por el arquitecto Pedro Alonso Gutiérrez (15).

Esta estructura añadida al Palacio de los Moctezuma forma parte de un tipo de arquitectura desarrollada en Ronda en los primeros años del siglo pasado que recrea formas sacadas del repertorio historicista, en las que predomina el uso del ladrillo de corte neomudéjar, pero donde también pueden estar presentes formas clásicas y, en el caso que tratamos, con alusiones también al gótico. Es importante destacar la relevancia artística de estas construcciones porque, si bien en un principio estuvieron vinculadas al modernismo, registro arquitectónico justificado en sus comienzos por la búsqueda de un estilo nacional, y que reivindica la vuelta a la tradición para alcanzar la modernidad, también se debió a que los artistas necesitaban llevar a cabo una renovación arquitectónica que les permitiera afiliarse a la modernidad a través de esa revisión de los estilos históricos. En esta zona de Andalucía donde las referencias árabes estaban tan cerca, destacando el palacio hispanoárabe del Gigante, localizado justo

en frente, el Minarete de San Sebastián, los Baños Árabes, etc..., el peso de la tradición y el gusto por lo neorábabe explican el mayor florecimiento de estas construcciones en Ronda, que por supuesto, no fue independiente de toda la corriente neomudéjar desarrollada en España. Llamamos la atención sobre el hecho de que, aunque fueron propiciadas por la mentalidad modernista, también podremos leerlas únicamente en clave historicista y enlazar, al mismo tiempo con los historicismos decimonónicos y con un tipo de construcciones levantadas en los años veinte del siglo XX, que pretende proyectar su tradición como un gesto regionalista frente a la arquitectura extranjera (16).

Las enormes similitudes con determinados edificios del maestro de obras José Gutiérrez permiten aventurar la posibilidad de que esta parte del edificio de los Moctezuma, destinada a dependencias escolares, fuera ejecutada por él, sin descartar que el proyecto se debiera al arquitecto Pedro Alonso Gutiérrez, que trabajó en Ronda, en el siglo XIX como arquitecto municipal y posteriormente, entre los años 1899 y 1907, como arquitecto municipal asesor. Siendo estos dos artífices los dos únicos conocidos que trabajaron en Ronda en los años referenciados (17).

NOTAS

1. LEÓN AURORA, *El Museo, Teoría, praxis y utopía*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 1988, p. 202.

2. GARRIDO EMILIA, "El palacio de los Marqueses de Moctezuma". Guía del Museo Peinado. Fundación Unicaja Ronda. 2001. Ronda.

3. Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda. Libro de Registros.

4. GARCÍA SEBASTIÁN, "Los Moctezuma de Ronda. Herederos del Imperio Azteca". Memorias de Ronda, (3), Ayuntamiento de Ronda, 2006, pp. 35-45.

5. *Ibidem*, pp.33-45.

6. *Ibidem*, pp.33-45.

7. *Ibidem*, p.45, nota n.º 21.

8. Archivo de la Real Maestranza de Caballería de Ronda. Libro de Registros.

9. *Ibidem*.

10. GARRIDO EMILIA, "El palacio de los Marqueses de Moctezuma", Guía del Museo Peinado, Fundación Unicaja Ronda, 2001, Ronda.

11. LÓPEZ RAFAEL VALENTÍN, "La armadura mudéjar del Palacio de los Marqueses de Moctezuma en Ronda (Málaga)", Boletín de Arte n.º 25, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, Año 2004, pp. 783-794.

12. *Ibidem*, pp. 783-794.

13. *Ibidem*, pp. 783-794.

14. ORDÓÑEZ J. ANTONIO, "D. Abraham, Historias, Recuerdos y vivencias de una época, Grafisur, 2002, Ronda, p. 13.

15. GARRIDO EMILIA, "Desde los historicismos al modernismo en la arquitectura de Ronda", La Evolución Urbana de Ronda. Artículos y Conferencias, Asociación Izna Ronda y Ceder Serranía de Ronda, 2005 p.160.

16. *Ibidem*, pp. 146-189.

17. *Ibidem*, pp. 146-189.

EL 75 ANIVERSARIO DEL MUSEO SOROLLA

ALICIA VALLINA Y DAVID RUIZ Técnicos del Museo Sorolla



Sala III del Museo Sorolla en vida del pintor (1919 ca). Colección Museo Sorolla.

EL 11 DE JUNIO DE 2007 SE CUMPLIÓ EL 75º Aniversario de la inauguración oficial del Museo Sorolla de Madrid, dedicado a la investigación, conservación y difusión de la obra del artista valenciano Joaquín Sorolla y Bastida (1863–1923).

La institución se abrió al público en 1932 gracias al generoso legado de su viuda, doña Clotilde García del Castillo, quien a su muerte en 1929 cedía todos sus bienes al Estado español con la condición de que se destinaran a la creación de un museo dedicado a perpetuar la memoria de su marido, cuya instalación debía realizarse en la casa familiar del madrileño Paseo General Martínez Campos. A dicho legado fundacional se sumaría la donación de otras obras por parte de los tres hijos del pintor: María Clotilde, Joaquín y Elena García Sorolla.

Lejos de limitarse a la simple exhibición de los lienzos generosamente donados por la familia del pintor, el Museo Sorolla, consciente de su singularidad, trata de poner en valor aquellos valores que lo convierten en un museo peculiar. Nos referimos a varios aspectos concretos que acentúan el interés de la visita.

El primero de ellos es el hecho de tratarse de una casa-museo en sentido estricto. No se trata de una reinterpretación de dudoso rigor científico, ni de una mera invención: las salas que recorreremos en la visita son ambientes vividos; los objetos, los muebles, los detalles decorativos... reencuentran su *espacio*, ocupando en muchos casos la misma ubicación para la que fueron adquiridos por el pintor o el mismo rincón en el que

cumplieron su función doméstica y decorativa durante años al servicio de la familia Sorolla. Para conseguirlo, antes de acometer la última renovación museográfica en 2002, se abordó una importante labor de documentación, rastreando en los fondos documentales del museo y de otras instituciones todas aquellas imágenes que pudieran dar una idea fiel del aspecto de la casa y del taller en tiempos de Sorolla. Se les devolvió así su aspecto original, siempre en la medida en que lo permitieron las inexcusables exigencias museográficas.

Siguiendo esta línea, otro aspecto interesante del museo es la información que el propio edificio nos ofrece en cuanto reflejo del modo de vida de una clase burguesa cuyo asentamiento era todavía reciente. La casa se concibe como

LAS SALAS QUE RECORREMOS EN LA VISITA SON AMBIENTES VIVOS; LOS OBJETOS, LOS MUEBLES, LOS DETALLES DECORATIVOS... REENCUENTRAN SU *ESPACIO*, OCUPANDO EN MUCHOS CASOS LA MISMA UBICACIÓN PARA LA QUE FUERON ADQUIRIDOS POR EL PINTOR O EL MISMO RINCÓN EN EL QUE CUMPLIERON SU FUNCIÓN DOMÉSTICA Y DECORATIVA DURANTE AÑOS AL SERVICIO DE LA FAMILIA SOROLLA.

un palacete burgués de la época. Fue proyectada por un arquitecto (Enrique María Repullés y Vargas —1845–1922—) imbuido en la corriente de regionalismo arquitectónico que se extendió por España como manifestación del regeneracionismo noventayochista.

Sin duda alguna, para Joaquín Sorolla la construcción de esta casa suponía la materialización de su éxito artístico y social. Hijo de una humilde familia valenciana y huérfano a corta edad, Sorolla se abrió camino a base de pinceladas. Su asentamiento burgués se materializa en este edificio, cuyos pilares se cimentan en el duro trabajo de una vida dedicada por entero a la pintura. De ahí la importancia que adquiere en el proyecto final el espacio dedicado a taller. De ahí también la imposición por parte del pintor de numerosos aspectos tanto en la distribución espacial como en los detalles decorativos, hasta el punto de dejar casi irreconocible el proyecto de Repullés.

La colección de dibujos del Museo conserva numerosos bosquejos en los que puede seguirse la maduración del proyecto constructivo y decorativo. Tanto la vivienda como los jardines están proyectados con sumo cuidado; están pensados y replanteados en todos sus rincones.

El pintor ha proyectado su casa con el mimo del que sólo es capaz alguien que ha dedicado su vida a prosperar laboralmente para mejorar su situación personal y familiar. Y esa implicación personal se nota. Los espacios destilan todavía cierto aire de comodidad familiar que envuelve al visitante, como una burbuja de serenidad de la que es fácil sentirse parte.

Al franquear la puerta del Museo Sorolla, el rugido mecánico del tráfico cede paso al rumor del agua en las fuentes y el gris del asfalto se rinde a los vivos tonos de un jardín que son tres encadenados.

Los jardines que reciben al visitante son los que el mismo Sorolla planificó como uno de los ingredientes fundamentales de su casa-taller, intentando reconstruir en ellos los detalles de la jardinería andaluza que tanto admiró en Córdoba, en La Alhambra de Granada o en los Reales Alcázares de Sevilla. Son también los mismos jardines

cuyos rincones aparecen reflejados como una explosión de luz y color en muchos de sus lienzos de última época, pintados por el placer íntimo y puro del “arte por el arte” y con la libertad técnica que permiten las obras destinadas al “consumo propio”, al margen por tanto de las contenciones estilísticas necesarias en muchos encargos u obras de mercado.

El PRIMER JARDÍN destila un marcado aroma sevillano inspirado en el *Jardín de Troya* de los Reales Alcázares y concebido más como un patio andaluz que como un jardín en sentido estricto. A esta sensación coadyuva la fisionomía de la fachada, con detalles decorativos que enraizan en la arquitectura hispanomusulmana, como los pronunciados ábacos entre los capiteles y el arranque de los arcos del pórtico, o el potente banco revestido con cerámica de Triana.

En el SEGUNDO JARDÍN se funden influencias granadinas e italianas. El canalillo o *raid* con delicados surtidores laterales, que une la pileta delantera con la alberca del fondo, nos traslada al *Patio de la Acequia* del Generalife; la potente pileta granadina del siglo XVII adosada al muro este de la fachada principal, la azulejería en verde y blanco de Triana y los capiteles califales, posiblemente procedentes de Medina Azahara, acentúan el sabor andaluz, mientras que los toques de raigambre italiana quedan patentes en las dos columnas que enmarcan el *Togado romano* presidiendo el espacio y en la columnata de la parte izquierda, adornada con tres reproducciones de bronce pompeyanos.

En el TERCER JARDÍN destacan, a la izquierda, la potencia curva de la rotonda del salón y, a la derecha, la pérgola de madera. Bajo su protección parece dar la bienvenida el propio Sorolla en forma de busto marmóreo (réplica del bronce realizado por Mariano Benlliure y Gil conservado en la *Hispanic Society* de Nueva York).

La entrada actual al museo se realiza por la zona del taller del pintor. Son tres estudios encadenados que conforman toda un ala del edificio, estableciendo así una clara distinción entre la zona de trabajo, con entrada independiente, y la de zona social de vivienda, a la que se accedía por la fachada principal desde el primer jardín.

La actual SALA I del museo constituía en tiempos de Sorolla un espacio de almacén y zona de preparación de bastidores, lienzos y marcos. Hoy día recibe al visitante con una panorámica general de la producción pictórica del pintor, tratando de transmitir tanto la evolución formal y estilística en sus distintas etapas de producción, como los principales géneros cultivados por el artista: retrato, costumbrismo, escenas de playa y jardín.

La SALA II del museo era en vida de Sorolla sala de exposición y despacho del artista. Museográficamente se ha recuperado en ella el toldo con el que Sorolla controlaba la luz que pasa a través del lucernario cenital.

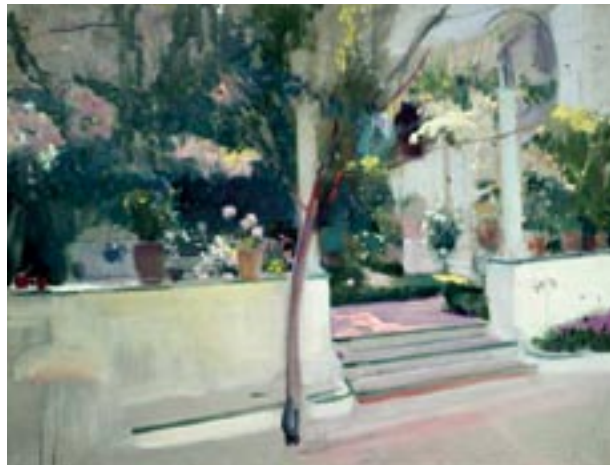
En este espacio se muestra gran parte de los fondos del museo relacionados con los temas de playa y costumbrismo mariner. Es éste el Sorolla más conocido y elogiado y, por ello, quizás el más estereotipado.

Sin embargo, la exposición conjunta de estas obras de diferentes periodos permite apreciar los límites del estereotipo, dado que en todas ellas se aprecia también la modernidad en muchos encuadres y la maestría técnica del artista, a lo que se une la plasmación del espíritu y sociedad de una época.

Las robustas figuras de pescadoras valencianas en la orilla, con sencilla indumentaria plegada por el viento, mandiles y pañuelo a la cabeza, y los niños desnudos entregados a su infantil chapoteo en aguas valencianas iluminadas con brillantes blancos y vivos azules, contrastan con el refinamiento en colorido, pose e indumentaria de las escenas pintadas en las playas de Biarritz o Zarauz. *Playa de Valencia. Sol de la tarde* (1902) y *Sobre la arena, playa de Zarauz* (1910) son fiel reflejo del diferente comportamiento de dos clases sociales en un mismo entorno: el disfrute espontáneo de la playa como lugar de trabajo y esparcimiento infantil para los tipos populares, frente a la visita a la playa como acto social refinado en el que no está previsto el baño, con trajes largos, pamelas, velos de tul y sombrillas para proteger del sol el nacarado cutis femenino de moda en la época. El mundo popular, en cuyas costumbres se asentaban las esperanzas de regeneración española tras la crisis del



El segundo jardín de la Casa Sorolla (1930 ca). Colección Museo Sorolla.



Jardín de la Casa Sorolla (1918). Joaquín Sorolla. Colección Museo Sorolla.

98, junto al mundo de la sociedad culta y refinada, que sería la encargada de encauzar y llevar a buen término dicha regeneración.

La SALA III del museo se corresponde con el estudio donde trabajaba Sorolla. Según tradición familiar tenía colocados por la sala distintos caballetes con varias obras en ejecución. La instalación museográfica de 2002 intenta recrear esta costumbre ubicando en uno de los ángulos de la sala los instrumentos de trabajo del pintor junto a un caballete en el que descansa el retrato de la *Sra. Pérez de Ayala*, en cuya ejecución le sorprendió en 1920 un ataque de hemiplejía que puso fin a su producción pictórica tres años antes de su muerte.

Junto a los retratos familiares (*Clotilde con traje gris, Paseo a orillas del mar, Joaquín y su perro...*), este espacio nos muestra un Sorolla algo menos conocido. Es el Sorolla quizás más sincero y espontáneo, el que se manifiesta en sus lienzos con temática de jardín y el que se prodiga en deliciosas obras de pequeño formato sobre cartones y tablitas con una ejecución vibrante, económica en medios pero directa en sentimiento.

Otro aspecto interesante que se manifiesta en esta sala es la faceta de Sorolla como coleccionista. Las vitrinas con joyería popular y restos arqueológicos, los muebles “de estilo” mezclados con mobiliario popular, la *Inmaculada Concepción* del XVII atribuida a Pedro de Mena, la *Virgen con el Niño* de un

maestro anónimo del siglo XIV, las piezas de cerámica de diferentes regiones y las esculturas de contemporáneos y amigos del pintor son fiel reflejo del coleccionismo ecléctico pequeño-burgués característico de la época.

El mismo ambiente se respira en el resto de la vivienda. Una pequeña puerta en la Sala III da paso a la zona social de la casa, cuyos distintos espacios se han intentado conservar con la misma apariencia que tuvieron en vida de Sorolla. El Salón, iluminado por la rotonda que interconecta el espacio interior con el tercer jardín, está decorado con las mismas piezas de mobiliario y los lienzos que siempre estuvieron aquí presentes (*Autorretrato, Clotilde con sombrero, Clotilde sentada en un sofá, María con mantilla...*), a lo que se añaden las esculturas *Desnudo de mujer* y *Gitana*, obras de la hija del pintor Helena Sorolla, y otros retratos familiares de los escultores José Capuz y Mariano Benlliure.

El visitante recorre a continuación la salita antecomedor (con alto zócalo de azulejería talaverana de la fábrica de Ruiz de Luna y una rica colección cerámica de reflejo metálico de Manises que abarca desde el siglo XV al XIX) y el comedor, en el que podemos destacar el alto friso decorativo al óleo sobre lienzo realizado por Sorolla con guirnalda vegetal, vasijas de barro y las figuras de su mujer y sus hijas sobre sendas puertas.

Volviendo sobre nuestros pasos, la escalera principal ubicada entre el salón y la zona de estudios nos conduce a la planta superior. Lo que en su momento constituía la zona privada de la vivienda, con los dormitorios de la familia, acoge ahora un recorrido cronológico por la obra del artista con una presentación museográfica convencional. Aquí el “museo de ambiente” cede paso a varias salas encadenadas, desnudas y con una hilera sencilla de lienzos sobre el muro, en la que puede seguirse su evolución desde los años de formación hasta los estudios preparatorios para la decoración de *The Hispanic Society of America* con el tema de *Las Provincias de España*.

Frente al análisis y descripción de las distintas estancias que albergan el Museo, y una vez visualizado mentalmente tanto espacio como colección, se hace imprescindible presentar las diversas actividades y eventos que, con motivo de esta significativa celebración pondremos en marcha durante todo este año 2007.

A partir del 25 de enero y hasta el 27 de mayo pudo contemplarse, en la Sala I del Museo, la exposición “Sorolla y la otra imagen”. En esta muestra se presentó una pequeña parte de la colección de fotografía antigua de nuestros fondos (un total de 5.600 registros). Ésta se componía de positivos antiguos,



Sala III del Museo Sorolla.

placas de cristal y rollos de celuloide, restaurados y pasados a negativos nuevos, y los positivados, que eran los que se exhibían.

De la mano de Antonio García Peris, uno de los fotógrafos valencianos más afamados de la época y suegro de Sorolla, aprendió éste el uso de la iluminación, del enfoque y de los encuadres, lo que le permitió valorar de modo más exhaustivo la importancia de este nuevo arte que se encumbraría, ya inexorablemente, hacia la cima artística y el reconocimiento universal.

Las fotografías reunidas por Joaquín Sorolla a lo largo de su vida fueron de contenido muy variado. Se sirvió de ellas para realizar sus lienzos, pudiendo discernir en muchos de ellos encuadres casi fotográficos y, en muchos casos, utilizándolas como fuente de inspiración para la elaboración de sus retratos.

La exposición se organizó en cinco secciones: fotografía familiar, el círculo del artista (familia real, pintores, mundo del espectáculo y Estados Unidos), estudios y vivienda, miniaturas y álbumes fotográficos y la influencia de la fotografía en la obra del pintor.

Además, esta muestra se apoyó en la celebración de una serie de talleres didácticos dirigidos al público infantil y que tuvieron lugar en el propio Museo, los domingos 28 de enero, 25 de febrero y 25 de marzo y 29 de abril.

Por otro lado, especialistas y expertos en la materia pusieron en común sus conocimientos en un ciclo de conferencias.

Mención aparte merece la exposición que vió la luz del 11 de junio al 14 de octubre bajo el título "La Casa Sorolla. Dibujo". Comisariada por D. Florencio de Santa-Ana, director del Museo, se expuso por vez primera una ínfima parte de los más de 5.000 dibujos y apuntes que Sorolla realizó, de manera incansable, a lo largo de su extensa producción artística. Se siguió un hilo discursivo que abarcaba las siguientes fases: los proyectos iniciales de la vivienda, las modificaciones posteriores realizadas por el pintor, las influencias italianas y andaluzas que guiaron su empeño para la disposición de los tres jardines y finalmente las distintas estancias interiores de la vivienda (los tres estudios, el salón, el antecomedor, el comedor, el vestíbulo, la escalera, las habitaciones, la zona de trabajo y el patio andaluz).

Además, los miércoles comprendidos entre el 13 y el 27 de junio, el comisario de la exposición y el personal técnico del Museo, impartieron diversas conferencias en torno al tema.

Por otro lado, y durante la apertura nocturna de verano, entre el 14 de junio y el 27 de septiembre, se proyectó el film "Cartas a Sorolla", última producción sobre la vida y obra del artista valenciano, dirigida por José

Antonio Escrivá y protagonizada por José Sancho, cuyo visionado se prolongó los miércoles tarde hasta el mes de diciembre.

Los días 17, 18 y 19 de octubre, en el Salón de Grados de la Universidad Rey Juan Carlos (Campus de Vicálvaro) tuvo lugar la celebración de una serie de jornadas científicas que versaron sobre el coleccionismo, mecenazgo y los museos en España, publicándose las actas de las mismas. El motivo era mostrar los distintos aspectos del artista desde ángulos muy diferentes, permitiéndonos profundizar en su estudio.

Para cerrar los ciclos de conferencias que analizan la obra de Joaquín Sorolla, entre el 24 de octubre y el 12 de diciembre, todos los miércoles de 18 a 19 horas, se celebraron en la sede del Museo cinco ponencias, a cargo de reconocidos especialistas, que analizaron los aspectos más significativos de la obra del pintor.

El año se cerró con el tradicional concierto de Navidad, que tuvo lugar el 21 de diciembre en las salas del centro.

Con todo ello hemos pretendido, no sólo conmemorar el regalo de la familia Sorolla al mundo de las artes con la apertura de su Casa, sino también acercar la institución al público y dar a conocer en mayor grado la figura y el arte de este valenciano universal.

Boceto de butaca anatómica.
Equipo 57. Colección de bocetos
donada al Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo.



EL EQUIPO 57 DONA SU MEMORIA AL CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORANEO

MARÍA DELGADO LÓPEZ Catalogadora del sistema DOMUS para el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

“Ante nada, consideramos que es necesario llegar a un acuerdo en cuanto a los métodos de trabajo en este nuevo aspecto en que las circunstancias imponen el estar separados. En primer lugar consideramos que se debe desaprobado todo aquello que venga basado en el voto de confianza o en los criterios de creencia o autoridad, por considerarlos de un efecto inhibitorio, ya que faltan los razonamientos que permitan llegar a realidades más completas o al menos completar las proposiciones del principio.

Creemos que en esto se debe emplear todo el tiempo necesario (aun cuando nos hacemos cargo que ahí estéis faltos de tiempo), porque hay que tender a una mayor amplitud de exposición y de aclaración a la vez que servirá para que cada uno vaya aumentando su bagaje de conocimientos.

El asesoramiento de personas ajenas al equipo se debe buscar en este sentido.

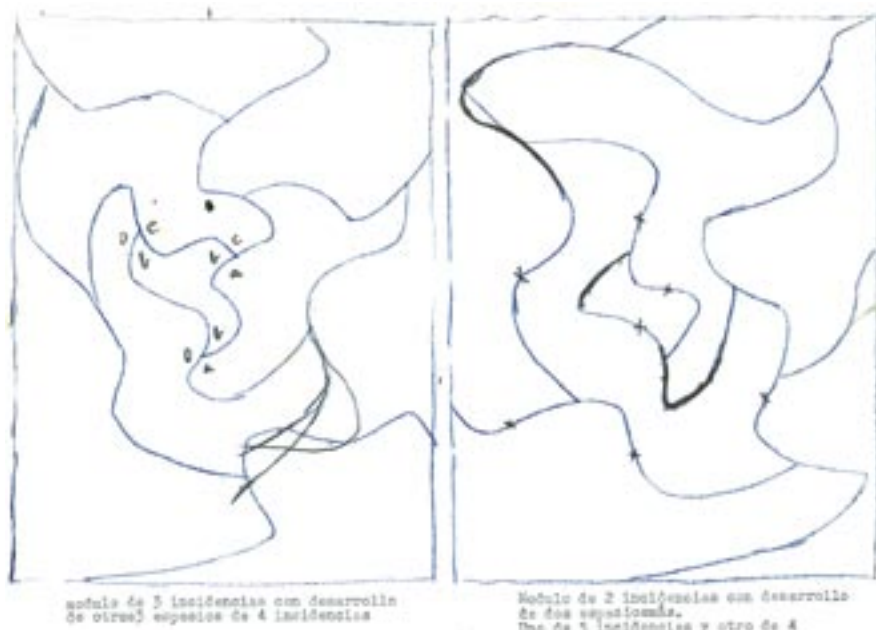
Muchos de nuestros conocimientos son una inducción a partir de una experiencia plástica por lo que hay que tener en cuenta que muchos conceptos son propuestas a partir de esta experiencia, y de esta forma la discusión acerca de la legitimidad de estas propuestas había que hacerlas sin abandonar nosotros nuestras posiciones plásticas (1)”.

EL EQUIPO: INTERACCIÓN CREADORA

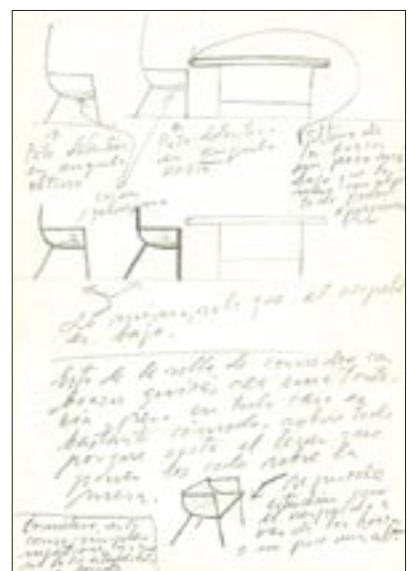
Reflexionar, dialogar, discutir, madurar cada concepto, analizar cada boceto, diseccionar cada matiz que pudiera definir su actividad, fue lo que les hizo conseguir el objetivo de llevar a cabo un trabajo colectivo frente a la individualidad creadora que define, tantas veces, al mundo del arte. Desde su primera aparición en 1957 en el Café Le Rond Point de París, el Equipo 57 se presentó convencido de su método de trabajo en común, con una clara vocación social, arremetiendo contra el individualismo del artista, denunciando

el mercado del arte, los marchantes y los salones; y abogando por el arte constructivo, abstracto, geométrico, no figurativo. Para ellos su actividad artística era un medio de investigación para transformar la realidad, un vehículo de comunicación. Rechazaban el realismo social, lo tachaban de propagandístico. Gozaban con el empeño de que sus obras tuvieran una proyección directa en la sociedad. “Si de todas formas queréis poner algo antes de entrar en materia, nosotros pondríamos:

EL ARTE ES PARA NOSOTROS UNA ACTIVIDAD PROFESIONAL. EL ARTE SE JUSTIFICA COMO MEDIO DE CONOCIMIENTO PARA TRANSFORMAR LA SOCIEDAD. [mayúsculas en el original]/ Únicamente y exclusivamente esto. Sin entrar en discusión. Creemos que esta frase es la que define mejor nuestra postura. La OTRA postura que queda es: El arte es un medio de interpretación del mundo. Como veréis nosotros estamos más cerca de la que proponemos que de esta última (2)”.



Estudios de módulos de incidencias. Equipo 57.
Colección de bocetos donada al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



Última página de carta de Ángel Duarte a José Duarte. Sion 1 de noviembre de 1960. Correspondencia interna del Equipo 57 donada al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

El método de investigación espacial y la formulación de su *Teoría de la interactividad del espacio plástico*, desde un principio, a finales de 1957, cuando presentan su primer manifiesto sobre estas investigaciones en la Sala Negra de Madrid, es el eje creador y el medio de expresión de toda su producción teórica y plástica. El Equipo 57 se dedica a estudiar el espacio, su funcionalidad y dinamismo.

Ángel Duarte, Agustín Ibarrola, Juan Cuenca, José Duarte y Juan Serrano fueron los cinco integrantes que acabaron constituyendo el Equipo 57, acompañados de numerosas colaboraciones de artistas afines a su ideal estético como Néstor Basterrechea, Thorkild Hausen, Oteiza, Aguilera Amate, Aguilera Bernier..., que en un primer momento formaron parte del Equipo, pero que debido a diferencias ideológicas, políticas y personales se disgregaron de él tras el viaje a Dinamarca, en 1958.

A medio camino entre París, Córdoba, Madrid y Sion, los cinco miembros del Equipo 57 estuvieron a pleno rendimiento durante un corto período de tiempo, ya que a finales de 1962 la actividad del Equipo era ya muy limitada, a pesar de los intentos de Ángel Duarte por reconciliar

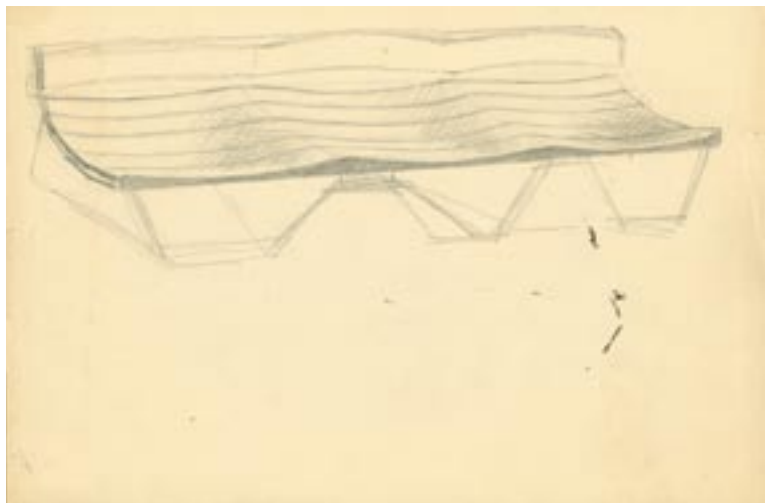
la unidad que les definía. La diversidad de perspectivas profesionales tales como la figuración del grabado en Estampa Popular, por parte de Ibarrola y de José Duarte; la tendencia de Juan Cuenca y Juan Serrano hacia el diseño industrial y su seriación; junto a motivos políticos, como la encarcelación de Agustín Ibarrola por su militancia comunista; fueron motivos determinantes que propiciaron la disolución del grupo.

LA DONACIÓN

El 23 de marzo de 2007 en una rueda de prensa convocada a tal efecto en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, presidida por la Consejera de Cultura junto al Director del Centro y la Directora de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Equipo 57 anunció su deseo de donar al Centro Andaluz parte de su archivo. La donación estaba formada por un total de 987 piezas documentales (carteles, catálogos históricos y recientes, recortes de publicaciones periódicas, fotografías, correspondencia interna y externa), y 185 piezas museográficas (bocetos y una carpeta de obra gráfica que incluye textos, ilustraciones y 12 serigrafías firmadas con el número de edición

77/100). A esta iniciativa se sumó la Galería Rafael Ortiz, donando un dibujo del Equipo del año 1961.

Los fondos documentales están integrados por la correspondencia, tanto externa como interna, que el Equipo 57 mantuvo entre 1957 y 1965. Son una fuente imprescindible a la hora de realizar un análisis de su obra, ya que hicieron de sus cartas un elemento de su método de trabajo. Estos escritos van a permitir estudiar y dar a conocer con más fidelidad la producción del Equipo, los componentes de su método, sus relaciones con el mundo del arte, su proyección internacional, la totalidad de sus proyectos —tanto los llevados a cabo como los que se quedaron en diseños—, debates sobre sus ideas estéticas y conceptos como el color, el espacio, la interactividad, así como exhaustivas correcciones a sus catálogos, detalladas descripciones de los diseños de muebles acompañadas de pequeños bocetos explicativos... (3). Una correspondencia donde también queda plasmado el rigor en los procesos, según ellos mismos afirmaban: "LAS CARTAS PUES, SON PARA NOSOTROS ANTES que nada un medio de comunicación y de ACCIÓN. PRETENDEMOS y hasta ahora habréis observado que nuestras cartas



Boceto de banco. Equipo 57.
Colección de bocetos donada al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



Boceto de cuadro redondo. Equipo 57. Colección de bocetos donada al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

además de estar divididas en puntos concretos, se limitan a definir o a dar nuestra opinión sobre ACTOS y nunca sus REPRESENTACIONES [mayúsculas en el original] [3]".

A través de la colección de bocetos objeto de donación podemos analizar el método de trabajo del Equipo 57, cuyos componentes se reunían para aportar cada uno sus ideas, que eran debatidas y estudiadas hasta llegar al diseño definitivo, que era el que se pasaba al lienzo, la piedra, o el alambre galvanizado. Con estos estudios preparatorios queda reflejado el modo en que la teoría de la interactividad fue evolucionando a partir de las propias experiencias estéticas de los integrantes del equipo.

Bocetos como el "Módulo de 3 incidencias con desarrollo de otros 3 espacios de 4 incidencias" y "Módulo de 2 incidencias con desarrollo de dos espacios más. Uno de 5 incidencias y otro de 4" [2 en página anterior] descubren el rigor con el que investigaron y desarrollaron su "teoría de la interactividad en el espacio plástico", donde las incidencias y las inflexiones se convirtieron en los elementos generadores de su plástica, a partir de los cuales surgen los distintos espacio-colores, que llenarán sus pinturas.

El Equipo expresa la interactividad en unidades de movimiento, lo que viene a ser un conjunto de incidencias e inflexiones que definen dicho movimiento. La unidad mínima de movimiento es

la formada por dos incidencias y tres espacio-colores, un claro ejemplo lo podemos ver en "3 espacios. Dos tocando límite" [5], donde se ve claramente que la incidencia es el punto en el que confluyen tres espacio-colores: la incidencia es el elemento que une y relaciona dos inflexiones.

Si desde un primer momento, 1957, el Equipo tuvo como principal objetivo el estudio del espacio y de su movimiento, no será hasta dos años después, en las obras que se exponen en el Club Urbis, cuando empiece a aparecer la línea curva en sus trabajos, combinada con los límites rectilíneos que venían definiendo los distintos espacios que se agolpaban y penetraban unos en otros a modo de cuñas, recordando incluso la técnica del *collage*. El límite curvo se impone a partir de 1960. Va a ser la máxima expresión del movimiento y del dinamismo plástico, y por tanto de la interactividad entre los distintos espacios conformadores de las composiciones. Las curvas crean las concavidades y convexidades de los espacio-colores donde se interrelacionan las inflexiones e incidencias y en las que se suceden los espacio-colores, dispuestos a través de la unidad mínima de movimiento, y a través de la que se crea la unidad y la continuidad, dos factores básicos de la interactividad plástica.

Forman parte de esta donación varios de los bocetos de tondos (ellos los denominan siempre "cuadros redondos" [5]), que pueden ser fechados en torno a 1959/1960. A pesar de ser muy características las

pinturas circulares de 1960 dentro de la producción del Equipo, el formato redondo fue muy discutido por no considerarlo un límite neutro a la hora de desarrollar los espacio-colores. Consideraban que la línea recta del soporte iba a condicionar en menor medida el desarrollo de éstos. Estudiaron detenidamente el formato circular, experimentaron en obras pictóricas, pero finalmente decidieron enfocarlo a la creación de objetos como tapices o alfombras [4] con la intención de comercializarlos a través de la Sala Darro de Madrid, quien se ocupaba de decorar hoteles y apartamentos de lujo.

En una de las cartas donadas (14 de diciembre de 1959) Agustín Ibarrola y Ángel Duarte se dirigen al resto de miembros del Equipo haciendo referencia a bocetos de sus cuadros redondos, aunque la propuesta definitiva era la de realizar un objeto decorativo y reproducible, más que un cuadro, ya que proponen crear un sistema giratorio doble. Por un lado planteaban el movimiento circular de la obra, de izquierda a derecha o viceversa, y por otro, diseñaban un sistema de movimiento vertical en torno a su eje [5].

Además de estudios sobre sus teorías plásticas, de sus estructuras, cuadros y esculturas, son numerosos los bocetos de mobiliario, en los que se aprecia la importancia de esta faceta dentro de la producción del Equipo, ya que en muchos momentos, el diseño aplicado se convirtió en un necesario sustento económico, además de suponer un nuevo campo donde trasladar sus ideas teóricas y estéticas. Bocetos como el del Banco [4], [6]



Banco. Equipo 57.
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

EL FORMATO REDONDO FUE MUY DISCUTIDO POR NO CONSIDERARLO UN LÍMITE NEUTRO A LA HORA DE DESARROLLAR LOS ESPACIO-COLORES. CONSIDERABAN QUE LA LÍNEA RECTA DEL SOPORTE IBA A CONDICIONAR EN MENOR MEDIDA EL DESARROLLO DE ÉSTOS.

(Edición Darro) de 1960 muestran el rigor en el diseño de muebles que mantuvieron durante su contrato con Darro S.L., galería de arte que los comercializó. Eran proyectos de gran exquisitez, tanto en el diseño como en los materiales utilizados. Los estudios preparatorios para la butaca anatómica [1 en página 116], realizada en madera laminada con una estructura interna metálica de cables de acero que en 1961 ganó el primer premio a mueble individual en el Concurso E.X.C.O., concedido por el Ministerio de la Vivienda, parten de los trabajos sobre superficies curvadas que estaban realizando en escultura y arquitectura.

El boceto de la Silla Erlo (Edición Danona) de 1961, con un diseño totalmente funcional, de líneas rectas, en el que desaparece la estructura curvada de la Butaca, y que fue premiada con el Delta de Plata por la Agrupación de Diseño Industrial del Fomento de Artes Decorativas en 1962, o el diseño de la lámpara de elementos combinables (Edición Danona) de 1962, son algunos ejemplos de diseños que el Equipo realizó para la Cooperativa

Danona de Azpeitia (Guipúzcoa), la que llevó a cabo una comercialización más industrial y en serie del mobiliario.

La donación del Equipo 57 viene a documentar toda la actividad creadora de un grupo artístico extensamente representado en la Colección del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, unos artistas que supusieron la recuperación de la Vanguardia que había sido interrumpida por la Guerra Civil. Son como una llave maestra para descubrir los laberínticos pensamientos políticos, sociales y artísticos de aquel momento a través de la correspondencia donada, del mismo modo que los bocetos entrañan el principal medio de experimentación artística y exponen la gestación de toda su producción teórica y plástica. En definitiva, la donación documenta el trabajo diario y cohesionado del Equipo 57, y viene a ser una clara aportación para conocer la actividad artística española de los años cincuenta y sesenta, y para fundamentar una etapa del arte, y de nuestra historia.

BIBLIOGRAFÍA

Castro Morales, F.; Martín Martín, F.; Pérez Villén, A. L.: *Córdoba. Arte Contemporáneo 1957 - 1990*. Córdoba: Convenio de colaboración cultural, Junta de Andalucía, 1991.

Pérez Villén, A. L.: *Equipo 57*. Sevilla: Colección Mínima nº 5. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001.

González Orbegozo, M.; Díaz de Rábago, B.: *Equipo 57*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.

Pérez Villén, A. L.: *Equipo 57*. Córdoba: Colección de Estudios Cordobeses, Diputación de Córdoba, 1984.

Pérez Villén, A. L.: Arte, ciencia y geometría. *Lápiz*, nº 97, 1993, p.54-59.

NOTAS

1. Fragmento de carta de Juan Serrano y José Duarte a Ángel Duarte y Agustín Ibarrola. Córdoba, 31 de enero de 1960. Correspondencia interna del Equipo 57. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. [CIN_0056_1/CIN_0056_3].

2. Fragmento de carta de Ángel Duarte y Agustín Ibarrola a Juan Serrano y José Duarte. París, 19 de enero de 1960. Correspondencia interna del Equipo 57. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. [CIN_0055_1/CIN_0055_6].

3. Fragmento de carta de Ángel Duarte y Agustín Ibarrola a Juan Serrano y José Duarte. París, 19 de enero de 1960. Correspondencia interna del Equipo 57. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. [CIN_0055_1/CIN_0055_6].

4. Carta entre los componentes del Equipo 57. Córdoba, 12 de enero de 1959. Correspondencia interna del Equipo 57. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. [CIN_0020_1/CIN_0020_4].

5. Carta de Ángel Duarte y Agustín Ibarrola al resto de miembros del Equipo. París, 14 de diciembre de 1959. Correspondencia interna del Equipo 57. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. [CIN_0050_1/CIN_0050_2].



Sala VII. Sala de descanso y lectura. Fotografías: Fernando Alda.

DISCURSO EXPOSITIVO DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

GÉNESIS DE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA Y MUSEOGRÁFICA

RICARDO TENORIO VERA Director del Museo de Bellas Artes de Granada

INTRODUCCIÓN

EN SEPTIEMBRE DE 2003 EL MUSEO DE Bellas Artes de Granada cerró temporalmente sus puertas al público para llevar a cabo las obras necesarias para la climatización de las salas expositivas. La planta primera del palacio de Carlos V fue vaciada totalmente, procediéndose al traslado de todas las obras, las expuestas y las almacenadas, hacia las instalaciones de los Nuevos Museos, que se encuentran en el mismo recinto de la Alhambra y el Generalife. Se realizó entonces un largo y concienzudo trabajo que permitió el conocimiento exhaustivo de las distintas colecciones que configuran los fondos museísticos, fruto del cual fue la confección de un nuevo Inventario General, del cual se extrajeron las secciones más significativas de dos de sus colecciones, cuyo contenido es el objeto de la reciente publicación del *Inventario de pintura, dibujo y escultura. Colección Estable y Colección Junta de Andalucía*.

Ante la perspectiva de la reapertura del Museo era evidente que un museo renovado en sus instalaciones requería de la

correspondiente renovación de la exposición permanente, tanto en lo que se refiere a la museografía como al discurso expositivo. Comenzó entonces un trabajo por parte del equipo técnico del Museo, cuyo resultado fue la elaboración de un documento denominado *Discurso Museoográfico 2005*, que vio la luz en enero de aquel año. El por qué recibió la denominación de museoográfico y no de expositivo radica en que el contenido excede el ámbito de lo meramente discursivo, es decir, del tema y ordenación de contenidos de la exposición permanente. Va precedido de un estudio preliminar sobre el contenedor y el contenido, describe y justifica el sentido de la circulación e incorpora aspectos hasta ahora poco habituales, como son las *Necesidades conservativas y expositivas* de cada pieza seleccionada, un breve estudio sobre los montajes precedentes desde 1958 hasta 2000, para poder establecer las correspondientes comparaciones con el actual, y una relación de obras de sustitución de la exposición permanente, que nace de uno de los pilares del discurso: la rotación de fondos. El núcleo fundamental lo compone

el discurso expositivo propiamente dicho, en el que, tras definir y justificar el tema general, se desgana cada una de las salas siguiendo el mismo esquema: tema, objetivos, contenidos, desarrollo, criterios museoográficos, selección de obras y planimetría con la ubicación de las piezas.

Aún así, aquella primera propuesta se sometió a revisión en los años siguientes, entre otras razones porque las adquisiciones efectuadas por la Consejería de Cultura hacían necesario incorporar ese esfuerzo por enriquecer y completar nuestras colecciones y porque la saludable perspectiva del tiempo siempre nos permite reflexionar sobre lo ya hecho, ofreciéndonos la posibilidad de mejorar algunos aspectos, introducir matices y giros que coadyuven a la mayor coherencia del discurso.

El presente artículo no tiene por único objetivo poner en conocimiento del lector cuál es el discurso expositivo de la exposición permanente elaborado con motivo de la reapertura del Museo, su estructura, desarrollo y contenidos, sino transmitir al lector nuestra experiencia metodológica a lo largo del



Sala I. Un nuevo orden, un nuevo arte.

laborioso camino recorrido desde los planteamientos previos hasta hacerlo tangible en una propuesta concreta. Una experiencia grata por la gran carga de creatividad que conlleva, pues el diseño de la exposición permanente, la imagen del Museo visible por el público, es una tarea que pocas veces se nos presenta la oportunidad de realizarla a lo largo de nuestra vida profesional.

1. LOS PILARES DEL DISCURSO EXPOSITIVO: TEMA, CONTENIDO Y CONTENEDOR

El discurso expositivo presenta la peculiaridad, frente a otro tipo de instrumentos semejantes, de constituir una narración escrita con objetos materiales, en nuestro caso con obras de arte. Como en una novela, toda narración necesita un título, o tema, que resume el contenido, un hilo conductor que cohesionen el argumento, y una serie de herramientas con las que construir la historia. En el caso del discurso expositivo de un museo, también son necesarios estos elementos y herramientas, aunque lógicamente

adaptados a la singularidad del medio y lenguajes museísticos, que en lo fundamental son: tema, contenido y contenedor.

Por tanto, nuestra narración, nuestro discurso expositivo, debe tener un tema central al cual debe quedar supeditada la organización de contenidos en que quede estructurado. El proceso de trabajo engloba una secuencia de tareas que se inicia con la elección y definición del tema, continúa con la organización de contenidos y la selección de obras, y finaliza con la distribución de los objetos en el espacio. Toda esta secuencia debe tener como objetivo común lograr la coherencia discursiva, pues de ella dependerá la validez y permanencia del discurso, el cual, una vez plasmado en un montaje museográfico, será lo que se presente al público y lo que éste percibirá, aunque en el fondo no es otra cosa que el resultado de un largo proceso que va de lo conceptual a lo material.

Llegar a definir el tema y la metodología de trabajo es quizás la fase más importante del proceso, pues de esta definición dependerá el desarrollo

posterior de la secuencia de trabajo. Como punto de partida, deberíamos reflexionar sobre tres cuestiones aparentemente intrascendentes pero muy importantes de hecho: ¿qué queremos contar?, ¿qué podemos contar? y, después, ¿podemos contar lo que queremos? Despejar la incógnita pasa por sopesar la viabilidad de cada uno de estos interrogantes con los medios disponibles. Puede suceder que, al plantearnos estas cuestiones, nos encontremos con sorpresas en dos direcciones opuestas, es decir, que no podamos contar lo que queremos o que no queremos contar lo que podemos. Despejar el qué, lo que se quiere o lo que se puede, nos orientará sobre el abanico de posibles temas, orientaciones y matices. Después llegará el momento de resolver el cómo.

Un ejemplo de dos procedimientos distintos sobre cómo plantearse la resolución de la incógnita podemos encontrarlo si comparamos la diferencia existente entre los planteamientos de una exposición temporal y los de una permanente. Ambas comparten muchos puntos en común pero a la vez presentan

EN LA EXPOSICIÓN TEMPORAL EL INICIO SUELE SER EL TEMA QUE LA JUSTIFICA SOBRE EL QUE SE VAN DESARROLLANDO IDEAS, PERFILÁNDOLO HASTA DEFINIRLO Y ESTRUCTURARLO.

rasgos claramente diferenciadores, empezando por el factor tiempo implícito en su propia definición. De hecho, la diferencia sustancial estriba en que la permanente ha de nacer con vocación de perdurabilidad, con un discurso y un montaje sólidos que se sostengan por sí mismos en el tiempo. Otra gran diferencia reside en el punto de partida: mientras que en la temporal es el *qué queremos* y en la permanente es el *qué podemos*. Dicho de otro modo, en la exposición temporal el inicio suele ser el tema que la justifica sobre el que se van desarrollando ideas, perfilándolo hasta definirlo y estructurarlo. A modo de ejemplo, un tema muy recurrente suele ser la celebración del centenario de un hecho histórico o cualquier otro tipo de efeméride. Una vez concretado el tema comienza la tarea de seleccionar y localizar las piezas, es decir, los instrumentos, para diseñarlo. En el caso de la exposición permanente el procedimiento es justamente el inverso: se llega al tema a partir de algo y este algo son las colecciones del museo. Este proceso exige el estudio y el conocimiento de los fondos museísticos, de sus lagunas, de la calidad artística de cada obra o de su valor documental. El potencial que presenten los fondos será el elemento que determine qué podemos contar a partir de las obras disponibles, las piezas con las que se ha de construir un discurso que, además, ha de ser científico, ordenado, coherente y legible.

En el caso del Museo de Bellas Artes de Granada los fondos presentaban, y presentan, lagunas y carencias que hacían difícil construir un discurso basado en un riguroso desarrollo evolutivo de la pintura y la escultura granadina desde finales del siglo XV hasta finales del XX. Sirva de ejemplo la ausencia destacada de Pablo de Rojas, autor clave en el tránsito hacia el naturalismo del Barroco. Las insuficiencias afectaban a otros periodos históricos. Por lo que se refiere a la etapa de la pintura anterior a la llegada de Cano, las carencias se manifiestan más en la baja calidad de las obras conservadas en el Museo que en la nómina de autores. Otro periodo mal representado, tanto en calidad como en cantidad, es el siglo XIX, el cual, a pesar de no ser

una etapa brillante del arte granadino, experimentó en los últimos decenios del siglo una discreta recuperación, fruto de la paralela reactivación de la economía. Junto a la ausencia de pintores faltan obras de calidad para mostrar una panorámica más representativa de este periodo. Esta carencia se intentó suplir en etapas pasadas con el depósito de cuadros procedentes del extinto Museo de Arte Moderno, en los que estaban representados autores como Federico Madrazo, Carlos de Haes, Bernardo Ferrándiz, José Benlliure, Aureliano Beruete, Jaime Morera o Rafael Tegeo, los cuales poco podían aportar a una visión de lo granadino de este periodo. No obstante, una de las lagunas más notables en el momento en que se diseñó el discurso era la que afectaba a la segunda mitad del siglo XX, siendo la nula representación de José Guerrero la más significativa, por lo que sólo se podía ofrecer una visión parcial y sesgada de la aportación de Granada al arte contemporáneo. No obstante, este vacío se ha ido cubriendo con las adquisiciones de los últimos cuatro años, en las que además de la compra de varias obras de Guerrero se ha incrementado la presencia de Ismael González de la Serna y de Manuel Rivera Hernández. A partir de ahora, estos tres autores, junto con Manuel Ángeles Ortiz, nos permiten mostrar una panorámica más completa de este periodo.

Dado que, por una parte, elaborar un discurso tradicional basado en el desarrollo evolutivo de las artes plásticas no era posible sin dejar patentes estos evidentes vacíos y que, por otra parte, desde el inicio del trabajo subyacía una aspiración de renovación discursiva, se hizo necesario un replanteamiento de la lectura tradicional. Para ello había que estudiar la viabilidad de introducir elementos nuevos, otras perspectivas diferentes, o, simplemente, valorar la posibilidad de ofrecer otros enfoques, aunque la única forma de hacerlo fuera mediante la inserción puntual de matices o leves giros, pues diseñar algo radicalmente distinto a las propuestas de los montajes expositivos inmediatamente anteriores tampoco se antojaba factible desde la perspectiva de una exposición

permanente, es decir, la perdurabilidad. La opción final, entre las varias que se barajaron, debía permitir contar nuestro tema con los instrumentos disponibles sin retóricas innecesarias, elaborando un discurso expositivo que bajo las premisas anteriormente citadas de rigor científico, orden, coherencia y legibilidad, fuera capaz de satisfacer al visitante experto pero sin olvidar que la prioridad era y es el visitante no iniciado.

Las características arquitectónicas del contenedor juegan también un papel de primer orden en el diseño del discurso expositivo, pues una propuesta diseñada para un contenedor determinado no siempre es trasladable a otro. Por tanto, en las relaciones contenedor y contenido no se trata de adecuar, o de adaptar, una propuesta a una arquitectura sino de personalizarla conjugando estos dos elementos. Esta individualización exige una metodología basada en el trabajo a varias bandas, en el que se han de tener en consideración paralelamente, como se intenta evidenciar más adelante, diversos elementos: discurso teórico, arquitectura y preselección de obras.

Los componentes de la arquitectura que directa o indirectamente inciden en el diseño del discurso son varios: la distribución de los espacios —expositivos o no expositivos—; las conexiones horizontales —tamaño, ubicación, disposición— decisivas para trazar la circulación; la existencia o no de espacios adyacentes a otro principal que pueda utilizarse como lugar donde ubicar una unidad subordinada a otra de mayor entidad; los condicionantes estructurales, como los vanos —ubicación, tamaño, frecuencia—, y los condicionantes estéticos, como suelos, techos u otros accesorios que no se puedan eliminar. En cuestión de capacidad, no sólo es suficiente con tener cuantificados los metros cuadrados y los metros lineales de superficie expositiva disponibles, sino que es necesario tener un conocimiento de estos datos desde un punto de vista cualitativo, es decir, cómo son las proporciones de los espacios —relaciones entre largo, ancho y alto— y

EL DISCURSO EXPOSITIVO PRESENTA LA PECULIARIDAD, FRENTE A OTRO TIPO DE INSTRUMENTOS SEMEJANTES, DE CONSTITUIR UNA NARRACIÓN ESCRITA CON OBJETOS MATERIALES, EN NUESTRO CASO CON OBRAS DE ARTE.

cómo son las superficies expositivas —si son continuas, si están interrumpidas—, es decir, dimensionarlos.

El Museo de Bellas Artes de Granada se encuentra ubicado en la planta primera y última del Palacio de Carlos V, obra cumbre del renacimiento español, situado en el corazón de la Alhambra, con una potente presencia arquitectónica. En esta planta se localizan los distintos espacios existentes, dispuestos de modo que siguen el perímetro de la fachada, salvo en el ángulo noreste, donde la presencia de la segunda altura de la capilla octogonal interrumpe la posibilidad de realizar una vuelta completa al edificio. En los triángulos curvos resultantes del encuentro entre el cuadrado de la planta y el círculo del patio se encuentran las comunicaciones verticales. El resultado de esta disposición es una sucesión lineal y consecutiva de espacios de proporciones generalmente rectangulares de ocho metros de altura, que presentan la particularidad de que todo el perímetro de fachada está interrumpido rítmicamente por la presencia de numerosos vanos, que se corresponden con las ventanas del edificio, de forma que entre vano y vano quedan pequeñas superficies expositivas. En el eje de cada vano pero a una altura superior, siguiendo la línea del techo, se sitúa un tondo con cerramiento translúcido. La gran cantidad de ventanas y tondos que comunican con el exterior confieren un gran protagonismo a la luz natural en el interior del edificio, siendo éste quizás uno de sus rasgos más llamativos.

Si en épocas pasadas se recurrió a subdividir espacios hasta la altura de la cornisa —situada a cuatro metros de altura— para obtener mayor superficie expositiva, la actuación iniciada en 2003, por el contrario, partió del respeto por la ordenación espacial y por la pureza de los volúmenes internos, descartando cualquier intento de subdividir espacios o de cegar vanos para aumentar la tan escasa superficie expositiva. Tras la actuación, la distribución de la planta donde se ubica el Museo de Bellas Artes quedó organizada de la manera siguiente: un vestíbulo que hace las veces de zona de acogida, al que comunican, a la derecha, un espacio para sala de máquinas y almacén de

tránsito, y, a la izquierda, una sucesión de diez salas. De estas diez salas, ocho se destinan a exposición permanente, y una, la Sala X, a la celebración de exposiciones temporales. Casi a la mitad del recorrido, la Sala VII, más conocida por *la Serliana*, con su enorme ventanal abierto al paisaje exterior que ocupa casi todo el paramento, hace las veces de zona de descanso, lectura y consulta de los fondos museísticos en las pantallas táctiles. Es ésta una distribución de gran rigidez, pues traza un recorrido forzosamente lineal sin espacios adyacentes. La única flexibilidad posible reside en la que ofrecen los tres accesos existentes: uno el vestíbulo, otro en la Sala VII y otro al final en la Sala X. Esto permite, por ejemplo, invertir el sentido de la circulación así como, ocasionalmente, cuando las necesidades lo requieran, segregar varios espacios para diseñar recorridos alternativos con accesos independientes.

2. EL DISCURSO EXPOSITIVO. FUNDAMENTOS Y CONTENIDO

2.1 FUNDAMENTOS Y PLANTEAMIENTOS PREVIOS

Estudiada la colección y valoradas sus potenciales posibilidades llega el momento de abordar la cuestión más trascendente por ser el punto de partida: cuál ha de ser tema del discurso, o, dicho de otro modo, el título de nuestra narración. En este punto nos planteamos que el Museo debía centrarse en mostrar, de forma ordenada y científica, aquello que lo singulariza respecto a otros museos de características análogas. Resultaba evidente que el hilo conductor no podía ser otro que la vinculación con Granada y con lo granadino. Esta idea se traduce en los dos conceptos en torno a los cuales debía pivotar toda la exposición y que resume en un tema único: *LA SINGULARIDAD DEL ARTE EN GRANADA Y LA DE GRANADA EN EL ARTE*. Dicho de otro modo, cuál ha sido el devenir del arte en Granada, qué ha aportado Granada a la historia de la pintura y la escultura como centro artístico que fue de primer orden y qué ha significado Granada para el arte como lugar de destino de numerosos

artistas que por diversas motivaciones pasaron por la ciudad o incluso se establecieron en ella.

Si bien la idea que subyace en este tema-tema no es en absoluto original, pues ya estaba en la base conceptual de montajes anteriores, no obstante, su desarrollo presentaba diferencias respecto a ellos, diferencias patentes en cuanto a la estructura de los contenidos, la distribución y orden de estos contenidos y los criterios de selección de las obras. Por otro lado, si el objetivo a perseguir era la coherencia discursiva, era necesaria una sujeción estricta al tema sin más concesiones a las excepciones que las precisas de modo que cuando éstas se produjesen debían quedar suficientemente justificadas. Esto condujo a prescindir de numerosas obras de excelente calidad que no tenían vinculación directa con lo granadino, ni por origen, ni por tema, pero que siempre estamos tentados de incluir en el discurso, para lo cual hay que forzarlo, con el consiguiente peligro de hacerlo incoherente. Se podrían citar muchas obras de diversas épocas, tanto de la colección estable como depósitos, realizadas por autores destacados como Bartolomé Carducho, Marten Pepyn, Vicente López, Carlos de Haes, Bernardo Ferrándiz, Rafael Tegeo, Jaime Morera, Enrique Simonet y Lombardo o Valentín Zubiaurre, por citar sólo unos pocos.

Por otro lado, para reforzar la coherencia se hace necesario introducir un elemento vertebrador que aporte unidad de lectura a todo el discurso a lo largo del recorrido. Este elemento no es otro que el recurrente factor tiempo, pues cierto es que el orden cronológico, en ocasiones tan denostado, es quizás lo que mejor facilita cualquier lectura ordenada y evolutiva. De este modo, los contenidos quedarían ordenados de forma lineal, como también lo es la circulación del museo, enmarcados en un arco temporal que va desde finales del siglo XV hasta finales del XX.

Una vez definidos los dos pilares o ejes vertebradores del discurso, el paso siguiente consistió en concretar las áreas temáticas, que debían ser tantas como espacios expositivos disponibles, descartando la posibilidad de que



Sala III. Los seguidores de Cano. Detalle de la Soledad de *Pedro de Mena* con la Alcazaba al fondo.

un área ocupara más de un espacio, creando así unidades al mismo tiempo temáticas y espaciales. La definición de las unidades temáticas se realizó en función de las posibilidades y limitaciones que presentaban las colecciones, lo cual dio lugar a una preselección de obras. La estructura en estas unidades temático-espaciales presenta la ventaja de posibilitar el cambio de tema o contenido de una sala, siempre que se respete el orden cronológico general, sin alterar la coherencia global.

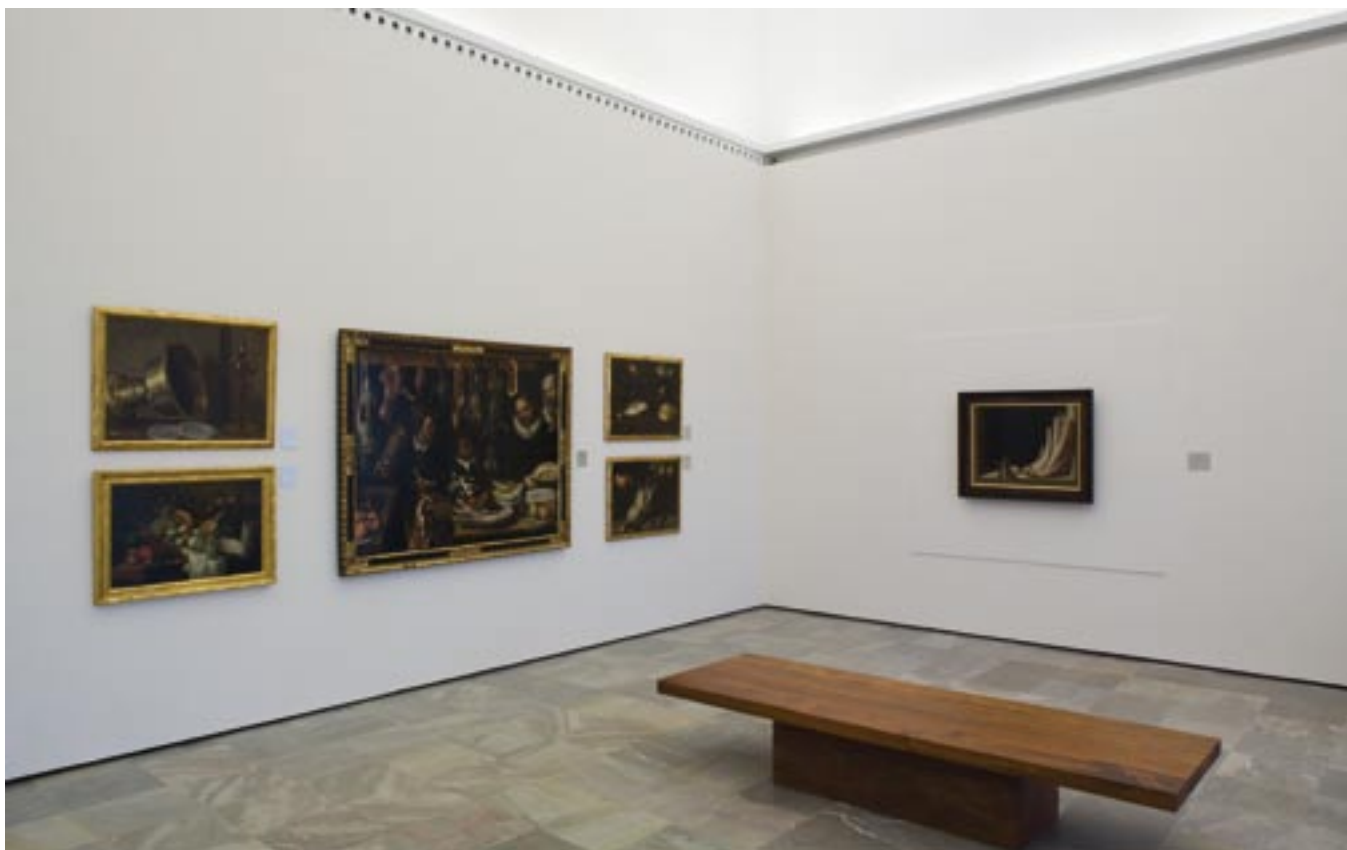
Llegados a este punto resultaba fundamental el estudio del sentido direccional de la circulación pues, al existir diferencias sustanciales entre las dimensiones de las salas, las dos direcciones posibles planteaban problemáticas y soluciones distintas. Fueron interesantes las aportaciones del análisis de montajes anteriores que habían optado por una y otra dirección con sus respectivas ventajas e inconvenientes. No obstante, la problemática planteada no podía ser resuelta si no se consideraban de forma paralela, y bajo la premisa del respeto a los dos ejes discursivos, las variables que intervienen: dimensiones espaciales, limitaciones arquitectónicas, unidades temáticas y aquellas obras de la preselección que ineludiblemente

debían estar presentes en el discurso. Sin embargo, un hecho determinante fue la presencia de elementos arquitectónicos preexistentes de gran entidad en tres de las diez salas, como los techos decorados con falsos artesonados a la italiana y solerías de mármoles policromos con decoración geométrica, fruto de la intervención historicista practicada al objeto de concluir el edificio, que optó por la recreación de ambientes palatinos acordes con la cronología del palacio de Carlos V. Así, si el recorrido se iniciaba como sucedía en tiempos de Emilio Orozco, el arte del siglo XX y la sala de temporales quedarían ubicados en los espacios historicistas, mientras que si se realizaba en sentido inverso, al igual que tuvo el último montaje, las obras del siglo XX se expondrían en las salas palatinas y el arte contemporáneo en espacios completamente asépticos, donde ninguna obra entraría en conflicto con la arquitectura, ya que se trata del interior de enormes cubos limpios de ocho metros de altura. Finalmente, tras la consideración de todos estos elementos, convenimos que la opción más viable era mantener el sentido de la circulación que había tenido el Museo en los últimos años, esto es: ingreso por el vestíbulo del lado norte y salida por el lado este, cuya última sala

EN EL CASO DE LA EXPOSICIÓN PERMANENTE EL PROCEDIMIENTO ES JUSTAMENTE EL INVERSO: SE LLEGA AL TEMA A PARTIR DE ALGO Y ESTE ALGO SON LAS COLECCIONES DEL MUSEO.

se mantendría como sala de exposiciones temporales, situada al final del recorrido y como prolongación de éste.

Definidos ya los cuatro puntos de partida, esto es: tema, orden, circulación y unidades temático-expositivas, quedaba por concretar el contenido concreto de cada unidad, o sala, y ajustarlo al espacio asignado distribuyendo las obras por las superficies expositivas disponibles. Estas dos tareas se realizaron paralelamente; ya no sólo se trataba de ordenar las obras por autores, temas o cronología, sino que había que tener siempre muy presente una gran limitación arquitectónica desde el punto de vista expositivo, derivada del hecho de que toda la superficie expositiva correspondiente al perímetro de fachada, como ya se comentó anteriormente, mantiene el ritmo de vanos del exterior, de forma que todos esos paramentos están interrumpidos por huecos de ventana que dejan entre sí paños de muro de 150 centímetros de ancho. Esta circunstancia es una restricción añadida ya que las pinturas no se pueden ubicar preferentemente donde conviene sino donde se puede. Lógicamente los paramentos continuos debían reservarse para los grandes



Sala IV. Pintura profana del siglo XVII.

y medianos formatos, distribuyendo los cuadros pequeños en los espacios existentes entre vano y vano, de manera que había que trabajar conjugando a la vez el tamaño de los cuadros con el orden interno de distribución de la sala, esto es, cronología y autor.

Lógicamente, diseñar una distribución coherente con las limitaciones señaladas nos obligó a efectuar no pocos ajustes sobre aquella preselección de obras hasta llegar a la selección definitiva, sobre la cual había que trabajar en todos los aspectos posteriores: museografía, conservación y difusión. No obstante, todo el trabajo de selección de obras y de reajuste fue reaprovechado ya que las obras que se fueron descartando de la preselección pasaron a engrosar un listado de obras de sustitución, a modo casi de segundo discurso, que facilitará el trabajo en el futuro, fundamentalmente para llevar a cabo la política de rotación prevista desde el principio. De este modo, desde el inicio, el discurso expositivo conceptualmente nace con una vocación dinámica: la de renovarse periódicamente.

Por lo que al proceso de selección de obras se refiere, varios fueron los criterios que se tuvieron en cuenta, pudiéndolos clasificar en dos grupos. Los del primer

grupo, de carácter fundamentalmente cualitativo, atendían al objetivo de la idoneidad de la pieza:

- Adecuación al tema, tanto al general del discurso como al particular de la unidad a la que se asignaría.
- Calidad artística.
- Valor documental.

El segundo grupo de criterios tenía por finalidad seleccionar obras que, participando de los criterios anteriores, aportaran algún aspecto de novedad respecto de montajes precedentes, ya fuera porque prácticamente no se les asociaba ya con la exposición permanente, habiendo desaparecido incluso de la memoria colectiva, o bien porque permanecían aun inéditas. Dos son los criterios de este grupo:

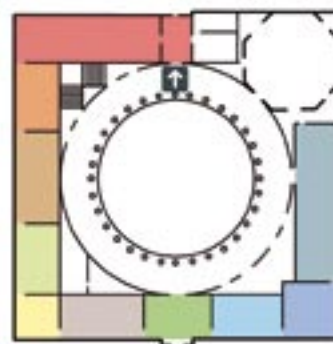
- Recuperación de obras que, bien por su mal estado de conservación bien porque no han tenido cabida en discursos anteriores por falta de espacio, pasaron a ser obras de almacén en tiempos pasados. En este sentido hay que señalar, por una parte, que el estado de conservación no debía suponer un impedimento para seleccionar una obra para la exposición permanente, salvo que fuera irrecuperable aun aplicándole los tratamientos actuales de restauración. Por otra parte, para sacar

a la luz estas obras de almacén había que renunciar a exponer otras que desde siempre habían estado presentes por su carácter de obra singular. Éste es el caso de algunas pinturas destacadas de Sánchez Cotán que el visitante entendido echará en falta, como la *Aparición de la Virgen del Rosario*, la *Visión de San Hugo* o la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. No obstante, hay que recordar que muchas de estas obras notables se han expuesto ininterrumpidamente desde la ya lejana apertura del Museo, en 1839, y que las limitaciones espaciales no habían hecho posible exponerlas simultáneamente con otras igualmente señaladas, al menos los doce últimos años, o incluso más.

- Incorporación de las adquisiciones recientes de la Consejería de Cultura, en especial las efectuadas en los cuatro últimos años. Durante este periodo se han adquirido obras del siglo XX, fundamentalmente, con el objetivo claro de que formaran parte de la exposición permanente.

De la aplicación de estos criterios resulta que un 50% de las 120 obras que componen la exposición permanente forman parte de ese contenido renovado, que a su vez era uno de los objetivos del nuevo discurso expositivo.

Plano de la planta principal del Palacio de Carlos V. Se puede apreciar la distribución de espacios y el ritmo de vanos a lo largo del perímetro de fachada. Este plano incorpora la ubicación del mobiliario expositivo y no expositivo previsto en el proyecto museográfico.



- SALA I. Un nuevo orden, un nuevo arte
- SALA II. Alonso Cano, pintor y escultor
- SALA III. A la manera de Cano
- SALA IV. Pintura profana en el siglo XVII
- SALA V. El siglo XIX
- SALA VI. Granada como tema
- SALA VII. Sala de descanso
- SALA VIII. El resurgir del siglo XX
- SALA IX. Arte contemporáneo
- SALA X. Exposiciones temporales

2.2. CONTENIDO. DESARROLLO DEL DISCURSO SALA A SALA

Los dos pilares sobre los que debía sustentarse el discurso expositivo, tema y tiempo, quedaron fundidos en una única idea: la singularidad de Granada como foco artístico desde finales del siglo XV hasta finales del siglo XX, en cualquiera de sus facetas, esto es, como centro receptor o productor y como lugar de inspiración. Las unidades temático-expositivas que explicarían todo este proceso evolutivo quedaron definidas y organizadas según la tabla adjunta.

Le extrañará al lector que en ella no figure la Sala VII, no obstante, como ya se dijo al tratar del contenedor, esta sala se dedicada a área de descanso, lectura y consulta de los fondos museísticos mediante pantallas táctiles con acceso, a través de internet, a *Domus* y al *Portal de Museos y Conjuntos Arqueológicos y Monumentales de Andalucía*.

SALA I. UN NUEVO ORDEN, UN NUEVO ARTE

Esta unidad, coincidente con el comienzo del recorrido, tiene como objetivo principal mostrar la singularidad del periodo durante el cual se sentarán las bases de la escuela granadina posterior. Es una sala densa por cuanto abarca desde finales del siglo XV hasta la primera mitad del siglo XVII y, por tanto, engloba una gran diversidad de estilos artísticos, desde el Hispanoflamenco, pasando por el Renacimiento y el Manierismo, hasta llegar al Protobarroco con los inicios del naturalismo.

Dentro de esta heterogeneidad hay un elemento que proporciona la cohesión necesaria, cuyo fundamento radica en la propia historia de la ciudad y, por tanto, del arte que encontramos en este periodo. Con

la caída del reino nazarí, Granada entra en la órbita del arte cristiano occidental; el establecimiento de un nuevo orden político, social y religioso precisa de forma urgente de imágenes y símbolos que lo identifiquen y que a la vez sean útiles para llevar a cabo del proceso de aculturación y evangelización. Estas necesidades no podían ser satisfechas, evidentemente, por los artistas locales, por lo que los nuevos pobladores tuvieron que recurrir a dos fuentes fundamentales: la importación de obras de arte y el encargo a artistas foráneos, algunos de los cuales se establecerían definitivamente en Granada, sentando, con sus respectivas aportaciones, las bases sobre las que surgirán los primeros artistas netamente granadinos de la siguiente generación. En realidad, este proceso no es un rasgo excepcional que se da en Granada, ya que otras ciudades andaluzas lo experimentaron con anterioridad; lo que las diferencia es el tiempo en que el que se produce.

Es quizá la configuración de esta sala una de las aportaciones más significativas al discurso expositivo y a la vez un rasgo diferenciador respecto de montajes precedentes. Para crear la unidad temática sin divisiones espaciales era necesario romper con la tradición expositiva, ya que por primera vez se prescindía de una sala monográfica dedicada a la obra de fray Juan Sánchez Cotán o al binomio Cotán-Raxis, lo cual no deja de estar exento de cierto "atrevimiento" para los más tradicionalistas.

Así pues conviven, ordenadamente, en este espacio obras importadas, como el Tríptico del Gran Capitán y alguna tabla hispanoflamenca, con obras realizadas por artistas foráneos conocidos como, Francisco

Chacón, Ruperto Alemán, Jacobo Florentino, Diego de Siloé, Juan de Aragón, Juan Ramírez, Juan de Orea y Francisco Sánchez, de los cuales se recupera parte de la sillería de coro de Santa Cruz la Real, Pedro de Raxis, Sánchez Cotán, Vicente Carducho ...

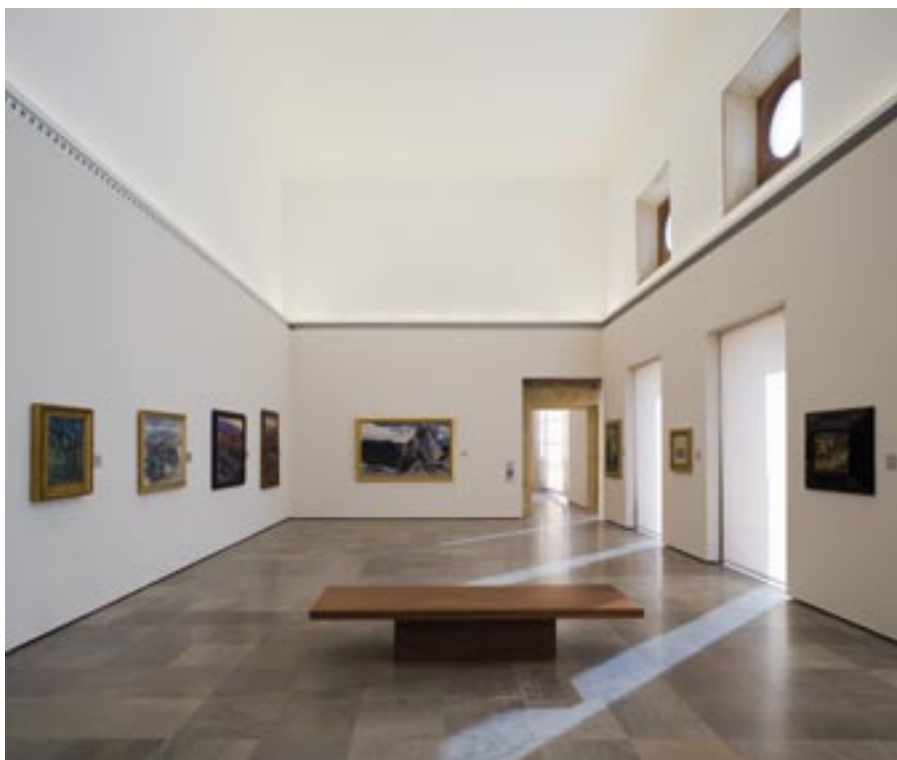
SALA II. ALONSO CANO, PINTOR Y ESCULTOR

La sala siguiente está dedicada monográficamente a Alonso Cano, ofreciendo una visión simultánea de este artista polifacético cuyo arte será un referente continuo para los artistas locales durante algo más de un siglo después de él. Su doble faceta como pintor y escultor tiene su correlato en la unidad siguiente, la de los seguidores del racionero. Lamentablemente no nos es posible mostrar otras facetas suyas, como la de dibujante, tracista o diseñador, ya que los fondos Museo carecen de dibujos u otras piezas que permitan ejemplificarlas.

SALA III. LOS SEGUIDORES DE CANO

Es esta una unidad, la de los seguidores de Alonso Cano, que más que estar dedicada al desarrollo de la pintura granadina de la segunda mitad del siglo XVII está consagrada a "lo canesco" durante y después de Cano. En ella están presentes los habituales Pedro Atanasio Bocanegra, Juan de Sevilla, Pedro de Mena y José de Mora, pero también se incorporan otros que han tenido menor proyección, como Pedro de Moya y Felipe

TEMA	CRONOLOGÍA	SALA
UN NUEVO ORDEN, UN NUEVO ARTE	Finales XV–primera mitad XVII	1
ALONSO CANO. PINTOR Y ESCULTOR	Años centrales del XVII	2
LOS SEGUIDORES DE CANO	Segunda mitad XVII–primer tercio XVIII	3
PINTURA PROFANA	XVII (ampliable hasta principios XVIII)	4
EL SIGLO XIX	Siglo XIX	5
GRANADA COMO TEMA. UN SIGLO DE MITO ROMÁNTICO	1830–1930	6
EL RESURGIR DEL SIGLO XX	Primera mitad del XX	8
ARTE CONTEMPORÁNEO	Segunda mitad del XX	9



Sala VI. Granada como tema.

RESULTABA EVIDENTE QUE EL HILO CONDUCTOR NO PODÍA SER OTRO QUE LA VINCULACIÓN CON GRANADA Y CON LO GRANADINO. ESTA IDEA SE TRADUCE EN LOS DOS CONCEPTOS EN TORNO A LOS CUALES DEBÍA PIVOTAR TODA LA EXPOSICIÓN Y QUE RESUME EN UN TEMA ÚNICO: *LA SINGULARIDAD DEL ARTE EN GRANADA Y LA DE GRANADA EN EL ARTE.*

Gómez de Valencia. Cierran el ciclo las obras del también pintor y escultor José Risueño, último exponente destacable de *lo canesco*, que nos introduce en el siglo XVIII, periodo de declive de la escuela granadina, que no volverá a dar significativos frutos hasta finales del siglo XIX.

SALA IV. PINTURA PROFANA DEL SIGLO XVII
Hasta ahora todo lo expuesto en salas anteriores es de tema religioso. No obstante, se planteaba la necesidad de ofrecer al público una visión un poco más amplia de la pintura de esta época, dedicando un espacio a la pintura de carácter profano, que, aun siendo menos frecuente en la España de aquella época que la de tema religioso, no por ello se puede obviar su existencia y la gran estima de que gozó en los ambientes cortesanos. Se trata pues de un paréntesis temático, que no cronológico, ya que aun no se ha abandonado el siglo XVII. Este "alto en el camino" invita a realizar una breve reflexión sobre esta otra vertiente de la pintura, en la que tienen cabida una gran diversidad de temas, como el alegórico, el paisaje, el retrato, la pintura de género, las escenas de batalla y, como no, las naturalezas muertas. Por otra parte, la existencia en los fondos del museo de dos obras tan singulares, a la par que excepcionales, como el *Bodegón con cajitas de dulces*, de Juan van der Hamen y León, y el *Bodegón del cardo* de Sánchez Cotán, imagen por antonomasia

del Museo de Bellas Artes de Granada, requería de un tratamiento conceptual y museográfico que les proporcionara un entorno adecuado a su excepcionalidad, pero sin perder la lectura temporal con el resto del discurso. Esta unidad temática tiene su antecedente en la llamada *Sala de bodegones* del discurso precedente, en la que se exponía un conjunto de naturalezas muertas procedentes del Palacio Arzobispal de Granada, entre ellos una de Mateo Cerezo y otra de Alejandro Loarte.

Las concesiones a lo no granadino en esta unidad encuentran su justificación en el interés por poner de relieve aspectos a nuestro juicio relevantes como, por ejemplo, la influencia que ejerció el arte de Cotán en la pintura de bodegones de su tiempo, que sentó las bases de los rasgos característicos del bodegón español, así como las diferencias existentes entre éste y el bodegón flamenco. Por otra parte, la incorporación de obras holandesas y flamencas nos ayudan a transmitir una idea interesante al visitante: las preferencias por los temas profanos sobre los religiosos que se da con más frecuencia en otras zonas de Europa son fruto de una sociedad distinta en lo religioso, lo político y lo social.

SALA V. EL SIGLO XIX

Como se apuntaba anteriormente, la decadencia y crisis artísticas que padece Granada durante la mayor parte del siglo XVIII es un hecho historiográficamente

indiscutible. Esta situación tiene su lógico correlato en el propio discurso expositivo, en el que el siglo XVIII se ve reducido casi exclusivamente, como se decía, a José Risueño. Sólo hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX Granada no empezará a recuperar, tímidamente eso sí, parte del esplendor perdido, aunque sin el peso específico de centurias pasadas. A esta circunstancia obedece el salto temporal que experimenta el discurso expositivo, desde el primer tercio del siglo XVIII de las salas anteriores hasta las últimas décadas del XIX, como pone de manifiesto el contenido de la sala quinta, dedicada al diecinueve granadino. Sobresale en este espacio la figura Manuel Gómez-Moreno González, el pintor más destacado de su tiempo, participante en las Nacionales de Bellas Artes y pensionado en Roma por la Diputación de Granada, al que acompañan otros artistas locales menos notables, como José Larrocha, Juan Bautista de Guzmán o Ruíz de Almodóvar, cuyas obras ilustran las preferencias de la burguesía como nueva clase dominante por otros temas como el retrato, el paisaje o las escenas de género, más apropiados para la decoración del ambiente doméstico.

SALA VI. GRANADA COMO TEMA

A pesar de todo, Granada, como otras ciudades andaluzas, ejerció un enorme poder de atracción sobre multitud de artistas y literatos, que,

PARA CREAR LA UNIDAD TEMÁTICA SIN DIVISIONES ESPACIALES ERA NECESARIO ROMPER CON LA TRADICIÓN EXPOSITIVA, YA QUE POR PRIMERA VEZ SE PRESCINDÍA DE UNA SALA MONOGRÁFICA DEDICADA A LA OBRA DE FRAY JUAN SÁNCHEZ COTÁN O AL BINOMIO COTÁN-RAXIS, LO CUAL NO DEJA DE ESTAR EXENTO DE CIERTO "ATREVIMIENTO" PARA LOS MÁS TRADICIONALISTAS.

atraídos por los relatos de los viajeros románticos, coadyuvaron a fomentar el mito romántico creado en torno a Granada y su pasado. Si bien es cierto que la aportación de Granada al panorama artístico nacional durante el XIX no es relevante, sí es cierto que esta otra vertiente, la de lugar de destino de artistas de las más diversas procedencias, proporcionó a la ciudad el esplendor que los pintores locales no lograron alcanzar. Por ello, este espacio se dedica en exclusiva a aquellas obras que tienen a *Granada como tema*, abarcando el periodo de mayor proliferación: desde la llegada de los viajeros románticos, hacia 1830, hasta los más destacados frutos existentes en nuestros fondos hasta 1930, un siglo después. La nómina de pintores locales y foráneos es extensa, destacando, por ejemplo, John Frederik Lewis, Mariano Fortuny, Santiago Rusiñol, Wallis-Markland, López Mezquita, Darío de Regoyos, Juan de Echavarría, Antonio Muñoz Degrain o Francisco Javier Winthuysen y Losada. En definitiva, una galería de imágenes evocadoras que hacen referencia constante a Granada.

SALA VIII. EL RESURGIR DEL SIGLO XX

Si la sala anterior nos introducía en el siglo XX, el siguiente espacio nos sitúa en la primera mitad del novecientos pero esta vez centrado, nuevamente, en la obra de artistas locales, o asentados en Granada. Estos artistas, nacidos en las últimas décadas del siglo XIX serán los artífices del despertar artístico de la ciudad tras el largo periodo de letargo padecido, llegando a alcanzar reconocimiento a nivel nacional e internacional. Al trío formado por José María Rodríguez-Acosta, López Mezquita y Gabriel Morcillo se le une el escultor Juan Cristóbal González Quesada, habiendo seleccionado obras en que la figura humana es la gran protagonista.

SALA IX. ARTE CONTEMPORÁNEO

La última sala, la novena, aloja una unidad temática que es prolongación de la anterior pues se centra, fundamentalmente, en la segunda mitad del siglo XX. Agrupa a artistas que bien como Ismael de la Serna o Manuel Ángeles Ortiz, nacidos en los últimos años del siglo anterior, o como Manuel Rivera o José Guerrero, nacidos en las primeras décadas del XX, apuestan decididamente por la apertura de su arte

a las corrientes artísticas renovadoras que remueven los cimientos del arte en Europa y América. Si los autores de la sala anterior se mantienen apegados a un arte que acabará siendo una renovación de lo "académico", los protagonistas de este espacio se dejan seducir por las Vanguardias Históricas, las conocen de cerca, pero su capacidad creativa y su afán por encontrar un medio de expresión personal les conduce a crear un estilo absolutamente personal, siendo esta actitud ante el arte lo que les une.

Es ésta la sala que más modificaciones de contenido ha experimentado desde que se elaboró el discurso museográfico, a comienzos de 2005, ya que se han incorporado las últimas adquisiciones de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, entre las que sobresalen un bodegón de Ismael de la Serna, una composición de Manuel Rivera y dos lienzos de José Guerrero, *Arcos Negros* y *Comienzo*, el gran ausente hasta ahora en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Granada. Con él se completa, de momento un largo ciclo de lo granadino que iniciamos cinco siglos atrás.





En página izquierda, Sala VIII. El resurgir del siglo XX. Desnudos realizados por Rodríguez Acosta y Juan Cristóbal. Arriba, Sala IX. Arte contemporáneo.

La transmisión de las ideas que subyacen en el discurso expositivo en general, y en la concepción y configuración de cada una de las salas en particular, no sería posible sin el apoyo de un material auxiliar, que explique brevemente este ideario al visitante no iniciado, lo informe y lo oriente en la visita, pues partimos de la firme convicción de que las obras de arte no hablan por sí solas: hablan si las ayudamos a hablar.

Este material auxiliar, complemento y apoyo del discurso expositivo, está compuesto por un folleto informativo de mano, una guía breve, hojas de sala y audioguía. Cada uno de estos instrumentos tiene su propio cometido, de ahí que contengan distintos niveles de información, de lo general o lo particular, correspondiendo cada nivel de información a un nivel de lenguaje distinto. El cometido de la guía breve es ofrecer al visitante una visión global de la exposición permanente, desarrollando el discurso expositivo de manera que ayude a comprender el

contenido, el orden y, en definitiva, el porqué de las cosas. Por su parte, la misión de las hojas de sala es exponer el tema de cada una de las salas en particular y los fundamentos históricos y artísticos sobre los que se sustenta el tema. De cada sala se ha seleccionado una obra, que aparece reproducida en la hoja, de la cual se explica uno aspecto determinado —la luz, la composición, la influencia de otros modelos, etc— pero vinculado con el contenido de la sala. La audioguía es el instrumento en que se han hecho mayores concesiones en la utilización de un lenguaje más técnico. Contiene cortes que introducen al visitante en el Museo, su historia y formación, otros explican el contenido general de la sala, y dentro de cada sala se han seleccionado las obras más representativas sobre las cuales se proporciona información que no se encuentra en el resto de material auxiliar. Por último, el folleto informativo está pensado más que como un instrumento para realizar

la visita al Museo como un elemento de difusión externa; de hecho no se detiene tanto en la exposición permanente sino más bien en el propio Museo, en su formación, sus colecciones y su vinculación con el desarrollo del arte en Granada. Es un instrumento ideado fundamentalmente para servir como vehículo de la imagen que el propio museo quiere proyectar de sí mismo.

Existe un rasgo común a todos y cada uno de los materiales citados: la ausencia del uso de adjetivos calificativos a la hora de citar una obra o un autor, ya que nuestra idea no es transmitir un juicio de valores predeterminado por el propio Museo sobre lo que es bueno o excelente y lo que no lo es, lo que tiene calidad o lo que no la tiene, condicionando la apreciación del visitante. El juicio de valor es una tarea que queda sujeta a la libertad del espectador sin ningún tipo de condicionantes externos.



Parroquia de Santo Domingo de Silos (Soria), perspectivas del conjunto.

POR LA ANDALUCÍA DE SORIA

GONZALO SANTONJA GÓMEZ ARMERO Director de la Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

Por el río andaluz, por ese río
que por preliminares
alza cuna de montes,
viendo la luz en sábanas de frío
(...)

Rafael Alberti, *El poeta en la calle*

EN EFECTO, ESO ES LO QUE AQUÍ propongo: una excursión por las entrañas de Soria, a la vera del río Andaluz, arroyo humilde, de caudal mínimo durante el estío pero rugiente cuando su cauce recoge el fruto de las nevadas; afluente del padre Duero, cuyas aguas penetra con las suyas, precisamente, en la dehesa del pueblo que se reconoce por la misma denominación: Andaluz, andalucinos su gentilicio, que en la actualidad sólo cuenta con veinte habitantes, agrupado su ayuntamiento al de Berlanga de Duero, apenas a siete kilómetros por carretera (a veinticinco de Almazán y El Burgo de Osma, a cuarenta y tres de la capital de provincia), con huerta que

ofrece bien sezonadas alubias, pródigos sus alrededores en carrascas y robles, enebros, fresnos (algunos, notables, de mucha edad) y álamos, berganzas y espinos con cosecha de majuelas que rinden magnífico pacharán, refugio propicio para nutridas camadas de ciervos y jabalíes, zorros, perdices, conejos y buitres leonados, que en ocasiones semejan una suerte de Arca de Noé en aquellos bosques.

Campos de Castilla, Andalucía de Soria. Nos encontramos a novecientos diecinueve metros sobre el nivel del mar, en la desembocadura de un portillo natural, *La Hoz*, limitando al norte con Valderrueda, cuya iglesia de la Asunción luce un hermosa portada románica y elementos góticos, al este con Centenera de Andaluz, patria de la Virgen de Linares, imagen del siglo XI que apareció en un campo de lino ("Virgen Santa de Linares/ eres hermosa princesa/ salisteis a un labrador/ en la punta de una reja"), y Rebollo de Duero,

apodados sus naturales con un llamativo cultismo latino, el de bilitres, de origen absolutamente desconocido, literalmente "dos letras", muy ilustrados, al sur con Fuente Tovar, hasta el siglo pasado llamada Fuentelpuerco, y al oeste con Tajueco, pueblo de arraigada tradición ceramista.

Andaluz, lugar estratégico en la alta Edad Media, obligado punto de paso de las algaras de los musulmanes, y más que posible camino de retirada desde Calatañazor hasta Medinaceli de un Almazor moribundo, también recibe otros nombres en la documentación de histórica: Ffandaluz, Handaluz o Andaluz, todos ellos a las claras indicativos de unas raíces hundidas en la época más oscura de la Reconquista, plantadas sobre vestigios ibéricos, repoblación de mozárabes andaluces, quienes levantaron la ermita de San Baudelio de Berlanga, según Jiménez Lozano "la Capilla Sixtina del arte mozárabe" o, en palabras de Gómez

Moreno, “el ejemplo más mahometano de la arquitectura mozárabe”.

En la actualidad, Andalúz únicamente conoce cuatro o cinco casas abiertas durante el invierno, aunque sus veintipocos vecinos llegarían a ser, según don Pascual Madoz, cerca de once mil en sus mejores tiempos, cantidad que no deja de causar asombro. En cualquier caso, no ofrece ninguna duda de la importancia señera de esta villa en los remotos tiempos de la Reconquista. En prueba de ello, he aquí un dato de valor indudable: el *Fuero de Andalúz*, otorgado en 1089 y en Burgos por el conde Gonzalo Núñez de Lara, bajo el reinado de Alfonso VI, es anterior a los de Soria, fechado entre 1190 y 1214, y Medinaceli, del siglo XIII, y también se anticipó a los perdidos de Yanguas y Medinaceli, ocupando así un puesto de cabecera entre los fueros castellanos (el primero sería la carta-puebla de Brasoñosera, extendida el 13 de octubre del 824 en latín altomedieval por el conde Nuño Núñez, conservado en copias silenses que presentan interpolaciones tardías).

El *Fuero de Andalúz* precisa los lugares, pueblos y aldeas que formaban la Villa y Tierra de Andalúz; a saber: Andalúz, Centenera de Andalúz, Tajueco, Valderrueda, Valderrodilla, Fuentepinilla, Fuentelárbol, La Ventosa, Torreandalúz, Osona y La Seca más los actuales despoblados de Quintanar y Fuentelfresno, comarca elevada al rango de Estado de Andalúz por Enrique II el 13 de febrero de 1366, que concedió su gobierno a Juan Ramírez de Arellano, Conde de Aguilar, Señor de Cameros y de Andalúz, vigente como Señorío de Andalúz hasta bien entrado el siglo XIX, mientras su arceprestazgo, constituido en 1136, llegó

como tal a 1958, cuando el azote de la despoblación ya se mostraba implacable, obligada entonces la Iglesia la reducción de sus estructuras.

El *Fuero de Andalúz* regulaba el gobierno, fijaba penas y establecía derechos públicos y privados, sentando las bases de un vivir sometido a normas, decisivo paso adelante en el modo de entender la administración. Son diez folios, escritos por ambas caras, que abordan todo tipo de asuntos, desde los plazos de las querellas hasta el régimen de los ganados o el precio de saltar los dientes al vecino:

... Todo omne que firiere a otro en la boca y echare los dientes o los crebare que por cada diente peche III morabetinos [maravedí, dinar almorávide], esto es dicho por los VI dientes de suso e por los VI dientes de yuso e por los otros dientes mas acerca que peche por cada uno II mor.(abetinos). E por los otros, más dentro, sennos mor.(abetinos). Por cada uno e sin esto que peche los X mor.(abetinos) por sus livores [herida o lesión] ...

A tono con ese acervo de histórico, la comarca, el antiguo Estado de Andalúz, se muestra pródiga en consejas, leyendas y refranes, literatura oral para sabidurías pardas y escarmentadas. Por ejemplo, María Isabel y María Luisa Goig Soler recogieron en Valderrodilla estos singulares “Mandamientos de la Ley del Pobre”:

*Primero dormir en el suelo.
Segundo andar por el mundo.
Tercero no comer sopas de carnero.
Cuarto nunca estarás harto.
Quinto no beberás vino tinto
Estos cinco mandamientos se cierran en dos:
El matar piojos y pulgas y pedir limosna por Dios.*

EN EFECTO, ESO ES LO QUE AQUÍ PROPONGO: UNA EXCURSIÓN POR LAS ENTRAÑAS DE SORIA, A LA VERA DEL RÍO ANDALUZ, ARROYO HUMILDE, DE CAUDAL MÍNIMO DURANTE EL ESTÍO PERO RUGIENTE CUANDO SU CAUCE RECOGE EL FRUTO DE LAS NEVADAS.

Con una iglesia románica de libro, San Miguel Arcángel, declarada Monumento Histórico-Artístico en 1948, en la que sobresalen su portada, una galería porticada de diez arcos, la imagen del siglo XIII de la Virgen de Santa Lucía y una necrópolis del XVII, todavía con llamativos restos en pie de su castillo y con un puente soberbio, de seis ojos y cimientos romanos, sobre las aguas impetuosas del Duero, Andalúz fija en el corazón de la Meseta la huella constitutiva del Sur, absolutamente fundamental en los tiempos de formación de nuestra identidad.

Como señaló Antonio Machado, arco tendido entre Sevilla y Soria, si “la verdadera historia” de un país casi nunca se encuentra “en lo que de él se ha escrito”, quizás el caminante curioso descubra algunas de nuestras claves comunes si aventura sus pasos por estos rincones de las tierras sorianas. Realidad elocuente: un Estado y un río Andalúz en Castilla, imagen, cifra y resumen de una simbiosis enriquecedora, crisol de España en pluralidad. “La verdad es lo que es/ y sigue siendo verdad/ aunque se piense al revés”.



Parroquia de Santo Domingo de Silos (Soria), detalle de los capiteles.



Iglesia románica de San Miguel Arcángel de Andalúz (Siglo XII).



Parroquia de Santo Domingo de Silos (Soria), perspectivas del conjunto.

RESTAURACIÓN DE DOS LIENZOS DE SÁNCHEZ COTÁN (SAN BRUNO Y SAN JUAN BAUTISTA) PERTENECIENTES A LA COLECCIÓN ESTABLE DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

JULIA RAMOS Restauradora

I. INTRODUCCIÓN

LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA Junta de Andalucía ha posibilitado la restauración de dos óleos sobre lienzo: *San Bautista y San Bruno*, de Fray Juan Sanchez Cotán, ejecutados entre 1603 y 1605, pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Granada.

Ambos lienzos formaban parte del retablo de la Sala de Capítulo de monjes de la Cartuja de Nuestra Señora de la Asunción de Granada, y fueron desmontados en tiempos de la excomunión. Parece ser que estaban ubicados en el cuerpo principal, flanqueando un lienzo central de la *Asunción* de la Virgen.

El tratamiento restaurador ha consistido en tomar una serie de medidas encaminadas a mantener las obras, subsanando los desperfectos que pudieran distorsionar la legibilidad de las mismas. De cualquier modo, como criterio intervencionista se ha devuelto a los materiales la integridad física pérdida, para lo que ha sido necesario borrar algunas marcas de anteriores intervenciones. El doble objetivo de esta intervención de conservación y restauración ha sido devolver a la obra la integridad física necesaria para que perdure en el tiempo, así como su integridad estética.

Las pruebas previas determinaron los métodos y productos más adecuados para cada caso, teniendo en cuenta por un lado, la naturaleza del estrato a retirar y por otro, la técnica pictórica, sus propias circunstancias y la condición de cada zona específica.

II. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Los lienzos son rectangulares, rematados en medio punto en su parte superior, con unas dimensiones de 159 x 65,5 cm. Las telas originales son de lino, de hilo fino de tafetán (1x1) y trama cerrada, de una sola pieza. En una intervención anterior el lienzo de S. Juan Bautista fue sometido a un reentelado flotante, sin unión con la tela original. En el cuadro de S. Bruno, encontramos un parche para subsanar el deterioro de un desgarró en la tela, y otras dos roturas ocasionadas por golpes.

Ambas obras conservaban unos bordes insuficientes para una buena fijación al bastidor, provocado esto por la degeneración de los mismos, con desgarró y roturas, y por la ampliación del formato de la obra. Los lienzos estaban adheridos al bastidor mediante clavos metálicos directamente sobre la tela.

Los bastidores, por la peculiaridad de su formato, rematados en medio punto, estaban realizados con maderas de distintos grosores y ensambles vivos unidos con clavos de forja, con ausencia de cajas para alojar cuñas, sin posibilidad de movimiento para el correcto tensado de la tela. Los bordes de los mismos estaban sin biselar, lo que provocó que se marcasen en la capa pictórica.

La capa de preparación es de grosor medio, en color rojizo. Presentaba pérdida de adhesión localizada en distintas zonas, así como faltas de distinta consideración, fundamentalmente en los bordes superior e inferior. En intervenciones anteriores les fue reintegrada la citada capa en algunas lagunas, utilizando en este caso estuco de color blanco.

La capa pictórica, de naturaleza oleosa, mantenía un buen estado de conservación, no apreciándose degeneración de pigmentos ni barridos de intervenciones anteriores. Observamos repintes con el objeto de subsanar los deterioros pictóricos, siendo algunos de ellos muy evidentes por su distinta tonalidad y técnica de ejecución. La mayoría eran desbordantes, ocultando no sólo el deterioro, sino parte de la capa pictórica original.

La adhesión con el sustrato inferior, esto es, la capa de preparación, en general era buena. Presentaba faltas de distinta consideración, coincidentes con las de preparación.

Ambas obras tenían unas manchas, a modo de salpicaduras, en color ámbar, de naturaleza orgánica, así como numerosas salpicaduras de cera.

Las obras presentaban una capa de protección de apariencia poco homogénea y oxidada, alterando el efecto lumínico y la estructura de la capa pictórica. Este deterioro se produjo por la acción de influencias externas e internas, perdiendo así su elasticidad y transparencia original.

III. INTERVENCIÓN RESTAURADORA

En primer lugar, se procedió a una limpieza exhaustiva de la obra, eliminando la suciedad adherida y el polvo acumulado, utilizando una brocha de pelo suave y aspirador.

Ha sido necesario realizar nuevos bordes para una correcta sujeción al bastidor. Previamente a esta labor se protege la capa pictórica mediante el empapelado de la misma, utilizando papel japonés adherido con cola de conejo. Es en



Estado de conservación, aspecto final de la obra y nuevos bastidores de los lienzos San Bruno (izquierda) y San Juan Bautista (derecha). Fotografía: Julia Ramos.

este momento cuando aprovechamos también para realizar el sentado del color, aplicando calor y presión moderados. Una vez realizada esta labor, desmontamos las obras del bastidor, siendo entonces cuando evidenciamos que en el S. Juan Bautista, la tela de forración no ejercía función alguna, ya que no tenía ningún punto de unión con la original.

A continuación, preparamos una tela de lino, de características similares a las originales, que fue colocada en un bastidor para aplicar humedad y tensar en sucesivas ocasiones, con objeto de "fatigar" la tela y evitar futuras tensiones que se podrían provocar en la misma por los cambios termohigrométricos. Una vez fatigada la tela, se procedió a cortarla en tiras con el ancho suficiente para elaborar los nuevos bordes. Éstos fueron desflecados y desgastados con bisturí para evitar que se marcasen en el anverso de la tela original tras la colocación de los mismos. Para adaptar los nuevos bordes a la curva de medio punto superior fue necesario cortarlos en sentido longitudinal a los flecos. El adhesivo utilizado ha sido uno sintético, en concreto Beva 371, que al ser termoplástico, permite su adhesión mediante la aplicación de presión y calor moderados.

En ambas obras fue necesario también realizar unas soldaduras de hilos en el reverso, para consolidar pequeñas roturas y desgarros, aprovechando flecos desgastados e impregnados en Beva. Además, en la obra de S. Bruno se colocaron injertos de tela en el borde inferior y en la esquina inferior derecha, por pérdida de soporte textil.

Una vez completado el tratamiento de soporte, se procedió a colocar los lienzos en un nuevo bastidor. Dada la peculiar

forma de la obra, los nuevos bastidores fueron realizados específicamente para los mismos. Se componen de un bastidor rectangular con travesaño central y seis cuñas tensoras, a los que se ha añadido el medio punto a base de cuatro piezas ensambladas con cajas para alojar cuñas.

Para la limpieza de la capa pictórica se procedió a la realización de los test de solubilidad previos para determinar los disolventes más idóneos en el tratamiento de limpieza, para eliminar tanto los barnices oxidados como los repintes de intervenciones anteriores. En esta ocasión, la eliminación del barniz y la suciedad adherida ha sido sencilla, ya que la hemos podido realizar con una mezcla de agua templada y emulsión acuosa tensoactiva aniónica (C 2000) en proporción 95-5% respectivamente. Sin embargo, los repintes se eliminaron con etanol-tolueno al 50%. Cabe destacar, que tras la limpieza, las salpicaduras de color ámbar persisten, sin responder a otros disolventes poco agresivos. Tomamos pues la determinación de suavizarlas a punta de bisturí, para no añadir disolventes más enérgicos a la obra. Igualmente las manchas de cera se eliminaron a punta de bisturí y White Spirit. En cualquier caso, se ha realizado una limpieza media para no correr el riesgo de eliminar veladuras intencionadas del autor y para no despojar a la obra de su pátina histórica.

Posteriormente se procedió al estucado de lagunas. Esta fase consistió en la aplicación de un material conocido como estuco tradicional y elaborado con colas animales, sulfato cálcico y fungicida. Este material fue aplicado en las zonas que presentaban falta de capa pictórica, así como en los

bordes, procediéndose, una vez seco, a un tratamiento de enrasado y nivelación con la película pictórica original mediante acción mecánica con la ayuda de un bisturí.

Tras el desestucado, procedimos a aplicar la capa de protección. El hecho de aplicarla en este momento se debió a que dicha capa serviría para aislar la siguiente intervención de reintegración cromática, facilitando su eliminación en futuras actuaciones, y a que, al utilizar pigmentos al barniz en la reintegración, no precisaba una protección posterior. Se aplicó una primera capa de protección con resina Dammar, y una segunda capa de resinas sintéticas cetónicas compuestas por ciclohexanonas. De este modo, la capa superior protege del amarilleo a la resina natural, que permanece soluble y cuyo comportamiento con la edad es bien conocido, mientras que no conocemos bien la respuesta de la sintética.

Para la reintegración cromática se emplearon pigmentos al barniz como comentamos anteriormente. El acabado se realizó mediante la técnica del puntillismo en las lagunas de la obra. Con este procedimiento se puede integrar a cierta distancia nuestra intervención, siendo reconocible cuando se aprecia a corta distancia, manteniendo de esta manera el respeto por el original al quedar patente nuestra intervención sin llevar a engaños o falsificaciones.

Al terminar todas las operaciones relacionadas se procedió a la aplicación de una posterior capa de protección, en esta ocasión para la matización de brillos. Se emplearon las mismas resinas cetónicas, aunque en esta fase se aplicaron mediante pulverización.

ATÍN AYA



PABLO JULIÁ Director del Centro Andaluz de la Fotografía

HAN PASADO UNOS MESES DESDE que Atín se fue. Generalmente uno sabe, con cierta desazón, que cada vez es menor el fuego que nos queda en la retina, según va pasando el tiempo, del reflejo de un amigo que ya no está con nosotros. Nos va quedando como una imagen fija, anclada en el tiempo y que muy bien no sabemos porqué, pero parecería que esta imagen no la hemos elegido libremente sino que nos viene impuesta aunque no sea la que queramos conservar. Mientras tanto, los perfiles se desdibujan y dan paso a una añoranza nostálgica a la que no queremos acudir, porque de alguna manera nos abulta la agenda de quienes se han ido y pesa llevarla y nos indica que todos formaremos parte, cada día que pasa con más ahínco, de esa agenda de la que quisiéramos, si pudiéramos, desprendernos y mirar para otra parte.

Pero, con Atín no podemos mirar para otra parte. Y además, no se desdibuja su perfil y tengo miles de imágenes que chocan

atropelladamente en mi memoria haciéndose lugares, huecos y complicidades. Claro que se ha ido. Sin embargo, su paso sosegado por la vida, su enorme silencio, sus paisajes lluviosos, sus retratos cercanos pero distantes, están ahí. Y no se van: y ahora son dos paisanos con chubasqueros en la marisma, y luego el retrato renacentista de Estrella Morente, y los jornaleros que van a vendimiar al Midi francés y la niebla del puente de los paragüitas —así lo llamaba— y la risa abierta de la pescadera de Barbate. Es verdad que los fotógrafos robamos el alma, pero Atín, además de robarla se la lleva para siempre con él. Y no nos devuelve el alma y ya no puedes hacer la foto porque ha dejado de ser objeto de deseo y cuelgas la cámara esperando otro día, que no te recuerde su manera de mirar y no te atropelle la ansiedad de la mirada perdida en el abismo.

En la facultad siempre doy una clase con sus fotos. Hace años que le venía diciendo que viniera a mi clase a contar cómo hacía su trabajo. Le gustaba la idea, pero la

timidez que le embargaba hacía que se lo pensara, pero este año me prometió que vendría. Al final no pudo ser por las malas coincidencias y me dijo que en el 2008 lo haría sin dudarlo. Como otros años, la clase la voy a dar sobre él. Yo cumpliré lo pactado. Atín no vendrá pero nunca quiso ser muy visible. Le importaba que sus imágenes se vieran pero la clase es pequeña y creo que sería muy necesario que la gente entienda su obra, la conozca. Deberíamos hacer un aula muy grande. Y desde el Centro Andaluz de la Fotografía nos hemos propuesto hacerla. Y tendremos que hacer una antología de sus fotos, para que todos las miren, las conozcan y disfruten de su mirada certera y profunda, cercana y extraña. La llevaremos por toda Andalucía y por donde la quieran que, seguro, van a ser muchos los amigos que nos ayuden en esa recopilación y posterior exposición de un personaje cercano, entrañable y maravilloso fotógrafo.

Y podrá seguir estando con nosotros.



Reproducciones del libro *Atín Aya: Sevillanos*. Con textos de Marie-Loup Sougez y Nicolás Sala. Editado en Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2001.



EXPOSICIÓN “LA MODA EN EL XIX”. MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES DE SEVILLA

INMACULADA LEDESMA CID Museo del Traje. CIPE de Madrid
M^ª DE LAS NIEVES CONCEPCIÓN ÁLVAREZ MORO Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla



Vestido de calle con polisón.

LA EXPOSICIÓN *LA MODA EN EL XIX* reúne una selección de los fondos textiles procedentes del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, junto con 16 conjuntos que, para tal ocasión, ha prestado el Museo del Traje. CIPE de Madrid.

Esta colaboración ha hecho posible un discurso cronológico completo, que nos muestra los cambios estilísticos y estéticos que se produjeron desde 1805 hasta 1905, concretamente, en la moda femenina. Precisamente fueron esos numerosos cambios, que se sucedieron década tras década, una de las características principales de esta centuria. Las causas se pueden encontrar en los avances en la industria textil, así como en el nacimiento de numerosas revistas de moda, que despertaron nuevas necesidades y gustos entre las clientas.

Otra de las características de este siglo fue el marcado carácter internacional que tuvo la indumentaria, llegando hasta tal punto que se vestía igual en todas las ciudades europeas. Inglaterra y, sobre todo, París fueron los referentes principales a la hora de *vestir a la última*, siguiendo las modas que establecían actrices, cantantes o aristócratas como la princesa Metternich o la emperatriz Eugenia de Montijo.

La exposición abre sus puertas con el *estilo imperio*, una moda que contrastaba radicalmente con la del siglo XVIII. La

mujer liberó su cuerpo de prendas interiores opresivas y primó la verticalidad en su silueta. El vestido, por excelencia, durante las dos primeras décadas del siglo XIX, fue el vestido camisa, caracterizado por tener el talle bajo el pecho y estar confeccionado con finos algodones en tonos naturales. La imagen que otorgaba era muy similar a la conseguida en la estatuaria griega o romana (2).

Frente a las modas extranjerizantes que llegaban a nuestro país, un sector popular vistió con una estética castiza reaccionaria y enfrentada a las influencias francesas o inglesas. La mujer vistió basquillas decoradas con madroños, jubones con ricas decoraciones, cubrió sus cabezas con mantillas, cofias y madroñeras... Estos *tipos populares*, que ya existían desde finales del siglo XVIII, fueron los representados en los conocidos cartones para tapices que dibujó Francisco de Goya para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Le sigue en cronología la moda Romántica (1820–1870). En estos 50 años el cuerpo femenino volvió a ocultar sus formas como lo hizo en el siglo precedente. La silueta femenina era semejante a la de un reloj de arena, conseguida por el uso de dos prendas interiores: el corsé y el miriñaque, que estrechaban la cintura y ahuecaban las faldas respectivamente. Esta moda otorgaba a la mujer una imagen frágil y

delicada, muy acorde con sus funciones: criar y educar a los hijos y ser el fiel reflejo del status social de su esposo (3).

Las dos décadas posteriores sustituyeron el miriñaque, aquel armazón semejante a una jaula, por el polisón. Esta prenda interior, a modo de armazón metálico o cojinete que se situaba en la zona lumbar, se ataba a la cintura y abultaba la parte trasera de las faldas, acaparó todas las miradas y las críticas desde 1870 hasta 1890 (1). Nuevos tejidos (terciopelos, damascos...), y decoraciones (cintas de pasamanería, borlas...) inspiradas en el interiorismo hicieron que esta moda se diese a conocer como la *Moda Tapicera*. Muchos de estos trajes fueron confeccionados por modistas españolas, que trabajaron para una clientela muy selecta. Para garantizar la calidad y autenticidad de sus piezas comenzaron a incluir etiquetas en sus prendas y, gracias a ellas, hoy en día conocemos un poco más sobre las primeras casas de moda españolas.

La última década del siglo XIX, marcada por el movimiento artístico del Modernismo, trajo consigo una nueva moda que perduró hasta la Primera Guerra Mundial (1914). Si en los anteriores años el ámbito femenino había estado limitado al hogar, ahora la mujer tenía la oportunidad de disfrutar con nuevas actividades de ocio al aire libre, practicar deportes, viajar...

Conjuntamente, las teorías higienistas venían reivindicando desde finales del XIX prendas más cómodas que mejorasen los hábitos y la salud femenina. Todo ello dio como fruto un traje mucho más práctico que llegó a materializarse en el traje sastre. El Modernismo encontró su inspiración en la naturaleza; flores e insectos fueron reproducidos en la decoración y patronaje de vestidos, prendas de abrigo, abanicos... Los cuerpos adquirieron mayor volumen y las mangas fueron confeccionadas con múltiples formas, como la llamada manga jamón o la manga pagoda, de clara inspiración oriental. El busto abultado y saliente, la estrechez del talle —conseguida gracias al uso del eterno corsé— y la cola de las faldas corola, dieron a la mujer un aspecto de líneas sinuosas, un contorno con gran plasticidad en forma de S (4).

Observando las diferentes siluetas que se sucedieron desde 1805 hasta 1906, se pueden apreciar las manipulaciones y las consecuentes variaciones que sufrió el cuerpo de la mujer. Gracias a la superposición de prendas interiores, las formas naturales se perdieron a favor de otras nuevas, más acordes a las modas del momento. El guardarropa femenino se llenó de prendas interiores, como medias, camisas, camisolines (pechera postiza con hombros y cuello) y enaguas, que cubrían y ocultaban el cuerpo. La mayoría de estas piezas fueron elaboradas en

algodón en su color, embelleciéndose y decorándose con cintas y pequeños volantes.

Las enaguas fueron imprescindibles durante este siglo; confeccionadas en materiales como el lino, almidonadas e incluso tratadas con crin de caballo —las conocidas como crinolinias— ayudaron a ahuecar las faldas románticas. La continua superposición de esta prenda bajo los vestidos supuso una evidente incomodidad y un gran gasto en la economía femenina. La consecuencia no se hizo esperar, un nuevo ahuecador apareció en el panorama de la moda en 1856, el miriñaque, que posteriormente se sustituyó por el polisón. Pero la prenda interior que perduró durante más tiempo fue el corsé; armado con ballenas o confeccionado con tejidos elásticos, consiguió modelar el busto y la cintura femenina siguiendo los ideales estéticos de cada momento.

Junto a la indumentaria civil femenina, esta muestra cuenta con indumentaria infantil y complementos que completan el discurso expositivo. Llama la atención como en el primer caso, los niños eran vestidos a imagen y semejanza de los adultos durante todo el siglo. Además, se cuenta con los disfraces de los Duques de Montpensier, un fiel reflejo de la sociedad y el ambiente lúdico del que gozó Sevilla durante el siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. "Museo del Traje. Guía breve", *Ministerio de Cultura*, Madrid, 2006.

BYRDE, Penelope: "Nineteenth Century Fashion", *B.T. Batsford Ltd.*, London, 1992.

LAVIER, James: "Breve historia del traje y la moda", *Ensayos Arte Cátedra*, 1988.

PENA GONZÁLEZ, José Pablo: "Ropa interior en el Romanticismo", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, 2001, nº VIII.

FICHA TÉCNICA

EXPOSICIÓN
La moda en el XIX.

LUGAR Y FECHA
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla
Del 29 de octubre de 2007 al 6 de enero de 2008

Museo de Bellas Artes de Granada
Del 9 de febrero al 31 de mayo de 2008

Museo de Huelva
Del 30 de abril al 20 de julio de 2008

ORGANIZA
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla,
Museo de Bellas Artes de Granada y Museo de Huelva.
Delegación Provincial de Cultura de Sevilla.
Dirección General de Museos. Consejería de Cultura.
Junta de Andalucía.

COLABORA
Museo del Traje. CIPE de Madrid.

COMISARIAS
M^º de las Nieves Concepción Álvarez Moro
e Inmaculada Ledesma Cid.



Vestido camisa de la moda imperio.



Vestido de día de la moda romántica.



Vestido de calle modernista.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

VIDA COTIDIANA EN ROMA

ACTIVIDAD PARA ESCOLARES Y FAMILIAS

EMILIA MORALES CAÑADAS

Jefa del Departamento de Difusión. Museo Arqueológico de Sevilla

MARIBEL RODRÍGUEZ ACHÚTEGUI

Espiral-Animación del Patrimonio



EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA, como agente cultural dinámico y abierto a múltiples sectores del público, desarrolla en la actualidad programas de diversa índole destinados a la difusión, tanto de sus colecciones como de la propia institución.

Además de la organización de exposiciones temporales que susciten una visión de la arqueología desde ángulos insólitos, como *Ida Idae. Arqueología del Futuro*, y otras al hilo de la historia de las excavaciones que nutren nuestros fondos, como fue la de *Munigua. La colina sagrada*, el Museo ha emprendido otros rumbos que igualmente enriquecen la tarea fundamental de promoción de la disciplina. Entre ellos, se han realizado actividades teatrales y musicales, cursos y seminarios universitarios, el ciclo denominado *La pieza del mes*, y cómo no, una programación destinada a la infancia, como es la que ahora nos ocupa.

La campaña de Navidad de 2005, promovida en todos los museos andaluces por la Dirección General de Museos, nos brindó la oportunidad de iniciar este programa, con el pretexto de mostrar los comienzos de nuestra Era en el solar de Hispalis a través de las salas dedicadas a Roma. A pesar de contar con poco tiempo para su diseño y difusión, el resultado fue bastante satisfactorio como para animarnos a retomar la idea con carácter permanente a lo largo de todo el curso escolar.

En esencia, la actividad es un recorrido por las salas de Roma, con paradas en lugares señalados, donde los niños identifican los elementos de su vida cotidiana con los empleados por nuestros antepasados remotos. Este recurso pedagógico, además del análisis puntual de las piezas que están en vitrinas, se contextualiza histórica y geográficamente dentro de un "paisaje" imaginario y una serie de escenas que reconstruyen aspectos de la forma de vida de los siglos de dominación romana en nuestra tierra.

Así es como, a partir de octubre de 2006, se ofrece a grupos escolares y familiares la posibilidad de asistir a una visita guiada y animada de alto poder comunicativo para llegar a entusiasmar a los visitantes de 6 a 12 años y sus acompañantes adultos. Se consolida la idea inicial, con algunas modificaciones en el guión para perfilarlo más, y se incluye la novedad de poner en manos de los asistentes fragmentos de piezas originales, un contacto directo que estimula el aprendizaje emocional a la vez que la profundización en conceptos, terminologías, tipologías... El público que acude a esta visita especial, en algunos casos viene por primera vez al Museo, por lo que una experiencia satisfactoria favorecerá una relación más continua con la institución y sus distintas propuestas.

Por esto mismo, uno de nuestros objetivos es intentar que el participante descubra que lo que allí se expone no es algo raro,

remoto o frío, sino que detrás de cada una de las piezas se esconden historias de hombres y mujeres que, en muchos casos, no son muy distintas a las nuestras. Queremos también permitir que se muevan con normalidad por el Museo, al que intentamos presentar como un espacio más de su realidad, por lo que hemos planteado una dinámica que se desarrolla en un recorrido por diferentes salas.

En cuanto a los contenidos, la importancia de la colección romana del Museo Arqueológico de Sevilla nos permitía abordar infinidad de temas diferentes, por lo que hemos tenido que delimitar mucho aquellos aspectos que expondríamos. Esto se ha traducido en una selección de las salas y las piezas sobre las que se trabajaría principalmente.

Todos estos elementos nos van dibujando alguno de los aspectos fundamentales de la actividad "Vida cotidiana en Roma":

- Planteamos un recorrido dinamizado, durante el cual el monitor más que contar, dirige la observación, plantea el debate y organiza las acciones a realizar.

- El recorrido se realiza sólo por aquellas piezas que ilustran el discurso, no por toda la colección romana.

- Los materiales utilizados se han diseñado para ser manejados con facilidad.

Así, durante la hora en que transcurre el recorrido se realizan comparaciones entre



objetos actuales y antiguos, para constatar la pervivencia en nuestros días de muchos de los usos romanos.

También presentamos algunos aspectos muy diferentes, como el de una sociedad religiosa y politeísta. Por medio de adivinanzas, se busca que los niños y niñas descubran algunos de los atributos de los diferentes dioses expuestos (Mercurio, Venus, Diana, Baco o los dioses lares).

Por otra parte, en la sala de la cerámica, se reparten a los visitantes piezas romanas, fragmentos descontextualizados de los fondos del Museo, para trabajar la idea de cómo, tras su estudio, no es tan sólo un objeto o cacharro, sino que son piezas que nos permiten construir la historia, base fundamental de la arqueología.

Pesos y medidas —utilizando una romana igual a la balanza expuesta en una de las vitrinas—, transporte de mercancías o adornos personales son otros de los temas que se presentan a lo largo del recorrido.

Para finalizar, se solicita de los responsables del grupo, en el caso de los colegios, y de los mayores, en el caso de las familias, que contesten un pequeño cuestionario de evaluación que nos permite ir constatando la valoración general. Además, algunas de las sugerencias recibidas, nos han permitido pulir y perfilar esta actividad.

Aunque los grupos son necesariamente reducidos para que la participación sea efectiva, podemos observar un aumento en el número de asistentes a lo largo de estos meses, ampliándose en consecuencia el número de sesiones disponibles. Siendo además el domingo el día de la semana que más público acoge el museo, se producen con frecuencia aglomeraciones en torno a los monitores por la adición de familias sin cita previa, lo cual procura evitarse.

Los resultados son muy positivos porque, en lo que llevamos de curso, han participado en la actividad más de 2.300 escolares en grupos de centros educativos, quienes han valorado la actividad como una experiencia educativamente provechosa. Además el incremento del número de visitas familiares es también digno de considerar ya que por medio de actividades como ésta se incentiva la visita al ofrecer una dinámica divertida, interactiva y didáctica.

Esta actividad, además de conseguir adaptar los contenidos del museo a los niños de forma divertida, pero sin perder su seriedad y profundidad, capta su atención e interés, de manera que contribuye a la formación del público del futuro, que se fideliza a través de las propuestas sucesivas que el Museo ofrece a sus distintos públicos, quienes encuentran así un espacio para el ocio y la cultura unidos en un mismo lugar.

EN ESENCIA, LA ACTIVIDAD ES UN RECORRIDO POR LAS SALAS DE ROMA, CON PARADAS EN LUGARES SEÑALADOS, DONDE LOS NIÑOS IDENTIFICAN LOS ELEMENTOS DE SU VIDA COTIDIANA CON LOS EMPLEADOS POR NUESTROS ANTEPASADOS REMOTOS.

INFORMACIÓN DE INTERÉS

VIDA COTIDIANA EN ROMA
Actividad para escolares de Primaria y familias con niños de 6 a 12 años.

Miércoles y jueves a las 10 y 11.30 para grupos escolares.
Domingos y festivos a las 11.30 y 13 para familias.

RESERVAR CITA PREVIA
Por correo electrónico: museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es

MÁS INFORMACIÓN
www.museosdeandalucia.es

ESPACIO INICIARTE. PRESENTE Y PASADO

CRISTINA GARCÉS HOYOS Coordinadora del Programa IniciarTE



Las dos fotos:
Gonzalo Posadas.
Espacio IniciarTE.
Exposición Kiss the Fire.

DESPUÉS DE LAS OBRAS DE remodelación que ha vivido, la antigua iglesia de Santa Lucía vuelve a abrir sus puertas como sala de intervenciones y exposiciones de artistas emergentes vinculada al programa IniciarTE.

Espacio IniciarTE no es una sala de exposiciones convencional sino que aporta una gran novedad, muy rara en el panorama artístico español: ES UN ESPACIO PARA LA CREACIÓN DE *SITE SPECIFIC PROJECTS*. El concepto de *site specific*, que se podría traducir como *espacio específico*, se basa en la producción de obras de arte específicas creadas especialmente para habitar e intervenir un espacio concreto, de forma que hay una interrelación directa, dialéctica, especial y creativa entre la obra de arte y el espacio que la contiene.

Los responsables de programación de Espacio IniciarTE encargarán a artistas diversos la creación de una obra *ex profeso* y única para ese espacio, con lo que se logrará que el magnífico continente que es Santa Lucía se transforme en parte de la obra de arte. Una obra de arte que irá mutando en

cada exposición, en cada intervención de cada uno de los artistas elegidos.

Se ha optado por que la mitad de la programación de cada año esté integrada por intervenciones de los ganadores de los premios a la creación artística de IniciarTE, como condición en la aceptación del premio. El resto del año se programará atendiendo a diversos criterios, priorizando la participación de andaluces, artistas emergentes, nuevos medios, etc.

La nueva etapa de Santa Lucía como Espacio IniciarTE se inauguró con la intervención de María Cañas, una de las ganadoras del Premio a la Actividad Artística de IniciarTE 2006.

Esta artista (Sevilla, 1972) dirige Animalario TV Producciones, una plataforma de experimentación audiovisual en variados campos: videoocreaciones, videoclips, instalaciones, imagen digital, proyectos en Internet..., así como www.animalario.tv, un contenedor en construcción permanente, dedicado a la cultura del reciclaje y al apropiacionismo. Actualmente coordina proyectos audiovisuales, destacando el Certamen Audiovisual Injuve.

Sus trabajos han sido exhibidos en diversos festivales y eventos internacionales, entre los que destacan: Les Rencontres Internationales París/Berlín/Madrid, VISION:A: LOOP e Instituto Cervantes de Pekín-Milán-Lyon-Casablanca, DUOLUM Museum of Modern Art of Shanghai, EX DOCS XI Encuentro Latinoamericano de Cine (Lima), Transmediale 03 (Berlín), ARCO, Art Futura, Festival de Creación Audiovisual de Navarra, Art Tech Media, Festival Internacional de Cine de Las Palmas, C.A.A.C, caS, Lux '06 o Zemos98 (Sevilla).

Entre otros premios, ha recibido en el 2007 el Premio Roman Gubern de Cinema Assaig y en el 2006 el Premio a la Actividad Artística IniciarTE.

Ha expuesto en colectivas en las galerías Juana Aizpuru, La Caja China, Sala de eStar (Sevilla), Fernando Serrano (Huelva), Carmen de la Calle (Madrid), Galería 44, ADN y próximamente individuales en la Galería Carmen Carmona (Sevilla) y en Lluçia Homs (Barcelona).

La propuesta de María Cañas para su intervención en Espacio IniciarTE abordaba los grandes temas que articulan la obra



de esta joven artista: el amor, el cine, el deseo, la pasión. Con sus propias palabras, *es una videoinstalación compuesta de cuatro proyecciones a gran escala que plantean el apocalipsis del amor travestido de cine.*

Las piezas de *Kiss the Fire* reflexionan sobre el amor, el desamor y el erotismo en nuestros tiempos y en épocas anteriores. Recurriendo a la Historia del Arte y a iconos contemporáneos sacados del cine o del reverso de la vida, recrea una cosmogonía digital barroca y tremendista, un mundo en el que todo empeora a la vez que mejora, manteniendo nuestros anhelos y perversiones vivos.

Son videoocreaciones construidas en su totalidad por *Mac Guffins* pasionales y oníricos. Un *McGuffin*, expresión creada por Alfred Hitchcock, es un elemento de suspenso, un pretexto que desencadena la historia, sin tener, no obstante, relevancia en el desarrollo de la propia película. Estas videoocreaciones son como el vacío del "Mac Guffin"... su amor a la nada, que para la artista son el reverso escéptico y tenebroso del amor, siendo consciente de que, sin embargo, el amor

UN LUGAR INDETERMINADO ENTRE EL CONCIERTO, LA INSTALACIÓN ARTÍSTICA Y LA VIDEOCREACIÓN

VIDAL ROMERO Arquitecto y crítico musical

Complementando la programación, conscientes de la necesidad de integración de nuevas disciplinas en los circuitos artísticos contemporáneos, Espacio Iniciarte presentará también espectáculos audiovisuales.

Del mismo modo que los avances tecnológicos han provocado la aparición de novedosas tácticas dentro del campo artístico, mestizajes que surgen de la apropiación de recursos populares, de su traslación y reconfiguración dentro de un marco conceptual, otras disciplinas de raigambre mucho más "popular" (como la música o el diseño gráfico) han buscado acomodo en un lugar fronterizo entre lo intelectual y lo lúdico, en un esfuerzo por infestar las vanguardias artísticas con el virus del arte urbano.

Es una historia que se repite desde hace ya cuatro décadas, cuando compositores como John Cage o LaMonte Young, cansados de no poder acceder al circuito de teatros y auditorios "serios", y demasiado intelectuales para el circuito de bares y salas de conciertos, decidieron buscar refugio en galerías de arte y casas de mecenas.

Desde entonces, los museos y galerías de arte se han convertido en los espacios donde germinan y toman forma las manifestaciones musicales más vanguardistas, produciéndose una doble contaminación entre músicos y artistas, que ha devenido en la aparición de creadores multidisciplinares y en nuevas maneras de aproximarse al concepto, siempre inestable, de obra de arte.

Siguiendo esa línea, las propuestas escogidas para Espacio Iniciarte escapan del ámbito de lo estrictamente musical y se asientan más cerca de la creación artística, en algún lugar indeterminado entre el concierto, la instalación artística y la videoocreación. Se trata, por tanto, de espectáculos que difícilmente encajarían en el contexto de una sala de conciertos al uso, puesto que necesitan espacios más amplios y oxigenados, más proclives a la concentración y la observación atenta, que permitan el disfrute de todos los matices (sonoros, pero también visuales) que generan en su transcurso.

ESPACIO INICIARTE NO ES UNA SALA DE EXPOSICIONES CONVENCIONAL SINO QUE APORTA UNA GRAN NOVEDAD, MUY RARA EN EL PANORAMA ARTÍSTICO ESPAÑOL: ES UN ESPACIO PARA LA CREACIÓN DE *SITE SPECIFIC PROJECTS*.



Foto: Gonzalo Posadas. Espacio IniciarTE. Exposición Kiss the Fire.

a alguien o a algo es siempre el motor de nuestras vidas.

El Mc Guffin aquí también es un acelerador de partículas; las películas que recrea se van imponiendo con nuevas vinculaciones simbólicas, emociones y significados. Se transforman en un palimpsesto de silencios, sueños, pasiones, tribulaciones, contradicciones...

La intervención sobre Espacio IniciarTE, consistió en tres grandes videoinstalaciones que se integran en el espacio formando un todo, tanto entre ellas como con la superficie de la antigua iglesia.

Esta gran videoinstalación emplea tres proyecciones sobre pantallas gigantes, una proyección sobre muro y una última proyección sobre el rosetón de los pies del edificio.

La primera instalación, de mismo título de la intervención, *Kiss the fire*, consta de tres proyecciones, dos sobre pantallas gigantes, situadas a un lado de la nave central y en el ábside, y la tercera sobre el rosetón.

La segunda, *El amor es el demonio*, consta de una única proyección, realizada sobre la otra pantalla gigante que esta situada en la nave central.

Por último, la tercera, *El coro del alma negra*, está compuesta también de una

única proyección, en esta ocasión sobre muro, en el espacio de la capilla lateral.

A pesar de la diversidad de proyecciones y de las tres instalaciones, *Kiss the fire* forma un todo, un todo heterogéneo, turbador e hipnótico, pero un todo único, y como tal debe contemplarse.

PRÓXIMAS EXPOSICIONES

SIMÓN ZABELL
LA CASA DE HONG KONG
7 de febrero a 11 de abril de 2008.

JESÚS PALOMINO
MANIFESTACIÓN
8 de mayo a 8 de julio de 2008.

LA IGLESIA DE SANTA LUCÍA

CÉSAR LÓPEZ Historiador

ESPACIO INICIARTE SE UBICA EN LO que fue la Iglesia de Santa Lucía, templo desacralizado desde 1868; un espacio arquitectónico de origen medieval, que resulta mágico al filtrarse por sus ventanales la luz de otros tiempos sagrados y nos invita a la reflexión por ser el testimonio vivo de una revolución política. Haremos un recorrido por la historia de este edificio singular evocando el “espíritu del lugar”.

1250: ORIGEN DE SANTA LUCÍA

Cuando Fernando III entra en Sevilla en el año 1248, lo hace en la capital de Al-Andalus. Las dimensiones de Isbiliya, convertida desde el siglo XII en capital norte del Imperio Almohade, asombraron a los nuevos gobernantes castellanos. Todo un vasto territorio urbano exigía una nueva organización para satisfacer las necesidades de los pobladores cristianos.

Como ocurrió en Córdoba, tras la conquista de Sevilla, Fernando III organizó la ciudad en collaciones claramente deslindadas (salvando la distancia, nos podrían recordar a los actuales distritos municipales), cuyo núcleo vital era la iglesia parroquial con su adjunto cementerio y clero correspondiente. En lo civil, cada collación tenía un jurado que servía para organizar los padrones, la vigilancia o la limpieza, constituyendo una eficaz herramienta para la organización territorial de la nueva ciudad. Santa Lucía fue una de las 24 collaciones creadas en 1250, teniendo posiblemente la iglesia parroquial su primera sede en alguna mezquita de barrio.

SIGLO XIV: CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA

Santa Lucía, iniciada a principios del siglo XIV, es una de las representativas del primitivo modelo parroquial sevillano. En estas construcciones se emplea, por un lado, el lenguaje decorativo y formal almohade, admirado por los cristianos y practicado por alarifes musulmanes que heredaron el oficio de sus antepasados y, por otro, las formas artísticas imperantes en el mundo europeo occidental, que no eran otras que las del arte gótico.

Las nuevas iglesias parroquiales sevillanas, construidas desde finales del siglo XIII hasta el siglo XV al resultar ya insuficientes las viejas mezquitas, siguen el modelo gótico-mudéjar. La iglesia de Santa Lucía, al igual que sus hermanas bajo medievales, orienta la cabecera hacia el este y su fachada principal hacia poniente. Construida en ladrillo, presenta planta de salón con tres naves separadas por pilares rectangulares que soportan arcos apuntados. La cubierta de las naves no era pétreo, sino de madera y de estilo mudéjar. La cabecera presenta un ábside de planta poligonal abierto mediante arco triunfal y cuya cubierta sí es de piedra, al ser la zona del presbiterio un lugar noble



Iglesia de Santa Lucía en 1918.

donde se ubica el altar. En la fachada sobresalían dos elementos: en primer lugar, la portada, instalada hoy en la iglesia de Santa Catalina, labrada en piedra y con rasgos góticos, y en segundo lugar, una torre de escasas dimensiones, hoy mutilada, que se adosaba a los pies de la nave del Evangelio, al igual que en Santa Marina, Omnium Sanctorum o San Marcos. Así mismo, tenemos que destacar la portada gótica situada en el lateral de la iglesia, hoy muy bien conservada; situada en la nave de la Epístola, fue descrita por el profesor Angulo como “muy sencilla: un baquetón único decora cada arquivolta”.

Con los siglos, Santa Lucía se enriquece con obras como la Inmaculada de Alonso Cano (hoy en San Julián), se amplía con dependencias de la Hermandad de Los Panaderos (allí se funda a finales del XVI, teniendo sus primeras reglas en 1601 y capilla propia desde 1640), se convierte en refugio para la Hermandad de la Trinidad en 1810 debido a la ocupación francesa, y es objeto de atención por parte de viajeros románticos como Richard Ford (existe un grabado de la iglesia de 1831), o acoge, el 2 de febrero de 1846, el bautizo de Santa Ángela de la Cruz (la pila bautismal se conserva hoy en su casa natal). Un tiempo sagrado que tiene su fin en el convulso año de 1868.

1868: REVOLUCIÓN Y DESACRALIZACIÓN

El 18 de septiembre de 1868, las fuerzas navales con base en Cádiz se amotinaron contra el Gobierno de Isabel II, un levantamiento revolucionario que triunfó en Sevilla al día siguiente y se extendió por todo el país, lo que supuso el destronamiento de la Reina y la victoria de una revolución, llamada “La Gloriosa”, que aglutinaba a muchos liberales de corte ilustrado deseosos de profundos cambios en la tradicional España.

La Junta Revolucionaria de la Ciudad, formada por notables liberales como Manuel de la Puente y Pellón, Federico Rubio, Antonio Machado (padre), Federico de Castro o el Marqués de la Motilla, rige

a partir de ese momento los destinos de Sevilla, iniciándose un periodo de grandes transformaciones urbanas (destrucción de murallas y puertas, desamortización y derribos de conventos) como consecuencia de la nueva política municipal. Una de estas medidas, de carácter laico, acordada el 6 de octubre de 1868, dictaba la supresión de doce parroquias, entre ellas Santa Lucía, y veintitrés templos que no poseían tal rango; pese a las quejas de la Comisión Provincial de Monumentos Artísticos, la piqueta destruye la hermosa iglesia de San Miguel en noviembre de ese mismo año y en 1870, tras un largo pulso con la Autoridad Eclesiástica, se cierra Santa Lucía, enajenándose y poniendo en venta el inmueble.

Ya en manos de un particular, la antigua iglesia ve perder gran parte de sus tesoros artísticos, hecho que ya lamentó José Gestoso en 1889, y es dedicada a diversos usos como el de almacén o, como criticó Santiago Montoto, “sala de espectáculos cinematográficos”. Ante este deterioro se levantaron voces entre los eruditos de la ciudad para que al menos la portada no se perdiera; por ello, cuando en 1926 se acomete la restauración de Santa Catalina, el arquitecto Juan Talavera propuso que la portada de Santa Lucía se trasladara a esta parroquia. Fue en el año 1930 cuando se procedió al traslado gracias al mecenazgo de Don Rafael González Abreu, Vizconde de Los Remedios, hecho que se recuerda en la lápida conmemorativa situada en Santa Catalina.

La situación empeora con el paso de los años. Vaciado su interior, pérdida su techumbre mudéjar, deformado el entorno por la adición de irrelevantes construcciones, desmochada la torre, mutilado el ábside por la alineación de una calle y convertida incluso en garaje y taller de reparaciones, la antigua iglesia de Santa Lucía presentaba un estado deplorable en la pasada década de los ochenta. Por todo ello, ya bajo titularidad pública, el inmueble se somete a una necesaria restauración, diseñada por el arquitecto M. Laffarga Osteret, que sería llevada a cabo en el periodo 1984-1992. Ya remozada, sirvió como local para ensayos de la Orquesta Bética Filarmónica y lugar de almacenamiento.

2007: ESPACIO INICIARTE

Una nueva etapa alumbró el destino de este edificio singular. Al día de hoy, el inmueble goza de figuras de protección que garantizan su conservación y, por fin, despeja las dudas sobre su, hasta ahora, errático uso, al convertirse en la sede de un serio proyecto que marcará su futuro. Espacio IniciarTE viene a enriquecer la historia de este lugar emblemático y pondrá en valor uno de los tesoros ocultos de Sevilla.



LA INSURRECCIÓN EXPOSITIVA

CUANDO EL MONTAJE DE EXPOSICIONES ES CREATIVO Y DIVERTIDO. CUANDO LA EXPOSICIÓN SE CONVIERTE EN UNA HERRAMIENTA SUBVERSIVA

PACO PÉREZ VALENCIA

Ediciones Trea, s.l. Gijón.

GUIOMAR ROMERO GARCÍA DE PAREDES Departamento de difusión de la Dirección General de Museos

*O es aventura
o para nada sirve
el arte*

NO PODÍA EMPEZAR DE otra manera. Es la esencia de todo este libro: la aventura de crear un ambiente único y específico para cada exposición. Se acabaron las monótonas, "neutras" y formales exposiciones. Aportemos nuestro granito de arena.

Esta es mi reflexión tras leer detenidamente la más reciente publicación de Paco Pérez Valencia. Y con esto creo que transmito la idea que se nos quiere ofrecer: la posibilidad que tenemos para actuar, la existencia de otra ventana por la que mirar una exposición. No es un llamamiento a las "armas" pero todo aquél que lea este libro terminará creyendo que otra realidad es posible en el mundo del montaje expositivo, que la creación no solo es propia del artista sino también del montaje de la obra, pues al fin y al cabo, es el marco y contexto para presentarnos el resultado de un proceso creativo.

No solo encontraremos la particular visión de un artista que ha conducido su carrera creativa hacia el mundo del montaje expositivo, sino que podemos considerar este libro como una fuente de reflexión y consulta de las nuevas formas de actuación: la exposición es un recurso de comunicación por lo que nuestro objetivo es transmitir y conectar con el espectador.

...hay que estar en continua seducción, al poco público habitual hay que seguir brindándole el espacio y su actividad con renovado atractivo, y al que nunca pisa una sala expositiva hay que convertirlo...

Estas armas de seducción quedan bien reflejadas en este ensayo:

LA MIRADA

Contra el aburrimiento y fatiga del espectador hay que luchar ofreciendo una puesta en escena que provoque en su mirada una reacción emotiva ante la contemplación. Hay muchas técnicas de otros campos profesionales que nos ayudan a conseguir ese atractivo tan necesario en la vida de una exposición.

LA OBRA

Sin ella no hay montaje, con lo que hay que estudiar sus posibilidades, escuchar lo que cuenta y analizar los elementos que la componen para crear un montaje acorde con sus cualidades.

EL ESPACIO

Cada lugar tiene su propia personalidad y ésta define y condiciona el resultado final. Hay que servirse de estos condicionantes para potenciarlos, convirtiéndolos en nuestros aliados en lugar de luchar contra ellos, y si la paz no es posible, los enmascaramos y creamos, con arquitectura efímera el espacio más conveniente.

EL COLOR

No solo el de la obra sino el de todos los elementos que la rodean debe ser contemplado en el montaje pues, el comportamiento del color varía y cambia según sea la tonalidad del elemento que lo envuelve.

LA LUZ,

que todo lo envuelve, puede convertir el objeto más discreto en el protagonista del montaje. Todo depende de la luz que utilizemos y el abanico de posibilidades es enorme.

LA SOMBRA,

que proyecta la luz deja de ser un elemento a ocultar para convertirse en una aliada y jugar con los efectos plásticos y estéticos que nos proporciona.

LA AMBIENTACIÓN

O la ilusión creada para deleitar al espectador, es uno de los aspectos que más hay que cuidar pues no es solo un elemento visual, sino que debe propiciar una lectura global del montaje con sus interrogantes y sus respuestas.

LOS COMPLEMENTOS

Son detalles que cierran una exposición como la imagen gráfica de la misma, los elementos informativos de la sala, los elementos de difusión: catálogo, actividades didácticas, publicidad...

EL MONTAJE

Como proyecto calculado en que la improvisación es mínima y en el que todos los pasos dados responden a un guión estudiado y establecido tras un importante trabajo de análisis y reflexión de un gran equipo multidisciplinar en el que todos tienen el mismo rango.

Dentro de estas páginas hay muchos detalles, experiencias y formas de vivir el Arte que hacen de este libro una lectura recomendable.

DOS: LUIS GORDILLO

BOSCO GALLARDO

Cuaderno Didáctico. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Ministerio de Cultura, 2007.

VICTORIA USERO PIERNAS Dirección General de Museos



A la izquierda, portada. A la derecha, "El Mapa de Gordillo" (Págs. 36 y 37). "...Una geografía quimérica para que observes, como un pirata el mundo de nuestro amigo" (Pág. 3). Los enigmas del mapa, el significado de esas imágenes metafóricas se desvelan navegando en la web del MNCARS, [pinchando en "Educación"].

EL 2007 PASARÁ A LA historia del arte en España por ser el año en el que una serie de circunstancias llevan a un total reconocimiento de la trayectoria artística de Luis Gordillo. En apenas dos meses, ha recibido el Premio Velázquez de las Artes Plásticas, y está a punto de inaugurar su tan esperada exposición retrospectiva en el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía): *Iceberg Tropical*. En esta ocasión sale de él mismo para ser comisario de su propia obra. Es la otra faceta de Gordillo, su otro "yo", el que es capaz romper con su inseguridad para mirarse a sí mismo y exponerse. Esta dualidad, testigo intermitente de su vida y de su producción artística, se pone de manifiesto ya en el título de la publicación educativa realizada con motivo de la exposición.

Dos: Luis Gordillo, forma parte de la colección de cuadernos didácticos coordinada por el Departamento de Educación del MNCARS (1). Su autor, Bosco Gallardo, lo ha sido también de otros títulos de la misma serie como: *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*, *El teatro de los pintores*, *La estética de lo mínimo y el minimal art*, *Monocromos: claves del arte de un solo color*, *Tàpies y 7 'tàpies' o Comprender a Palazuelo* (2). En todos ellos ha demostrado su conocimiento y compromiso con la cultura contemporánea, pero sobre todo su sensibilidad y sentido didáctico a la hora de transmitir estos tipos de contenidos. En éste último ha ido más allá, ha logrado meternos en la enredada mente del artista. De forma muy sencilla nos cuenta a Gordillo; nos

hace comprender su abrumadora complejidad de su personalidad y nos muestra las claves para conocer su obra y respetarla.

Ya en la introducción, el autor nos avanza los dos aspectos entorno a los que se va a ir desarrollando el texto; el humor y el desdoblamiento, ambos producto de una personalidad neurótica y, sin embargo, estable a la vez. Comienza presentándonos a "Gordillo en pocas palabras", como un héroe de cómic lleno de contradicciones, rodeado de misterio y siempre acompañado de ese otro "yo". Paso a paso, nos explica la búsqueda artística que el pintor sevillano emprende a modo de aventura, en la que no faltan los encuentros y desencuentros. Mediante reflexiones inteligentes desentraña el proceso creativo y vital de Gordillo, contextualizándolo sutilmente con rasgos de la historia del arte más reciente. El artista se inicia con la influencia del *informalismo* de la época; le sigue un particular *expresionismo abstracto* que enlaza con cierto *automatismo*, desembocando en un parón, en un vacío temporal en su obra. Con el psicoanálisis vuelve a emerger Gordillo y comienza a dibujar dando paso a la figuración. Es el tiempo de sus famosas "cabezas", y luego llegan los "peatones", las "máquinas", etc. Vemos como, poco a poco, adopta una visión muy crítica del *pop*, en que la repetición y el *kitsch* se hacen protagonistas. Y vuelve el dibujo, los autorretratos y el *informalismo*. Otra vez la abstracción con signos de alguna figuración. A partir de aquí comienza una época en la que se decanta con mayor frecuencia por la hibridación

de estilos, por el enfrentamiento entre dos medios aparentemente opuestos; la pintura y la fotografía. Como él mismo ha llegado a comentar, le interesa la "fricción entre lo orgánico de la pintura y lo mecánico de la fotografía". La relación entre existencia y creación continúan, así hasta llegar a su madurez, su "yo" más interesante: "la suma de todo", donde la idea de tiempo y metamorfosis como proceso, importan cada vez más (3). Los rasgos estéticos resultantes se asemejan a una especie de secuenciación y desdoblamiento de la imagen, la cual nunca va a alcanzar un estado definitivo. De ahí la característica en el arte de Gordillo de una imagen sometida a una reproducción permanente.

En el segundo núcleo de este cuaderno didáctico, encontramos "las principales etapas de Gordillo contadas por él mismo". Retratos fotográficos de época y citas coetáneas del mismo Gordillo insertas en típicos bocadillos de los tebeos, logran que sea el propio sevillano quien explique sus etapas evolutivas. Así que Gordillo nos habla, se cuenta a sí mismo como también lo hace, en realidad, a través de todo el *Iceberg Tropical*. En este libro se propone además un ejercicio didáctico que consiste en observar el mundo de Gordillo a través de un mapa que, de forma muy sencilla y visual, representa su universo vital. Se trata de una "geografía imaginaria" jalonada de iconos-resúmenes, diseñada ex profeso por el propio autor como homenaje al pintor, cumpliendo su deseo de que su obra fuera percibida en conjunto, como "la suma de todo". En resumen

podemos decir que se trata de una publicación cuyo carácter educativo se evidencia y funciona a lo largo de todo el texto; comenzando por un índice comentado, pasando por un "cuadro sinóptico" (4), un cuento explicado, un mapa, hasta llegar a una breve bibliografía comentada, que anima y da pie a seguir conociendo más sobre el artista. Su lectura es agradable e inteligente, ilustrada con imágenes y una extensión reducida. Pero tras esta sencillez, encontramos todas las claves para descubrir al artista, comprender la complejidad de su psicología y cómo ésta influye directamente en su trayectoria. *Dos: Luis Gordillo*, nos presenta al creador inquieto e inseguro, radical y coherente al mismo tiempo, pero único, auténtico e inimitable.

NOTAS

1. Se trata de una línea divulgativa de publicaciones sobre las exposiciones temporales, que pretende dar a conocer el arte contemporáneo. Está principalmente dirigida al alumnado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, así como a todo aquel con interés por la cultura contemporánea y por hacer de su visita a la exposición una experiencia de conocimiento.
2. Los dos últimos pueden consultarse en la página web del MNCARS (pinchando en "Educación") en versión interactiva.
3. El autor del libro explica muy bien esta idea al describir la pintura de Gordillo con la siguiente frase: "El ritmo que subyace es complejo, como en la música de jazz; cada instrumento [cada elemento de la composición] parece que vaya por su lado, pero el conjunto tiene una armonía envolvente". Págs. 15-16.
4. El "cuadro sinóptico" es una especie de flujograma del proceso creativo del artista, en el que el autor esquematiza los mecanismos metales para la creación que se dan en Gordillo, para facilitar su comprensión. Pág. 17.

PROGRAMA DE EXPOSICIONES Y ACTIVIDADES DE LOS MUSEOS DE ANDALUCÍA FEBRERO-MARZO-ABRIL 2008

Más información en www.museosdeandalucia.es

DÍA DE ANDALUCÍA

Celebra Andalucía. Ven al museo. Como cada año, los museos gestionados por la Consejería de Cultura programan una serie de actividades para conmemorar el Día de Andalucía.

Este año, los personajes de los museos están en tus manos.

Para celebrar el Día de Andalucía, seleccionamos algunos de los personajes destacados de la historia de Andalucía vinculados con nuestros museos. Mostrando, cuál ha sido su papel en la historia y trabajando con sus imágenes, ilustradas en nuestro taller manual, para crear nuestro propio personaje.

LUGAR CELEBRACIÓN: Museo de Almería, Centro Andaluz de la Fotografía, Museo de Cádiz, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo Arqueológico de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Granada, Museo Arqueológico de Granada, Museo Casa de Los Tiros, Museo de Huelva, Museo de Jaén, Museo Arqueológico de Linares, Museo Arqueológico de Úbeda, Museo de Málaga, Museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla, Museo Arqueológico de Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

- Del 28 de febrero al 2 de marzo.

MUSEO DE ALMERÍA

De Almería a Nueva York-Federico Castellón. Exposición. Grabados, litografías, óleos y dibujos del maestro Federico Castellón, relevante artista, almeriense de nacimiento, cuya obra está presente en los más importantes museos norteamericanos.

- De mediados de febrero al 30 de marzo.

MUSEO DE CÁDIZ

Palestina-Afganistán. Exposición fotográfica con obras de gran calidad y de intenso calado social de escenas del conflicto bélico en ambos países del fotoreportero Emilio Morenatti. • Del 25 de enero al 24 de febrero.

MUSEO BELLAS ARTES DE CÓRDOBA

— Programa de actividades didácticas dirigidas a Centros Escolares e Institutos, formado por los siguientes grupos:

– Talleres para Educación Infantil: *Colores y Formas en el Museo* y *¿Qué es un Museo?*

– Talleres para Educación Primaria: *De Cuadro a Cuadro* y *¿Qué es un Museo?*

– Talleres para Educación Secundaria: *El periódico del Museo.*

– Actividad para alumnos de Bachiller: *La Perla del Museo.*

- De febrero a junio y de octubre a noviembre, miércoles, jueves y viernes, de 10 a 11.30 y de 12 a 13.30 horas.

— Actividades para familias *Sabadeo en el museo.* Programa de actividades didácticas dirigidas a familias, formado por los siguientes Talleres:

– *De crucero por el museo, Un cuadro cargado de historia, Vuelve el maestro y ConvidArte... Cuadros con vida.*

- De febrero a junio y de septiembre a noviembre: sábados de 12 a 14 horas.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

La Moda en el siglo XIX. Exposición. Tras la gran acogida de la exposición en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, y antes de cerrar el ciclo de itinerancia en el Museo de Huelva, Granada acogerá la exposición que ofrece un recorrido por la evolución de la moda femenina del siglo XIX a través de 75 trajes de época, 16 de ellos pertenecientes a los fondos del Museo del Traje, ejemplos de las cuatro etapas en las que se ha clasificado la exposición: la moda imperio (1800-1819), la moda romántica (1820-1870), polisonos (1870-1890) y los modistas de fin de siglo (1890-1905).

- De febrero a abril.

MUSEO CASA DE LOS TIROS

Un año de la Agencia EFE. Exposición. Una colección de fotografías realizada por los responsables de la Agencia EFE recogiendo o destacando los acontecimientos sociales, culturales, políticos, etc. más significativos de 2007. • Del 4 al 30 de abril.

MUSEO DE HUELVA

Manuel Cruz Fernández. Antológica.

Exposición. Con una temática costumbrista, la obra de Manuel Cruz Fernández nos traslada a los paisajes de la Huelva de principios del Siglo XX y nos introduce en la formulación de la plástica onubense de principios del siglo XX. Alumno destacado de la Academia de Bellas Artes de Huelva, la exposición es la primera antológica que se realiza del autor gracias a la cortesía de la familia más directa.

- Del 14 de enero al 30 de marzo.

La Moda en el siglo XIX. Exposición. Tras la gran acogida de la exposición en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y su estancia en estos momentos en el Museo de Bellas Artes de Granada, el Museo de Huelva acogerá la exposición que ofrece un recorrido por la evolución de la moda femenina del siglo XIX a través de 75 trajes de época, 16 de ellos pertenecientes a los fondos del Museo del Traje, ejemplos de las cuatro etapas en las que se ha clasificado la exposición: la moda imperio (1800–1819), la moda romántica (1820–1870), polisones (1870–1890) y los modistas de fin de siglo (1890–1905).

- Del 30 de abril al 20 de julio.

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LINARES

Taller de armamento ibérico. Actividad.

Interactuación entre personajes y objetos. El objetivo es hacer llegar los asistentes conceptos básicos acerca de la sociedad ibérica basándonos en las armas ibéricas, que proceden en su mayoría de necrópolis, localizadas en la sala 3 del museo. El museo viene llevando a cabo un programa de actividades de dinamización en la ciudad siempre con una línea de trabajo muy definida, el protagonismo de las culturas representadas en el Museo y en concreto de Cástulo.

- Semana del 25 de febrero al 2 de marzo (días pendientes de cierre definitivo).

MUSEO DE ARTES Y COSTUMBRES POPULARES

Corresponsales. Exposición. Fondos de la fundación Pablo Iglesias sobre el trabajo gráfico de los corresponsales de guerra.

- Del 6 de febrero al 6 de abril.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

El Greco, Toledo 1900. Exposición. El cierre de un museo no siempre supone la muerte de sus obras a los ojos de los ciudadanos. Cuando en noviembre del año 2006 el Museo del Greco tuvo que cerrar sus puertas para acometer la modernización de sus instalaciones, desde el Ministerio de Cultura en estrecha colaboración con Caja Castilla La Mancha, comenzó a gestarse la idea de organizar una exposición que mostrara la riqueza de los fondos del Greco y su intrínseca relación con la ciudad de Toledo en un momento, el comienzo del siglo XX, en el que el cretense empieza a despertar el interés entre estudiosos y marchantes de arte. El ambiente de la ciudad del Tajo y sus personajes y paisajes vinculados al Greco, constituyen el hilo argumental y la ocasión perfecta para mostrar, a través de los magníficos lienzos y las fotografías inéditas de la exposición y del catálogo que la acompaña, cómo el griego abandonará el letargo en el que había estado sumido durante tres siglos para pasar a ser encumbrado entre los mitos de la pintura universal.

- Del 1 de febrero al 30 de marzo.

La obra invitada. Actividad. En esta ocasión presentamos la obra *El Arcángel San Miguel*, de Lorenzo Mercadante de Bretaña. La pieza pertenece al Ayuntamiento de Sanlúcar la Mayor y fue encontrada en 2004 durante la realización de trabajos de campo de la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura. • Hasta el 27 de enero.

Mirar un cuadro. Actividad. La primera conferencia de este año estará dedicada a la pieza de la actividad "La obra invitada", *El Arcángel San Miguel*, de Lorenzo Mercadante de Bretaña, y será impartida por M^a Fernanda Morón de Castro, profesora titular de la Universidad de Sevilla.

- Domingo 20 de enero. 12 horas. Aforo limitado.

MUSEOS GESTIONADOS POR LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

MUSEO DE ALMERÍA
Carretera de Ronda, 91.
04005 – Almería
Tel.: 950 17 55 10
Fax: 950 17 55 40
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE CÁDIZ
Plaza de Mina, s/n.
11004 – Cádiz
Tel.: 956 20 33 68
Fax: 956 20 33 81
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocadiz.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y
ETNOLÓGICO DE CÓRDOBA**
Plaza Jerónimo Páez, 7.
14003 – Córdoba
Tel.: 957 35 55 17
Fax: 957 35 55 34
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicocordoba.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE CÓRDOBA**
Plaza del Potro, 1.
14002 – Córdoba
Tel.: 957 35 55 50
Fax: 957 35 55 48
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartescordoba.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO Y
ETNOLÓGICO DE GRANADA**
Carrera del Darro, 41.
18010 – Granada
Tel.: 958 57 54 08
Fax: 958 22 56 40
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicogranada.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE GRANADA**
Palacio de Carlos V.
18009 – Granada
Tel.: 958 57 54 50
Fax: 958 57 54 51
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartesgranada.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO CASA DE LOS TIROS
Pavaneras, 19.
18009 – Granada
Tel.: 958 57 54 66
Fax: 958 57 54 77
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocasadelostiros.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE HUELVA
Alameda Sundheim, 13.
21003 – Huelva
Tel.: 959 65 04 24
Fax: 959 65 04 25
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museohuelva.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE JAÉN
Paseo de la Estación, 27.
23008 – Jaén
Tel.: 953 31 33 39
Fax: 953 25 03 20
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museojaen.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y
COSTUMBRES POPULARES
DEL ALTO GUADALQUIVIR**
Castillo de la Yedra.
23470 – Cazorra [Jaén]
Tel.: 953 72 02 34
Fax: 953 71 00 39
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museocazorla.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE LINARES-MONOGRÁFICO
DE CÁSTULO**
General Echagüe, 2.
23700 – Linares [Jaén]
Tel.: 953 60 93 81
Fax: 953 60 93 83
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicolinares.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE ÚBEDA**
Casa Mudéjar
Cervantes, 6.
23400 – Úbeda [Jaén]
Tel.: 953 77 94 32
Fax: 953 77 94 37
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicoubeda.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE MÁLAGA
Palacio de la Aduana,
Alcazabilla s/n.
29015 – Málaga
Tel.: 952 21 83 82
Fax: 952 21 83 82
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museomalaga.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO ARQUEOLÓGICO
DE SEVILLA**
Plaza de América, s/n.
41013 – Sevilla
Tel.: 954 78 64 74
Fax: 954 78 64 78
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoarqueologicosevilla.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE ARTES Y
COSTUMBRES POPULARES
DE SEVILLA**
Plaza de América, 3.
41013 – Sevilla
Tel.: 954 71 23 91
Fax: 954 71 23 98
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museoartesycostumbrespopulares.ccul@juntadeandalucia.es

**MUSEO DE BELLAS ARTES
DE SEVILLA**
Plaza del Museo, 9.
41001 – Sevilla
Tel.: 954 78 65 00
Fax: 954 78 64 90
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: museobellasartessevillla.ccul@juntadeandalucia.es

MUSEO DE LA ALHAMBRA
Conjunto Monumental de la
Alhambra y Generalife.
Palacio de Carlos V.
18009 – Granada
Tel.: 958 02 79 00
Fax: 958 22 63 63
Web: www.alhambra-patronato.es

**CENTRO ANDALUZ DE ARTE
CONTEMPORÁNEO**
Monasterio de la Cartuja de Santa
María de las Cuevas
Avenida Américo Vespucio, 2.
Isla de la Cartuja.
41071 – Sevilla
Tel.: 955 03 70 70
Fax: 955 03 70 52
Web: www.caac.es

**CENTRO ANDALUZ
DE LA FOTOGRAFÍA**
Pintor Díaz Molina, 9.
04002 – Almería
Tel.: 950 18 63 60
Fax: 950 18 63 84
Web: www.centroandaluzdela fotografia.es

CONJUNTOS ARQUEOLÓGICOS Y MONUMENTALES GESTIONADOS POR LA DIRECCIÓN GENERAL DE BIENES CULTURALES

**CONJUNTO MONUMENTAL
DE LA ALCAZABA DE ALMERÍA**
Almanzor, s/n.
04002 – Almería
Tel.: 950 17 55 00
Fax: 950 17 55 01
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: alcazabaalmeria.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE BAELO CLAUDIA**
Bolonia, s/n.
11380 – Tarifa [Cádiz]
Tels.: 956 68 85 30-956 68 85 40
Fax: 956 68 85 60
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: baeloclaudia.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE MADINAT AL-ZAHRA**
Carretera de Palma del Río, km. 8.
14071 – Córdoba
Tels.: 957 35 55 07/06
Fax: 957 35 55 14
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: madinatalzahra.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE CARMONA**
Avenida de Jorge Bonsor, 9.
41410 – Carmona [Sevilla]
Tel.: 954 14 08 11
Fax: 954 19 14 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: carmona.ccul@juntadeandalucia.es

**CONJUNTO ARQUEOLÓGICO
DE ITÁLICA**
Avda. de Extremadura, 2.
41970 – Santiponce [Sevilla]
Tel.: 955 99 65 83
Fax: 955 99 73 76
Web: www.juntadeandalucia.es/cultura/museos
Correo: italica.ccul@juntadeandalucia.es

