SIN ESPACIO

Nº 03
Nov. Dic. - 2013
Nov. Des.- 2013

Sin Espacio 3. Mislata

No tocar, por favor

Jorge Luis Marzo
Mireia c. Saladrigues
30 noviembre / 30 novembre

Tratado de paz/1813. Asedio, incendio y reconstrucción de Donostia/San Sebastián

Pedro G. Romero
Oier Etxeberria
14 diciembre / 14 desembre

Centre Jove El Mercat. Carrer Major 36. Mislata | Horario / Horari: **18.00 - 21.00 h.**

Editorial

Cuando en junio de 2011 escribíamos en el editorial del primer Sin Espacio, *Clero 7. Russafa*, acerca de la situación difícil, precaria, en la que se encontraba la cultura en esos momentos, no podíamos imaginar cómo aquello era sólo el principio de una sucesión de cambios sin precedentes; una sucesión de recortes presupuestarios que han ido empobreciéndonos tanto económica como culturalmente, extendiéndose en el campo de lo social y de la sanidad.

En el mismo mes en que escribimos este editorial, se ha hecho público el inminente cierre de la televisión autonómica valenciana, Canal Nou. Tras años de avergonzar al público ante la falta de calidad y la manipulación de los contenidos, en breve pasará a formar parte de nuestros recuerdos.

Y es que, pese a la resistencia individual y colectiva, ha cambiado nuestra visión de futuro, dejando de lado lo que hoy llamamos *sueños* y ayer llamábamos *realidades*.

Dedicamos este editoral a recordar precisamente nuestras dos últimas *realidades,* el trabajo de *Carrer Major 36. Mislata* y la publicación del libro *En torno a modelos de producción, gestión y difusión del arte contemporáneo*.

Cuando iniciamos el proyecto editorial, nuestro objetivo principal fue, y sigue siendo, contribuir desde una estructura minúscula a la memoria colectiva de un momento determinado, nuestro momento, dejando constancia tangible y duradera de qué estaba pasando al margen de la institución; contar cuáles fueron nuestras pruebas en el campo del comisariado y de las prácticas artísticas; y dejar constancia de nuestra *realidad*, que precisamente ahora más que nunca, recibe apoyo por parte del sector, por parte de quienes se enfrentan diramente a las mismas dificultades que contamos. Un apoyo que no sólo nos anima, sino que nos permite continuar.

La intermitencia y la distancia en el tiempo entre cada uno de los eventos no ha supuesto fisuras en la continuidad en los proyectos. De hecho, *Sin Espacio 3. Mislata* está ligado a *Carrer Major 36. Mislata*, siendo uno el inicio del otro, o el otro la continuación del uno.

Carrer Major 36. Mislata, comisariado por Alba Braza, era un único proyecto, un solo concepto desarrollado en cuatro momentos diferentes. Virginia Villaplana, Anita Di Bianco, David Ferrando Giraut y Mabel Palacín fueron los artistas invitados a presentar la obra en cuestión a un público que, demostrando su interés en participar, hicieron realidad la propuesta de la comisaria. Conseguimos entre todos que la conversación fuese la protagonista. Intercambiamos información, impresiones y afectos que ahora forman parte de nuestra experiencia y de nuestro bagaje, haciéndonos aún más conscientes de las múltiples posibilidades que ofrece un espacio en libertad (espacio en el tiempo, pues no tenemos uno físico) y con la seguridad de que un gran presupuesto no equivale a un gran proyecto; así como tampoco una estructura pequeña, equivale a realizar proyectos con pocos contenidos.

Conseguimos transformar la sala multiusos en un cine que recordaba a los antiguos cines ambulantes, cercano y casi doméstico. En él podías tomar café o licor mientras se dedicaba ese preciso momento a la calma que requiere la visualización de cada obra, vídeo en todos los casos.

La pregunta que nos surgió fue: si es posible llevar a cabo una exposición siguiendo estas premisas, ¿podríamos proponer una programación de varias exposiciones? La respuesta es *Sin Espacio 3. Mislata*.

Otro Espacio

Carrer Major 36. Mislata con Virginia Villaplana. Fotografía: Otro Espacio

Carrer Major 36. Mislata con Anita Di Bianco, presentado por Mira Bernabeu. Fotografía: Kike Sempere

Editorial

Quan, el juny de 2011, escrivíem a l'editorial del primer Sin Espacio, C*lero 7. Russafa*, sobre la situació difícil, precària, en què es trobava la cultura en aquells moments, no podíem ni imaginar que allò era només el principi d'una successió de canvis sense precedents, d'una successió de retalls pressupostaris que han anat empobrint-nos tant econòmicament com culturalment i s'han estés al camp d'allò social i la sanitat.

El mateix mes en què escrivim aquest editorial, s'ha anunciat el tancament imminent de la televisió autonòmica valenciana, Canal Nou. Després d'anys avergonyint el públic amb la seua falta de qualitat i la manipulació dels continguts, en breu passarà a formar part dels nostres records.

I és que, malgrat la resistència individual i col·lectiva, ha canviat la nostra visió de futur. Hem deixat de costat el que avui anomenem *somnis* i ahir anomenàvem *realitats*.

Dediquem aquest editorial a recordar precisament les nostres dues últimes *realitats,* el treball de *Carrer Major 36. Mislata* i la publicació del llibre *En torno a modelos de producción, gestión y difusión del arte contemporáneo*.

Quan vàrem iniciar el projecte editorial, el nostre objectiu principal era, i continua sent, contribuir des d'una estructura minúscula a la memòria col·lectiva d'un moment determinat, el nostre moment, deixant constància tangible i duradora d'allò que estava passant al marge de la institució; contar quines varen ser les nostres proves al camp del comissariat i les pràctiques artístiques; i deixar constància de la nostra *realitat*, que precisament ara rep més suport que mai per part del sector, per part d'aquells que s'enfronten diàriament amb les mateixes dificultats que expliquem. Un suport que no només ens anima, sinó que ens permet de continuar.

La intermitència i la distància en el temps entre cadascun dels esdeveniments no han suposat fissures en la continuïtat dels projectes. De fet, *Sin Espacio 3. Mislata* està lligat a *Carrer Major 36. Mislata*. Un va ser l'inici de l'altre, o l'altre és la continuació de l'un.

Carrer Major 36. Mislata, comissariat per Alba Braza, era un únic projecte, un sol concepte desenvolupat en quatre moments diferents. Virginia Villaplana, Anita Di Bianco, David Ferrando Giraut i Mabel Palacín van ser els artistes convidats a presentar l'obra en qüestió a un públic que, demostrant el seu interés a participar-hi, va fer realitat la proposta de la comissària. Entre tots vàrem aconseguir que la conversa fóra la protagonista. Vàrem intercanviar informació, impressions i afectes que ara formen part de la nostra experiència i del nostre bagatge, cosa que ens va fer encara més conscients de les múltiples possibilitats que ofereix un espai de llibertat (espai en el temps, atés que no en tenim un de físic) i ens va confirmar que un gran pressupost no equival a un gran projecte, igual que tampoc una estructura petita no equival a dur a terme projectes amb pocs continguts.

Vàrem aconseguir transformar la sala d'usos múltiples en un cinema que recordava els antics cinemes ambulants, proper i gairebé domèstic, en què es podia prendre café o licor mentre es dedicava aquell mateix moment a la calma que requereix la visualització de cada obra, que en aquest cas eren vídeos.

La pregunta que va sorgir va ser: si és possible dur a terme una exposició seguint aquestes premisses, podríem proposar una programació de diverses exposicions? La resposta és *Sin Espacio 3. Mislata*.

Otro Espacio

Carrer Major 36. Mislata amb David Ferrando Giraut. Fotografia: Kike Sempere

Carrer Major 36. Mislata amb Mabel Palacín. Fotografia: Pablo Llopis

Sin Espacio 3. Mislata

La exposición no es nada más que el dispositivo más destacado en el campo del arte.[1]

La expresión de la gente que se mueve por las galerías de pintura muestra una mal disimulada decepción ante el hecho de que ahí tan sólo hay cuadros.[2]

Sin Espacio es un proyecto que sigue unas premisas marcadas[3] desde su inicio, las cuales, tal y como hemos contado en ocasiones anteriores, se deben a una adecuación a los recursos que disponemos; pero también responden al hecho de concebir Sin Espacio como una plataforma en la que poner a prueba con libertad otros formatos expositivos.

Cada edición es el resultado del diálogo del equipo de Otro Espacio, un diálogo centrado en sintetizar al máximo la idea que nos proponemos desarrollar. Para ello, la despojamos de todo aquello que consideramos innecesario para su entendimiento y la condensamos deteniéndonos en torno a la relación entre obra y público, buscando tensiones generadas en cuestiones como: ¿qué tiempo suele dedicarse a visitar una exposición?, ¿cuánto tiempo se dedica a hablar sobre la obra expuesta durante las inauguraciones?, ¿cuántas veces se vuelve a la galería o al museo para ver aquella obra que no se pudo acabar de ver en la visita anterior?

Querer prescindir de lo innecesario nos remite a dos preguntas como punto de partida: "qué es la exposición" y "qué define la exposición como dispositivo de presentación artística"[4].

De acuerdo con Martí Manen, "la exposición no es nada más que una serie de elementos casi invisibles que terminan generando un entramado mediante contenidos diversos"[5]. Este entramado pasa a ser el objeto que nos proponemos presentar.

La decisión de no contar con un espacio de referencia y de evitar el uso de salas o de espacios dedicados al arte viene dada por comprender que "el discurso artístico puede tener lugar en cualquier contexto y en cualquier momento. Se trata, pues, de plantear la pregunta adecuada en el momento adecuado. Quizá el gran reto al que se enfrenta el arte en este momento es de qué manera los proyectos artísticos pueden no sólo aproximarse a las cuestiones que son relevantes, sino tener una proyección real en la sociedad"[6].

Nuestro interés no requiere grandes estructuras y por ello proponemos como lugar de encuentro una sala multiusos dentro de un centro dedicado a actividades juveniles, un espacio en el que, desde el mismo nivel y altura, podamos establecer vínculos y afectos entre obra y público.

"La historia del arte nos ha acostumbrado a observar las obras «en sí mismas», puesto que están ahí para ser miradas, sin prestar atención al hecho de que alguien tiene que mirarlas y responderles"[7].

1 Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado),* Consonni, productora de proyectos de arte, Bilbao, 2012, p. 9.
2 Walter Benjamin, *Calle de dirección única,* Abada Editores, Madrid, 2011 (1989), p. 77.
3 Dividir el proyecto en varias sesiones, que la duración de cada una de ellas sea, de forma orientativa, la de un concierto o una película, y que el lugar en el que se realice no sea la sede de la Asociación Otro Espacio.
4 Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado),* Consonni, productora de proyectos de arte, Bilbao, 2012, p. 9.
5 *Ibid.*
6 Montse Badia, "La práctica curatorial como forma de crítica". Adaptación del contenido de diversas conferencias y presentaciones realizadas en QUAM (2002), Fundación "la Caixa" (2002), ARCO (2002) y Goldsmiths, University of London (2003).
7 *No tocar, por favor. El museo como incidente*, catálogo de exposición. Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2013.

Sin embargo, *Circunstancias fantásticas basadas en hechos reales*[8] se basó en la participación activa del público, que fue el que construyó el discurso de la exposición junto con cada uno de los artistas y la comisaria.

Por ello hemos querido continuar en esta línea y hemos concebido *Sin Espacio 3. Mislata* como una programación basada en dos exposiciones. Dos momentos de conversación en los que, de acuerdo con Susan Sontag, nos proponemos "aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más. Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto"[9].

Cada encuentro será compartido con el comisario de la exposición y se hará especial hincapié en la obra de uno de los artistas que forman parte de ella, quien, además, también nos acompañará.

La primera sesión está dedicada a *No tocar, por favor*, comisariada por Jorge Luis Marzo, que tuvo lugar en Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, del 17 de mayo al 1 de septiembre de este mismo año.

La exposición parte del minucioso registro de incidencias en las salas de exposición, recogido por el personal del museo desde su creación en 2002. En ella se agruparon diversas intervenciones de la mano de Guillermo Trujillano, Joan Fontcuberta, Mireia c. Saladrigues, Andrés Hispano, Félix Pérez-Hita, Oier Gil, Sandra Amutxastegi y Pau Figueres, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, coordinados por Arturo "fito" Rodríguez. Además, colaboraron participantes en el Programa de Arte Contemporáneo del EPA Paulo Freire, en el Taller de Lectura de la Casa de Cultura Ignacio Aldecoa, así como en los programas de Educación de Calle y de Juventud del Ayuntamiento, todos ellos de Vitoria-Gasteiz, a quienes se invitó a registrar fotográficamente y exponer las actitudes de los visitantes en el museo durante el periodo en que la muestra estuvo abierta.

Será Mireia c. Saladrigues quien nos acompañe, explicando y contextualizando dentro del ámbito de la exposición, su obra *Radicalment emancipat(s)*.

En el segundo encuentro hablaremos sobre *Tratado de paz/1813. Asedio, incendio y reconstrucción de Donostia/San Sebastián,* proyecto comisariado por Pedro G. Romero, impulsado con motivo de Donostia/San Sebastián 2016 Capital Europea de la Cultura y que se encuentra en estos momentos en fase de desarrollo.

Hablaremos sobre las distintas secciones del proyecto y de cómo Romero ha transformado un gran evento en un trabajo de investigación y documentación. Conversaremos también con uno de los artistas que forman parte de él, Oier Etxeberria, y sobre la obra *Pure Data (hamar)*.

Esperando que *Sin Espacio 3. Mislata* sea a su vez generador de una cuarta edición, damos inicio a la conversación.

Alba Braza Boïls

8 Título de la exposición dentro del ciclo *Carrer Major 36. Mislata,* en la que contamos con Virginia Villaplana el día 1 de octubre de 2011, con Anita Di Bianco comentado por Mira Bernabeu el 29 de octubre, David Ferrando Giraut el 12 de noviembre y con Mabel Palacín el 26 de noviembre del mismo año en el Centre Jove El Mercat de Mislata.

9 Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996 (1961), p. 39.

Sin Espacio 3. Mislata

L'exposició no és res més que el dispositiu més destacat en el camp de l'art.[1]

L'expressió de la gent que es mou per les galeries de pintura mostra una mal dissimulada decepció davant el fet que no hi ha més que quadres.[2]

Sin Espacio és un projecte que segueix unes premisses marcades[3] des de l'inici, que, tal com hem contat en ocasions anteriors, es deuen a una adequació als recursos de què disposem; però també responen al fet de concebre Sin Espacio com una plataforma en què posar a prova amb llibertat altres formats expositius.

Cada edició és el resultat del diàleg de l'equip d'Otro Espacio, un diàleg centrat en sintetitzar al màxim la idea que ens proposem de desenvolupar. Per aconseguir-ho, la despullem de tot allò que considerem innecessari pel seu enteniment i la condensem detenint-nos a l'entorn de la relació entre obra i públic, buscant tensions generades en qüestions com ara: quant de temps sol dedicar-se a visitar una exposició?, quant de temps es dedica a parlar sobre l'obra exposada durant les inauguracions?, quantes vegades es torna a la galeria o al museu per veure aquelles obres que no es va poder acabar de veure en la visita anterior?

Voler prescindir d'allò innecessari ens remet a dues preguntes com a punt de partida: "què és l'exposició" i "què defineix l'exposició com a dispositiu de presentació artística"[4].

D'acord amb Martí Manen, "l'exposició no és res més que una sèrie d'elements gairebé invisibles que[4] acaben generant un entramat mitjançant continguts diversos"[5]. Aquest entramat passa a ser l'objecte que ens proposem de presentar.

La decisió de no comptar amb un espai de referència i d'evitar l'ús de sales o espais dedicats a l'art ve de comprendre que "el discurs artístic pot tindre lloc en qualsevol context i en qualsevol moment. Es tracta, doncs, de plantejar la pregunta adequada en el moment adequat. Potser el gran repte a què s'enfronta l'art en aquest moment és de quina manera els projectes artístics poden no només aproximar-se a les qüestions que són rellevants, sinó tindre una projecció real en la societat"[6].

El nostre interés no necessita grans estructures i per això proposem com a lloc de trobada una sala d'usos múltiples dins d'un centre dedicat a activitats juvenils, un espai en què, des del mateix nivell, puguem establir vincles i afectes entre obra i públic.

"La història de l'art ens ha acostumat a observar les obres «en si mateixes», atès que estan ací per a ser mirades, sense parar atenció al fet que algú ha de mirar-les i respondre'ls"[7]. Això no obstant, *Circunstancias fantásticas basadas en hechos reales*[8] (Circumstàncies fantàstiques basades en fets reals) es va basar en la participació activa del públic, que

1 Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado),* Consonni, productora de proyectos de arte, Bilbao, 2012, p. 9.
2 Walter Benjamin, *Calle de dirección única,* Abada Editores, Madrid, 2011 (1989), p. 77.
3 Dividir el projecte en diverses sessions, que la durada de cadascuna siga, de manera orientativa, la d'un concert o una pel·lícula, i que el lloc en què es du a terme no siga la seu de l'associació Otro Espacio.
4 Martí Manen, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado),* Consonni, productora de proyectos de arte, Bilbao, 2012, p. 9.
5 *Ibid.*
6 Montse Badia, "La práctica curatorial como forma de crítica". Adaptació del contingut de diverses conferències i presentacions dutes a terme al QUAM (2002), Fundació "la Caixa" (2002), ARCO (2002) i Goldsmiths, Univeristy of London (2003).
7 *No tocar, por favor. El museo como incidente*, catàleg d'exposició. Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitòria, 2013.
8 Títol de l'exposició dins del cicle *Carrer Major 36. Mislata,* en què vàrem comptar amb Virginia Villaplana, el dia 1 d'octubre de 2011, amb Anita Di Bianco comentat per Mira Bernabeu el 29 d'octubre, David Ferrando Giraut el 12 de novembre i Mabel Palacín el 26 de novembre del mateix any al Centre ove El Mercat de Mislata.

va ser el que va construir el discurs de l'exposició juntament amb cadascun dels artistes i la comissària.

Per això hem volgut continuar en aquesta línia i hem concebut *Sin Espacio 3. Mislata* com una programació basada en dues exposicions. Dos moments de conversa en què, d'acord amb Susan Sontag, ens proposem "aprendre a *veure* més, a *escoltar* més, a *sentir* més. La nostra missió no consisteix a percebre en una obra d'art la major quantitat possible de contingut, i encara menys, a exprimir de l'obra d'art un contingut més gran que el que ja existeix. La nostra missió consisteix a reduir el contingut de manera que puguem veure en detall l'objecte"[9].

Cada trobada serà compartida amb el comissari de l'exposició i es farà insistència especialment en l'obra d'un dels artistes que en formen part, qui, a més, també ens acompanyarà.

La primera sessió està dedicada a *No tocar, por favor* (No toqueu, per favor), comissariada per Jorge Luis Marzo, que va tindre lloc a Artium, Centre-Museu Basc d'Art Contemporani, del 17 de maig a l'1 de setembre d'aquest mateix any.

L'exposició parteix del minuciós registre d'incidències en les sales d'exposició, recollit pel personal del museu des de la seua creació, el 2002. S'hi varen agrupar diverses intervencions de la mà de Guillermo Trujillano, Joan Fontcuberta, Mireia c. Saladrigues, Andrés Hispano, Félix Pérez-Hita, Oier Gil, Sandra Amutxastegi i Pau Figueres, de la Facultat de Belles Arts de la Universitat del País Basc, coordinats per Arturo "fito" Rodríguez. A més, hi varen col·laborar participants en el Programa d'Art Contemporani de l'EPA Paulo Freire, en el Taller de Lectura de la Casa de Cultura Ignacio Aldecoa i en els programes d'educació de joventut de l'ajuntament, tots ells de Vitòria, els quals es va convidar a registrar fotogràficament i exposar les actituds dels visitants al museu durant el període en què la mostra va estar oberta.

Serà Mireia c. Saladrigues qui ens acompanye, explicant i contextualitzant dins de l'àmbit de l'exposició, la seua obra *Radicalment emancipat(s).*

En la segona trobada parlarem sobre *Tratado de paz/1813. Asedio, incendio y reconstrucción de Donostia/San Sebastián* (Tractat de pau/1813. Setge, incendi i reconstrucció de Sant Sebastià), projecte comissariat per Pedro G. Romero, impulsat amb motiu de Sant Sebastià 2016 Capital Europea de la Cultura, i que es troba en aquests moments en fase de desenvolupament.

Parlarem sobre les diverses seccions del projecte i sobre com Romero ha transformat un gran esdeveniment en un treball d'investigació i documentació. Conversarem també amb un dels artistes que en formen part, Oier Etxeberria, i sobre l'obra *Pure Data (hamar).*

Esperant que *Sin Espacio 3. Mislata* siga al seu torn el generador d'una quarta edició, donem inici a la conversa.

Alba Braza Boïls

9 Susan Sontag, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996 (1961), p. 39.

Entre como visitante, salga como ciudadano

A mediados del siglo XIX, los principales museos europeos y americanos crearon normativas específicas de comportamiento para el público que visitara sus salas de exposición. En 1918, el Museo de Guadalajara (México) imprimía en porcelana -aún presente en la entrada del museo- el perfecto resumen de todas ellas: "No se permite la entrada a menores de edad si no vienen acompañados de personas mayores"; "Se prohíbe entrar con bastones, cámaras fotográficas o perros"; "Se prohíbe tocar los objetos"; "No se permite fumar en las Galerías"; y "Se suplica quitarse el sombrero". En la Catedral de Guadalajara, dos calles más arriba, figura otro letrero similar en el pórtico de acceso: "Vístase decorosamente. Favor de quitarse el sombrero. Prohibida la entrada a los animales. Evite hablar. Enseñe a los niños a comportarse. Aprenda cuándo sentarse, arrodillarse y pararse". Los podríamos intercambiar y nadie notaría la diferencia.

Con la construcción del estado burgués, pronto aparecieron numerosos instrumentos para disciplinar civilmente al ciudadano, desplegando determinadas pedagogías que hicieran posible la elaboración de conductas públicas adecuadas. Las instituciones culturales, al igual que otras, como las laborales, las sanitarias o las punitivas, incluso el propio hogar, pasaron a regirse mediante baremos a través de los cuales educar a los ciudadanos en la quimera de una comunión pública, aseada y desconflictuada. Las instituciones de la cultura (museos, teatros, auditorios, y más tarde el cine) convirtieron sus espacios en algo más que escenarios de contemplación: los hicieron espejos y festejos de las virtudes liberales de las nuevas masas de espectadores. Al nacionalizar las herencias culturales, vehículos idóneos para constituir relatos identitarios de los estados-nación, y al derivar el culto a los objetos de la iglesia al museo, estas instituciones se modelaron como "espacios públicos" en los que exponer el grado de éxito conseguido a la hora de disciplinar la propia privacidad, de amaestrar la propia individualidad, de reprimir las emociones: "entre en el museo como visitante, salga como ciudadano". El respeto hacia los objetos del pasado (y hacia el relato que imponen), y la autoridad que el museo despliega al presentar obras de arte legitimadas académicamente, se convirtieron paulatinamente en los argumentos principales que los legisladores esgrimieron para presentar las normas de conducta en clave educativa.

Así, la Ópera de París (1875), en palabras de su arquitecto Garnier, tenía como uno de sus propósitos el de imponer un "silencioso temor", en concreto dirigido a una nueva clase que irrumpía en espacios antes acotados a la aristocracia. Fue esa clase "media" la que pronto hizo suyo ese silencio, convirtiéndolo en símbolo social de separación frente a los modos tanto de nobles y ricos como de trabajadores. El sociólogo Richard Sennett ya analizó en su día cómo hacia mediados del siglo XIX se había vuelto de rigor el desprecio a las personas que exteriorizaban sus emociones en una obra de teatro o en un concierto, a diferencia del siglo XVIII, cuando los aplausos o los abucheos a los actores se producían arbitrariamente. En 1870, el aplauso había adquirido una nueva forma: ya no se interrumpía a los actores en medio de una escena sino que se aguardaba hasta el final para aplaudir. Hablar en medio de una función era ahora signo de mal gusto. Las luces de la sala también se atenuaron a fin de reforzar el silencio y concitar la atención sobre el escenario.

En los museos, los espectadores comenzaron a asumir determinados rituales a la hora de observar una obra de arte a través de gestos de placer o discriminación antes exclusivos de los mecenas. La compostura requerida se orientó a crear plena conciencia del acto público de mirar aquello que ha sido previamente avalado: tomar distancia, acercarse mucho para comprobar detalles, no tocar, no hacer ruido. "Mirar una obra de arte no es inevitable, sino

una actitud que encapsula un ritual y sugiere un significado", ha hecho notar Carlos Reyero. Michel de Certeau y otros también comprobaron cómo ir al museo es performativo porque es un proceso interiorizado que requiere repetición, obliga al movimiento del cuerpo del visitante de una imagen a otra, de un objeto a otro. Y es precisamente esa repetición, combinada con una estructura de memoria social, la que hace posible que se movilicen los objetos más allá de las paredes del museo, que se conviertan en iconos.

Es por ello que, tanto desde la antropología visual como desde el propio arte, siempre ha habido un especial empeño en analizar los rituales y dinámicas de observación de los espectadores en un museo. El objetivo a menudo no es otro que "hacer consciente" al espectador de las implicaciones que los contextos tienen en la constitución de las funciones de la imagen, de forma que puedan orientarse con más criterio en un mundo social y mediático monopolizado por la misma. Decenas de fotógrafos han intentado captar los momentos de los espectadores en los museos: Robert Doisneau, Cartier-Bresson, Eve Arnold, Willy Ronis, Elliott Erwitt, Alecio de Andrade, Thomas Struth, Patricia Thompson o Andy Freedberg se han acercado a la fascinación de ver a los demás mirar lo que está ahí para ser mirado. Y no pocos artistas también se han hecho eco tanto del universo disciplinario del entorno museístico (los vigilantes de sala, por ejemplo, o los guías), como de la presencia de actitudes indisciplinadas en el mismo (como actos de iconoclastia y robos).

El trabajo de la artista Mireia c. Saladrigues es paradigmático en este sentido al rastrear sustracciones de fragmentos de obras expuestas en museos por parte de algunos espectadores y entrevistarles para bucear en los imaginarios que condujeron a aquellas acciones, no siempre interpretables como meros robos. Artistas como Félix González-Torres, Cyprien Gaillard, Lucas Ospina, Eva Rothschild, Karmelo Bermejo, Alba Aguirre, Jordi Ferreiro, Mike Nedo, Nicolas Floc'h, Benjamín Alcántara, Oriol Vilanova o Euskal Artisten Elkarten se han conducido por las mismas premisas.

Es necesario señalar, sin embargo, que el conjunto de disciplinas inducidas que nacieron en los museos acabaron eventualmente revelando una de las paradojas de la modernidad: que las imágenes y las representaciones adquieren distintos niveles de artisticidad (y por lo tanto de autorización) dependiendo del contexto en el que se presentan. Una parte esencial de la historia de la "función artística" de las imágenes en el siglo XX vino marcada por un experimento simple y contudente: ¿qué pasa, cuando pongo un urinario sobre una peana, en una galería?, ¿dónde radica la artisticidad?, ¿en el objeto, o en el contexto que le asigna una determinada función? Hoy ese urinario de Duchamp es, quizá, la obra de arte más importante de su tiempo. Un urinario comprado en una tienda. La experiencia autorizada y socialmente legitimada del arte se dirime siempre en el ámbito de espacios codificados artísticamente: museos, galerías o espacios acotados al uso. Es el museo, más que las propias piezas expuestas, el que en gran medida hace posible una determinada disciplina.

En algunas de las fotografías realizadas en el Instituto de Arqueología de Múnich, en 1937, durante la visita de Hitler a la inauguración de la exposición *Arte Degenerado*, que mostraba las obras de arte modernas consideradas bárbaras e infrahumanas por los nazis, se puede apreciar que los jerarcas y el propio Hitler se quitaron el sombrero o la gorra frente a las obras burdamente colgadas en las paredes del museo. ¿No se supone que, en el marco de su aberrante visión, estaban frente a obras que nada tenían de artísticas, sino que eran productos culturalmente aborrecibles? ¿Por qué se iban a quitar el sombrero? Es cierto que hace calor en Múnich en el mes de julio, cuando se inauguró la exposición, pero siempre te queda la duda... la duda de si se quitaron el sombrero simplemente porque estaban en el museo.

Publicado en *La Vanguardia*, enero de 2013

Jorge Luis Marzo

Entreu-hi com a visitant, eixiu-ne com a ciutadà

A mitjan segle XIX, els principals museus europeus i americans varen crear normatives específiques de comportament pel públic que en visitara les sales d'exposició. El 1918, el Museu de Guadalajara (Mèxic) imprimia en porcellana (encara present a l'entrada del museu) el perfecte resum de totes aquestes: "No es permet l'entrada a menors d'edat si no vénen acompanyats de persones majors", "Es prohibeix entrar-hi amb bastons, càmeres fotogràfiques o gossos", "Es prohibeix tocar els objectes", "No es permet de fumar en les Galeries" i "Se suplica que us lleveu el barret". En la catedral de Guadalajara, dos carrers més amunt, figura un altre rètol similar en el pòrtic d'accés: "Vestiu-vos de manera decorosa. Feu el favor de llevar-vos el barret. Prohibida l'entrada als animals. Eviteu de parlar. Ensenyeu els xiquets a comportar-se. Aprengueu quan heu d'asseure-vos, agenollar-vos i alçar-vos". Els podríem intercanviar i ningú notaria la diferència.

Amb la construcció de l'estat burgés, aviat varen aparéixer nombrosos instruments per disciplinar civilment el ciutadà, tot desplegant determinades pedagogies que feren possible l'elaboració de conductes públiques adequades. Les institucions culturals, igual que d'altres, com ara les laborals, les sanitàries o les punitives, i fins i tot la casa mateixa, varen passar a regir-se mitjançant barems a través dels quals es volia educar els ciutadans en la quimera d'una comunió pública, endreçada i desconflictuada. Les institucions de la cultura (museus, teatres, auditoris i, més tard, el cinema) varen convertir els seus espais en alguna cosa més que escenaris de contemplació: varen fer espills i festejos de les virtuds liberals de les noves masses d'espectadors. En nacionalitzar les herències culturals, vehicles idonis per a constituir relats identitaris dels estats nació, i en derivar el culte als objectes de l'església al museu, aquestes institucions es varen modelar com a "espais públics" en què exposar el grau d'èxit aconseguit a l'hora de disciplinar la pròpia privadesa, d'ensinistrar la pròpia individualitat, de reprimir les emocions: "entreu al museu com a visitant, eixiu-ne com a ciutadà". El respecte envers els objectes del passat (i envers el relat que imposen) i l'autoritat que el museu desplega en presentar obres d'art legitimades acadèmicament, es varen convertir gradualment en els arguments principals que els legisladors varen esgrimir per presentar les normes de conducta en clau educativa.

Així, un dels propòsits de l'Òpera de París (1875), en paraules del seu arquitecte Garnier, era imposar un "silenciós temor", en concret dirigit a una nova classe que irrompia en espais abans acotats a l'aristocràcia. Va ser aquella classe "mitjana" la que aviat va fer seu aquell silenci i el va convertir en símbol social de separació davant els modes tant de nobles i rics com de treballadors. El sociòleg Richard Sennett ja va analitzar en el seu moment com, cap a mitjan segle XIX, havia esdevingut rigor el menyspreu a les persones que exterioritzaven les seues emocions en una obra de teatre o en un concert, a diferència del segle XVIII, quan els aplaudiments o els esbroncs als actors es produïen de manera arbitrària. El 1870, l'aplaudiment havia adquirit una nova forma: ja no s'interrompia els actors enmig d'una escena, sinó que s'esperava fins el final per a aplaudir. Parlar enmig d'una funció era ara signe de mal gust. Els llums de la sala també es varen atenuar a fi de reforçar el silenci i concitar l'atenció sobre l'escenari.

Als museus, els espectadors varen començar a assumir uns determinats rituals a l'hora d'observar una obra d'art a través de gestos de plaer o discriminació abans exclusius dels mecenes. El capteniment requerit es va orientar a crear consciència plena de l'acte públic de mirar allò que ha estat avalat prèviament: prendre distància, apropar-s'hi molt per comprovar-ne detalls, no tocar, no fer soroll. "Mirar una obra d'art no és inevitable, sinó una actitud que encapsula un ritual i suggereix un significat", ha fet notar Carlos Reyero. Michel de Certeau i d'altres

també varen comprovar com anar al museu és performatiu, perquè és un procés interioritzat que demana repetició, obliga al moviment del cos del visitant d'una imatge a una altra, d'un objecte a un altre. I és precisament aquesta repetició, combinada amb una estructura de memòria social, la que fa possible que es mobilitzen els objectes més enllà de les parets del museu, que es convertisquen en icones.

És per això que, tant des de l'antropologia visual com des de l'art mateix, sempre hi ha hagut un especial afany a analitzar els rituals i les dinàmiques d'observació dels espectadors en un museu. Sovint l'objectiu no és un altre que "fer conscient" l'espectador de les implicacions que els contextos tenen en la constitució de les funcions de la imatge, de manera que puguen orientar-se amb més criteri en un món social i mediàtic monopolitzat per aquesta. Desenes de fotògrafs han intentat captar els moments dels espectadors en els museus: Robert Doisneau, Cartier-Bresson, Eve Arnold, Willy Ronis, Elliott Erwitt, Alecio de Andrade, Thomas Struth, Patricia Thompson o Andy Freedberg s'han apropat a la fascinació de veure els altres mirar allò que està present per a ser mirat. I no pocs artistes també s'han fet ressò tant de l'univers disciplinari de l'entorn museístic (els vigilants de sala, per exemple, o els guies) com de la presència d'actituds "indisciplinades" en aquest (com ara actes d'iconoclàstia i robatoris).

El treball de l'artista Mireia c. Saladrigues és paradigmàtic en aquest sentit, en rastrejar sostraccions de fragments d'obres exposades en museus per part d'alguns espectadors i entrevistar-los per bussejar en els imaginaris que varen conduir aquelles accions, no sempre interpretables com a simples "robatoris". Artistes com ara Félix González-Torres, Cyprien Gaillard, Lucas Ospina, Eva Rothschild, Karmelo Bermejo, Alba Aguirre, Jordi Ferreiro, Mike Nedo, Nicolas Floc'h, Benjamín Alcántara, Oriol Vilanova o Euskal Artisten Elkarten s'han conduit per les mateixes premisses.

És necessari assenyalar, no obstant això, que el conjunt de les disciplines induïdes que varen nàixer en els museus varen acabar revelant eventualment una de les paradoxes de la modernitat: que les imatges i les representacions adquireixen diversos nivells d'artisticitat (i, per tant, d'autorització) depenent del context en què es presenten. Una part essencial de la història de la "funció artística" de les imatges en el segle XX va estar marcada per un experiment simple i contundent: què ocorre quan pose un urinari sobre un pedestal, en una galeria? En què radica l'artisticitat: en l'objecte o en el context que li assigna una funció determinada? Avui aquell urinari de Duchamp és, potser, l'obra d'art més important del seu temps. Un urinari comprat en una botiga. L'experiència autoritzada i socialment legitimada de l'art es dirimeix sempre en l'àmbit dels espais codificats artísticament: museus, galeries o espais acotats a aquest ús. És el museu, més que no les peces exposades mateixes, el que en gran mesura fa possible una determinada disciplina.

En algunes de les fotografies preses a l'Institut d'Arqueologia de Munich, el 1937, durant la visita de Hitler a la inauguració de l'exposició *Art degenerat*, que mostrava les obres d'art modernes considerades bàrbares i infrahumanes pels nazis, s'hi pot apreciar que els jerarques i Hitler mateix es varen llevar el barret o la gorra davant les obres burdament penjades a les parets del museu. No se suposa que, en el marc d'aquesta visió aberrant, estaven davant obres que no tenien res d'artístic, sinó que eren productes culturalment repugnants? Per què s'hi havien de llevar el barret? És cert que fa calor a Munich en el mes de juliol, quan l'exposició es va inaugurar, però sempre ens quedarà el dubte… el dubte de si es varen llevar el barret, senzillament, perquè estaven en el museu.

Publicat en *La Vanguardia*, gener de 2013

Mireia c. Saladrigues

«Yo sólo he robado por amor»
Breves notas sobre algunas relaciones y otras pasiones, a veces peligrosas, con las obras de arte y sus relatos[1].

Erik el Belga, considerado el mayor de los ladrones europeos del siglo XX, explica que sólo robó «por amor al arte». Esta afirmación es tan rotunda, que es el título de su biografía (Berghe, 2012) y aunque el escrito que nos ocupa no trata de ladrones profesionales, sí nos atañe la cercanía y el conocimiento de las personas que los llevan a cabo.

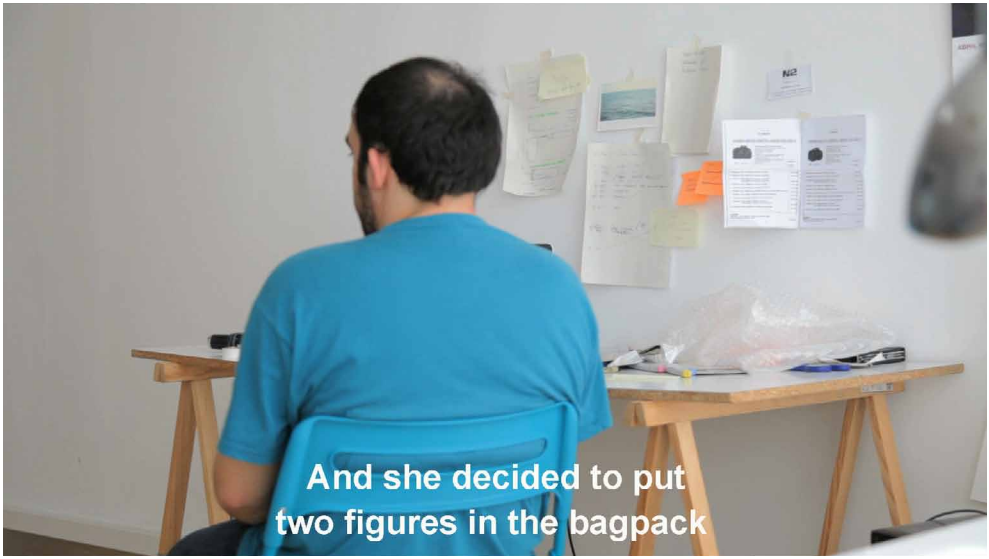
Y es que sustraer sólo una parte de una obra de arte contemporáneo no está motivado por razones económicas; pues el objeto sustraído quedará al margen del tercer negocio ilegal más lucrativo del mundo[2].

Responde muchas veces a un conocimiento cercano de tal obra o tal artista, incluso a una (por llamarle de alguna manera) comunión profunda que reclama un tiempo interior de uso de la obra más allá de su desechabilidad de consumo y sus dominios de salvaguarda.

Así, estos hurtos tan particulares son, en su gran mayoría, cometidos por espectadores, visitantes o individuos sabidos. Y que, como a quien le da un ataque o sigue un impulso inesperado, llevan a cabo eso que generalmente está considerado como un acto vandálico. Sería absurdo elaborar una teoría del tema que nos ocupa, puesto que los motivos son muy personales y variados, pero enumero aquí algunos compilados en *Radicalment emancipat(s)*: el conocimiento de que esa obra de arte será desmontada después de su exposición y sus elementos puestos en circulación según su uso, la voluntad de participar, la intención de poner esa misma obra en circulación, un «he entendido lo que haces», un dejar huella, una acción *prank*, un gesto irreverente frente a la estricta normativización del espacio expositivo...

Este último motivo necesita de una explicación más cercana, puesto que el museo, un instrumento de

1 Un texto escrito a partir de la revisión, apropiación y robo de algunos enunciados alrededor del proyecto *Radicalment emancipat(s)*. Fernández Pan 2011; Campbell 2011; Hispano y Pérez-Hita 2012; Cavalucci 2009.
2 Según la ARCA (Association for Research into Crimes Against Art), el robo de arte y antigüedades es el tercer negocio ilegal más lucrativo del mundo, después del tráfico de armas y de drogas.



disciplina en su origen, tuvo la función de modificar las formas públicas para volverlas dóciles: «It would teach the young child to respect property and behave gently» (Cole, 1884: 356). Y algo queda de ese poder que se volvió visible al público y, por lo tanto, al pueblo.

También hay que apuntar que la función del museo ha cambiado. Ha pasado de ser el lugar en el que están presentes las cosas, el sedimento de aquello que llamamos cultura y que tiene valor, a justo lo contrario: el lugar donde está eso que se está moviendo, que está participando de la transgresión y la transformación. Justamente en este mismo contexto, y contrariamente, la experiencia está muy regulada y mediada. Y no es de extrañar que el espectador inquieto necesite emitir un juicio o entender que tenga que contemplar los trabajos de los otros cuando sabe que moralmente tiene derecho a tocarlos.

Siguiendo la imaginación romántica que especula sobre la posibilidad de seres hipersensibles y capaces de un *rapport* especial con ciertas obras, podría afirmar que el arte sufre robos, vandalismo, secuestros, destrozos, pintadas o guiños como parte de un diálogo elevado. Pero nunca más lejos que eso, puesto que las obras de arte nunca existirán sin un relato añadido del cual todos, como espectadores, participamos y requerimos.

Quizás haría falta entender que los trabajos ya no están cerrados en cajas y que las fronteras son permeables. Y deducir que sustraer elementos de obras de arte es ponerlas en circulación fuera de la dimensión del museo, en forma de millones de imágenes, descripciones, citas y conceptos.

No hay espacio aquí para discutir si hurtar pedacitos de obras es una forma más de consumir arte o un acto delictivo, tampoco si interesa más que el aura de la pieza original sume tiempo, miradas y accidentes o que la pieza esté conceptualmente presente. Queda apuntar para terminar que quizás deberíamos olvidarnos un poco de la cultura como una forma de diferenciarnos y entenderla como un lugar desde el cual investigar nuevos giros para llevar a cabo desplazamientos en el orden de lo sensible.

Mireia c. Saladrigues

«Jo només he robat per amor»

Notes breus sobre algunes relacions i altres passions, de vegades perilloses, amb les obres d'art i el seus relats[1].

Erik el Belga, considerat el major dels lladres europeus del segle XX, explica que només va robar «per amor a l'art». Aquesta afirmació és tan rotunda, que ha esdevingut el títol de la seua biografia (Berghe, 2012) i, tot i que l'escrit que ens ocupa no tracta de lladres professionals, sí que ens afecta la proximitat i el coneixement de les persones que fan robatoris.

I és que sostraure només una part d'una obra d'art contemporani no està motivat per raons econòmiques, atés que l'objecte sostret quedarà al marge del tercer negoci il·legal més lucratiu del món[2]. Respon sovint a un coneixement proper d'en tal o tal altra obra o artista, o fins i tot a una (per anomenar-ho d'alguna manera) comunió profunda que reclama un temps interior d'ús de l'obra, més enllà de l'obsolescència del consum i els dominis de salvaguarda.

Així doncs, aquests furts tan particulars, els cometen, la gran majoria, espectadors, visitants o individus sabuts. I que, com qui pateix un atac o segueix un impuls inesperat, porten a terme allò que generalment es considera un acte vandàlic. Seria absurd elaborar una teoria sobre el tema que ens ocupa, atés que els motius són molt personals i variats, però n'enumere ací uns quants compilats a *Radicalment emancipat(s)*: la consciència que aquella obra d'art es desmuntarà després de ser exposada i els seus elements es posaran en circulació segons l'ús que se'n faça, la voluntat de participar, la intenció de posar aquella mateixa obra en circulació, un «he entés el que fas», un deixar la petjada, una acció *prank*, un gest irreverent davant l'estricta normativització de l'espai expositiu...

Aquest darrer motiu necessita una explicació més propera, ja que el museu, un instrument de disciplina en l'origen, va tindre la funció de modificar les formes públiques per tal de fer-les dòcils: «It would teach the

1 Un text escrit a partir de la revisió, apropiació i robatori d'alguns enunciats a l'entorn del projecte *Radicalment emancipat(s)* Fernández Pan, 2011; Campbell, 2011; Hispano y Pérez-Hita, 2012; Cavalucci, 2009.

2 Segons l'ARCA (Association for Research into Crimes Against Art), el robatori d'art i antiguitats és el tercer negoci il·legal més lucratiu del món, darrere del tràfic d'armes i de drogues.

young child to respect property and behave gently» [Ensenyaria al xiquet a respectar la propietat i a comportar-se amb educació] (Cole, 1884: 356). I alguna cosa queda, d'aquest poder que es va fer visible al públic i, per tant, al poble.

També cal apuntar que la funció del museu ha canviat. De ser el lloc en què hi són presents les coses, el sediment d'allò que anomenem cultura i que té valor, al contrari: el lloc en què es troba allò que s'està movent, que està participant de la transgressió i la transformació. Justament en aquest mateix context, i per contra, l'experiència està molt regulada i mitjançada. I no resulta estrany que l'espectador inquiet necessite emetre un judici o entendre que ha de contemplar els treballs dels altres quan sap que moralment té el dret de tocar-los.

Seguint la imaginació romàntica que especula sobre la possibilitat d'éssers hipersensibles i capaços d'un *rapport* especial amb certes obres, podria afirmar que l'art pateix robatoris, actes de vandalisme, segrestos, destrosses, pintades o senyals de complicitat com a part d'un diàleg elevat. Però res més lluny que això, atés que les obres d'art mai no existiran sense un relat afegit del qual tots, com a espectadors, participem i requerim.

Potser caldria entendre que els treballs ja no estan tancats en capses i que les fronteres són permeables. I deduir que sostraure elements d'obres d'art és posar-les en circulació fora de la dimensió del museu, en forma de milions d'imatges, descripcions, cites i conceptes.

No hi ha espai ací per a discutir si furtar trossets d'obres és una forma més de consumir art o un acte delictiu, tampoc si interessa més que l'aura de la peça original sume temps, mirades i accidents, o que la peça estiga conceptualment present. Només apuntar, per a acabar, que potser hauríem d'oblidar-nos un poc de la cultura com una manera de diferenciar-nos i entendre-la com un lloc des del qual investigar nous girs per dur a terme desplaçaments en l'ordre d'allò sensible.

Imatges pàgines 14 - 17:
Mireia c. Saladrigues. *Radicalment emancipat(s)*, 2011, vídeo
Cortesia de l'artista i Galeria Ángels Barcelona, Barcelona

Pedro G. Romero

Tratado de Paz es un proyecto para Donostia/San Sebastián 2016 Capital Europea de la Cultura. Su programa propone un desarrollo de la historia de la cultura visual inserta en el triángulo específico que forman las figuras del derecho, el trabajo del arte y las representaciones de la paz. Una indagación en torno al fin de la violencia, la guerra y el crimen como acontecimientos que agotan la realidad y nos impiden hacer habitable el mundo.

En torno a *1813. Asedio, incendio y reconstrucción de Donostia/San Sebastián* se ofrece un primer ciclo de presentaciones a manera de prólogo. Alrededor de la memoria de los sucesos del 31 de agosto de 1813 se abre una reflexión más amplia sobre una época que va desde la Revolución francesa hasta el final de las guerras napoleónicas. Es en este periodo que se inauguran nuevas formas de representación artística, se desarrolla el concepto moderno de historia, y la comunicación, a partir del impreso, se adueña del espacio público.

La exposición tiene lugar en los museos San Telmo y Untzi Museoa de San Sebastián, con dos muestras complementarias: a modo de prólogo, en el Museo Vasco de Bayona, *1793. La Guerra de la Convención*; y, a modo de epílogo, en el Museo Zumalakarregui de Ormaiztegui, *1823. Los Cien Mil Hijos de San Luis*. Ambas, no solo completan a la principal, sino que vienen a ofrecer un vasto panorama sobre tres invasiones de carácter bien diferente, puesto que la marcadamente revolucionaria, la *Convención*, y la extremadamente reaccionaria, *Los Cien Mil Hijos*, nos ayudan a comprender la complejidad de la situación de 1813, la ambigüedad política de las ideas, territorios y naciones que estaban en juego.

Los hechos que se recuerdan, uno de los últimos episodios de la guerra y revolución de España, discurren entre la sublevación contra las tropas napoleónicas tras la Abdicación de Bayona en 1808 hasta el Tratado de Valencay en 1813, que no impidió, por otra parte, la invasión de Francia por parte del ejército Aliado. Los episodios de asedio, incendio y reconstrucción de San Sebastián están profundamente afectados por estos sucesos. Así, el asedio de San Sebastián, administrada y ocupada por los franceses a las órdenes de París y no a las de José Bonaparte, por parte de las fuerzas británicas y portuguesas, aliados del ejército español en esta lucha; el posterior asalto, saqueo e incendio de la ciudad por parte de los aliados al mando del General Wellington, que provocaron la rendición pactada con los franceses y la destrucción de la ciudad; finalmente, la resistencia y lucha de los ciudadanos por mantener una estructura civil en la ciudad antes y después de la ruina y su planificación y posterior reconstrucción bajo la inestable monarquía de Fernando VII.

El hecho de que el asedio, ataque, saqueo, incendio y destrucción de la ciudad de San Sebastián lo llevaran a cabo tropas angloportuguesas bajo el mando Aliado ha contribuido no poco a sus distintas mistificaciones. Que los supuestos libertadores sometieran la ciudad al saqueo y el pillaje y a sus ciudadanos a humillaciones, violaciones y asesinatos no era, desde luego, algo que publicitar y las operaciones de diverso maquillaje a que fueron sometidos estos hechos por parte de ingleses, españoles y franceses está en el origen de los malentendidos. Y, si bien se trató de un episodio más de "guerra total", aquella que implicaba la movilización absoluta del territorio y la población bajo hechos de guerra, de los muchos que inauguraron el ciclo de guerras napoleónicas, la excepción es evidente debido a que fueron los "amigos" y no los "enemigos" los causantes de un mal mayor.

Para *Tratado de Paz*, la inestabilidad del par "amigo/enemigo" representa una clave importante para entender los sucesos de 1813 y nos enfrenta con los paradigmas globales de su tiempo cuando nuevas nociones como *paz perpetua*, *guerra justa* o *gobierno mundial* empezaron a afianzarse en el derecho internacional. Los conflictos entre Ilustración y

Absolutismo, entre Liberales y Conservadores, entre Republicanos y Monárquicos que se abren tras el triunfo de la Revolución francesa y la derrota de Napoleón, observados a la luz intermitente que el par "amigo/enemigo" provoca en los hechos históricos del asedio, destrucción y reconstrucción de San Sebastián, sean también la materia de nuestra exposición.

En torno al Asedio se presentan materiales sobre su marco político, constituciones de Bayona y Cádiz; y militar, desde la ocupación napoleónica hasta la Batalla de Vitoria; la presencia de nuevas armas y el carácter emblemático de los ejércitos, el surgimiento de la guerrilla irregular y los cambios en el concepto mismo de la guerra según teorizara Clausewitz; especial atención merecen la concepción de la geografía como un arma, el nacimiento de la guerra de propaganda y el uso de la población civil -ejecuciones en masa, violaciones, secuestros- como moneda de cambio; las transformaciones en la concepción del espacio tradicional que representa la famosa *brecha* abierta en las murallas que fortificaban la ciudad es tratado con una dimensión amplia.

El breve capítulo dedicado al Incendio engloba los episodios de saqueo, asesinatos y destrucción de la ciudad de San Sebastián. Es difícil hacer espectáculo de unos episodios tan terribles que ni tan siquiera la épica de las hazañas bélicas nos puede ayudar a mitigar. Hemos recurrido a la obra de Goya, que es protagonista y comentarista principal en esta exposición, y sus conocidos *Desastres de la Guerra* para acercarnos a aquel horror. También el paradigma que sobre el dolor construyó el Marqués de Sade es una traza conceptual importante. Finalmente, hay una aproximación al duelo y la honra fúnebre que siguió a aquel terrible episodio.

La Reconstrucción pasa por distintos episodios, desde el que evalúa la nueva economía simbólica con que se inicia el cambio de época en la vida de la ciudad hasta los episodios de la Junta de Zubieta, los distintos planes de reconstrucción de la ciudad, la batalla especulativa y, finalmente, la apertura total del espacio urbano con las llegadas del ferrocarril y el incipiente turismo. Episodios carnavalescos como la *sokamuturra* o los orígenes de la tamborrada nos sirven para analizar el nuevo tiempo inaugurado. Hay también una especial atención a la construcción de una nueva ciudadanía y al incipiente juego de identidades que dispone. La monumentalización del recuerdo -epítome de esta misma exposición- y la conmemoración del Primer Centenario en 1913 y su polémico grupo escultórico, desperdigado todavía por los cuatro puntos cardinales de la ciudad, cierran nuestro recorrido.

Una de las novedades de esta presentación pasa por asumir el hecho expositivo en su totalidad, concibiendo desde una perspectiva contemporánea la complejidad de puntos de vista, imágenes, relatos y materiales de que constan este tipo de muestras. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los materiales, especialmente grabados e impresos, proceden de la propaganda británica o francesa, también de la publicidad española y de documentos municipales y locales de carácter administrativo. Como hemos señalado, son los grabados de Goya los que más verdad aportan al relato expositivo por más que su alusión a los sucesos narrados aquí siempre es circunstancial e indirecta. El eco que los problemas tratados en la muestra aún despiertan entre los artistas contemporáneos es ampliamente desarrollado en la exposición. En este sentido, además de artistas locales y del resto del Estado Español se ha cuidado la presencia de artistas ingleses, franceses y portugueses.

La exposición aparece, entonces, compuesta de diversos relatos dispuestos como capas de cebolla: el relato Histórico referido a los hechos propios de 1813; el relato Goya en torno a los grabados del pintor ofrecidos como narración clave; el relato Decimonónico compuesto por grabados documentales y artísticos a lo largo del siglo XIX; el relato Moderno

con el tratamiento dado a estos mismos temas en obras de la vanguardia artística; finalmente, el relato Contemporáneo con artistas de hoy mismo que siguen repitiéndose algunas de las preguntas abiertas en 1813.

La exposición que se desarrolla en el Museo San Telmo y en el Untzi Museoa y se despliega en nueve capítulos, cuyas signaturas provienen de la metodología de Tratado de Paz. Los nueve episodios responden a los distintos conceptos que según Francisco de Vitoria, padre inspirador del derecho internacional de gentes, debía tratar todo acuerdo de paz. El recorrido pretende compaginar el desarrollo de los sucesos históricos con este relato conceptual. Así, pertenecen al Asedio los capítulos de Historia, Territorios, Emblemas y Armas; a Incendio los capítulos de Milicias y Muertos; a Reconstrucción, por fin, los capítulos de Economía, Población y Tratados. Los siete primeros se presentan en el Museo San Telmo y los dos últimos en el Untzi Museoa.

Acompañando a este proyecto se presentan distintos eventos: las muestras mencionadas *1793. La Guerra de la Convención* en el Museo Vasco de Bayona y *1823. Los Cien Mil Hijos de San Luis* en el Museo Zumalakarregui de Ormaiztegui; en la Casa de la Paz y como un *Caso de estudio* singular la exposición *Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers*; en los *Afueras*, invitaciones singulares a artistas y colectivos para trabajar en los alrededores de la exposición se han presentado Polifonía de tiempos evento de Bulegoa z/b en el Castillo de Guadalupe de Hondarribia; Hegia, Egia, Egiak un concierto singular de Maialen Lujanbio y Xabier Erkizia que tendrá lugar en San Sebastián, Bayona y Vera del Bidasoa. *Pure Data (hamar)* de Oier Etxeberria en los sótanos de la Iglesia del Buen Pastor en San Sebastián; el apartado *Dentro* ofrece la primera muestra del proyecto *Una violencia pura* del Archivo F.X. en la Biblioteca del Museo San Telmo.

Se establece también un sistema de colaboraciones con seminarios y laboratorios de pensamiento, las Alianzas X,Y y Z que se desarrollaran a lo largo del ciclo de exposiciones. La Alianza X, *Acción y pensamiento: Deconstruyendo la violencia sexista*, bajo la atención de Beatriz Preciado y en colaboración con la Dirección General de Igualdad de la Diputación Foral de Guipúzcoa; La Alianza Y, Hi*rugarren Belarria III, El sonido de la guerra*, bajo la atención de Oier Etxeberria y Xabier Erkizia en colaboración con Audio-Lab/Arteleku y el festival Ertz; La Alianza Z, A*rquitectura: lenguajes fílmicos. El punto ciego*, bajo la atención de Joaquín Vázquez-BNV producciones en colaboración con Cristina Enea, Tabakalera y DSS2016. En este mismo sentido y durante el Festival Internacional de Cine de San Sebastián tendrá lugar una sesión con la proyección antológica de los films de Marcel Broodthaers, especialmente la película de 1975, *La Batalla de Waterloo*.