

**LO HISPANO ESTÁ  
EMBARROCADO**  
**¿QUIÉN LO DESEMBARROCARÁ?**  
**EL DESEMBARROCADOR**  
**QUE LO DESEMBARROQUE**  
**BUEN DESHISPAÑIZADOR SERÁ**

**EL D\_EFECTE  
BARROC**

**POLÍTIQUES DE LA IMATGE HISPANA**

**EL D\_EFECTO BARROCO  
POLÍTICAS DE LA IMAGEN HISPANA**

**INCLUÍ / INCLUYE  DVD**



Diputació  
Barcelona



**EL D-EFECTE BARROC**  
**POLÍTIQUES DE LA IMATGE HISPANA**  
**GUIA D'INTERPRETACIÓ**  
UN PROJECTE DE JORGE LUIS MARZO I TERE BADIA



**CONSORCI DEL CENTRE  
DE CULTURA CONTEMPORÀNIA  
DE BARCELONA**

**President**

Antoni Fogué Moya

**Vicepresident**

Jordi Hereu i Boher

**Director general**

Josep Ramoneda

**Vocals**

**Diputació de Barcelona**

Josep Altayó Morral

Màrius Garcia Andrade

José Manuel González Labrador

Emiliano Jiménez de León

Esteve León i Aguilera

Antoni Montseny i Domènec

Immaculada Moraleda Pérez

Joan Puigdollers i Fargas

Manel Royes i Vila

Marc Sanglas i Alcantarilla

Mario Sanz Sanz

Avel·lí Serrano Moreno

**Ajuntament de Barcelona**

Jaume Ciurana i Llevadot

Marta Clarià Padrós

Jordi Martí i Grau

Ramon Nicolau i Nos

Fernando Sans Rivière

**Interventora general de la Diputació  
de Barcelona**

Maria Teresa Raurich Montasell

**Interventora delegada del CCCB**

Lina González Pérez

**Secretària general de la Diputació de  
Barcelona**

Petra Mahillo García

**Secretària delegada del CCCB**

Laura Esquerda i Fontanills

El CCCB és un consorci de:



**EXPOSICIÓ**

«El d\_efecte barroc. Polítiques de la imatge hispana» és una producció del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), on es presenta entre el 9 de novembre de 2010 i el 27 de febrer de 2011.

**Comissariat**

Jorge Luis Marzo i Tere Badia

**Obres de**

Núria Arias, David Blanco, Miguel Calderón, Harun Farocki, Pedro G. Romero, David Hoffos, Claudia Llosa i José Quintero

**Coordinació**

Miquel Nogués

**Disseny del muntatge**

Pep Dardanyà - TAT - Espais per a la Cultura

**Disseny gràfic**

Lourdes Soto, amb la col·laboració de Mercedes Cuetos

**Realització audiovisual**

Cristina Brossa amb l'assistència de Laura Sol i Fran Ruiz

**Muntatge de les instal·lacions  
audiovisuals**

Departament d'Audiovisuals i Multimèdia del CCCB

**Muntatge de l'exposició**

Eurofusters

**Producció i instal·lació gràfica**

Sergio Payá

**Il·luminació i coordinació del muntatge**

Unitat de Producció i Muntatges del CCCB

**Registre**

Unitat de Registre i Conservació del CCCB

**Instal·lació d'obra**

Unitat de Registre i Conservació del CCCB i Grop

**Transport**

Manterola

**Assegurances**

Stai

Aon Gil y Carvajal

Amb la col·laboració del Servei de Difusió i Recursos Externs, dels Serveis Administratius i Generals i del Centre de Documentació i Debat del CCCB.

**CATÀLEG**

**Direcció**

Jorge Luis Marzo i Tere Badia

**Coordinació**

Rosa Puig

Judith Rovira

**Disseny gràfic**

Lourdes Soto, amb la col·laboració de Mercedes Cuetos

**Traducció**

Zoraida de Torres Burgos

**Correcció**

Zoraida de Torres Burgos

Montserrat Vallvé Viladoms

**Edició**

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona

**Preimpressió**

Scan 4

**Impressió**

S.A. de Litografia

**Duplicat dels DVD**

Multimedia Optical Disc, S.L.

© Diputació de Barcelona, 2010

© Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2010

Montalegre, 5 08001 Barcelona

[www.cccb.org](http://www.cccb.org)

© dels autors dels articles i les imatges

ISBN: 978-84-9803-402-8

DL: B-40802-2010

Reservats tots els drets d'aquesta edició

Una producció de:



Aquest projecte ha estat possible gràcies a la col·laboració de:

Agència Espanyola de Cooperació Internacional para el Desarrollo (AECID)

Arteleku

Entitat Autònoma de Difusió Cultural, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

*Identitat, estil, marca:* aquests tres termes, analitzats segons les diverses i complexes dinàmiques que s'estableixen entre ells, serveixen de motor per a un nou treball expositiu del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), caracteritzat de manera assenyalada per una oberta voluntat d'investigació i de replantejament crític entorn del concepte d'hispanitat. Concepte, mite o realitat cultural, perquè les visions que se'n desprenden són variades, sovint contradictòries i plenes de matisos i d'interrogacions.

Som davant d'un treball multidisciplinari, llargament madurat, que tracta de veure més enllà dels nombrosos tòpics que envolten la imatge de la hispanitat i d'això que ara en diuen «llatí», en un procés de comercialització de la cultura que té un rerefons que el projecte del CCCB mira de desentranyar i revelar. Les implicacions polítiques i ideològiques d'aquesta visió identitària tan plena de contrastos i paradoxes són abordades a l'exposició amb una notable desembolta i amb una decidida voluntat de traspassar la superfície de les imatges encunyades i dels tipismes més tronats per arribar a comprendre el que hi ha al darrere.

Es percep una genuïna vocació filològica en aquest intent de precisar el sentit de paraules com *barroc*, *hispà* o *llatí*, que sovint es desvirtuen o buiden de sentit en ser manejades reiteradament com a clixés socials i com a logotips d'uns productes comercials. La proposta del CCCB aspira, per tant, a trencar motllos per ajudar a comprendre millor les estratègies polítiques i culturals i, en definitiva, per afavorir una entesa i una convivència fonamentades en un coneixement més real de les persones i de les comunitats a les quals pertanyen.

**Antoni Fogué**

President de la Diputació de Barcelona  
i del Consorci del CCCB

## EL MITE DEL BARROC

En aquests anys de bicentenaris de les independències Ilatinoamericanes, el CCCB ha volgut exercir la mirada crítica sobre les polítiques culturals espanyoles a Amèrica Llatina. I especialment sobre el mite de l'art barroc com a peça articular de la Hispanitat, un dels mitos culturals més ben travats i més resistentes, que en certa manera forma part dels sobreentesos col·lectius, i que s'ha incorporat fins i tot als rituals polítics, com poden ser les cimeres iberoamericanes, exercicis de política efímera, per seguir mantenint viu l'espectre de certa comunitat ideal.

L'exercici efectuat per Jorge Luis Marzo i Tere Badia pretén indagar en les claus d'una identitat propagada des d'Espanya envers Amèrica Llatina, que va trobar en el barroc la forma d'expressió que va donar-li ascendència popular. Perquè l'èxit del barroc és la seva capacitat per penetrar en els diversos estrats de les cultures de l'Amèrica conquerida, fins al punt de crear un grau de complicitat al seu voltant que ha fet creïble la idea d'un art de tots, colonitzadors i colonitzats. Es podria dir del barroc que va ser una ideologia artística d'Estat que va tenir la fortuna que els colonitzats la reciclessin i la fessin seva, esdevenint així un espai estètic compartit, per damunt de disfuncions i punts de vista diversos. És aquesta història apassionant la que s'intenta analitzar: com un art que va venir de dalt es va convertir en un art de tothom.

Naturalment, l'exercici que els comissaris s'han proposat passa per una pregunta ineludible: per què sempre s'ha evitat la revisió crítica d'aquesta qüestió? El barroc ha permès mantenir vius alguns mitos polítics que totes les parts consideraven beneficiosos, i fins i tot ha conduït a interpretacions equívocues que atorguen a les tradicions populars dels països conquerits una força impulsora d'aquest estil. La cultura com a territori de confusió.

La indagació crítica dirigida per Jorge Luis Marzo i Tere Badia, basada en un extens treball de camp, ha permès acumular una gran quantitat d'informacions disponibles en el catàleg i en els complements documentals, a partir dels quals s'ha construït la mostra titulada «El d\_efecte barroc». Una exposició on els comissaris han donat veu a diversos artistes que s'han fixat en la dimensió política del barroc i en les claus culturals del discurs de la Hispanitat des de diferents punts de vista i amb diferents mètodes de treball. El resultat no és un tractat ni una tesi, sinó un seguit de signes escampats amb la intenció d'obrir noves connexions, nous espais que ajudin a ressituïr millor els efectes i defectes culturals del Barroc mític.

Els bicentenaris, més enllà de solemnitats i commemoracions, són una bona oportunitat per revisar els tòpics que vinculen Espanya amb Amèrica Llatina. I ho són especialment quan les relacions han estat normalitzades per la via del respecte mutu i de la cooperació democràtica, en un interessant procés de transició, iniciat després dels anys negres de les dictadures, durant el qual l'esquerra ha guanyat protagonisme tant per l'evolució socialdemòcrata de la vella esquerra comunista com pels èxits dels populismes en les seves diferents variants. En aquest marc, visitar les transmissions simbòliques que mantenen viu el mite del barroc és també una manera d'avanscar en el reconeixement. Desvelant els miratges que hem compartit, es contribueix també a recuperar la confiança. Desbarroquitzar les relacions entre Espanya i Amèrica Llatina podria ser potser una manera excellent de consolidar un enteniment millor.

**Josep Ramoneda**

Director del CCCB

## ÍNDEX

### EL D\_EFECTE BARROC POLÍTIQUES DE LA IMATGE HISPANA

JORGE LUIS MARZO I TERE BADIA 7

#### 1.0 EL PINTOR DEL REY

11 38

#### 2.0 STILL LIFE WITH ROTTING FRUIT (Natura morta amb fruita podrint-se)

20 38

#### 3.0 LA MARCA

21 39

3.1 La marca. Un debat  
3.2 DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN  
(Els creadors de móns de consum)

21 40

#### 4.0 LA CIMERA

23 40

4.1 Infiltrats a la cimera  
4.2 Tot allò que sempre havíeu volgut saber sobre les cimeres  
4.3 Spain is different  
4.4 Ciutats en venda

24 41

4.5 En campanya  
4.6 Allò que marca

25 41

4.7 A través del espejo (I)

27 41

4.8 Superbarrocos

28 41

4.9 Almodóvar

29 41

4.10 Barceló

29 41

4.11 Les nenes i la mort

30 41

4.12 María Música Sepúlveda

31 41

4.13 A través del espejo (II)

31 41

4.14 Mitografies

31 41

4.15 El míting i la cartera

31 41

4.16 La plaza Mayor

32 41

4.17 Fiestas, siestas y lastres

33 41

4.18 El xarlatà

33 41

4.19 Juan Diego

34 41

4.20 El Niño de Atocha

35 41

4.21 Per a què serveix la imatge?: La monja

36 41

4.22 Per a què serveix la imatge?: El guia

36 41

4.23 Paricutín

37 41

4.24 La Petroteca

37 41

#### 5.0 EL PRIMER ÁNGEL

38

#### 6.0 LA VETA DE LA HISPANITAT

38

#### 7.0 POLÍTIQUES DE LA IMATGE

39

7.1 Els reis  
7.2 El premio  
7.3 Relats del poder  
7.3.1 La construcció d'allò Ilatinoamericà  
7.3.2 El barroc, estil manifest  
7.3.3 Un relat d'integració  
7.3.4 Mèxic, Xile, Perú  
7.3.5 Les polítiques de la cultura  
7.3.6 La funció de l'art i dels artistes

41 41

#### 8.0 MISIONES PEDAGÓGICAS

42

Museo Circulante / Museo del Pueblo

#### 9.0 ICONOCLÀSTIES Archivo F. X.

44

9.1 Pizarra núm. 1: Laboratorio de Arte  
9.2 La formación por la forma  
9.3 Tesauro: Acciones

48 49

#### 10.0 EL NIÑO PEPITA

50

#### 11.0 LA FINAL

51

11.1 México vs Brasil  
11.2 Imatges de la final de l'Eurocopa  
2008 entre les seleccions nacionals d'Alemanya i d'Espanya

51 51

### EL D\_EFECTO BARROCO POLÍTICAS DE LA IMAGEN HISPANA

JORGE LUIS MARZO Y TERE BADIA

54



# EL D\_EFFECTE BARROC

## POLÍTIQUES DE LA IMATGE HISPANA

Agustín de la Herráiz, *Monumento a la hispanidad*, Madrid 1970. L'escultura proposa una al·legoria: Espanya recull Amèrica del terra i la introduceix en la història.

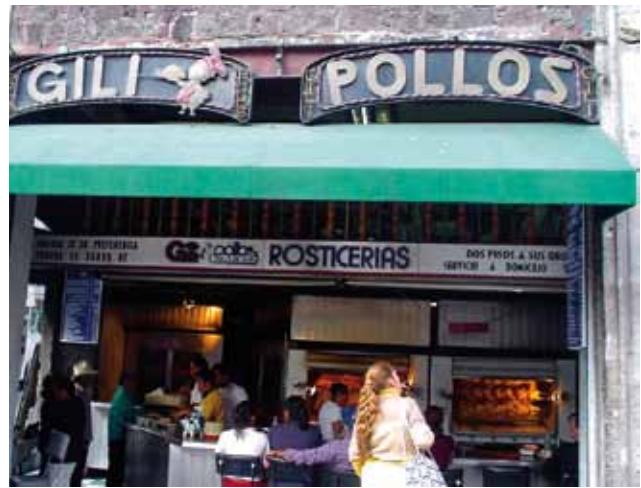
D'entre tots els mites nacionals i supranacionals gestats durant el segle XIX, el d'allò hispà resulta especialment peculiar a causa de la seva longevitat. Sobre allò hispà i el seu expansionisme gairebé messiànic es van extreure altres idees modernes, com la de la hispanitat en tant que unitat supranacional. Allò hispà simbolitzava el marc comú entre Espanya i l'Amèrica Llatina, cosa que generava un estadi d'homogeneïtzació i de valors suposadament compartits que no tenia en compte la diversitat constituent de totes les parts.

I allò hispà, tot i haver estat donat repetidament per mort a l'una i l'altra banda de l'Atlàntic al llarg del segle XX, acaba traient novament el cap en cada trobada oficial, o a les cantonades dels tractats diplomàtics i comercials entre els països implicats. Mentre que a Alemanya, a Anglaterra o a França les visions de la identitat nacional com un «destí manifest» en el món van acabar o bé de forma tràgica o bé convertides en més instruments mercantils, allò hispà, o la hispanitat, es presenta sota unes característiques «essencialistes» tan arrelades, que la seva permanència s'ha mantingut pràcticament incòlume fins als nostres dies. «No hi ha cultura que estigui per sobre de nosaltres; ni ho ha estat, ni ho està, ni ho estarà», manifestava el ministre de Cultura espanyol César Antonio Molina l'any 2007.<sup>1</sup>

Quines són les estratègies generades perquè el mite perduri, travessant règims, ideologies i governs al llarg del temps, i esdevinguï raó d'Estat i bandera cultural? Aquesta és la pregunta original de la qual parteix l'exposició «El d\_efecte barroc: Polítiques de la imatge hispana».

Allò hispà s'ha formulat en clau culturalista. Els trets que unirien els pobles llatinoamericans i Espanya serien una llengua comuna, la capacitat de fusionar races i societats en una genealogia compartida, la religió catòlica i una determinada orientació estètica de la vida. Aquests són els elements que van acabar conformant el mite. Tanmateix, constatem que la llengua castellana es caracteritza per la seva dificultat per conviure amb altres llengües; el mestissatge no es va desenvolupar gràcies a l'impuls d'Espanya

1. *El País*, 30 de març de 2007.



Local de venda i consum de pollastre rostit, Mèxic DF, 2006

Miguel Ángel Cortés, secretari d'Estat de Cooperació Internacional i per a Iberoamèrica, durant la inauguració d'una exposició a Valladolid, 2001.  
Fotografia: Ministerio de Asuntos Exteriores

o de les elits llatinoamericanes, que no l'afavorien pas amb les seves lleis casticistes, sinó «malgrat» elles; sovint, la concepció d'allò sagrat segueix uns recorreguts diferents dels que imposa Roma; i la cultura ha estat marcada per una dissociació profunda respecte de l'aparell educatiu i per un encotillat màrqueting oficial que contínuament sanciona allò que hi cap i allò que no hi cap.

Per comprendre la força i la vigència dels mites, cal observar quan s'actualitzen, qui els actualitza i què hi pretenen. Car els mites solen servir per camuflar en forma de tradició les estratègies d'ordenació del present. Aquesta exposició, per tant, no pretén parlar d'allò hispà com a realitat veritable o falsa, sinó percebre fins a quin punt ha esdevingut una realitat per a la ment hispana amb vocació administrativa i en quina mesura serveix per reflectir les voluntats i els desitjos del poder.

Aquesta exposició, també, pretén detallar la relació entre allò hispà i el que ha resultat ser la seva estratègia de supervivència i que identifiquem amb allò barroc. D'entre les genealogies construïdes en els països hispànics per tal de definir identitats i memòries, la barroca ha estat la més duradora, difosa i influent. Sobre ella s'han fonamentat ètiques i teories d'Estat i de cultura, amb l'objectiu de concedir a allò hispà una carta de naturalesa singular i excepcional: «Som així». Quan aquí diguem *barroc*, no ens referirem a l'estil artístic predominant durant els segles XVII i XVIII. El que ens interessa és endinsar-nos en el *relat d'allò barroc*. No fem servir l'adjectiu *barroc* perquè el relat sigui això, «barroc», sinó perquè considerem que va ser en el barroc on va començar a gestar-se, i que van ser aquestes característiques de sinuositat, mestissatge,

espectacularitat i distorsió les que el van permetre funcionar a la perfecció precisament en una època en què Espanya es va dedicar, amb vehemència considerable, a camuflar els efectes de les seves polítiques, tant a la Península com a les colònies americanes. És en aquest esborrallament des d'on parteixen, d'una banda, un discurs identitari clarament determinat per la voluntat d'administrar una memòria única, de gestionar la història i d'encobrir l'engany i la manipulació de l'incipient capitalisme modern mitjançant el cultiu extrem de les formes culturals, i, de l'altra, un discurs culturalista guiat per la supressió de la dissensió i de la consciència crítica per promoure una cultura oficial al servei del silenci. El barroc es va consolidar com a font d'allò hispà precisament per la seva capacitat per amagar el conflicte, no per dirimir-lo. I es va alçar com a discurs identitari per la seva suposada habilitat per a una interacció social encara lluny d'albirar-se. No hi ha, doncs, una cultura barroca, sinó una política barroca.

El barroc hispà, malgrat la seva capa d'exòtica *casualitat*, es troba també vinculat a la idea del fracàs. És el primer estil global que aparentment fa coincidir els territoris europeus i els americans, les masses de població dels quals han estat derrotades. Són espais «colonitzats». A Espanya, el barroc sorgeix després de la sega de moriscs i jueus i la persecució de tota dissidència. A Amèrica, la derrota indígena adquireix trets d'hecatombe, raó per la qual el barroc serà, més que un estil, una campanya militant. Allò barroc s'ha utilitzat doncs per marcar un espai comú postbèl·lic on el vencedor ha de crear un món nou, amb sistemes d'ordre i de control capaços de sostener un entramat gegantí i alhora assegurar-se una continuïtat.

El sistema de representació barroc servirà a la perfecció d'eina per aconseguir aquests objectius. La paradoxa del mite del barroc com a vehicle de cohesió social neix de les funcions que va assumir com a agent d'aculturació. Les manifestacions culturals esdevenen l'entorn on va tenir i encara té lloc la prestidigitació social, on s'escamoteja la realitat existent, precisament mostrant-ne la seva representació. I serà en l'àmbit de la imatge on es proposaran aquestes estratègies de ressignificació. La responsabilitat de l'art en el manteniment del relat hispà és tal que qualsevol intent d'analitzar el mite ha de passar per desconstruir la funció que ha tingut la imatge en aquest procés. «Els llatins només som imatges, símbols, metafores estereotipades», va dir algú. Per això, es fa urgent atendre aquestes qüestions mitjançant la dissecció del seu condicionant principal, la imatge: a qui serveix?, com es construeix?, què amaga? què proposa?

Sent la cultura l'àmbit permès d'expressió, a la manera d'habitació *sub rosa*, el mite recollirà tant les pràctiques culturals populars com les de les elits, per tal de generar un missatge identitari, ecumènic i alliberador. Allò barroc s'expressa tant en la mexicana Juana Inés de la Cruz com en Diego Velázquez, en una capella indígena com en el ball flamenc. Allò barroc anirà argumentant la seva significació a mesura que el mite avanci. Serà el dipòsit de tot un conjunt de comportaments culturals «únics», que garantiran una sortida expressiva a la crisi endèmica del sistema polític i social i que faran de la creativitat un sentiment d'excepció en front del devenir d'altres pobles. El que va ser un estil ha esdevingut una marca que atreu en la seva òrbita tota mena d'estrategies. Allò barroc, o allò hispà, esdevé *per se* activador cultural, essència de races, de societats, d'identitats rebels que escapen a la catalogació. És gràcies al barroquisme com els hispans han evitat de ser «com els altres», «avorrits i minimalistes»; és gràcies al barroc com «ara» poden ser més postmoderns que ningú, argumenten els valedors de les noves modernitats globals. Ara bé, és capaç un estil, per si sol, de convocar una societat, de diferenciar-la de la resta? Molts pensen que sí, que el barroc és el llenguatge *natural* d'una societat *excepcional*.

Benvolgut lector:

Aquest projecte neix després de sis anys d'investigació a Espanya, Mèxic, Perú i Xile. No n'hi ha hagut per a més ni per a menys. S'ha posat una especial atenció en Espanya i en Mèxic. Mai no ha estat la nostra intenció que l'exposició resultant fos representativa d'una manera de ser o d'un entorn geopolític unitaris, perquè partim d'un conjunt de països que ofereixen una diversitat i una complexitat tals, que no permeten lectures unidimensionals, si no és que treballem dintre del mite. Hi ha molts països definits com a hispans que no hi són presents, però quan parlem d'hispanitat ens referim a la manera com un model de discurs ha impregnat determinades formes culturals, sense que tingui importància si aquestes formes tenen a veure sempre amb el model. La impossibilitat de fer quadrar allò que s'entén com a hispanitat va conduir la nostra atenció cap al barroc com a presumpció aglutinant, derivat de la impotència i l'escassetat en l'exercici col·lectiu del poder, que va donar origen a una exaltació un xic malaltissa d'una cultura hiperexpressiva, sempre a flor de pell.

**De la ficció de la hispanitat neix l'èxit del mite cultura barroca com a forma d'administrar la memòria.** I aquesta és la tesi darrera de la present exposició: mostrar els mecanismes que han fet possible la creació d'un imaginari oficial d'allò hispà.

Aquesta guia, com el seu nom indica, pretén guiar-vos en el visionat d'aquest imaginari mític, dels estratagemes que el construeixen, dels seus eixos discursius, dels seus millors actors i protagonistes i dels escenaris on es representa, però també dels intents violents i continuats de desfer-se d'aquest relat o de desentranyar-ne el miratge.

## 1.0 EL PINTOR DEL REY

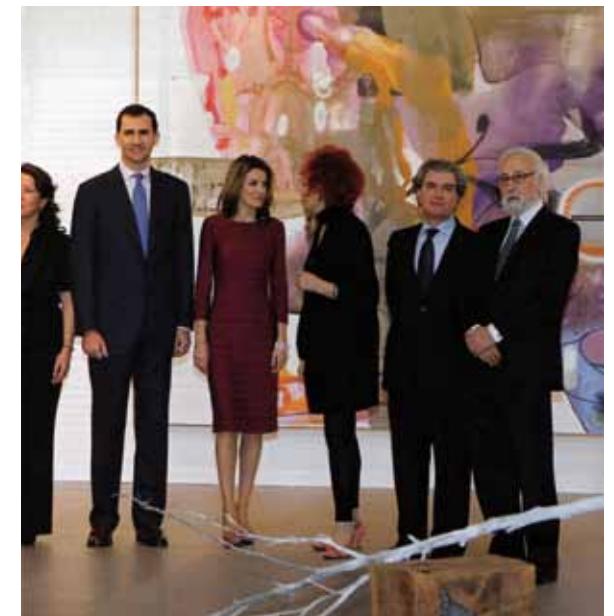
Presentació de l'obra de Diego Velázquez a càrrec del príncep Felip de Borbó  
 Fragment del vídeo promocional de l'exposició presentada al Museu del Prado el 1990: 1' 54"  
 Direcció: Pilar Miró  
 Producció: EFE TV



L'any 1990, el Museu del Prado va presentar una gran exposició del pintor Diego Velázquez, en el marc dels preparatius per als grans esdeveniments que havien de tenir lloc el 1992 (V Centenari del Descobriment d'Amèrica, Jocs Olímpics de Barcelona, Exposició Universal de Sevilla i capitalitat cultural europea de Madrid). Amb aquesta exposició, el museu del Prado s'avancava al que en els propers anys seria un dels pilars de la promoció d'Espanya a l'estrange: la cultura com a principi rector de la societat i de la seva història. Velázquez i el Segle d'Or, que té com a màxim emblema el mateix Prado, representen la font original d'una idea culturalista de la nació, així com un nexe directe entre l'Estat (representat per la monarquia, en tant que generadora de les col·leccions d'art públiques) i la tradició, de la qual s'alça com a garant.



Gemäldegalerie Alte Meister,  
 Dresden, 2009



LA AGENDA DE LOS PRINCIPIOS DE ASTURIAS  
 GANA EN PESO Y EN CONTENIDO

inauguran Arco por primera vez, presidiendo una ceremonia en la que la prin  
 cesa volvió a aparecer espectacular con su melena suelta y un nuevo vestid

Revista *iHola!*, núm. 3369,  
 25 de febrer de 2009, p. 24-25

Des de l'arribada de la democràcia, ha estat ingent el nombre d'exposicions oficials que han fixat la tradició espanyola de les arts en el barroc, legitimant així una de les constants de la política cultural de la dictadura: que el barroc, en tant que essència de la creació nacional, té la virtut d'actualitzar-se constantment en les diverses pràctiques contemporànies. El franquisme va usar l'art contemporani per reforçar el mite segons el qual la cultura és el lloc on la societat espanyola es retroba i es cohesiona, més enllà dels avatars polítics. Al mateix temps, l'art també va servir per emmascarar la realitat política i social de la dictadura, que obligava els artistes a dissociar la seva obra i la seva persona de la realitat circumdant. En democràcia, aquesta visió de la política cultural va continuar vigent: els primers governs socialistes també van optar per entendre la cultura com el principal mecanisme amb què crear «ciutadania» i en el qual fonamentar l'entrada d'Espanya en la modernitat. En pocs anys es van multiplicar els museus d'art contemporani –en un procés sense igual a Europa–, sota la màxima que era en l'art i en la cultura on es podia superar l'enfrontament ideològic. El resultat final va ser una política cultural genialista i formalista, que funcionava a la perfecció al servei dels interessos promocionals i diplomàtics de l'Estat.

Repassem somerament algunes de les exposicions que al llarg dels darrers trenta anys s'han marcat l'objectiu de subratllar el barroquisme de la cultura espanyola.

### 1.1 Madrid D. F. (Madrid, 1980)

A l'octubre del 1980 es va presentar al Museo Municipal de Madrid l'exposició «Madrid D. F.», comissariada per Juan Manuel Bonet i on col·laborava una bona part de la nova crítica pictòrica: Fernando Carbonell, Jiménez Losantos, Ángel González i José Luis Brea. Tots els pintors relacionats amb aquest cercle van exposar a la mostra. Ángel González publica al catàleg un dels textos més reveladors sobre els paràmetres crítics d'aquells anys, que coincidia plenament amb les perspectives dels responsables franquistes per a l'art contemporani: salvar els artistes espanyols de les urpes d'allò col·lectiu i de qualsevol pretensió de discurs polític:

És sorprenent la freqüència i la franquesa amb què un Greenberg o un Michael Fried es permeten pensar l'art modern a l'ombra dels seus episodis més forts, de la mà dels artistes de la seva generació [...]. La prosperitat anorreadora de l'art americà, disputida només per dos o tres babaus, és, en conseqüència, l'índex de la seva «autoconsciència històrica de la modernitat», braç armat d'aquella sang freda de què va fer gala per arrencar a Masson de Breton i a Hoffman de la Bauhaus, per apropiar-se de la seva pintura sense l'opressió de la faramalla ideològica que la sepultava.<sup>2</sup>



### 1.2 Caleidoscopio español (Alemanya, 1984)

Al maig de 1984 es presenta a Dortmund, i després a Basilea i a Bonn, l'exposició «Caleidoscopio español: arte joven de los años 80», organitzada per la Fundación General Mediterránea. La mostra recull tots els pintors joves del moment. Els comissaris són Eduardo Arroyo, Francisco Calvo Serraller i Julián Gállego, un cèlebre historiador de l'art barroc espanyol. Aquest darrer escriu:

Cadascun d'aquests artistes sembla interessat a seguir el camí més directe cap al seu propi objectiu, que és, com en la tradició més remota, arribar a expressar-se per tal de connectar amb el proïsmo. Això, sense aclaparadores servituds estètiques, filosòfiques o polítiques; pintant per pintar, que no és poca cosa.<sup>3</sup>

Es tracta en realitat d'un intent d'equiparar, a través d'una figura respectada com és Gállego, la nova pintura amb la gloriosa pintura barroca espanyola. L'apel·lació al barroc havia estat ja emprada a bastament per artistes com Barceló, Campano o Amat. I molt abans, també, aquesta idea havia estat la base del discurs amb què Eugeni d'Ors legitimava l'informalisme de la dècada de 1950. La presència de Gállego en aquesta exposició reafirmava l'espanyolitat profunda dels artistes presents, consolidava una línia discursiva ininterrompuda que demostrava el caràcter únic de la pintura espanyola i conferia als pintors una aura de glòria –únicament possible sense posicions crítiques socials–, pel fet de relacionar-los amb un tipus d'expressió explosiva, dramàtica i genial com és la pintura del Segle d'Or.

2. Madrid D. F., catàleg, Museo Municipal de Madrid, Madrid 1980. Artistes representats: J. A. Aguirre, Albacete, Alcolea, Campano, Navarro Baldeweg, Ortuño, Pérez Villalta, germans Quejido, Schlosser i Serrano.

3. Caleidoscopio español: Arte joven de los años 80, catàleg, Fundación General Mediterránea, Madrid 1984.

### 1.3 1980 (Madrid, 1979) i Arte español actual (França, 1984)

Al catàleg de l'exposició «Arte español actual», presentada de forma itinerant a França el 1984 i organitzada pel Programa Estatal para la Acción Cultural en el Extranjero, la llavors directora del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez, escriu: «Avui, en què afortunadament l'art polític ja no està de moda, és urgent repensar una política de l'art».⁴ El mateix havia dit el crític i comissari Juan Manuel Bonet el 1979, al catàleg de l'exposició «1980» presentada a la galeria madrilenya de Juana Mordó:

Aquesta exposició vol ser una prova de la realitat novament excepcional de la nostra pintura [...], i aquest és un aspecte que voldríem ressaltar especialment, ja que ara que afortunadament no està de moda l'art polític, és urgent replantejar la política de l'art; ara que la política no es fa a la tela, és urgent replantejar la política que es fa a l'entreteniment [...]. Ara que el país compta amb pintors excel·lents [...], han anat quedant enrere, afortunadament, determinats deixos teòrics i sectarismes estèrils.<sup>5</sup>

D'aquesta manera, es desestimaven amb un cop de ploma totes les propostes crítiques i polítiques que s'havien articulat al final de la dictadura.

### 1.4 Espagne 87: Dynamiques et interrogations (França, 1987)

L'any 1987, l'historiador i crític Francisco Calvo Serraller escribia per a l'exposició «Espagne 87: Dynamiques et interrogations», presentada a París:

Dotze anys després de la mort de Franco, i amb els socialistes en el poder durant el seu segon mandat consecutiu, es pot afirmar que el panorama espanyol s'ha alliberat definitivament de tots els seus clixés tradicionals.<sup>6</sup>

### 1.5 Otras Meninas (Madrid, 2002)

L'exposició «Otras Meninas», presentada el 2002 a la Fundación Telefónica de Madrid i comissariada per Rosa Perales, recollia en el seu catàleg les afirmacions següents:

Les *Meninas* de Velázquez constitueixen el símbol cultural de generacions artístiques com a model estètic. A més, la *menina* és també un personatge de l'àmbit social, sotmesa a un protocol estricte en tant que dama de companyia, senyora de distàncies, de silenci, d'obediència... en definitiva, de no-intervenció. Aquestes atribucions van definint les dames barroques com icones distants i allunyades de decisions vitals.

En els nostres dies, allò barroc hi és present de manera irònica i subjacent; l'espai artístic s'ha dessacralitzat, tot i que continuen vigents els valors estètics del que és bell, irregular i efímer. A aquesta revisió del barroquisme de Velázquez és a la que paren atenció aquests trenta-sis artistes.

4. *Arte español actual*, catàleg, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984. Artistes representats: Barceló, Broto, Campano, Civera, Delgado, García Sevilla, Grau, Llimós, Navarro, Pérez Villalta, Quejido, Sicilia, Solano i Zush.

5. 1980, catàleg, Galería Juana Mordó, Madrid 1979.

6. *Espagne 87: Dynamiques et interrogations*, catàleg, Ministerio de Cultura, Madrid 1987.



El seu referent històric ens apropa a la necessitat de revisar el personatge i d'unir la consciència social d'aquest referent històric amb l'experiència plàstica sorgida del desenvolupament formal de la *menina* per part d'aquests trenta-sis artistes, entre els quals, a més d'autors de reconegut prestigi, hi ha creadors joves que representen tendències emergents i creen expectatives d'interès en el públic en general.

Es tracta, en definitiva, de contribuir al coneixement i a la divulgació del mite de la *menina* a través de l'art contemporani; de propiciar una trobada generacional d'artistes al voltant d'un tema únic, amb presentacions estètiques i formals procedents de tots els camps d'accio plàstics; de servir d'instrument de promoció de l'art contemporani, obrint noves vies de comunicació cap a altres espais culturals; de despertar la consciència social sobre el Fons de Microcrèdits Mundial per al desenvolupament dels pobles; i d'obrir una via cultural de d'ajut per afavorir el coneixement entre els pobles.<sup>7</sup>

No només es tractava, doncs, d'alimentar el mite d'allò barroc, sinó de ressuscitar també els seus protagonistes per construir amb el conjunt la gran aportació de la cultura espanyola a l'economia, la igualtat social o el desenvolupament mundial, insistint en l'universalisme i la vigència dels valors fundacionals d'allò espanyol.

### 1.6 The Real Royal Trip (Nova York, 2003)

La política cultural endegada pels governs del Partit Popular entre els anys 1996 i 2004 es va caracteritzar per insistir encara més en les restes barroques i tradicionals de la cultura espanyola, per no dir hispànica. Una

7. Informació extreta de: <http://www.fundacion.telefonica.com/at/meninas.html>.

de les exposicions emblemàtiques d'aquest període va ser «The Real Royal Trip», exhibida al P. S. 1 del MOMA de Nova York el 2003, on el comissari suís Harald Szeeman va presentar un conjunt d'artistes espanyols sota la clau de l'individualisme contestatari innat a l'art espanyol. La mostra es va inaugurar el 10 d'octubre, poc abans de la diada de la Hispanitat. Finançada en la seva major part per l'Oficina de Relacions Culturals y Científiques del Ministeri d'Afers Estrangers espanyol i per la Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior, el seu cost total va arribar al milió d'euros.

Aquesta exposició s'emmarcava en un seguit d'actes oficials patrocinats pel Govern espanyol i efectuats tots ells a Nova York: el mateix dia de la inauguració de la mostra, s'obrien les portes del nou Institut Cervantes a la ciutat i el cor de la Fundación Príncipe de Asturias actuava a l'Avery Fisher Hall del Lincoln Center. Tot això amb la presència d'alts càrrecs polítics espanyols, encapçalats pel príncep d'Astúries, que també va fer entrega pública del premi que duu el seu nom al cineasta Woody Allen. Es va convidar diverses personalitats literàries nord-americanes, com ara Susan Sontag o Arthur Miller, perquè avalessin amb la seva imatge la nova línia d'actuació d'Afers Estrangers als Estats Units. El mes de maig d'aquell mateix any, José María Aznar havia defensat explícitament la nova política nord-americana a l'Orient Mitjà (Israel i Iraq). Segons les paraules del president espanyol, la visita pretenia «canviar la imatge que es té d'Espanya, perquè està desfasada i no respon a la força econòmica i social del país».<sup>8</sup> Com a primer exercici d'aquesta nova voluntat de publicitat cultural, s'havia presentat a Washington l'exposició «Sepharad», sobre la cultura jueva a Espanya.

El secretari d'Estat per a la Cooperació Internacional, Miguel Ángel Cortés, va manifestar que l'exposició tenia com a objectiu:

Que es tingui la impressió que existeix una creació contemporània espanyola que es troba a l'alçada dels temps [...]. Però on no hi pot haver dubte és en el fet que el moment de més alçada que ha tingut Espanya i pel qual és immediatament reconeguda és el Segle d'Or.<sup>9</sup>

El director general de Relacions Culturals i Científiques del Ministeri d'Afers Exteriors espanyol, Jesús Silva, va dir del projecte:

8. *El País*, 6 de maig de 2004.

9. Entrevista realitzada a Miguel Ángel Cortés el 2004 i reproduïda a Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?: Arte y poder en España desde 1950*, Cen-deac, Múrcia 2010, p. 326-345.



Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2009

És dir-los als americans, amb molt de talent i molt d'enginy, que el Barroc, Velázquez i Picasso tenen continuïtat avui dia; que aquí hi ha un quart viatge que és el dels nostres artistes joves, que poden competir amb tots els Chapman del món [...]. No havia sentit fins ara que també una part de la nostra generació d'artistes pot ser subversiva.<sup>10</sup>

Szeeman va manifestar que la mostra constituïa una «celebració de l'art, del plaer de la celebració i de l'aventura», elements que considerava centrals en el caràcter espanyol. El títol de l'exposició feia referència a un dels viatges de Colom: «Jo sempre dic, respecte d'aquest viatge, que Colom va dur la sífilis, el catolicisme, l'esclavatge i un munt de coses dolentes, i jo duc artistes. Per això he qualificat l'exposició de "real"».<sup>11</sup>

#### 1.7 **Barrocos y neobarrocos: El infierno de lo bello (Salamanca, 2006)**

Novament sota el Govern socialista, i coincidint amb la capitalitat cultural europea de Salamanca el 2006 i amb la celebració de la XV Cimera Iberoamericana de Caps d'Estat i de Govern, es presentava al Domus Artium 2002 la mostra «Barrocos y neobarrocos: El infierno de lo bello», comissariada per Francisco Javier Panera Cuevas. L'exposició va presentar obres de més de setanta artistes internacionals. El batlle de Salamanca, Julián Lanzarote, va manifestar que aquesta mostra pretenia remarcar la «plena continuïtat d'una tradició»: «Aquest caràcter transgressiu i melancòlicament autoreflexiu [...] és el que en gran mesura ha reprès l'art del nostre temps».<sup>12</sup>

#### 1.8 **Andalucía barroca (Andalusia, 2007)**

No serà fins a l'any 2007, mitjançant un complex programa d'estudis, restauracions i exposicions titulat «Andalucía barroca», que la Junta d'Andalusia reconeixerà oficialment el barroc com un dels pilars substancials de la seva identitat històrica, sumant-lo així a l'altre pilar impulsat pels socialistes des dels anys vuitanta: el llegat andalusí. El president de la Junta, Manuel Chaves, declarava: «Per comprendre tot l'entramat ideològic i social que va configurar el barroc andalús, convé mirar el present, els costums, les festes i els romiatges, i la gastronomia, ja que es tracta d'un concepte vital, imprescindible per comprendre Andalusia».<sup>13</sup>

10. Entrevista realitzada a Jesús Silva el 2004, ibídem, p. 348-368.

11. Entrevista realitzada a Harald Szeeman el 2004, ibídem, p. 369-384.

12. F. Javier Panera Cuevas (ed.), *Barrocos y neobarrocos: El infierno de lo bello*, Fundación Salamanca, Salamanca 2005.

13. Declaracions efectuades a Antequera (Màlaga) i difoses per l'Agència Efe, 17 de setembre del 2009.

### 1.9 Spanish Painting from El Greco to Picasso: Time, Truth, and History (Nova York, 2007)

Comissariada per Francisco Calvo Serraller, aquesta mostra es va presentar al Museu Guggenheim de Nova York, produïda pel Ministeri d'Afers Estrangers espanyol. Es tracta d'un recull exhaustiu de l'art espanyol que pretenia posar de relleu determinades línies de continuïtat. El comissari, juntament amb Carmen Giménez, conservadora d'art del segle XX al Guggenheim, defensava la pertinència d'aplegar les obres al voltant de determinats «nuclis de força temàtics, que posin de manifest la retroalimentació ideològica de l'art espanyol». L'exposició es va centrar en temes tan variats com la natura morta, el paisatge, el nu, la crucifixió, els monstres o el món domèstic, partint sempre de quatre àrees de coneixement principals: la història, la religió, la mitologia i la vida quotidiana.

### 1.10 España 1957-2007 (Palerm, 2007)

El 2007 es va presentar a Madrid el que seria la revisió oficial més important de la història recent de l'art espanyol, l'exposició «España 1957-2007», comissariada pel crític italià Demetrio Paparoni i organitzada per l'Institut Cervantes, el Ministeri de Cultura espanyol, el Parlament Europeu i la Província Regional de Palerm, ciutat on es va inaugurar, «perquè Sicília i Espanya comparteixen una mateixa manera de veure el món», segons els organitzadors. El més selecte de la producció artística nacional des de la dècada de 1950 es presentava unificat sota un criteri que la directora de l'Institut Cervantes, Carmen Caffarel, i el ministre de Cultura, César Antonio Molina, definien amb les dues paraules següents: «el barroc». Va dir el comissari: «L'art espanyol modern i contemporani evoluciona en la direcció marcada a partir del segle XVII pel Quixot i per la tradició barroca; de la mateixa manera, la mostra no se subdivideix cronològicament sinó seguint un recorregut expositiu per seccions». Quines són aquestes seccions?: «Quixotisme tràgic», «Misticisme pagà», «Existencialisme barroc», «Tenebrisme hispànic», «Abstracció simbolicoformal».<sup>14</sup> Caffarel va remarcar que l'exposició era «exemple d'una Espanya que s'ha modernitzat socialment, culturalment i econòmicament».<sup>15</sup>

### 1.11 The Sacred Made Real (Londres, 2009)

La National Gallery of Art de Washington i la National Gallery de Londres, amb el suport del Ministeri de Cultura espanyol, van organitzar una mostra sobre la tradició barroca espanyola del segle XVII. L'historiador Francisco Calvo Serraller va assenyalar:

14. Demetrio Paparoni (coord.), *España 1957-2007*, catàleg, Skira Editore, Milà 2008.

15. Declaracions recollides a: <http://www.cervantestv.es>.

Quin és el motiu perquè avui s'aplaudeixin internacionalment les molt diverses manifestacions del barroc ibèric? A més del fet que s'hagi produït una feliç coincidència i que aquest interès hagi anat en augment al llarg del segle XX, gosaria de dir que també hi ha tingut força influència la crisi del model eurocèntric, interpretat com el cànon anglosaxó, protestant i burgès, que fins no fa gaire havia estat el dominant. En efecte, al davant del puritanisme luterà, racionalista, sobri i higiènic, l'explosió barroca, efectista, sensual i brillant, amb la seva capacitat demostrada per al mestissatge antropològic i formal, suposa un ordre alternatiu més elàstic i inclusiu. Finalment, en haver estat rebutjat d'entrada, el barroc ibèric no havia estat vist, cosa que permet entendre el favor que desperta en llocs on fins a dates recents era una raresa exòtica.<sup>16</sup>

Salzburg, Àustria, 2009



16. Francisco Calvo Serraller, «El bucle barroco», *E/ País*, 31 d'octubre de 2009.

## 2.0 STILL LIFE WITH ROTTING FRUIT (Natura morta amb fruita podrint-se)

Vídeo instal·lació: 2' 05"

Instal·lació: David Hoffos, 1996

Col·lecció de l'Alberta Foundation of Arts, Edmonton, Canadà



El treball de l'artista canadenc David Hoffos intenta endinsar-se en l'arqueologia il·lusionista de la imatge contemporània, tot explorant l'empremta que han deixat la màgia i la fantasmagoria en la producció audiovisual d'avui, dominada pel mite del que és supreal. En l'obra que presentem aquí, realitzada el 1996, l'artista experimenta amb els vincles existents entre la il·lusió que ofereixen els mecanismes de captació i reproducció de la imatge moderna i les estratègies de la imatge barroca, a fi de desemmascarar els principis rectors de l'una i de l'altra. Rere la façana que ofereix la il·lusió, l'únic que hi ha són artefactes, materials i procediments perfectament establerts. No hi ha cap secret. El mite és pot desmantellar fàcilment si s'observa entre els bastidors.

David Hoffos, detalls de la instal·lació *Still Life with Rotting Fruit*, 1996

Fotogrames del Vídeodocumental realitzat per l'artista

Participants en el debat (d'esquerra a dreta): Óscar Heredero, Norberto Chaves, Marc Panero, Pati Núñez, Claret Serrahima, Patricia Luján i Ramón Castillo

Campanya de l'empresa Burger King a Mèxic, 2009

## 3.0 LA MARCA

Com es construeix l'estereotip? Les marques nacionals –o supranacionals, com la de la hispanitat– es troben determinades per l'herència de mites identitaris difícils de desfer, sobretot perquè continuen sent permanentment reforçats. El manteniment d'aquests mites respon al profitós negoci de la indústria turística, en el marc de la carrera global dels logotips. Els actuals processos de «logotització» del que és designat com a identitari es basen en una narració visual essencialment estereotipada i institucionalitzada, destinada a crear marques que generin legitimitat en la transmissió de certs valors mitificadors. Els mites identitaris es mostren cada cop més com runes del passat, i al mateix temps generen quantitats ingents de diners. Així, en un món regulat per la carrera de les marques locals, la construcció de la identitat ja no correspon a pràctiques socials sinó a la generació de logotips atractius i fàcilment comercials. Com es ven allò hispà, allò llatí? Qui estableix els components d'aquests imaginaris? Com es fa i es desfà una marca?



### 3.1 La marca. Un debat

Vídeo: 23' 20"



Per mostrar els mecanismes d'elaboració de les marques, vam aplegar un grup de reconeguts publicistes que havien acceptat de participar en una pluja d'idees per pensar la imatge gràfica i el possible títol d'aquesta exposició. Els *briefings* previs a la trobada subratllaven la necessitat de centrar-se en temes com «Amèrica Llatina», «marca», «identitat», «barroc» i «imatge». El vídeo presentat és un resum d'aquella sessió de treball, que va durar tres hores i va tenir lloc a l'escola superior d'imatge i disseny IDEP de Barcelona, el novembre de 2008.

Els participants van ser Norberto Chaves, Marc Panero, Pati Núñez, Claret Serrahima, Patricia Luján i Ramón Castillo. Óscar Heredero va fer de moderador.

Finalment, la comunicació de l'exposició s'ha desenvolupat de forma aliena a les opinions expressades en aquella trobada.

### 3.2 DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN

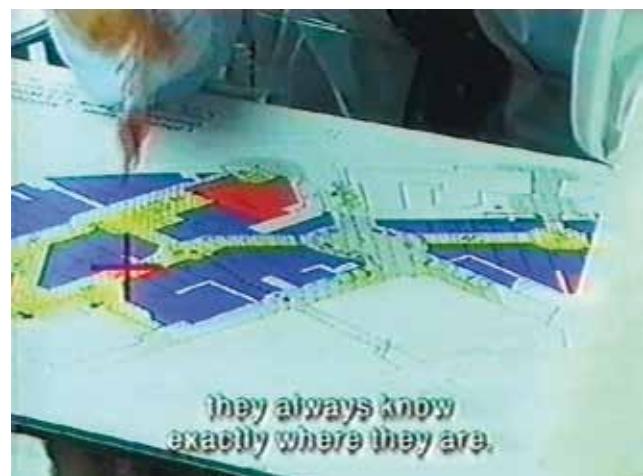
(Els creadors de mòns de consum)

Vídeo: 5' (fragment de l'original de 72')

Direcció: Harun Farocki, 2001

Cortesia de l'artista i de la Galeria Àngels Barcelona, Barcelona

En aquest treball, l'artista alemany Harun Farocki recull el procés d'ideació d'un centre comercial a la ciutat alemanya de Münster per dissenyadors i arquitectes. La raó per mostrar aquest treball tan meticulos de Farocki rau en la possibilitat que ens ofereix d'observar com els processos d'estereotipament cultural són avui dia més presents que mai gràcies als fenòmens de la globalització comercial, que converteixen la complexitat de la realitat en més productes fàcilment identificables, rastrejables i consumibles.



Harun Farocki, fotograma del vídeo *Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001.  
Foto capturada del vídeo

### 4.0 LA CIMERÀ



Entre les eines més importants per representar la «comunitat hispana» hi ha les trobades i cimeres realitzades al més alt nivell diplomàtic i polític. Aquestes trobades, que presenten una alta càrrega simbòlica, recullen invariablement temes com l'educació, la pobresa, l'estabilitat política i econòmica, el desenvolupament i la integració social. Diplomàcia, negocis i identitat cultural comuna constitueixen els pilars del llenguatge polític, però respon això a l'enorme diversitat social i cultural d'Amèrica? Com podem distingir entre les pràctiques socials pròpies i les quimeres que prenen que les coses es mantinguin amb l'ordre que han tingut sempre?

Paral·lelament, en l'actual procés de commemoracions de les independències dels països americans, una gran part d'aquestes qüestions es troben sotmeses a un fort revisionisme. Ara bé, també en aquests relats es pot apreciar el continuisme de certs mites històrics i identitaris, articulats des de les elits sociopolítiques.

Aquesta secció pretén oferir un calidoscopi, forçosament incomplet, dels elements que conformen el mite hispà i que sorgeixen recurrentment en el llenguatge que el domina: la religió, la casualitat creativa, l'educació, la llengua, el mestissatge, la dimensió política, els logotips culturals, l'«estil de vida». També pretén mostrar com els relats institucionals «aterren» en allò real i, en alguns casos, la manca de ressò que troben les llegendes fundacionals en la vida quotidiana dels ciutadans representats en aquests fòrums.

## 4.1 Infiltrats a la cimera

Vídeo: 28' 26"

Tres membres de l'equip del projecte es van acreditar com a periodistes a la XV Cimera Iberoamericana de Caps d'Estat i de Govern, reunida a Salamanca a l'octubre del 2005. Càmera en mà, es van ficar on van poder a fi de capturar l'esperit de la trobada.



Sessió de clausura de la XV Cimera Iberoamericana, Salamanca, 2005

Sessió fotogràfica durant la XV Cimera Iberoamericana, Salamanca, 2005

## 4.2 Tot allò que sempre havíeu volgut saber sobre les cimeres

Entrevistes: 5' 31"

Porfirio Muñoz Ledo (exsecretari d'Educació amb el Partido Revolucionario Institucional, cofundador del Partido de la Revolución Democrática i exambaixador de Mèxic en diversos països i organismes) i Carmelo Angulo (ambaixador d'Espanya a Mèxic) analitzen el naixement i l'evolució de les cimeres iberoamericanes. Ambdós van participar a començament de la dècada de 1990 en la sèrie de converses que Felipe González va mantenir amb diversos líders i assessors polítics i que van donar lloc a la I Cimera Iberoamericana, en el marc del V Centenari de la Conquesta d'Amèrica.

En el fragment que es presenta, Porfirio Muñoz Ledo descriu l'ambient diplomàtic internacional que va constituir el teló de fons de les negociacions on van quallar els actes de celebració del V Centenari i de la I Cimera Iberoamericana, el 1992.



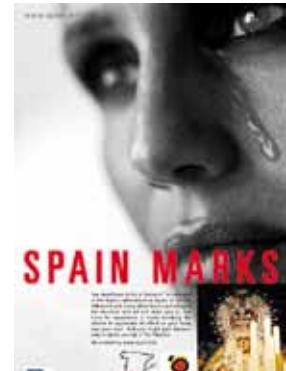
Placa commemorativa de la I Cimera Iberoamericana, Guadalajara, Mèxic, 1992



## 4.3 Spain is different

Seqüència de vídeo i d'imatges: 2'15

Des que Manuel Fraga va idear el conegut eslògan «Spain is different», les campanyes de la «marca Espanya» han mantingut la tradició d'ofrir una visió excepcionalista de la cultura i de la societat. Així s'aprecia en tres de les més recents: *Smile* (2006), *Spain marks* (2007) i *I need Spain* (2010). Espanya com a territori premodern, i per tant, naturalment postmodern.



Dues imatges de la campanya de promoció turística *Spain Marks*, organitzada pel Ministeri de Turisme espanyol, 2007

## 4.4 Ciutats en venda

Vídeo: 4' 03"

Salamanca, Zacatecas, Barcelona: tres exemples de l'administració de la memòria en el taulell global de les marques. Es mostren fragments dels vídeos promocionals *Salamanca única* (Ajuntament de Salamanca i Junta de Castella-Lleó, 2005); *Zacatecas, capital bizarra y joya colonial* (Consejo Estatal de Turismo de Zacatecas, 2004), i *Viure un somni: Fòrum de les Cultures* (Ajuntament de Barcelona, 2004).



Simulació de la façana d'un edifici en restauració, Valladolid, 2005

## 4.5 En campanya

Vídeo: 4' 40"



Els espots electorals soLEN ser prismes que permeten observar l'imaginari de les elits polítiques. La constitució simbòlica dels missatges de propaganda també redueix a l'estereotip moltes de les qüestions centrals que preoculen l'electorat. En aquest procés reduccionista es pot apreciar fins a quin punt les imatges són sotmeses a torsions complexes. Aquí s'ofereix una selecció d'espots emesos en campanyes polítiques de diversos països d'Amèrica Llatina.



Cartell electoral a l'estat mexicà de Nayarit, 2007

## 4.6 Allò que marca

Entrevistes: 5' 12"



Diversos intel·lectuals mexicans, xilens i peruans comenten el paper que exerceixen les marques nacionals en tant que negocis, el turisme i els seus pilars (l'excepcionalisme, el destí manifest), així com les seves possibilitats de pervivència i altres desenvolupaments no considerats en el relat del poder.

En el fragment que es mostra aquí, alguns dels entrevistats parlen de la gestió dels estereotips i de com encarar el futur quan esdevenen un negoci global.

Alumnes del col·legi Juan Valer Sandoval de Lima, Perú, que van participar en un dels debats.  
Fotografies de Núria Arias

## 4.7 A través del espejo (I)

Entrevistes: 6'

Direcció: Núria Arias



*A través del espejo* és un treball que s'articula al voltant de 21 debats organitzats el 2009 en diferents escoles d'art i centres de secundària d'Argentina, Brasil, Espanya, Guatemala, Mèxic, Perú i Uruguai. En la reflexió dels estudiants sobre com som i com evolucionem, veiem que des de la infància aprenem a discriminar, interioritzem la creença que una classe social, un grup ètnic, un gènere o una cultura són superiors o inferiors als altres. L'educació, la religió i la família exerceixen un efecte dominó en la difusió d'aquestes creences.

(La llista d'escoles participants es detalla a la pàgina 90.)



## 4.8 Superbarrocos

Vídeo: 8' 48"

En les dècades de 1960 i 1970, Alejo Carpentier va ser un dels principals defensors del barroc com a estil essencial d'allò americà. Per a l'escriptor cubà, el realisme màgic era la forma natural d'entendre i expressar la realitat circumdant. La fusió entre surrealisme i barroc pretenia esborrallar la imatge colonial que tenien de l'estil les autoritats cubanes després de la Revolució. Carpentier va simbolitzar l'esforç de molts intel·lectuals per actualitzar el barroc en clau postmoderna, posant al dia una bona part de la tradició essencialista. Hem utilitzat l'àudio de l'entrevista que li va fer Joaquín Soler Serrano per a TVE el 1977 per acompañar les imatges d'aquest vídeo.

El 2007 vam entrevistar l'artista mexicà Luis Figueroa, cofundador del grup Apokalitzin. El mite hispà es basa en aquesta mena de casualitat que dóna a les persones un aire desenfadat, autèntic i popular. Les pràctiques marginals, font inesgotable d'escassetats, expressen de vegades les seves afliccions amb una abundor d'imatges. Succeeix el mateix a Tailàndia, Japó, Nigèria o els Estats Units, però a Amèrica Llatina, molts ho anomenen *barroc*. Figueroa defineix la seva obra com a *naca* ('de mal gust') i *barrokitsch*.

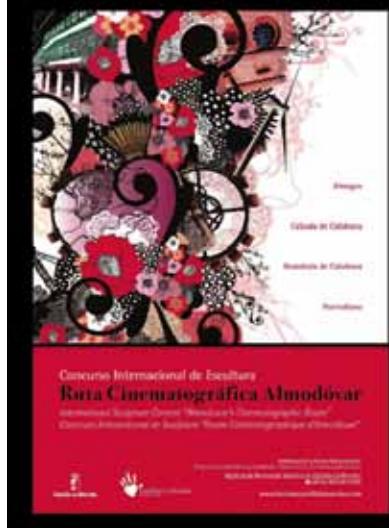


Detall de l'estudi del col·lectiu Apokalitzin, Mèxic, 2007

A la dreta de la imatge, l'artista Luis Figueroa, cofundador del col·lectiu Apokalitzin, Mèxic, 2007

## 4.9 Almodóvar

Vídeo: 1' 32"



La *movida* espanyola de la dècada de 1980 va recuperar la tradició, a fi de treure-li gravetat i densitat política i de portar a l'escenari realitats socials fins llavors marginades dels espais oficials de representació. En aquest rescat de l'imaginari popular, van aparèixer novament imatges de sants i del casticisme. Al llarg dels darrers vint anys, la ironia inicial va derivar en una defensa de l'excepcionalitat originària de la proposta moderna d'Espanya. L'any 2000, el cineasta Pedro Almodóvar recollia a l'Acadèmia de Cinema de Los Angeles el seu primer Òscar, obtingut per la pel·lícula *Todo sobre mi madre*, esmentant tot el santoral («Gràcies a la Mare de Déu de Guadalupe, a la Macarena, al Sagrat Cor, al Crist de Medinaceli...»), al mateix temps que advertia al món sencer: «Sé que per a vosaltres és una mica difícil d'entendre, però jo vinc d'una cultura molt diferent». Almodóvar triomfa perquè ofereix allò que «els altres» esperen dels hispans.

## 4.10 Barceló

Vídeo: 0' 51"

El pintor Miquel Barceló, l'arquebisbe de Palma, Ses Majestats els Reis d'Espanya i les autoritats polítiques mallorquines en ple inauguren l'any 2007 el nou retaule de la catedral de Palma de Mallorca, creat per Barceló. La fusió entre art i poder ha marcat indeleblement la funció de la cultura a Espanya. De vegades es diria que no ha passat el temps des del segle XVII.



Cartell promocional de la «Ruta cinematogràfica Almodóvar», Junta de Castilla-La Mancha, 2007

L'artista Miquel Barceló executant dues de les seves peces.  
Imatges d'Internet

## 4.11 Les nenes i la mort

Entrevistes: 4' 53"



Dues alumnes de l'escola de secundària Ángel Salas Bonilla, de Mèxic DF, parlen sobre el «Día de Muertos», 2007

El 2004, en el marc d'un projecte que recollia una sèrie d'entrevistes a estudiants, vam fer una visita programada a un centre d'educació secundària d'un barri de classe mitjana de Mèxic capital. Coincidia que faltava molt poc per al 2 de novembre, el *Día de Muertos*, i l'escola estava adornada amb tota la parafernàlia típica d'aquestes dates: altars, màscares, cranis de sucre, dibuixos o esquelets de papiroflèxia ocupaven les aules en lloc de les pizarres. Ens van fer passar a una gran aula on ens esperava un grup d'alumnes cuidadosament seleccionats per la Direcció, juntament amb alguns professors. Els nois i les noies, de tretze anys, anaven tots vestits amb l'uniforme escolar de color blau, ells amb pantalons i elles amb faldilla, i tots tenien cara d'anar a passar un examen. Els vam saludar amb una encaixada de mans, vam fer alguna brometa per trencar el glaç i vam preparar l'equip de vídeo per fer les entrevistes. L'actitud del personal de l'escola era amable però encartonada. En la manera de comportar-se de tot el grup es percebia una jerarquia molt visible; els alumnes sempre miraven de reüll els mestres després de respondre alguna qüestió o després de comentar alguna facècia, en busca d'aprovació o de permís.

Vam escollir dues noies a l'atzar perquè ens parlessin del *Día de Muertos*, de què en pensaven de la festa i de com la pensaven celebrar. I vam tenir una sorpresa majúscula quan les dues adolescents ens van amollar un discurs sobre la mort com qui repassa de memòria la taula periòdica dels elements.

## 4.12 María Música Sepúlveda

Video: 1' 20"

Arran de les manifestacions de desenes de milers d'estudiants xilens el 2006 exigint canvis en el model educatiu –l'anomenada *revolució dels pingüins*–, una alumna de catorze anys, María Música Sepúlveda, farta del menyspreu dels polítics davant les seves peticions de diàleg, va llançar l'aigua d'un gerro a la cara de la ministra d'Educació. Tots els mitjans van criticar la noia, i van subratllar que el sistema funcionava malament precisament perquè era capaç de generar actituds «violent» com aquella. La veritable violència és el silenci. El silenci d'una estructura educativa al servei de l'Administració i no de la transmissió d'experiències i d'experiments: una educació entesa com un baluard de patrons conegeuts i no com un trampolí d'exploracions.

## 4.13 A través del espejo (II)

Entrevistes: Vegeu 4.7

## 4.14 Mitografies

Entrevistes: 5' 17"

Diversos intel·lectuals mexicans, xilens i perus exploren qüestions relacionades amb els termes «hispanitat», «barroc» o «llatí», amb l'educació i amb la llengua. En el fragment que aquí es reproduceix s'analitza l'origen d'alguns d'aquests termes i les estratègies que s'hi amaguen al darrere.

## 4.15 El mítинг i la cartera

Video: 3' 02"



Ondurant un mítинг electoral de l'excandidat a la presidència de Mèxic Andrés Manuel López Obrador, a la ciutat de Zacatecas, es produeix un esdeveniment curiós al voltant d'una cartera.

Mítинг d'Andrés Manuel López Obrador a la plaça d'Armas de Zacatecas (Mèxic), 2006

## 4.16 La plaça Major

Vídeo: 4' 36"

La plaça major de la ciutat colonial ha simbolitzat sempre el kilòmetre 0 i l'escenari central del mite unificador hispà. Lloc idoni per administrar la memòria del passat, és alhora terreny on percebre'n les dislocacions. A les places majors es concentren les catedrals, els palaus de govern i la festa nacional. Aquí en mostrem tres: les de les ciutats de Mèxic (plaça del Zócalo), Lima (plaça d'Arms) i Taxco (plaça Borda).



Plaça del Zócalo, Mèxic DF, 2007



El conqueridor espanyol Pedro de Valdivia presideix la plaça d'Arms de Santiago de Xile, 2008



Dues escenes de la plaça Mayor de Lima (Perú), 2007



Monument a la fundació de Tenochtitlan, plaça del Zócalo, Mèxic DF, 2008

## 4.17 Fiestas, siestas y lastres

Entrevistes: 4' 23"



Estadio Azteca, Mèxic DF, 1982. Fotografia de Francisco Mata Rosas. (Reproduïda a José Joaquín Blanco, *Los mexicanos se pintan solos*, Pòrtico de la Ciudad de Mèxic, Mèxic DF, 1990, p. 28)

Diversos intel·lectuals mexicans, xilens, peruans i espanyols exploren alguns dels presumpcions llocs comuns sobre la força i la presència de la festa, dels ritus, del sentit d'allò sagrat i de la pretesa excepcionalitat i «manera de ser» dels llatins: la manera de parlar, els sentiments apassionats i confrontats de fracàs i d'alegria, la creativitat «innata» en la gastronomia, els usos amorosos, la sensació d'impotència, les derrotes futbolístiques, la sagacitat innata... Avui dia, el conjunt conforma un entorn acollidor on allò llatí sembla trobar una direcció i un destí; ara bé, fins a quin punt tot això no és més que una pesada cortina de fum que no deixa emergir altres realitats?

En el fragment recollit aquí, s'explora una coneguda expressió de les autoritats colonials espanyoles: «La ley se acata, pero no se cumple», com a símbol del doble llenguatge i del simulacre.

## 4.18 El xarlatà

Vídeo: 2' 36"

Un venedor ambulant exposa els seus productes a la ciutat de San Cristóbal de las Casas, a l'estat mexicà de Chiapas. La figura del xarlatà reuneix les diferents estratègies de venda sobre la base de les quimeres. La realitat és un cùmul de palimpsests, de capes superposades, en constant negociació les unes amb les altres.



Dos fotogrames del vídeo



## 4.19 Juan Diego

Fragment del llargmetratge *La Virgen de Guadalupe*: 4' 08"

Direcció: Alfredo Salazar, 1976

El 1531, deu anys després de la victòria de les tropes d'Hernán Cortés sobre els mexiques, el txitximeca Juan Diego Cuauhtlatoatzin es va presentar davant del bisbe espanyol de Mèxic portant unes flors per ordre de la Mare de Déu. Quan va desplegar la capa on les duia embolicades, va sorgir la imatge de la Mare de Déu de Guadalupe, impressa per a meravella de tots els presents. La Mare de Déu havia escollit l'estil pictòric del darrer gòtic espanyol, amb elements flamencs previs a les influències italianes, cosa que demostrava un gran coneixement de la tècnica de l'oli. El llenç s'exposa actualment a la basílica de la Virgen de Guadalupe, a la capital de Mèxic.

Alguns historiadors han atribuït l'autoria de l'obra al pintor Marcos Cipac de Aquino, que l'hauria realitzada per encàrrec del segon arquebisbe de Mèxic, fra Alonso de Montúfar.



Oli original de la Virgen de Guadalupe conservat a la basílica de la Virgen de Guadalupe, Mèxic DF, 2008



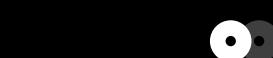
Un escultor urbà talla una imatge de la Virgen de Guadalupe en l'arbre d'un carrer, Mèxic DF, 2008



Manifestació política a Mèxic DF, 2007. Imatges d'Internet

## 4.20 El Niño de Atocha

Video: 1' 09"



Grafit mural a la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (FARO), Ecatepec, Mèxic, 2007

Mèxic és el segon país del món en nombre de catòlics després de Brasil. Avui dia, només set dels vuitanta-nou milions de mexicans (el 6,7 per cent de la població total) que han estat batejats es declaren practicants. La mitjana d'edat dels capellans és de seixanta anys.

El Niño de Atocha és una devoció d'origen romà establerta a Mèxic durant la colònia. Al voltant del seu culte s'observen diverses pràctiques socials que mostren la complexa comprensió del fet religiós en moltes zones d'Amèrica.



Exvots al santuari del Niño de Atocha, Zacatecas, Mèxic, 2007



## 4.21 Per a què serveix la imatge?: La monja

Vídeo: 2' 28"

Una monja colombiana d'un convent d'Osuna (Sevilla) explica la seva relació amb les imatges que l'envolten.

## 4.22 Per a què serveix la imatge?: El guia

Vídeo: 2' 12"

Un guia turístic mexicà parla dels antics pintors del monestir agustinià d'Actopan, proper a la capital.



100. Página de título de la *Orbita Probitatis; La actividad del pintor como alegoría de la imitación* (de J. David, Veridicus Christianus [Amberes, 1603]).



103. Pintor pintando la Natividad (de J. Sucquet, *Via Vita aeternae* [Amberes, 1630]).

Reproduïdes a David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid 2009 (1989)

## 4.23 Paricutín

Vídeo: 7' 03"



Dues imatges del temple de San Juan del Paricutín.  
Fotografia dels autors i d'Internet

El 1947, l'erupció del volcà Paricutín, a l'estat mexicà de Michoacán, va arrasar el poble d'Angahuan i el seu famós temple barroc. Però la lava es va deturar en arribar al punt més sagrat: no va tocar l'altar, per a entusiasme dels fidels. Lázaro Soto, veí purépecha de la contrada i testimoni del que va passar, ens explica la història.

## 4.24 La Petroteca

Vídeo: 16' 46"

Al segle XIX, un dels principals temples barrocs de la ciutat mexicana de Zacatecas va anar a parar a mans d'una església presbiteriana que en va destruir tota l'ornamentació en compliment dels preceptes iconoclastes del protestantisme. Les autoritats de la ciutat, però, en van conservar les restes, arxivant-les amb cura en el que es coneix com *La Petroteca*, a l'espera de poder reconstruir-ne algun dia la façana. Per què s'han dedicat tants de recursos a mantenir els fragments barrocs?



Una de les sales de La Petroteca de l'antic temple de San Agustín, Zacatecas, Mèxic, 2007

Façana actual de l'antic temple de San Agustín, Zacatecas, Mèxic, 2007





## 5.0 EL PRIMER ÀNGEL

Animació en 2D: Tràiler promocional de la peça original de 10'

Direcció: José Quintero



Parlar d'allò hispà significa parlar dels indis. No hi ha cap més associació primera. Els indis van ser les víctimes, van gestar el mestissatge i el mite religiós i van esdevenir icones tant de la construcció de les bastides nacionalistes posteriors a les independències com de les marques d'autenticitat cultural i de tipisme, tant si s'interpreten com a logotips turístics o com a exemples d'un presumpte subdesenvolupament.

La violència envers l'indi és més explícita en el colonialisme hispà que en qualsevol altre context sociocultural, precisament per la negació a acceptar-la. La guerra d'Amèrica va ser anihiladora. Els taïnos de Santo Domingo van passar de ser 1.100.000 el 1492 a tot just 10.000 el 1517. Dels 25.000.000 de persones que vivien al que actualment és la zona de Mèxic el 1518, dos anys abans de la derrota, se'n va passar a 700.000 el 1623. El professor i arqueòleg espanyol José Pérez Barradas va escriure l'any 1948: «Els espanyols podem, si la vida ho pinta així, odiar l'altre, perseguir-lo i anihilat-lo; però l'enemic ho serà sempre per raons de passió circumstancial; mai per res del que té a veure amb l'essència última de la personalitat humana.» Aquest relat s'ha refugiat en les motllures del barroc, amb el seu cultiu de les formes històriques en clau esteticista, que han servit per esborrallar aquella responsabilitat inicial.

José Quintero, un dels dibuixants més cèlebres de Mèxic, ens proposa una ficció animada on analitza algunes de les metàfores que han anat filant el mite del mestissatge, un procés que no s'ha desenvolupat gràcies a l'impuls d'Espanya o de les elits llatinoamericanes, que no l'afavorien pas amb les seves lleis casticistes, sinó «malgrat» aquestes.

(Vegeu els crèdits a la pàgina 90.)

## 6.0 LA VETA DE LA HISPANITAT

Vídeo: 19' 43"



La mina La Valenciana, a la ciutat mexicana de Guanajuato, va ser una de les principals fonts mundials d'or i de plata des del segle XVI fins al segle XVIII. Ramiro, un antic miner, relata la memòria d'aquells temps.

## 7.0 POLÍTIQUES DE LA IMATGE

Les polítiques culturals públiques destinades a la producció i promoció nacional tenen una responsabilitat clara en la gestió dels recursos oficials sobre la imatge. La majoria de projectes polítics gestats entorn de la cultura en els països hispans projecten una continuïtat històrica clara: que només l'art i l'artista són capaços de subvertir les contínues crisis socials, que només en ells es pot crear ciutadania, i que només en ells es troba la llavor d'una modernitat a l'espera del moment ideal per manifestar-se. L'art i el geni són les metàfores perfectes «per elevar-se i situar-se a l'alçada dels temps», deia Miguel Àngel Cortés, secretari d'Estat del Govern espanyol per a la Cooperació Internacional el 2004. Així, la promoció de productes artístics desvinculats de les raons i els fons socials que els van fer possibles ha esdevingut amb el temps la raó de ser de la política pública sobre la cultura.

En el cas d'Espanya, la patrimonialització acrítica del discurs d'Estat d'artistes i literats és singular. En una societat que es pretén tota ella cultura, que no comprèn que hi hagi zones no culturitzables, que quan les detecta les etiqueta d'heterodoxes o d'alguna cosa pitjor, que interpreta la imatge (i certament també el text) com un mitjà de control sociopolític i com a document legitimador de memòria i d'utopia, que promet a l'artista el rang més alt en la representativitat nacional i en la diplomàcia, es fa difícil trobar creadors amb pensaments alternatius. I, tanmateix, n'hi ha i n'hi ha hagut, amb les seves contradiccions i paradoxes, tot i que no apareguin sovint en els elencs oficials ni en la multitud de volums dedicats a l'excelsa història de l'art espanyol.

Seria absurd plantejar una condició específica de la imatge en l'àmbit espanyol o llatinoamericà, com si fos ontològicament diferent de la que existeix en altres contextos. Només que rere la imatge específica escollida per representar la faula unitària –allò barroc–, hi ha unes polítiques que pretenen provocar certs tipus de resposta social. Molts dels mites que estem repassant no s'han constituït perquè sí, sinó gràcies a unes estratègies ben definides –si bé profundament volubles– d'institucionalització i de control. Aquesta promoció insistent d'una realitat social només sublimada en la imatge és possiblement una de les causes primeres de la percepció de l'espai hispà com a fonamentalment visual. Al mateix temps, aquest hipercondicionament de la imatge no ha funcionat només en una única direcció, sinó que també ha provocat processos de desinstitucionalització en la mesura que les dinàmiques socials han acabat redefinint o subvertint algunes de les semàntiques originals que la definien.

## 7.1 Els reis

Vídeo: 7' 10"

Gairebé tots els museus d'art d'Espanya han estat inaugurats per la Casa Reial. La identificació entre Estat, monarquia i cultura es manifesta i es representa a més a més periòdicament, i confereix un to de «naturalitat» a una relació simbòlica. En aquesta col·lecció d'episodis observem les inauguracions del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, l'Institut Valencià d'Art Modern, el Centro Galego de Arte Contemporánea, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León, el Museo Picasso de Málaga, l'Artium de Vitòria, el Museo Guggenheim de Bilbao i la cúpula de la Sala de Drets Humans de la seu de l'ONU a Ginebra, pintada per l'artista Miquel Barceló. Són només alguns dels nombrosos espais inaugurats reialment en els darrers trenta anys.



El rei d'Espanya i el lehendakari del govern basc José Antonio Ardanza atenen les explicacions del director del Museo Guggenheim de Bilbao, 1997.  
Imatges d'Internet

## 7.2 El premio

Curtmetratge: 13'

Direcció: David Blanco

El cineasta David Blanco ficciona l'entrega dels premis nacionals d'art en el marc del seu certamen anual. Mentre la ministra disserta sobre el caràcter de l'art i de la política artística de l'Estat, altres assumptes paral·lels ocupen el temps dels presents.

(Vegeu els crèdits a les pàgines 90-91.)



Dos moments del rodatge del curt *El premio*, realitzat per David Blanco el 2010

## 7.3 Relats del poder

Entrevistes: 36' 28"

Entre 2005 i 2009 vam entrevistar un gran nombre de polítics, acadèmics, artistes i responsables culturals de Mèxic, Perú i Xile a fi de disposar d'un calidoscopi sobre les relacions entre l'art, la cultura i el poder en aquests països. Amb aquests diàlegs intentàvem extreure les accions i les pràctiques socials tant dels organismes públics com d'altres agents socials i culturals en relació amb la construcció dels universos simbòlics compartits per cada comunitat. Vam voler trobar els valors tàctics que conformen les estratègies destinades a fonamentar la identitat i els emblemes col·lectius, així com la funcionalitat de la cultura en aquests processos. El paper de la cultura, la responsabilitat dels creadors i els polítics en els relats de memòria, tradició i identitat, la genealogia de les polítiques culturals i la capacitat de l'art per qüestionar les herències del passat van ser, entre d'altres, algunes de les qüestions que van sorgir en aquestes converses.

Les entrevistes s'han distribuït en sis grans blocs:

### 7.3.1 La construcció d'allò llatinoamericà Entrevistes: 5' 26"

Quin ha estat el procés de construcció de la marca llatinoamericana? Com i qui ha editat aquest concepte? Sobre quins eixos identitaris s'ha construït? Quina validesa té avui dia aquest discurs unitari i diferencial? Quins beneficis aporta aquesta marca?

### 7.3.2 El barroc, estil manifest Entrevistes: 5' 26"

És allò barroc una essència «natural» d'allò llatí, la font d'una tradició llatinoamericana comuna? O és un discurs elaborat, destinat a servir les estratègies d'una elit determinada? Què consolida la tradició narrada des d'allò barroc?

### 7.3.3 Un relat d'integració Entrevistes: 5' 41"

Van ser les colònies espanyoles l'exemple d'integració que molts defensen? Com s'ha construït la memòria emblemàtica del mestissatge? Podem considerar que el discurs del sincretisme cultural s'ha consolidat amb èxit en les estructures socials?

### 7.3.4 Mèxic, Xile, Perú Entrevistes: 4' 56"

Quin és el relat fundacional de la construcció d'aquests tres estats? Quines són les seves ànsies d'excepcionalitat? Quins imaginaris de modernitat hi ha al darrere dels relats nacionals?

### 7.3.5 Les polítiques de la cultura Entrevistes: 7'

Podem identificar unes constants comunes en l'elaboració de les tàctiques de política cultural en l'entorn llatinoamericà? Quines són les tasques de la política cultural? Des d'on s'elaboren les seves grans línies d'actuació? Com es viu la dissociació entre les pràctiques i les polítiques?

### 7.3.6 La funció de l'art i dels artistes Entrevistes: 7' 17"

Quin paper tenen els agents culturals en la conservació d'una memòria determinada i en la transmissió del relat que la referma? Quina és la funció de la imatge en aquells contextos on les pràctiques artístiques estableixen una presuma distància entre l'àmbit social i la producció cultural?

(La llista de les persones entrevistades es detalla a les pàgines 91-92.)

## 8.0 MISIONES PEDAGÓGICAS

### Museo Circulante / Museo del Pueblo

Seqüència d'imatges: 1' 10"

A partir de la instauració de la Segona República el 1931 es va intentar reduir les altíssimes taxes d'analfabetisme dels entorns rurals, que rondaven el 50 per cent. Amb aquest fi es va impulsar el projecte de les Misiones Pedagògiques, que es va mantenir fins a l'inici de la Guerra Civil el 1936. La iniciativa, formalitzada a través de figures culturals notables, com ara Manuel Bartolomé Cossío, Antonio Machado, Pedro Salinas, Alejandro Casona, María Zambrano, José Val del Omar, Luis Cernuda o Ramón Gaya, reflectia una voluntat llargament forjada en un important sector liberal des que Francisco Giner de los Ríos i d'altres havien creat la Institución Libre de Enseñanza el 1876. Els objectius d'aquest programa eren «fomentar la cultura general, mitjançant biblioteques populars, lectures públiques, concerts i exposicions», «orientar els futurs mestres» i «crear cultura ciutadana per revisar les estructures de l'Estat i els seus poders». Els missioners van recórrer milers de kilòmetres per tota la geografia espanyola, especialment l'agrària, i van organitzar tota mena d'activitats culturals. Una d'elles, la més vinculada a les arts plàstiques, va rebre el nom de Museo Circulante o Museo del Pueblo. La seva finalitat era apropar als pobles còpies de les que es consideraven les obres mestres de la tradició artística espanyola. Es van fer rèpliques de pintures de Velázquez, El Greco, Goya, Ribera, Zurbarán, Goya, Sánchez Coello i Murillo, entre les que predominaven les figures de sants, a més de les al·legories de Velázquez i de Goya.

El projecte de les Misiones Pedagògicas, una barreja de combat educatiu i de conscienciació de les tradicions artístiques, considerava que la cultura era el camí obligatori per superar el desinterès, la indiferència i la impotència que experimentava una gran part de la població envers l'estructura política i les possibilitats de participar-hi. La cultura representava l'aglutinant en un relat històric que, si bé havia divorciat tradicionalment les elits del poble, també havia permès, gràcies a la connexió dels seus artistes amb els imaginaris populars, que es mantingués viva l'autèntica expressió nacional. Sota aquesta interpretació, l'art estava considerat el nexe de connexió entre el fons del poble i l'alta cultura. La gairebé exclusiva elecció d'artistes del Segle d'Or suposava vincular el que es consideraven les cotes més altes de la cultura espanyola amb l'objectiu d'una transformació política radical en clau popular. A Velázquez, Murillo o Ribera, i també a Goya, es podia apreciar la voluntat «popular» de l'art espanyol, més enllà del seu encastament en



les institucions oficials. D'aquesta manera, l'esquerra espanyola feia seu el discurs nacional tradicional, tot i que projectant-lo cap a horitzons de canvi polític i social. Si la cultura havia de crear una ciutadania nova, conscient i amb les seves potencialitats despertes, havia de respectar el fil conductor de la tradició artística fixada canònicament.

Des d'aquesta perspectiva s'explica que, acabada la Guerra Civil, les polítiques culturals de l'Estat franquista fomentessin exactament la mateixa tradició, llevat que amb objectius extremadament diferents dels que havien guiat el Museo Circulante. Posteriorment, ja en democràcia, les noves administracions adoptaran també el lema segons el qual «la cultura crea ciutadania» (Javier Solana, ministre de Cultura entre 1982 i 1988). De cinc museus d'art modern que hi havia el 1981, se'n passarà a vint-i-cinc el 1996. Hi ha per això millors ciutadans avui?

Les imatges recullen algunes escenes captades durant els recorreguts del Museo del Pueblo (1931-1936). Fotografies cedides per l'Arxiu del Museo Ramón Gaya de Murcia i per l'Arxiu de la Residencia de Estudiantes de Madrid.



## 9.0 ICONOCLÀSTIES Archivo F. X.

Projecte de Pedro G. Romero



De sobte tot s'omple d'homes. Tot és ple de gent, una massa negra comença a cobrir la plaça. Fa calor i els cossos atapeïts desprenen suor i irritació. Són molts els que s'hi apleguen. Uns vénen de la Puerta de la Carne, rebutjats a Intendència, després d'haver intentat, mitjançant l'assalt, un aprovisionament d'armes. D'altres arriben des de la Puerta Osario, on s'ha celebrat una assemblea improvisada i on el company Barneto els ha explicat la situació: «El centre de la ciutat està ocupat per grups de soldats i sembla que es repeteix la situació del 32». També, com el 1932, hi havia molta flama. «Els obrers han de respondre com llavors», acaba la seva proclama Barneto. No és que la República estigui en perill, també ha arribat l'hora de la revolució. Aquesta és la conclusió què han arribat. Sufocats, es miren entre ells, buscant un cap que dirigeixi l'acció. Dues dones, amb ensenyes de la FAI, encapçalen un grup reduït d'homes. Arriben des de San Bernardo i duen algunes escopetes. Se saluden. Tots llancen «visques» i «moris» amb decidida camaraderia. L'alegria que els envaeix els fa forts, semblen disposats a tot. La llegenda «un món nou» es pot llegir en els seus rostres, inflamats per la calor aclaparadora. La camaraderia del moment es treu per l'estrèpit d'uns trets. El centre ha estat ocupat pels militars insurreccións. La temperatura del grup puja però ningú no té la decisió suficient. El camí fins a Triana és vigilat per soldats que disparen contra qualsevol cosa que es mogui. Les detonacions que se senten vénen des de l'Alameda i la Puerta de Jerez i fan patent que serà necessària una llarga nit d'espera. Algú parla d'un blindat que vigila el túnel de San Bernardo. Les percussions que ara se senten vénen altes, com fêtes des dels terrats. Cada cop que el grup es desplaça en una direcció, algú esgrimeix una raó convincent per tornar-se'n. Cal fer-se forts, aixecar barricades, agafar armes, demostrar que es té el poder. Vespreja. L'enfrontament cos a cos sembla, de moment, una mesura suïcida, però s'ha de saber que amb els obrers no es juga. Una acció simbòlica és difícil en un barri pobre, sense casernes, sense oficines municipals, sense finques. Es va parlar de les esglésies i algú, novament, les assenyala. La de San Roque presideix la

Fotogrames de la pel·lícula *El Rocío*, realitzada per Fernando Ruiz de Vergara el 1980

plaça que acull la turbamulta. L'aire fresc que anuncia la nit provoca que totes les mirades es dirigeixin cap a l'edifici. Es tracta del començament d'una revolució, de guanyar-los la batalla, i per algun lloc cal començar. Als balcons que donen a la plaça apareixen veïns que saluden, amb el puny alçat, la massa cada cop més inquieta. Alguns baixen al carrer i s'uneixen a la multitud revoltada. Una munió sorollosa recorre la plaça com si es tractés d'un organisme viu. Un noi, alt i gros, colpeja la porta i no sembla difícil espanyar-la. S'obre la gran porta, i amb l'església oberta, un riu humà

s'hi endinsa. A l'abric del temple hi corre un aire fresc i fa menys calor. Les cares s'allegueren, es veuen els primers somriures i l'astorament davant la pròpia força. Els trets que arribaven del centre de la ciutat s'han apagat. S'intueix el perill, però sabent que encara no és a la vora. El cel és vermell i sembla anunciar una nit negra. Un veí arrenca una creu enorme i es disposa a sortir corrent per la porta. Es planta en mig del carrer i veu que d'altres l'han seguit, amb ciris i atxes. D'un comerç assaltat del carrer Matahacas han dut botifarres i xoriços, pernils, bulls, salsitxes, cansalada, tota mena d'embotits i d'aiguardents i vi. A les voreres es forma un sarau. A l'interior del temple continua l'activitat tumultuosa. S'arrenquen cortines del sostre, banderes i estàndards cauen de les parets, i al centre de la plaça s'improvisa una foguera. El guirigall dels assistents és màxim. Cada cop que un grup surt portant vestidures, canelobres, casulles, custòdies, hostieres, paneretes, encensers, cucurulles o ciris, és aclamat i aplaudit. Alguns veïns han estès als balcons llençols i banderes. Els Hermanos Badía, un trio de músics populars al barri, s'enfilen a dalt d'un terrat. Quan una colla treu a empentes la figura d'un Crucificat en bandera, el trio s'arrenca amb el Cañí, famós pasdoble que la multitud de la plaça aplaudeix i coreja. El Cristo de San Agustín, que podria haver estat l'estàndard del moviment obrer, subjecte de rogatives i de súplices diverses, és convertit ara en torxa amb la qual encendre el foc. La foguera, alimentada amb tota mena d'andròmides, és cada cop més gran i es multiplica. Amb reguerols d'aiguardent s'encenen ràpidament fogueres on corre el greix d'una graellada improvisada. La gent

celebra cada gest que proclamen els assaltants. La multitud continua traient mobles, quadres i figures, però quan la Mare de Déu, la Virgen de Gracia y Esperanza, creua la porta, els clams són unànimes, hi ha picar de mans, grits de guapa, la gent se li tira a sobre i l'alça del terra. Els Hermanos Badía ataquen una versió lleugera de *La internacional*, i la massa, mentre llença la imatge al foc, en canta la lletra: «Amunt, els pàries de la terra; amunt, els qui pateixen fam!», entre visques a la Mare de Déu i crits contra els capellans i l'Església. Es canta la revolució, se celebra el poble, s'aplaudeix l'anarquia. Amb el tumult el foc ha arribat fins a l'església, que ara crema per totes bandes. Refulgeix més grandiosa que mai, i celebra amb a la seva resplendor una nit de glòria. Tota la ciutat repeteix aquests gestos, els focs s'escampen como la pàvora i la nit s'il·lumina d'incendis. El cel de Sevilla s'encén amb onze flames iguals. Un espectacle inimaginable per a la vista aèria de la ciutat que obté el pilot Martínez Estévez mentre bombardeja la població amb prospectes que contenen una crida urgent a la defensa de la República.

Fragment de «Memorias de un hombre cualquiera», manuscrit de Juan del Campo del 1937, transcrit el 1993 pel poeta Ignacio García.

A Granada hi ha un grup de tallistes que exporten obres del Renaixement a Amèrica, i tots són de la Confederació...

I com s'ho fan perquè les talles semblin autèntiques del Renaixement?

A perdigonades! T'ho explico...

L'escola de Granada, tots de la CNT, serà recordada. Un dels companys de Granada, Angelillo, va anar a Madrid. Allà hi va fer una revolució perquè a Madrid hi ha bones mans i bon ofici. Luis de Vicente va ser anomenat amb justícia *L'imatger del barroc*, i va morir el 1919. A Santiago de Compostel·la s'inspiren en el plateresc.

I com definiries el plateresc?

És un Renaixement més petit –salta Rojas...

En deixar el prat arriba als llavis de Manuel Rojas un desig d'explicar el procediment que s'empra a Granada per «afusellar» les talles.

Doncs res –diu–, s'enterren les fustes i es treuen de la terra, i després se'ls disparen perdisos i pàvora. Cada foradet serà una quera i uns milers de dòlars. A perdigonades s'escamotegen els segles.

Felipe Alaiz, *Arte accesible (notas y apuntes de 1931-1947)*.

L'art no és una religió, però la religió ha estat un art.

L'artista sempre ha il·luminat els cultes, però l'art, que sempre va aspirar a la seva autonomia, va veure en aquesta il·luminació tota mena de possibilitats.

La mateixa intencionalitat que sorgeix en el cafè cantant per il·luminar els seus artistes, la va desenvolupar l'art jesuïta per donar llum a la fe catòlica i altres figures de l'art de les varietats...

Tots sabem què vol dir un artista quan diu que crema.

I místics en trobem a tot arreu. [...]

La metàfora de l'altar presentat com incendi de déu davant els ulls de l'ànima... Una idea que corroboren els seus accidents: els vernissos i els olis del treball de dauradura, la combinació de teles i de cabelleres il·luminades per torxes de cera enceses sempre al corrent d'aire o els fumerals d'oxigen de la columna salomònica...

Tenim, com el seu propi nom indica, el gòtic flamíger, amb les seves gelosies; però de tots els estils, és el barroc el que millor crema.

Felipe Alaiz, *Arte accesible (notas y apuntes de 1931-1947)*.



Escena iconoclasta durant la Guerra Civil espanyola.  
Archivo F. X.

## 9.1 Pizarra núm. 1: Laboratorio de Arte

Fragment de la pel·lícula *Rocío*, 1980: 4'

Direcció: Fernando Ruiz de Vergara



Les *pissarres* que està desenvolupant l'*Archivo F. X.* intenten il·lustrar mitjançant un mosaic d'imatges digitals alguns casos d'estudi que han estat exemplars a l'hora de definir una manera determinada de treballar l'arxiu. En aquest cas es tracta del Laboratori de Arte de la Universitat de Sevilla, i de la seva constitució i vinculació amb la propaganda feixista en els primers moments de la Guerra Civil. Aquest fragment de vídeo el protagonitza José Hernández Díaz, que va desplaçar Diego Angulo al capdavant d'aquest laboratori, i que juntament amb Antonio Sancho Corbacho va treballar en tasques de propaganda a les ordres del general Gonzalo Queipo de Llano. El mosaic presenta també fotografies documentals del Laboratori de Arte incorporades a l'*Archivo F. X.* i imatges del seu estudi i elaboració. En aquest fragment pertanyent a la pel·lícula *Rocío*, la primera que va patir la censura política en la democràcia espanyola, es recull la tasca de violència contra les imatges que es duu a terme tant en temps de guerra com en temps de pau.

## 9.2 La formación por la forma

Fragment de la pel·lícula documental *Noticiario de Tabasco 1926-1934*: 7' 40"

Direcció: Ignacio Illán Cortés



Aquest fragment documental sorgeix del taller del mateix nom elaborat per l'*Archivo F. X.* per al departament pedagògic del Musac de Lleó, dins del projecte Educando el Saber, curat per Octavio Zayas el 2010. Es tracta de la reelaboració d'una part dels noticaris realitzats a l'estat mexicà de Tabasco durant el Govern de Tomás Garrido Canabal. Les imatges mostren el taller «La formación por la forma», inspirat per José María Luz de Mena, on els aprenents havien d'entrenar-se en la talla de santets per culminar la lliçó amb les diferents maneres com podien ser destruïts. La pel·lícula mostra també el període revolucionari i anticlerical que va conèixer l'estat de Tabasco en les dècades de 1920 i 1930.

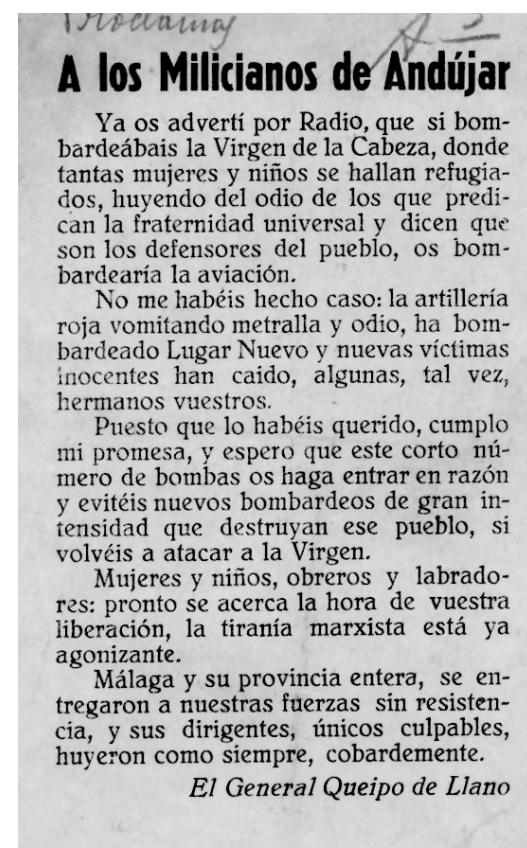
## 9.3 Tesauro: Acciones

Fragment de la pel·lícula *Vía Crucis del Señor en las tierras de España*, 1940: 5' 24"

Direcció: José Luis Sáenz de Heredia



Des del començament de la seva tasca, l'*Archivo F. X.* ha treballat per igual amb imatges documentals i de ficció, sempre que aquestes darreres hagin estat usades en la propaganda sobre la iconoclàstia. El cas d'aquest film és singular, ja que el seu director, Sáenz de Heredia, que havia treballat amb Buñuel durant els anys republicans, reconstrueix teatralment assalts i vexacions contra les imatges i els ritus catòlics, que barreja amb fragments també teatralitzats però agafats de la propaganda enemiga i amb algun tros verídic de documental. Basat en un text grandiloquent de Manuel Augusto García Viñolas, aquest film va ser retirat de la circulació el 1945 a causa de l'estranya reacció del públic, que aplaudia la presentació violenta de les imatges sense determinar-ne exactament els fins. A aquesta pel·lícula pertanyen les entrades següents de l'*Archivo F. X.*: «Intoleranza 1960», «El gran macabro», «La edad de oro», «Cabaret Voltaire», «Teatro de Guerrilla», «Supermarioneta», «Fluxus», «Tadeusz Kantor», «Das Orgien Mysterien Theater», «Et exspecto resurrectionem mortuorum».



## 10.0 **EL NIÑO PEPITA**

Vídeo: 10' 20"

Direcció i text: Claudia Llosa



El Niño Pepita és un sant, coneixedor de les eines del màrqueting alternatiu. Des de fa algun temps difon el seu credo a través d'Internet, i ofereix productes nous per consolidar la seva devoció.

Si sou d'aquelles persones que tenen fe, visiteu l'enllaç del Niño Pepita a YouTube <http://www.youtube.com/user/elninopepita> i veureu que ja supera les cent mil visites al mes. Entreu a les seves pàgines de Facebook i Twitter. Hi trobareu molts testimoniatges sobre els seus miracles.

Si us manca la fe, objectareu que vivim en clau de modernitat i fem servir les seves eines i la seva tecnologia però continuem arrossegant en molts casos discursos que li són aliens, acceptant qualsevol raonament sense substància per molt efectista que sigui, només perquè apareix guarnit i vestit de gala.

És el Niño Pepita un impostor? És el resultat d'una ment sacrílega que només pretén lucrarse? És la massa tan crèdula que necessita tenir fe en algú o en alguna cosa per tal de calmar les seves frustrations i els seus desitjos? És el sant tan miraculos com asseguren els seus seguidors?

Pot ser cadascun d'aquests interrogants, o cap d'ells. Tal vegada, un híbrid entre un barroc recarregat i una modernitat redefinida. O simplement és un vídeo poc escrupolós i manipulat, que pretén fer-se passar per la visió innocent i casolana d'un turista fascinat per la imatge que ha descobert.

L'única cosa segura, en qualsevol cas, és que «el poder de la imatge» continua sent ambigu i fascinant.

(Vegeu els crèdits a les pàgines 92-93.)



Rostre del Niño Pepita.  
Fotografia de Claudia Llosa

Altar inflable del Niño Pepita.  
Fotografia de Claudia Llosa

## 11.0 **LA FINAL**

### 11.1 **México vs Brasil**

Vídeo: 6' 30" (fragment de l'original de 100')

Direcció: Miguel Calderón, 2004

Cortesia de l'artista i de la Galeria Kurimanzutto, Ciutat de Mèxic



L'artista mexicà Miguel Calderón va realitzar aquest vídeo per a la Biennal de São Paulo amb la condició que s'emetés en un espai aliè a la mostra, de manera que els possibles espectadors es trobessin sorpresos. El treball es basa en un muntatge fals d'un partit de futbol entre les seleccions de Mèxic i del Brasil, on el resultat és de 17 a 0 a favor dels mexicans. De fons, el destí manifest d'un equip, el mexicà, que «mai no passa de quarts de final».



Fotograma del vídeo de Miguel Calderón, *México vs. Brasil*

### 11.2 **Imatges de la final de l'Eurocopa 2008 entre les seleccions nacionals d'Alemanya i d'Espanya**

Imatges del partit final de l'Eurocopa de futbol 2008: 9' 20"

El 2008, la selecció espanyola de futbol assolia la seva segona Copa d'Europa de la història (la primera havia estat el 1964), després de vèncer a Alemanya per 1 a 0.

Els mitjans de comunicació de tot el país van desencadenar una tempesta literària de patriotism i progrés un cop superada la «maledicció» dels quarts de final, fase on Espanya quedava eliminada habitualment. Un periodista del diari *El Mundo* escribia entusiasmado:

Volen ser pares del seu esdevenir, no fills del seu passat. Ho va escriure Miguel de Unamuno i ho crida un grup de futbolistes amb cor d'homes i rostre imberbe que sembla conformar un mapa d'Espanya, ídols reals que s'anomenen Marchena o Iniesta, Hernández o Ramos, Puyol o Capdevila i fins i tot Senna [d'origen brasiler], mostra d'un país modern i d'acollida, diferent del que va celebrar el títol del 1964, fos per orgull o perquè ho ordenava l'autoritat [...]. Calen victòries per conèixer realment com el futbol, una mena de religió sense déu, és capaç de vertebrar un país, de descobrir les coses que ens uneixen i no les que ens separen. És una cosa insondable, però màgica.<sup>17</sup>

Un altre reporter, del diari *El País*, anava en la mateixa direcció:

Ja no hi ha fantasmes, el passat ja no compta i els optimismes contagien [...]. Tots junts, fills de la pluralitat, van provocar l'extasi general en un país al qual ja només li faltava el futbol, un país al qual li ha costat treure's la caspa de sobre per esdevenir la més gran multinacional de l'esport, un sector que cada setmana li ofereix motius d'orgull.<sup>18</sup>

«Calen victòries», escrivien els periodistes. Les victòries que narren són les de l'exterior, perquè generen una imatge unitària de la nació. El *New York Times* titulava així la notícia de la victòria en l'Eurocopa: «Un equip i un país, finalment units».

Un país al qual ha costat «treure's la caspa de sobre» i que viu les seves victòries tal com mana el mite, a través de l'excepcionalitat. És difícil desprendre's del destí manifest en què s'han convertit els relats nacionals durant l'època moderna. Hi ha països guanyadors i n'hi ha de perdedors. I Espanya pertanya, sens dubte, a la segona categoria. Així ho declarava una allau de mitjans informatius només dos anys abans, el 2006, quan l'esquadra espanyola queia en quarts de final al davant de França, a la Copa del Món:

Serà que som així, serà que en nosaltres hi ha quelcom que ens impedeix superar aquests tràngols, quelcom que s'ha de compensar amb alguna cosa que ara no em ve al cap. Si us sóc sincer, he de dir que també en aquesta ocasió intuïa un destí tràgic [...]. Potser aquesta sensació invoca la nostra desgràcia, i probablement l'assumpte s'endinsa en les nostres arrels més profundes, Cuba, Trafalgar...<sup>19</sup>

Una altra decepció, l'enèsima, l'acostumada. Espanya, que apuntava alt, com sempre, torna a casa, com de costum [...]. Va escriure Georges Sorel que «el futur és d'aquells que no han perdut la il·lusió».<sup>20</sup>

Les derrotes i els triomfs se celebren amb agudes metafores d'alçada i de vergonya, iconografies bipolars encara procedents del destí manifest. Les seves victòries es troben arraulides pel dubte, per l'intimitat convicció que hi ha coses que no es poden canviar. L'escriptor Javier Marías manifestava la seva perplexitat després de la victoriosa final del 2008: «Tant de bo continuem desconcertant-nos, perquè així comencem a acostumar-nos a ser per fi tot el contrari del que sempre hem estat».<sup>21</sup> Marías, como tants altres intel·lectuals, interpreta la normalitat amb l'ull posat en els extrems del balancí, en el moviment pendular d'una suposada essència nacional, sense qüestionar el propi gronxador, sense qüestionar-se la normalitat mateixa. Aquesta pulsió gairebé malaltissa per ser «excepcionalment» normal és precisament un dels versicles més llegits del que se suposa que

17. Orfeo Suárez, «A un paso de la gloria», *El Mundo*, Madrid, 27 de juny de 2008.

18. José Sámano, «Inolvidable», *El País*, Madrid, 26 de juny de 2008.

19. Juan Manuel Trueba, «La historia interminable», *As*, 28 de juny de 2006.

20. Julián Redondo, «Zidane apuntilla a España», *La Razón*, Madrid, 28 de juny de 2006.

21. Javier Marías, «Lo contrario de lo que hemos sido», *El País*, Madrid, 29 de juny de 2008.

un poble «és». Aconseguir ser normals, com els altres; és a dir, moderns, rics, demòcrates i turistes, i, gràcies a un espectacle com el futbol, poder tenir una «religió sense déu», al dia i nacional. En els dies previs a la final del 2008, el ministre de l'Interior espanyol Alfredo Pérez Rubalcaba publicava al diari *El Mundo* un article titulat «El final de una anomalía». Entre altres coses, comentava:

Perquè es tracta d'història, i d'autoestima, i de consciència d'una tradició, i de la responsabilitat de qui hereta un llegat molt valuós que no ha de defraudar [...]. L'esport espanyol ha assolit el nivell internacional que ens correspon com a país.<sup>22</sup>

És a dir, Espanya és finalment un país gran, la història del qual s'ha d'escriure amb triomfs. No hi ha lloc per a cap altre camí: no hi ha lloc per a més «anomalies». L'any 2007, la companyia Nike va endegar una campanya en la qual els jugadors espanyols pintaven una pancarta on es llegia: «Ser espanyol ja no és una excusa, és una responsabilitat». La vella moral del no-triomf ja no té lloc en una modernitat que predica l'ètica de l'èxit en comptes de la moral, amb les seves justificacions esteticistes. Així ho pensava també la directora d'una de les principals agències espanyoles per a la promoció cultural, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, quan al febrer del 2010 contestava la pregunta de quin rostre posaria a la moderna creació espanyola que es volia vendre fora:

Ferran Adrià, Javier Mariscal, Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, els jugadors de la selecció espanyola... Persones que estan donant una imatge d'Espanya absolutament contemporània i que es mouen sense complexos i amb una energia envejable.<sup>23</sup>

Els futbolistes són transformats en artistes en virtut del seu èxit internacional, absolutament normal per la seva contemporaneïtat, que esborra tots els complexos d'una revolada. El futbol espanyol ha deixat enrere els aforismes de derrota i fins i tot ha apartat la mirada de la gran utopia promesa per l'únic estil barroc que funcionava realment: el brasiler. Les afirmacions d'experts i seguidors als mitjans i al carrer eren que el futbol espanyol havia assolit la seva «majoria d'edat», el «punt de no retorn», i que aquest era inqüestionablement europeu, l'àmbit «on es juguen les veritables lluites».

22. Alfredo Pérez Rubalcaba, «El final de una anomalía», *El Mundo*, 29 de juny de 2008.

23. Ángeles García, «Almuerzo con... Charo Otegui», *El País*, 1 de febrer de 2010.

Justament el dia que donem per acabat aquest text, esmorzem llegint un titular de premsa peculiar: «Demasiado barrocos». La selecció espanyola ha perdut contra Suïssa, a Sud-àfrica, el primer partit de la Copa del Món de futbol, contra tot pronòstic i amb el país convençut que Espanya s'enduria la Copa pràcticament sense haver de baixar de l'autocar. Diu la ressenya:

La selecció espanyola va ser ahir un equip excessivament barroc i sovint amanerat [...]. S'ha deixat vèncer per la retòrica. Ha mancat punteria i determinació en un equip de traça massa fina i sense força, poc contundent. Totes les coses es van aliar en contra d'una Espanya càndida i poc maliçiosa, sorprenentment vulnerable, sense el punt de rebel·lia i de caràcter que exigeixen els tornejos curts.<sup>24</sup>

El barroc, al fil d'aquestes paraules, ja no és un símbol de força, fecunditat i orgull, sinó un llast per a un equip que ja no comprèn cap altra cosa que no sigui ser campió.



24. Ramón Besa, «Demasiado barrocos», *El País*, Madrid, 17 de juny de 2010.



## EL D-EFECTO BARROCO POLÍTICAS DE LA IMAGEN HISPANA

### GUÍA DE INTERPRETACIÓN

UN PROYECTO DE JORGE LUIS MARZO Y TERE BADIA



*Identidad, estilo, marca:* estos tres términos, analizados según las diversas y complejas dinámicas que se establecen entre ellos, sirven de motor para un nuevo trabajo expositivo del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), caracterizado de forma marcada por una abierta voluntad de investigación y de replanteamiento crítico en torno al concepto de hispanidad. Concepto, mito o realidad cultural, porque las visiones que se desprenden son múltiples, a menudo contradictorias y llenas de matices e interrogantes.

Estamos ante un trabajo multidisciplinar, largamente madurado, que intenta ver más allá de los numerosos tópicos que rodean la imagen de la hispanidad y lo que ahora se conoce como «latino», en un proceso de comercialización de la cultura cuyo trasfondo trata de desentrañar y revelar el proyecto del CCCB. Las implicaciones políticas e ideológicas de esta visión identitaria tan llena de contrastes y paradojas se abordan en la exposición con notable desenvoltura y con una decidida voluntad de traspasar la superficie de las imágenes acuñadas y los tipismos más rancios para llegar a comprender lo que hay tras ellos.

Se percibe una genuina voluntad filológica en este intento de precisar el sentido de palabras como *barroco*, *hispano* o *latino*, que a menudo se desvirtúan o vacían de sentido al ser manejadas reiteradamente como clichés sociales y logotipos de productos comerciales. La propuesta del CCCB aspira, por tanto, a romper moldes para ayudar a comprender mejor las estrategias políticas y culturales y, en definitiva, para favorecer un entendimiento y una convivencia fundamentados en un conocimiento más real de las personas y de las comunidades a las que estas pertenecen.

### Antoni Fogué

Presidente de la Diputación de Barcelona  
y del Consorcio del CCCB

## EL MITE DEL BARROC

En estos años de bicentenarios de las independencias latinoamericanas, el CCCB ha querido ejercer la mirada crítica sobre las políticas culturales españolas en Latinoamérica. Y especialmente sobre el mito del arte barroco como pieza articular de la Hispanidad, uno de los mitos culturales mejor trabajados y más resistentes, que en cierto modo forma parte de los sobreentendidos colectivos, y que se ha incorporado incluso a los rituales políticos, como podrían ser las cumbres iberoamericanas, ejercicios de política efímera, para seguir manteniendo vivo el espectro de cierta comunidad ideal.

El ejercicio llevado a cabo por Jorge Luis Marzo y Tere Badia pretende indagar en las claves de una identidad propagada desde España hacia Latinoamérica, que encontró en el barroco la forma de expresión que le dio calado popular. Porque el éxito del barroco es su capacidad para penetrar en los diversos estratos de las culturas de la América conquistada, hasta el punto de crear un grado de complicidad en torno a él que ha hecho creíble la idea de un arte de todos, colonizadores y colonizados. Se podría decir del barroco que fue una ideología artística de Estado que tuvo la fortuna de que los colonizados la reciclaran y la hicieran suya, convirtiéndose de este modo en un espacio estético compartido, por encima de disfunciones y puntos de vista diversos. Es esta apasionante historia la que se trata de analizar: cómo un arte que llegó de arriba se convirtió en arte de todos.

Naturalmente, el ejercicio que los comisarios se han propuesto pasa por una pregunta ineludible: ¿por qué siempre se ha evitado la revisión crítica de esta cuestión? El barroco ha permitido mantener vivos algunos mitos políticos que todas las partes consideraban beneficiosos, e incluso ha conducido a interpretaciones equívocas que otorgan a las tradiciones populares de los países conquistados una fuerza impulsora de este estilo. La cultura como territorio de confusión.

La indagación crítica dirigida por Jorge Luis Marzo y Tere Badia, basada en un extenso trabajo de campo, ha permitido acumular una gran cantidad de información disponible en el catálogo y en diversos complementos documentales, a partir de los cuales se ha construido la muestra titulada «El d\_efecto barroco». Una exposición en la que los comisarios dan la voz a diversos artistas que abordan la dimensión política del barroco y las claves culturales del discurso de la Hispanidad desde diferentes puntos de vista y con diferentes métodos de trabajo. El resultado no es un tratado ni una tesis, sino una serie de signos esparcidos con la intención de abrir nuevas conexiones, nuevos espacios que ayuden a resituar mejor los efectos y defectos culturales del mítico Barroco.

Los bicentenarios, más allá de solemnidades y conmemoraciones, son una buena oportunidad para revisar los tópicos que vinculan a España con Latinoamérica. Y lo son especialmente cuando las relaciones han sido normalizadas por la vía del respeto mutuo y de la cooperación democrática, en un interesante proceso de transición, iniciado tras los años negros de las dictaduras, en el que la izquierda ha ganado protagonismo tanto por la evolución socialdemócrata de la vieja izquierda comunista como por los éxitos de los populismos en sus distintas variantes. En este marco, visitar las transmisiones simbólicas que mantienen activo el mito del barroco es también una forma de avanzar en el reconocimiento. Desvelando los espejismos que hemos compartido, se contribuye también a recuperar la confianza. Desbarroquizar las relaciones entre España y Latinoamérica podría ser quizás una excelente manera de consolidar un entendimiento mejor.

**Josep Ramoneda**  
Director del CCCB

## EL D\_EFECTO BARROCO. POLÍTICAS DE LA IMAGEN HISPANA

De entre todos los mitos nacionales y supranacionales gestados en el siglo XIX, el de lo hispano se presenta especialmente peculiar gracias a su longevidad. Sobre lo hispano y su expansionismo quasi mesiánico se trajeron otras ideas modernas como la de la hispanidad como unidad supranacional. Lo hispano simbolizaba el marco común entre España y Latinoamérica, lo cual generaba un estadio de homogeneización y de valores compartidos aparentes que no distinguían la diversidad constituyente de todas las partes.

Y, a pesar de darlo repetidamente por muerto en ambos lados del Atlántico a lo largo del siglo XX, lo hispano acaba asomando de nuevo en cada encuentro oficial, o en las esquinas de los tratados diplomáticos y comerciales entre los países implicados. Mientras que en Alemania, Inglaterra o Francia las visiones de la identidad nacional como un «destino manifiesto» en el mundo acabaron, bien de forma trágica, bien convertidas en meros instrumentos mercantiles, lo hispano, o la hispanidad, se presenta bajo unas características «esencialistas» tan arraigadas que su permanencia se ha mantenido prácticamente incólume hasta nuestros días: «No hay cultura que esté por encima de nosotros; ni lo estuvo, ni lo está, ni lo estará», manifestaba César Antonio Molina, ministro de Cultura del Gobierno español, en 2007.<sup>1</sup>

¿Cuáles son las estrategias generadas para que el mito perdure, cruzando régímenes, ideologías y gobiernos a lo largo del tiempo, y se convierta en razón de Estado y en bandera cultural? Esta es la pregunta original de la que parte la exposición «El d\_efecto barroco: Políticas de la imagen hispana».

Lo hispano se ha formulado en clave culturalista. Lo que uniría a los pueblos latinoamericanos y a España sería una lengua común, la capacidad de fusionar razas y sociedades en una genealogía compartida, la religión católica y una orientación estética en la vida. Estos son los elementos que han acabado conformando el mito. Sin embargo, constatamos que la lengua castellana se connota por su dificultad para convivir con otras lenguas; el mestizaje se desarrolló no gracias al impulso de España o de las élites latinoamericanas, cuyas leyes casticistas nunca lo favorecieron, sino «a pesar» de ellas; la concepción de lo sagrado a menudo tiene otros recorridos que los impuestos desde Roma, y la cultura ha estado marcada por una profunda disociación con el aparato educativo y por un encorsetado marketing oficial que continuamente sanciona lo que cabe y lo que no.

1. *El País*, 30 de marzo de 2007.

Para comprender la fuerza y vigencia de los mitos, es necesario observar cuándo y quiénes los actualizan y qué buscan con ello. Porque los mitos suelen servir para camuflar en forma de tradición las estrategias de ordenación del presente. Esta exposición, por consiguiente, no pretende hablar de lo hispano como realidad verdadera o falsa, sino percibir hasta qué punto se ha convertido en realidad para la mente hispana con vocación administrativa y en qué medida sirve para espejar las voluntades y deseos del poder.

Esta exposición también quiere desgranar la relación entre lo hispano y lo que ha venido a ser su estrategia de supervivencia, que identificamos en lo barroco. De entre las genealogías construidas en los países hispanos para definir identidades y memorias, la barroca ha sido la más duradera, extendida e influyente. Sobre ella se han fundamentado éticas y teorías de Estado y de cultura, con el objetivo de conceder a lo hispano una carta de naturaleza singular y excepcional: «Somos así». Cuando aquí digamos barroco, no nos vamos a referir al estilo artístico predominante durante los siglos XVII y XVIII. Lo que nos interesa es bucear en el *relato de lo barroco*. No ponemos el adjetivo *barroco* porque el relato sea eso, «barroco», sino porque se pretende que fue en el barroco en donde comenzó a gestarse, y que, gracias a esas características de sinuosidad, mestizaje, espectacularidad y distorsión, funcionó perfectamente precisamente en una época en la que España se dedicó, con ahínco formidable, a camuflar los efectos de sus políticas tanto en la península como en las colonias americanas. Es en ese emborronamiento desde donde parten, de un lado, un discurso identitario claramente determinado por la voluntad de administrar una memoria única, de gestionar la historia y de encubrir el engaño y la manipulación del incipiente capitalismo moderno mediante el cultivo extremo de las formas culturales, y del otro, un discurso culturalista guiado por la supresión de la disensión y de la conciencia crítica para promover una cultura oficial al servicio del silencio. El barroco se fundamentó como fuente de lo hispano precisamente por su capacidad para esconder el conflicto, pero no para dirimirlo. Y se alzó como discurso identitario por su supuesta habilidad para una integración social aún lejos de divisarse. No hay, pues, una cultura barroca, sino una política barroca.

El barroco hispano, a pesar de su capa de exótica *casualidad*, está también vinculado a la idea del fracaso. Es el primer estilo global que aparentemente hace coincidir a los territorios europeos y americanos cuyas masas de población han sido derrotadas. Son espacios «colonizados». En España, el barroco surge tras la siega de moriscos y judíos y la persecución de toda disidencia. En América, la derrota indígena adquiere tintes de hecatombe, por lo que el barroco será, más que un estilo, una campaña militar.

Lo barroco se ha utilizado pues para marcar un espacio común posbético en el que el vencedor debe crear un nuevo mundo, con sistemas de orden y control capaces de sostener un gigantesco entramado y a la vez asegurarse una continuidad.

El sistema de representación barroco servirá a la perfección como utensilio para conseguir esos objetivos. La paradoja del mito del barroco como vehículo de cohesión social nace de las funciones que asumió como agente de aculturación. Las manifestaciones culturales se convirtieron en el entorno en donde la prestidigitación social tuvo y tiene lugar, en donde se escamotea la realidad existente, precisamente mostrando una representación de la misma. Y será en el ámbito de la imagen donde se propondrán estas estrategias de resignificación. La responsabilidad del arte en el mantenimiento del relato hispano es tal que cualquier intento de analizar el mito debe pasar por deconstruir la función que la imagen ha tenido en ese proceso. «Los latinos solo somos imágenes, símbolos, metáforas estereotipadas», dijo alguien. Por ello, se hace urgente atender a estas cuestiones mediante la disección de su principal condicionante, la imagen: ¿a quién sirve?, ¿cómo se construye?, ¿qué oculta?, ¿qué propone?

Siendo la cultura el ámbito permitido de expresión, a modo de habitación *sub rosa*, el mito recogerá tanto las prácticas culturales populares como las de las élites para generar un mensaje identitario, ecuménico y liberador. Lo barroco se expresa tanto en la mexicana sor Juana Inés de la Cruz como en Diego Velázquez, en una capilla indígena como en el baile flamenco. Lo barroco irá acrecentando su significación a medida que el mito avance. Será el repositorio de todo un conjunto de comportamientos culturales «únicos», que garantizarán una salida expresiva a la crisis endémica del sistema político y social y que harán de la creatividad un sentimiento de excepción frente al devenir de otros pueblos. Lo que fue un estilo se convirtió en una marca, atrayendo en su órbita todo tipo de estrategias. Lo barroco o lo hispano se convierte *per se* en activador cultural, en esencia de razas, de sociedades, de identidades rebeldes que escapan a la catalogación. Es gracias al barroquismo que los hispanos han podido evitar ser «como los demás», «aburridos y minimalistas»; es gracias al barroco que «ahora» pueden ser más posmodernos que nadie, argumentan los valedores de nuevas modernidades globales. Pero ¿es capaz un estilo, por sí solo, de convocar una sociedad, de diferenciarla del resto? Muchos piensan que sí, que el barroco es el lenguaje *natural* de una sociedad *excepcional*.

Querido lector: Este proyecto nace tras seis años de investigación en España, México, Perú y Chile. No hubo para más ni para menos. Especial atención se puso sobre España y México. Nunca hemos pretendido que la exposición resultante fuera representativa de una manera de ser o de un entorno geopolítico unitarios, porque partimos de un conjunto de países que ofrecen tal diversidad y complejidad que no permiten lecturas unidimensionales, a no ser que trabajemos dentro del mito. Hay muchos países definidos como hispanos que no están aquí presentes; pero, cuando hablamos de hispanidad, nos estamos refiriendo al modo en que un modelo de discurso ha impregnado unas formas culturales, sin importar que esas formas tengan siempre que ver con el modelo. La imposibilidad de hacer cuadrar lo que se entiende como hispanidad atrajo la atención sobre el barroco como pegamento aparente, derivado de la impotencia y escasez en el ejercicio colectivo del poder, que dio origen a una exaltación algo enfermiza de una cultura hiperexpresiva, siempre a flor de piel.

De la ficción de la hispanidad nace el éxito del mito cultural barroco como forma de administrar la memoria. Y esta es la tesis última de la presente exposición: mostrar los mecanismos que han hecho posible la creación de un imaginario oficial de lo hispano.

Esta guía, como su nombre indica, quiere acompañarle en el visionado de ese imaginario mítico, de las tretas que lo construyen, de sus ejes discursivos, de sus mejores actores y protagonistas y de los escenarios en los que se representa, pero también de los violentos y continuados intentos de desprenderse de ese relato o de desentrañar el espejismo.

## 1.0 EL PINTOR DEL REY

Presentación de la obra de Diego Velázquez a cargo del príncipe Felipe de Borbón

Fragmento del vídeo promocional de la exposición celebrada en el Museo del Prado en 1990: 1' 54"

Dirección: Pilar Miró / Producción: EFE TV

En 1990, el Museo del Prado presentó una gran exposición del pintor Diego Velázquez, en el marco de los preparativos para los grandes acontecimientos que tendrían lugar en 1992 (V Centenario del Descubrimiento de América, Olimpiadas de Barcelona, Exposición Universal de Sevilla y capitalidad cultural europea de Madrid). Con esta muestra, el Museo del Prado se adelantaba a lo que en los próximos años iba a ser uno de los pilares de la promoción de España en el extranjero: la cultura, como principio rector de la sociedad y de su historia. Velázquez y el Siglo de Oro, cuyo máximo emblema es el mismo Prado, representan la fuente original de una idea culturalista de la nación, así como un nexo directo entre el Estado (representado por la monarquía como generadora de las colecciones de arte públicas) y la tradición, de la que se erige como garante.

Desde la llegada de la democracia, ha sido ingente el número de exposiciones oficiales que han fijado la tradición española de las artes en el barroco, legitimando así una de las constantes de la política cultural de la dictadura: que el barroco, como esencia de la creación nacional, tiene la virtud de actualizarse constantemente en las diversas prácticas contemporáneas. El franquismo usó del arte contemporáneo para reforzar el mito de que es en la cultura en donde la sociedad española se encuentra y se cohesiona, más allá de los avatares políticos. Al mismo tiempo, el arte también sirvió para enmascarar la realidad política y social de la dictadura, que obligaba a los artistas a disociar su obra y su persona de la realidad circundante. En democracia, esta visión de la política cultural continuó vigente: los primeros gobiernos socialistas también optaron por concebir la cultura como el principal mecanismo por el que crear «ciudadanía» y en el



que fundamentar la entrada de España en la modernidad. En pocos años se multiplicaron los museos de arte contemporáneo –un proceso sin parangón en Europa–, bajo la máxima de que era en el arte y en la cultura en donde se podía superar el enfrentamiento ideológico. El resultado final fue una política cultural genialista y formalista, que funcionaba a la perfección al compás de los intereses promocionales y diplomáticos del Estado.

Repasemos someramente algunas de las exposiciones que a lo largo de los últimos treinta años se han fijado el objetivo de subrayar el barroquismo de la cultura española.

### 1.1 Madrid D. F. (Madrid, 1980)

En octubre de 1980 se presentó en el Museo Municipal de Madrid la exposición «Madrid D. F.», comisariada por Juan Manuel Bonet y en la que colaboraban buena parte de la nueva crítica pictórica; Fernando Carbonell, Jiménez Losantos, Ángel González y José Luis Brea. Todos los pintores relacionados con este círculo expusieron en la muestra. Ángel González escribe en el catálogo uno de los textos más reveladores sobre los parámetros críticos de aquellos años, que coincidía plenamente con las perspectivas de los responsables franquistas para el arte contemporáneo: sustraer a los artistas españoles de las garras de lo colectivo y de cualquier pretensión de discurso político.

Es asombrosa la frecuencia y la franqueza con que un Greenberg o un Michael Fried se permiten pensar el arte moderno a la sombra de sus episodios más fuertes, mano a mano con los artistas de su generación [...]. La prosperidad avasalladora del arte americano, tan solo discutida por dos o tres majaderos, es, en consecuencia, el índice de su «autoconciencia histórica de la modernidad», brazo armado de esa sangre fría de que hizo gala para arrancar a Masson de Breton y a Hoffman de la Bauhaus, para apropiarse de su pintura sin el agobio de la morralla ideológica que la sepultaba.<sup>2</sup>

### 1.2 Caleidoscopio español (Alemania, 1984)

En mayo de 1984 se presenta en Dortmund, y después en Basilea y Bonn, la exposición «Caleidoscopio español: Arte joven de los años 80», organizada por la Fundación General Mediterránea. En la muestra están todos los pintores jóvenes del momento. Los comisarios son Eduardo Arroyo, Francisco Calvo Serraller y Julián Gállego, un renombrado historiador del arte barroco español. Este último escribe:

2. Madrid D. F., catálogo de exposición, Museo Municipal de Madrid, Madrid 1980. Artistas representados: J. A. Aguirre, Albacete, Alcolea, Campano, Navarro Baldeweg, Ortúño, Pérez Villalta, hermanos Quejido, Schlosser y Serrano.

Cada uno de estos artistas parece interesado en seguir el camino más directo hacia su propio objetivo, que es, como en la tradición más remota, lograr expresarse para conectar con el prójimo. Eso, sin servidumbres agobiantes, estéticas, filosóficas o políticas: pintando por pintar, que no es poco.<sup>3</sup>

Se trata en realidad de un intento de equiparar, a través de una figura respetada como Gállego, la nueva pintura con la gloriosa pintura barroca española. La apelación al barroco había sido ya suficientemente empleada por artistas como Barceló, Campano o Amat. Pero, ya mucho antes también, esta idea había sido la base del discurso de Eugenio d'Ors para legitimar el informalismo de los cincuenta. La presencia de Gállego en esta exposición reafirmaba la profunda españolidad de los artistas, consolidaba una línea discursiva ininterrumpida que demostraba el carácter unívoco de la pintura española y confería a los pintores un aura de gloria –solo posible sin posiciones críticas sociales–, al relacionarlos con un tipo de expresión explosiva, dramática y genial como es la pintura del Siglo de Oro.

### 1.3 *1980 (Madrid, 1979) y Arte español actual (Francia, 1984)*

En el catálogo de la exposición «Arte español actual», presentada de forma itinerante en Francia en 1984 y organizada por el Programa Estatal para la Acción Cultural en el Extranjero, la entonces directora del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez, escribe: «Hoy, donde afortunadamente el arte político ya no está de moda, es urgente repensar una política del arte».<sup>4</sup> Lo mismo había dicho el crítico y comisario Juan Manuel Bonet en 1979, en la exposición «1980» celebrada en la Galería Juana Mordó de Madrid:

Esta exposición quiere ser una prueba de la realidad nuevamente excepcional de nuestra pintura [...], y este es un aspecto sobre el que quisiéramos hacer especial hincapié, pues ahora que afortunadamente no está de moda el arte político, es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela [...]. Ahora el país cuenta con excelentes pintores [...], atrás han ido quedando afortunadamente resabios teóricos y estériles sectarismos.<sup>5</sup>

De esta manera, se desestimaban de un plumazo todas las propuestas críticas y políticas que se articularon al fin de la dictadura.

### 1.4 *Espagne 87: Dynamiques et interrogations (Francia, 1987)*

En 1987, el historiador y crítico Francisco Calvo Serraller escribe para la exposición «Espagne 87: Dynamiques et interrogations», celebrada en París:

Doce años después de la muerte de Franco, y con los socialistas en el poder por su segundo mandato consecutivo, se puede afirmar que el panorama español está definitivamente liberado de todos sus clichés tradicionales.<sup>6</sup>

3. *Caleidoscopio español: Arte joven de los años 80*, catálogo de exposición, Fundación General Mediterránea, Madrid 1984.

4. *Arte español actual*, catálogo de exposición, Ministerio de Cultura, Madrid 1984. Artistas representados: Barceló, Broto, Campano, Civera, Delgado, García Sevilla, Grau, Llimós, Navarro, Pérez Villalta, Quejido, Sicilia, Solano y Zush.

5. *1980*, catálogo de exposición, Galería Juana Mordó, Madrid 1979.

6. *Espagne 87: Dynamiques et interrogations*, catálogo de exposición, Ministerio de Cultura, Madrid 1987.

### 1.5 *Otras Meninas (Madrid, 2002)*

La exposición «Otras Meninas», presentada en 2002 en la Fundación Telefónica de Madrid y comisariada por Rosa Perales, recogía en el catálogo las siguientes afirmaciones:

Las *Meninas* de Velázquez constituyen el símbolo cultural de generaciones artísticas como modelo estético. Además, la menina es también un personaje del ámbito social, sometida a un estricto protocolo como dama de compañía, señora de distancias, de silencio, de obediencia... en definitiva, de no intervención. Estas atribuciones van definiendo a las damas barrocas como iconos distantes y alejados de decisiones vitales.

En nuestros días, lo barroco subyace de manera irónica; el espacio artístico se ha desacralizado, aunque permanecen vigentes los valores estéticos de lo hermoso, lo irregular y lo efímero. A esa revisión del barroquismo velazqueño es a la que prestan atención estos treinta y seis artistas.

Su referente histórico nos aproxima a la necesidad de revisar el personaje y de unir la conciencia social de ese referente histórico con la experiencia plástica surgida del desarrollo formal de la menina por estos treinta y seis artistas, entre los que, además de autores de reconocido prestigio, encontramos a creadores jóvenes que representan tendencias emergentes y crean expectativas de interés en el público en general.

Se trata, en definitiva, de contribuir al conocimiento y la divulgación del mito de la menina a través del arte contemporáneo; de propiciar un encuentro generacional de artistas en torno a un tema único, con presentaciones estéticas y formales desde todos los campos de acción plásticos; de servir de instrumento de promoción del arte contemporáneo, abriendo nuevas vías de comunicación hacia otros espacios culturales; de despertar la conciencia social sobre el Fondo de Microcréditos Mundial para el desarrollo de los pueblos, y de la apertura de una vía cultural de ayuda para favorecer el conocimiento entre los pueblos.<sup>7</sup>

No solo se trataba pues de alimentar el mito de lo barroco, sino de resucitar también a sus protagonistas, para construir con todo ello la gran aportación de la cultura española a la economía, la igualdad social o el desarrollo mundial, reiterando el universalismo y la vigencia de los valores fundacionales de lo español.

7. Información extraída de: <http://www.fundacion.telefonica.com/at/meninas.html>.

### 1.6 *The Real Royal Trip* (Nueva York, 2003)

La política cultural emprendida por los gobiernos del Partido Popular entre 1996 y 2004 se definió por abundar todavía más en los posos barrocos y tradicionales de la cultura española y, más aún, hispánica. Una de las exposiciones emblemáticas del periodo fue «*The Real Royal Trip*», exhibida en el P. S. 1-MOMA de Nueva York en 2003, en la que el comisario suizo Harald Szeeman presentaba a un conjunto de artistas españoles bajo la clave del innato individualismo contestatario del arte español. La muestra se inauguró el 10 de octubre, poco antes del día de la Hispanidad. Financiada en su mayor parte por la Oficina de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores español y por la Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior, el coste total de la muestra se elevó a un millón de euros.

La exposición se enmarcó en un conjunto de actos oficiales patrocinados por el Gobierno español y celebrados todos ellos en Nueva York: el mismo día de la inauguración de la muestra, se abrían también las puertas del nuevo Instituto Cervantes en la ciudad y el coro de la Fundación Príncipe de Asturias actuaba en el Avery Fisher Hall del Lincoln Center. Todo ello con la presencia de altos cargos políticos españoles, encabezados por el príncipe de Asturias, quien además hizo entrega pública del premio que lleva su nombre al cineasta Woody Allen. Se invitó a personalidades literarias norteamericanas, como Susan Sontag o Arthur Miller, para que refrendaran con su imagen la nueva línea de actuación de Exteriores en los Estados Unidos. En el mes de mayo del mismo año, José María Aznar había dado apoyo explícito a la nueva política norteamericana en Oriente Medio (Israel e Irak). Según palabras del propio presidente español, la visita quería «cambiar la imagen que se tiene de España, porque está desfasada y no responde a la pujanza económica y social del país».<sup>8</sup> Como primer ejercicio de esa nueva voluntad de publicidad cultural, se había presentado en Washington la exposición «*Sepharad*», sobre la cultura judía en España.

El secretario de Estado para la Cooperación Internacional, Miguel Ángel Cortés, manifestó que la exposición tenía como objetivo:

Que se tenga la impresión de que existe una creación contemporánea española que está a la altura de los tiempos [...]. Pero en lo que no puede haber duda es que el momento de más altura que ha tenido España y por el que es inmediatamente reconocida es el Siglo de Oro.<sup>9</sup>

8. *El País*, 6 de mayo de 2004.

9. Entrevista con Miguel Ángel Cortés realizada en 2004 y reproducida en Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia?: Arte y poder en España desde 1950*, Cendeac, Murcia 2010, p. 326-345.

El director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, Jesús Silva, dijo del proyecto:

Es decirles a los americanos de una forma muy talentosa y con mucho ingenio que el Barroco, Velázquez y Picasso tienen continuidad hoy en día; que aquí hay un cuarto viaje que es el de nuestros artistas jóvenes, que pueden competir con todos los Chapman del mundo [...]. No había sentido hasta ahora que también parte de nuestra última generación de artistas puede ser subversiva.<sup>10</sup>

Szeeman manifestó que la muestra se trataba de una «celebración del arte, del placer y de la aventura», elementos que consideraba centrales en el carácter español. El título de la exposición hacía referencia a uno de los viajes de Colón:

Yo siempre digo respecto a este viaje que Colón llevó la sífilis, el catolicismo, el esclavismo y un montón de cosas malas, y yo llevo artistas. Por eso llamé a la exposición «real».<sup>11</sup>

### 1.7 *Barrocos y neobarrocos: El infierno de lo bello* (Salamanca, 2006)

De nuevo bajo el Gobierno socialista, y en coincidencia con la capitalidad cultural europea de Salamanca en 2006 y con la celebración de la XV Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, se presentaba en el Domus Artium 2002 la muestra «*Barrocos y neobarrocos: El infierno de lo bello*», comisariada por Francisco Javier Panera Cuevas. La exposición presentó obras de más de setenta artistas internacionales. El alcalde de Salamanca, Julián Lanzarote, manifestó que la muestra buscaba señalar la «plena continuidad de una tradición»: «Este carácter transgresivo y melancólicamente autorreflexivo [...] es el que en gran medida ha retomado el arte de nuestro tiempo».<sup>12</sup>

### 1.8 *Andalucía barroca* (Andalucía, 2007)

No será hasta el año 2007, mediante un complejo programa de estudios, restauraciones y exposiciones titulado «*Andalucía barroca*», que la Junta de Andalucía reconocerá oficialmente al barroco como uno de los pilares sustanciales de su identidad histórica, sumándolo así al otro pilar impulsado por los socialistas desde los años ochenta, el legado andalusí. El presidente de la Junta, Manuel Chaves, declaraba:

Para comprender todo el entramado ideológico y social que configuró el barroco andaluz, conviene mirar al presente, a las costumbres, fiestas y romerías, y a la gastronomía, ya que se trata de un concepto vital, imprescindible para comprender a Andalucía.<sup>13</sup>

### 1.9 *Spanish Painting from El Greco to Picasso: Time, Truth, and History* (Nueva York, 2007)

Comisariada por Francisco Calvo Serraller, esta muestra se presentó en el Museo Guggenheim de Nueva York, producida por el Ministerio de Asuntos Exteriores. Se trató de una exhaustiva exposición de

10. Entrevista con Jesús Silva realizada en 2004, ibídem, p. 348-368.

11. Entrevista con Harald Szeeman realizada en 2004, ibídem, p. 369-384.

12. F. Javier Panera Cuevas (ed.), *Barrocos y neobarrocos: El infierno de lo bello*, catálogo de exposición, Fundación Salamanca, Salamanca 2005.

13. Declaraciones efectuadas en Antequera (Málaga) y difundidas por la Agencia Efe, 17 de septiembre de 2009.

arte español que buscaba poner de relieve unas determinadas líneas de continuidad. El comisario, junto a Carmen Giménez, conservadora de arte del siglo XX del Guggenheim, defendían la pertinencia de agrupar las obras en torno a «núcleos de fuerza temáticos que revelasen la retroalimentación ideológica del arte español». La exposición se centró en temas tan variados como el bodegón, los paisajes, los desnudos, las crucifixiones, los monstruos o el mundo doméstico, partiendo siempre de cuatro áreas principales de conocimiento: la historia, la religión, la mitología y la vida cotidiana.

#### 1.10 *España 1957-2007* (Palermo, 2007)

En 2007 se presentó en Madrid el que iba a ser el mayor repaso oficial de la historia reciente del arte español: la exposición «España 1957-2007», comisariada por el crítico italiano Demetrio Paparoni y organizada por el Instituto Cervantes, el Ministerio de Cultura español, el Parlamento Europeo y la Provincia Regional de Palermo, ciudad en la que se inauguró la muestra, «porque Sicilia y España comparten una misma forma de ver el mundo», según los organizadores. Lo más granado de la producción artística nacional desde los años cincuenta se presentaba unificado bajo un criterio que la directora del Instituto Cervantes, Carmen Caffarel, y el ministro de Cultura, César Antonio Molina, definieron con las siguientes dos palabras: «el barroco». Dijo el comisario: «El arte español moderno y contemporáneo se desarrolla en la dirección iniciada a partir del siglo XVII por el Quijote y por la tradición barroca; del mismo modo, la muestra no está subdividida cronológicamente sino siguiendo un recorrido expositivo por secciones». ¿Cuáles son esas secciones?: «Quijotismo trágico», «Misticismo pagano», «Existencialismo barroco», «Tenebrismo hispánico», «Abstracción simbólico-formal».<sup>14</sup> Caffarel indicó que la exposición era «ejemplo de una España que se ha modernizado social, cultural y económicamente».<sup>15</sup>

#### 1.11 *The Sacred Made Real* (Londres, 2009)

La National Gallery of Art de Washington y la National Gallery de Londres, con el apoyo del Ministerio de Cultura español, organizaron esta muestra sobre la tradición barroca española del siglo XVII. El historiador Francisco Calvo Serraller señaló:

¿Cuál es el motivo para que hoy se celebren internacionalmente las muy diversas manifestaciones del barroco ibérico? Además de que se haya producido una feliz coincidencia y de que este interés haya ido en aumento a lo largo del siglo XX, me atrevería a decir que ha tenido no poca influencia en ello la crisis del modelo eurocentrónico, interpretado como el canon anglosajón, protestante y burgués, que ha sido hasta hace poco el dominante. En efecto, frente al puritanismo luterano, racionalista, sobrio e higiénico, la efectista explosión barroca, sensual y brillante, con su probada capacidad para el mestizaje antropológico y formal, supone un orden alternativo más elástico e inclusivo. Por último, al haber sido rechazado de entrada, no había sido visto, con lo que se entiende el favor que suscita en lugares donde hasta fechas recientes era una exótica rareza.<sup>16</sup>

14. Demetrio Paparoni (coord.), *España 1957-2007*, catálogo de exposición, Skira, Milán 2008.

15. Declaraciones recogidas en: <http://www.cervantestv.es>.

16. Francisco Calvo Serraller, «El bucle barroco», *El País*, 31 de octubre de 2009.

## 2.0 *STILL LIFE WITH ROTTING FRUIT* (Naturaleza muerta con fruta pudriéndose)

Vídeo instalación: 2' 05"

Instalación: David Hoffos, 1996

Collection of the Alberta Foundation of Arts, Edmonton, Canadá



El trabajo del artista canadiense David Hoffos se orienta a bucear en la arqueología ilusionista de la imagen contemporánea, explorando la impronta que la magia y la fantasmagoría han dejado en la producción audiovisual de hoy, dominada por el mito de lo surreal. En la obra que aquí presentamos, realizada en 1996, el artista experimentaba con los vínculos existentes entre la ilusión ofrecida por los mecanismos de captación y reproducción de la imagen moderna y las estrategias de la imagen barroca, a fin de desenmascarar los principios rectores de ambas. Tras la fachada ofrecida por la ilusión, lo único que hay son artifícios, materiales y procedimientos perfectamente establecidos. No hay ningún secreto. El mito es fácilmente desmantelable si se observa desde las bambalinas.

## 3.0 LA MARCA

¿Cómo se construye el estereotipo? Las marcas nacionales –o supranacionales, como la hispanidad– vienen determinadas por la herencia de mitos identitarios difíciles de deshacer, esencialmente porque siguen siendo continuamente reforzados. El mantenimiento de estos mitos responde al jugoso negocio de la industria turística en el marco de la carrera global de los logos. Los actuales procesos de «logotización» de lo designado como identitario se basan en una narración visual esencialmente estereotipada e institucionalizada, destinada a crear marcas que generen legitimidad en la transmisión de determinados valores mitificadores. Los mitos identitarios se revelan cada vez más como ruinas del pasado, y al mismo tiempo generan ingentes cantidades de dinero. Así, en un mundo regulado por la carrera de las marcas locales, la construcción de la identidad ya no corresponde a prácticas sociales, sino a la generación de logos atractivos y fácilmente comerciables. ¿Cómo se vende lo hispano, lo latino? ¿Quién establece los componentes de estos imaginarios? ¿Cómo se hace y deshace una marca?

### 3.1 La marca. Un debate

Vídeo: 23' 20"

Para mostrar los mecanismos de elaboración de las marcas, reunimos a un grupo de reconocidos publicistas que aceptaron nuestra proposición de participar en una tormenta de ideas para pensar la imagen gráfica y el posible título de la presente exposición. Los *briefings* previos al encuentro subrayaban la necesidad de centrarse en temas como «Latinoamérica», «marca», «identidad», «barroco» e «imagen». El vídeo presentado es un resumen de aquella sesión de trabajo, que duró tres horas y tuvo lugar en la escuela superior de imagen y diseño IDEP de Barcelona en noviembre de 2008.

Los participantes fueron Norberto Chaves, Patricia Luján, Pati Núñez, Marc Panero, Toni Segarra y Ramón Castillo. Óscar Heredero ejerció de moderador.

Finalmente, la comunicación de la exposición se ha desarrollado ajena a las opiniones vertidas en aquel encuentro.

### 3.2 DIE SCHÖPFER DER EINKAUFWELTEN (Los creadores de mundos de consumo)

Vídeo: 5' (fragmento del original de 72')

Dirección: Harun Farocki, 2001

Cortesía del artista y de la Galería Àngels Barcelona, Barcelona

En este trabajo, el artista alemán Harun Farocki recoge el proceso de ideación de un centro comercial en Münster (Alemania) por parte de diseñadores y arquitectos. La razón para mostrar este meticuloso trabajo de Farocki radica en la posibilidad que nos ofrece de observar cómo los procesos de estereotipación cultural están hoy más presentes que nunca gracias a los fenómenos de globalización comercial, que convierten la complejidad de la realidad en meros productos fácilmente identificables, rastreables y consumibles.



## 4.0 LA CUMBRE

Entre las herramientas más importantes para representar «la comunidad hispana» están los encuentros y cumbres al más alto nivel diplomático y político. Con una alta carga simbólica, estos encuentros invariablemente recogen temas como la educación, la pobreza, la estabilidad política y económica, el desarrollo y la integración social. Diplomacia, negocios e identidad cultural común constituyen los pilares del lenguaje político, pero ¿responde ello a la enorme diversidad social y cultural de América? ¿Cómo distinguir entre las prácticas sociales propias y las quimeras que persiguen dejar las cosas en el orden en que están?

Paralelamente, en el actual proceso de conmemoraciones de las independencias de los países americanos, buena parte de estas cuestiones son sometidas a un intenso revisionismo. Sin embargo, también en estos relatos se puede apreciar el continuismo de ciertos mitos históricos e identitarios articulados desde las élites sociopolíticas.

Esta sección pretende ofrecer un caleidoscopio, a la fuerza incompleto, de los elementos que conforman el mito hispano y que surgen con recurrencia en el lenguaje que lo domina: la religión, la casualidad creativa, la educación, la lengua, el mestizaje, la dimensión política, los *logos* culturales, el «estilo de vida». También quiere mostrar cómo los relatos institucionales «aterrizan» en lo real y, en algunos casos, la falta de eco que las leyendas fundacionales encuentran en la vida cotidiana de los ciudadanos representados en estos foros.



### 4.1 Infiltrados en la cumbre

Vídeo: 28' 26"



Tres miembros del equipo del proyecto se acreditaron como periodistas en la xv Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en Salamanca en octubre de 2005. Cámara en mano, se metieron donde pudieron, a fin de capturar el espíritu del encuentro.



### 4.2 Todo lo que usted siempre quiso saber de las cumbres

Entrevistas: 5' 31"



Porfirio Muñoz Ledo (ex secretario de Educación con el Partido Revolucionario Institucional, cofundador del Partido de la Revolución Democrática y ex embajador de México en diversos organismos y países) y Carmelo Angulo (embajador de España en México) analizan el nacimiento y evolución de las cumbres iberoamericanas. Ambos participaron a principios de los años noventa en la serie de conversaciones que Felipe González mantuvo con diversos líderes y asesores políticos y que dieron lugar a la primera Cumbre Iberoamericana, en el marco del V Centenario de la Conquista de América. En el fragmento que aquí se presenta, Porfirio Muñoz Ledo describe el ambiente diplomático internacional que constituyó el telón de fondo en las negociaciones donde cuajaron los actos de celebración del V Centenario y de la I Cumbre Iberoamericana en 1992.

## 4.3 Spain is different Secuencia de Vídeo e imagen: 2' 15"

Desde que Manuel Fraga acuñó su conocido eslogan «Spain is different», las campañas de la «marca España» han continuado la tradición de ofrecer una visión excepcionalista de la cultura y de la sociedad. Así se aprecia en tres de las más recientes: *Smile* (2006), *Spain marks* (2007) y *I need Spain* (2010). España como territorio premoderno y, por tanto, naturalmente posmoderno.

## 4.4 Ciudades en venta Vídeo: 4' 03"

Salamanca, Zacatecas, Barcelona: tres ejemplos sobre la administración de la memoria en el tablero global de las marcas. Se muestran aquí fragmentos de los vídeos promocionales *Salamanca única* (Ayuntamiento de Salamanca y Junta de Castilla y León, 2005); *Zacatecas, capital bizarra y joya colonial* (Consejo Estatal de Turismo de Zacatecas, 2004); y *Vivir un sueño: Fórum de las Culturas* (Ayuntamiento de Barcelona, 2004).

## 4.5 En campaña Vídeo: 4' 40"

Los *spots* electorales suelen ser espejos a través de los cuales es posible observar el imaginario de las élites políticas. La constitución simbólica de los mensajes de propaganda también reduce al estereotipo muchas de las cuestiones centrales que preocupan al electorado. En ese proceso reduccionista se puede apreciar hasta qué punto las imágenes son sometidas a complejas torsiones. Se ofrece aquí una selección de *spots* emitidos en campañas políticas de diversos países de Latinoamérica.

## 4.6 Lo que marca Entrevistas: 5' 12"

Diversos intelectuales mexicanos, chilenos y peruanos comentan el papel que desempeñan las marcas nacionales en tanto que negocios, el turismo y sus pilares (el excepcionalismo, el destino manifiesto), así como las posibilidades de pervivencia de los mismos, además de otros desarrollos no contemplados en el relato del poder.

En el fragmento que aquí se muestra, algunos de los entrevistados hablan sobre la gestión de los estereotipos y sobre cómo encarar el futuro cuando estos se convierten en negocio global.



## 4.7 A través del espejo (I) Entrevistas: 6' Dirección: Núria Arias

*A través del espejo* es un trabajo que se articula en torno a 21 debates organizados en 2009 en diferentes escuelas de arte y centros de secundaria de Argentina, Brasil, España, Guatemala, México, Perú y Uruguay. En la reflexión de los estudiantes sobre cómo somos y evolucionamos, observamos que desde la infancia aprendemos a discriminar, interiorizamos la creencia de que una clase social, un grupo étnico, un género o una cultura son superiores o inferiores a los otros. La educación, la religión y la familia ejercen un efecto dominó en la difusión de estas creencias.

(La lista de las escuelas participantes se detalla en la página 90.)



## 4.8 Superbarrocos Vídeo: 8' 48"

En las décadas de 1960 y 1970, Alejo Carpentier fue uno de los principales defensores del barroco como estilo esencial de lo americano. Para el escritor cubano, el realismo mágico era la forma natural de penetrar y expresar la realidad circundante. La fusión entre surrealismo y barroco perseguía emborrancar la imagen colonial que del estilo tenían las autoridades cubanas tras la Revolución. Carpentier simbolizó el esfuerzo de muchos intelectuales por actualizar el barroco en clave posmoderna, poniendo al día buena parte de la tradición esencialista. Hemos utilizado el audio de la entrevista que le hizo Joaquín Soler Serrano para TVE en 1977 para acompañar las imágenes de este vídeo.



En 2007 entrevistamos al artista mexicano Luis Figueroa, cofundador del grupo Apocalitzin. El mito hispano se basa en esa especie de casualidad que da a las personas un aire desenfadado, auténtico y popular. Las prácticas marginales, fuente inagotable de escaseces, expresan a veces sus cuitas con abundancia de imágenes. Lo mismo ocurre en Tailandia, Japón, Nigeria o Estados Unidos, pero en América Latina muchos lo llaman barroco. Figueroa define su obra como *naca* ('hortera') y *barrokitsch*.



## 4.9 Almodóvar Vídeo: 1' 32"

La *movida* española de los años ochenta retomó la tradición, a fin de quitarle gravedad y densidad política y de colocar en el escenario realidades sociales hasta entonces marginadas de los espacios oficiales de representación. En ese rescate del imaginario popular, aparecieron de nuevo imágenes de santos y del casticismo. A lo largo de los siguientes veinte años, la ironía inicial derivó en una defensa de la excepcionalidad oriunda de la propuesta moderna de España. En el año 2000 el cineasta Pedro Almodóvar recogía en la Academia de Cine de Los Ángeles su primer Oscar, conseguido por la película *Todo sobre mi madre*, citando a todo el santoral («Gracias a la Virgen de Guadalupe, a la Macarena, al Sagrado Corazón, al Cristo de Medinaceli...»), al mismo tiempo que advertía al mundo entero: «Sé que para ustedes es un poco difícil entender esto, pero vengo de una cultura muy diferente». Almodóvar triunfa por ofrecer aquello que «los demás» esperan de los hispanos.



## 4.10 Barceló Vídeo: 0' 51"

El pintor Miquel Barceló, el arzobispo de Palma de Mallorca, Sus Majestades los Reyes de España y las autoridades políticas mallorquinas en pleno inauguraban en 2007 el nuevo retablo de la catedral de Palma de Mallorca, creado por Barceló. La fusión entre arte y poder ha marcado indeleblemente la función de la cultura en España. A veces parecería que no ha pasado el tiempo desde el siglo XVII.

## 4.11 Las niñas y la muerte Entrevistas: 4' 53"

En 2004, en el marco de un proyecto que recogía una serie de entrevistas a escolares, hicimos una visita programada a una escuela de educación secundaria de un barrio clasemediero de Ciudad de México. Coincidía que estábamos muy cerca del 2 de noviembre, el Día de Muertos, y la escuela estaba adornada con toda la parafernalia típica de esas fechas: altares, máscaras, calaveras de azúcar, dibujos o esqueletos de papiroflexia ocupaban las clases en lugar de las pizarras. Nos hicieron pasar a una gran aula en la que nos esperaba un grupo de alumnos, cuidadosamente seleccionados por la Dirección, acompañados por algunos profesores. Los chicos y chicas, de 13 años de edad, iban todos vestidos con uniforme escolar de color azul, con pantalones ellos, con falditas ellas, y con caras de estar a punto de pasar un examen. Les estrechamos la mano, hicimos algunas bromas para romper el hielo y preparamos el equipo de vídeo para hacer las entrevistas. La actitud del personal de la escuela era amable, pero acartonada. Una jerarquía muy marcada entre profesores y alumnos se podía percibir en las maneras de todo el grupo; los alumnos siempre miraban de reojo a sus maestros tras responder a alguna cuestión o después de comentar alguna broma en busca de aprobación o permiso.

Elegimos a dos alumnas al azar para que nos hablaran del Día de Muertos, de lo que pensaban ellas de la fiesta y de qué manera la iban a celebrar. Cuál no sería nuestra sorpresa, cuando las dos adolescentes nos largaron un discurso sobre la muerte como quien repasa de corrido la tabla periódica de los elementos.

## 4.12 María Música Sepúlveda Vídeo: 1' 20"

A raíz de las manifestaciones de decenas de miles de estudiantes chilenos en 2006 exigiendo cambios en el modelo educativo –la llamada *revolución de los pingüinos*–, una alumna de 14 años de edad, María Música Sepúlveda, harta del ninguneo de los políticos ante sus peticiones de diálogo, arrojó el agua de una jarra al rostro de la ministra de Educación. Todos los medios se echaron encima de la alumna, y subrayaron precisamente que el sistema funcionaba mal porque era capaz de generar actitudes «violentas» como aquella. La auténtica violencia es el silencio. El silencio de una estructura educativa al servicio de la Administración y no de la transmisión de experiencias y experimentos: una educación entendida como baluarte de patrones conocidos y no como trampolín de exploraciones.



## 4.13 A través del espejo (II) Ver 4.7



## 4.14 Mitografías Entrevistas: 5' 17"



Diversos intelectuales mexicanos, chilenos y peruanos exploran cuestiones relacionadas con los términos de «hispanidad», «barroco» o «latino», con la educación y con la lengua. En el fragmento aquí reproducido se analiza el origen de algunos de estos términos y las estrategias que se esconden detrás de ellos.



## 4.15 El mitin y la cartera Vídeo: 3' 02"



En donde, durante un mitin electoral del ex candidato a la Presidencia de México Andrés Manuel López Obrador, en la ciudad de Zacatecas, se produce un curioso acontecimiento alrededor de una cartera.



## 4.16 La plaza Mayor Vídeo: 4' 36"



La plaza mayor de la ciudad colonial ha simbolizado siempre el kilómetro 0 y el escenario central del mito unificador hispano. Lugar idóneo para administrar la memoria del pasado, es al mismo tiempo terreno en donde percibir las dislocaciones. En las plazas mayores se concentran las catedrales, los palacios de Gobierno y la fiesta nacional. Mostramos aquí tres de ellas: las de las ciudades de México (plaza del Zócalo), Lima (plaza de Armas) y Taxco (plaza Borda).



## 4.17 Fiestas, siestas y lastres Entrevistas: 4' 23"



Diversos intelectuales mexicanos, chilenos, peruanos y españoles exploran algunos de los supuestos lugares comunes sobre la fuerza y presencia de la fiesta, los ritos, y el sentido de lo sagrado, y sobre la pretendida excepcionalidad y «forma de ser» de los latinos: la manera de hablar, los sentimientos apasionados y encontrados de fracaso y alegría, la creatividad «innata» en la gastronomía, los usos amorosos, la sensación de impotencia, las derrotas futbolísticas, la innata pillería... A día de hoy, todo ello compone un entorno acogedor en el que lo latino parece reconocer una dirección y un destino; pero ¿hasta qué punto todo ello no es más que un pesado cortinaje de humo que no dejaemerger otras realidades?



En el fragmento recogido aquí, se explora la conocida expresión de las autoridades coloniales españolas, «La Ley se acata pero no se cumple», como símbolo del doble lenguaje y del simulacro.

#### 4.18 El charlatán Vídeo: 2' 36"

Un vendedor ambulante expone sus productos en la ciudad de San Cristóbal de las Casas, en el estado mexicano de Chiapas. La figura del charlatán recoge las diversas estrategias de venta sobre la base de las quimeras. La realidad es un cúmulo de palimpsestos, de capas superpuestas, en constante negociación las unas con las otras.

#### 4.19 Juan Diego Fragmento del largometraje *La Virgen de Guadalupe*: 4' 08"

Dirección: Alfredo Salazar, 1976

En 1531, diez años después de la victoria de las tropas de Hernán Cortés sobre los mexicas, el lugareño chichimeca Juan Diego Cuauhtlatoatzin se presentó ante el obispo español de México portando unas flores por orden de la Virgen. Al desplegar el sayo en donde las llevaba envueltas, surgió la imagen de la Virgen de Guadalupe, impresa para maravilla de todos los presentes. La Virgen elegía el estilo pictórico del último gótico español, con elementos flamencos previos a las influencias italianas, demostrando un gran conocimiento de la técnica al óleo. La tela se encuentra actualmente expuesta en la basílica de la Virgen de Guadalupe, en la Ciudad de México.

Algunos historiadores han atribuido la autoría de la obra al pintor Marcos Cipac de Aquino, quien la habría realizado por encargo del segundo arzobispo de México, fray Alonso de Montúfar.

#### 4.20 El Niño de Atocha Vídeo: 1' 09"

Méjico es el segundo país con más católicos del mundo, después de Brasil. Hoy, solo siete de los 89 millones de mexicanos (el 6,7 por ciento de la población) que han sido bautizados se declaran practicantes. La edad media de los sacerdotes mexicanos es de 60 años.

El Niño de Atocha es una devoción de origen romano establecida en Méjico durante la colonia. Alrededor de su culto se observan diversas prácticas sociales que indican la compleja comprensión del hecho religioso en muchas zonas de América.

#### 4.21 ¿Para qué sirve la imagen?: La monja Vídeo: 2' 28"

Una monja colombiana de un convento de Osuna (Sevilla) explica sus relación con las imágenes que la rodean.

#### 4.22 ¿Para qué sirve la imagen?: El guía Vídeo: 2' 12"

Un guía turístico mexicano habla de los antiguos pintores del monasterio agustino de Actopan cercano a la capital.

#### 4.23 Paricutín Vídeo: 7' 03"

En 1947, la erupción de volcán Paricutín, en el estado mexicano de Michoacán, arrasó el pueblo de Angahuan y su famoso templo barroco. Pero la lava se detuvo al llegar al punto más sagrado: no tocó el altar, para entusiasmo de sus fieles. Lázaro Soto, vecino purépecha del lugar y testimonio de lo ocurrido, nos cuenta la historia.

#### 4.24 La Petroteca Vídeo: 16' 46"

En el siglo XIX, uno de los principales templos barrocos de la ciudad mexicana de Zacatecas fue a parar a manos de una iglesia presbiteriana que destruyó toda la ornamentación para cumplir los preceptos iconoclastas del protestantismo. Sin embargo, las autoridades de la ciudad conservaron los restos, archivándolos con esmero en lo que se conoce como *La Petroteca*, a la espera de poder reconstruir un día la fachada. ¿Por qué se habrán dedicado tantos recursos a mantener los fragmentos barrocos?

## 5.0 EL PRIMER ÁNGEL

Animación en 2D: Tráiler promocional de la pieza original de 10'

Dirección: José Quintero

Hablar de lo hispano significa hablar de los indios. No hay otra asociación primera. Los indios fueron las víctimas, gestaron el mestizaje y el mito religioso y se convirtieron en los iconos tanto de la construcción de los andamiajes nacionalistas posteriores a las independencias como de las marcas de autenticidad cultural y tipismo, ya sean interpretadas como logos turísticos o como ejemplos de un supuesto subdesarrollo.

La violencia hacia el indio es más explícita en el colonialismo hispano que en otro cualquier contexto sociocultural, precisamente por la negación a aceptarla. La guerra de América fue aniquilante. Los taínos de Santo Domingo pasaron de ser 1.100.000 en 1492 a apenas 10.000 en 1517. De 25.000.000 de personas que vivían en la zona actual de México en 1518, dos años antes de la derrota, se pasó a 700.000 en 1623. El profesor y arqueólogo español José Pérez Barradas escribió en 1948: «Los españoles podemos, si la vida pinta así, odiar al prójimo, perseguirle y aniquilarle; mas el enemigo lo será siempre por razones de pasión circunstancial; nunca por nada de lo que atañe a la última esencia de la personalidad humana». Este relato se ha refugiado en las molduras de lo barroco, con su cultivo de las formas históricas en clave esteticista que han servido para emborrinar aquella responsabilidad inicial.

José Quintero, uno de los más afamados dibujantes de México, nos propone un ficción animada en la que analiza algunas de las metáforas que han hilado el mito del mestizaje, un proceso desarrollado no gracias al impulso de España o de las élites latinoamericanas, cuyas leyes castizas nunca lo favorecieron, sino «a pesar» de ellas.

(Véanse los créditos en la página 90.)

## 6.0 LA VETA DE LA HISPANIDAD

Vídeo: 19' 43"

La mina La Valenciana, en la ciudad mexicana de Guanajuato, fue una de las principales fuentes mundiales de oro y plata desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. Ramiro, un antiguo minero, relata la memoria de aquellos tiempos.

## 7.0 POLÍTICAS DE LA IMAGEN



Las políticas culturales públicas destinadas a la producción y promoción nacional tienen una clara responsabilidad en la gestión de los recursos oficiales sobre la imagen. La mayoría de proyectos políticos gestados en torno a la cultura en los países hispanos proyectan una decidida continuidad histórica: que solo el arte y el artista son capaces de subvertir las continuas crisis sociales, que solo en ellos se puede crear ciudadanía y que solo en ellos se encuentra la semilla de una modernidad a la espera del tiempo ideal para manifestarse. El arte y el genio son las metáforas perfectas «para elevarse y estar a la altura de los tiempos», decía Miguel Ángel Cortés, secretario de Estado de Cooperación Internacional del Gobierno español en 2004. Así, la promoción de productos artísticos desvinculados de las razones y fondos sociales que los hicieron posibles se ha convertido con el tiempo en la razón de ser de la política pública sobre la cultura.

En el caso de España, la patrimonialización acrítica del discurso de Estado por parte de artistas y literatos es singular. En una sociedad que se pretende toda ella cultura, que no comprende que haya zonas no culturizables, que cuando las detecta las etiqueta de heterodoxas o algo peor, que interpreta la imagen (y, desde luego, también el texto) como medio de control sociopolítico y como documento legitimador de memoria y utopía, que promete al artista el más alto rango en la representatividad nacional y en la diplomacia, se hace difícil encontrar creadores con pensamientos *alternativos*. Y, sin embargo, los hay y los ha habido, con sus contradicciones y paradojas, aunque no aparezcan con frecuencia en los elencos oficiales ni en la miríada de tomos dedicados a la excelsa historia del arte español.

Sería absurdo plantear una condición específica de la imagen en el ámbito español o latinoamericano, como si esta fuera ontológicamente diferente a la existente en otros contextos. Solo que detrás de la imagen específica escogida para representar la fábula unitaria –lo barroco– hay unas políticas que buscan provocar ciertos tipos de respuesta social. Muchos de los mitos que estamos repasando no se han constituido porque sí, sino gracias a unas estrategias bien definidas –aunque profundamente volubles– de institucionalización y control. Esa pertinaz promoción de una realidad social solo sublimada en la imagen es, posiblemente, una de las causas primeras en la percepción del espacio hispano como fundamentalmente visual. Al mismo tiempo, esa hipercondición de la imagen no solo ha funcionado en una única dirección. También ha provocado procesos de desinstitucionalización, en la medida en que las dinámicas sociales han acabado redefiniendo o subvirtiendo algunas de las semánticas originales que la definían.

## 7.1 Los Reyes [Vídeo: 7' 10"](#)

Casi todos los museos de arte en España han sido inaugurados por la Casa Real. La identificación entre Estado, monarquía y cultura es manifiesta y se representa además periódicamente, lo que confiere un tono de «naturalidad» a una relación simbólica. En esta colección de episodios observamos las inauguraciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, del Instituto Valenciano de Arte Moderno, del Centro Galego de Arte Contemporánea, del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla-León, del Museo Picasso de Málaga, del Artium de Vitoria, del Museo Guggenheim de Bilbao y de la cúpula de la sala de Derechos Humanos de la sede de la ONU en Ginebra, pintada por el artista Miquel Barceló. Son solo unos pocos de los muchos espacios inaugurados regiomontanos en los últimos treinta años.

## 7.2 El premio [Cortometraje: 13'](#)

Dirección: David Blanco

El cineasta David Blanco ficciona la entrega de los premios nacionales de arte en el marco de su certamen anual. Mientras la ministra diserta sobre el carácter del arte y la política artística del Estado, otros asuntos paralelos ocupan el tiempo de los presentes.

(Véanse los créditos en las páginas 90-91.)

## 7.3 Relatos del poder [Entrevistas: 36' 28"](#)

Entre 2005 y 2009, entrevistamos a un gran número de políticos, académicos, artistas y responsables culturales de México, Perú y Chile a fin de disponer de un caleidoscopio sobre las relaciones entre el arte, la cultura y el poder en esos países. En estos diálogos buscamos extraer las acciones y prácticas sociales tanto de los organismos públicos como de otros agentes sociales y culturales en relación a la construcción de los universos simbólicos compartidos por cada comunidad. Quisimos encontrar los valores tácticos que conforman las estrategias para fundamentar la identidad y los emblemas colectivos, así como la funcionalidad de la cultura en estos procesos. El papel de la cultura, la responsabilidad de los creadores y políticos en los relatos de memoria, tradición e identidad, la genealogía de las políticas culturales y la capacidad del arte para conflictuar las herencias del pasado fueron, entre otras, algunas de las cuestiones que surgieron en las conversaciones.

Las entrevistas se han distribuido en seis grandes bloques:

### 7.3.1 La construcción de lo latinoamericano [Entrevistas: 5' 26"](#)

¿Cuál ha sido el proceso de construcción de la marca latinoamericana? ¿Cómo y quién ha editado ese concepto? ¿Sobre qué ejes identitarios se ha construido? ¿Qué validez tiene hoy este discurso unitario y diferencial? ¿Qué beneficios aporta esta marca?

### 7.3.2 El barroco, estilo manifiesto [Entrevistas: 5' 26"](#)

¿Es lo barroco una esencia «natural» de lo latino, la fuente de una tradición latinoamericana común? ¿O es un discurso elaborado, destinado a servir a las estrategias de una determinada élite? ¿Qué consolida la tradición narrada desde lo barroco?

### 7.3.3 Un relato de integración [Entrevistas: 5' 41"](#)

¿Fueron las colonias españolas el ejemplo de integración que muchos defienden? ¿Cómo se ha construido la memoria emblemática del mestizaje? ¿Podemos considerar que el discurso del sincretismo cultural se ha asentado con éxito en las estructuras sociales?

### 7.3.4 México, Chile, Perú [Entrevistas: 4' 56"](#)

¿Cuál es el relato fundacional de la construcción de estos tres estados? ¿Cuáles son sus ansias de excepcionalidad? ¿Qué imaginarios de modernidad hay detrás de los relatos nacionales?

### 7.3.5 Las políticas de la cultura [Entrevistas: 7'](#)

¿Podemos identificar constantes comunes en la elaboración de las tácticas de la política cultural en el entorno latinoamericano? ¿Cuáles son las tareas de la política cultural? ¿Desde dónde se elaboran sus grandes líneas de actuación? ¿Cómo se vive la disociación entre las prácticas y las políticas?

### 7.3.6 La función del arte y de los artistas [Entrevistas: 7' 17'](#)

¿Qué papel tienen los agentes culturales en la conservación de determinada memoria y en la transmisión del relato que la afianza? ¿Cuál es la función de la imagen en los contextos donde las prácticas artísticas parecen establecer una distancia entre lo social y la producción cultural?

(La lista de las personas entrevistadas se detalla en las páginas 91-92.)

## 8.0 MISIONES PEDAGÓGICAS

### Museo Circulante / Museo del Pueblo

Secuencia de imágenes: 1' 10"



Tras la fundación de la Segunda República en 1931, se quiso atajar las altísimas tasas de analfabetismo en los entornos rurales, cercanas al 50 por ciento. Para ello se impulsó el proyecto de las Misiones Pedagógicas, que perduró hasta el inicio de la Guerra Civil en 1936. La iniciativa, formalizada a través de notables figuras culturales como Manuel Bartolomé Cossío, Antonio Machado, Pedro Salinas, Alejandro Casona, María Zambrano, José Val del Omar, Luis Cernuda o Ramón Gaya, reflejaba una voluntad largamente fraguada en un importante sector liberal desde que Francisco Giner de los Ríos y otros crearon la Institución Libre de Enseñanza en 1876. Los objetivos del programa eran «fomentar la cultura general, mediante bibliotecas populares, lecturas públicas, conciertos y exposiciones», «orientar a los futuros maestros» y «crear cultura ciudadana para revisar las estructuras del Estado y sus poderes». Los *misioneros* recorrieron miles de kilómetros por toda la geografía española, especialmente la agraria, y desplegaron todo tipo de actividades culturales. Una de ellas, la más vinculada a las artes plásticas, se denominó Museo Circulante o Museo del Pueblo. Su finalidad era acercar a los pueblos copias de las que estaban consideradas las obras maestras de la tradición artística española. Se hicieron réplicas de pinturas de Velázquez, El Greco, Goya, Ribera, Zurbarán, Goya, Sánchez Coello y Murillo, entre las que predominaban las figuras de santos, además de alegorías velazqueñas y goyescas.

El proyecto de las Misiones Pedagógicas, una mezcla de combate educativo y concienciación de las tradiciones artísticas, consideraba que la cultura era el camino obligatorio para superar el desapego, indiferencia e impotencia sentidas por una gran parte de la población hacia la estructura política y las posibilidades de participar en ella. La cultura representaba el aglutinante de un relato histórico que, si bien había divorciado tradicionalmente a las élites del pueblo, también había permitido que, gracias a la conexión de sus artistas con los imaginarios populares, se mantuviera viva la auténtica expresión nacional. Bajo esta interpretación, el arte era considerado el nexo de conexión entre el fondo del pueblo y la alta cultura. La casi exclusiva elección de artistas del Siglo de Oro suponía vincular las que se consideraban las más notables cotas de la cultura española con el objetivo de una transformación política radical en clave popular. En Velázquez, Murillo o Ribera, y también en Goya, se podía apreciar la voluntad «popular» del arte español, más allá de su empotramiento en las instituciones oficiales. De

este modo, la izquierda española hacía suyo el tradicional discurso nacional, aunque proyectándolo hacia horizontes de cambio político y social. Si la cultura debía crear una nueva ciudadanía, consciente y despierta de sus potencialidades, tendría que respetar el hilo conductor de la tradición artística fijada canónicamente.

Desde esta perspectiva, puede explicarse que, terminada la Guerra Civil, las políticas culturales del Estado franquista fomentaran exactamente la misma tradición, solo que con objetivos extremadamente diferentes a los que habían guiado el Museo Circulante. Posteriormente, ya en democracia, las nuevas administraciones también adoptarán el lema de que «la cultura crea ciudadanía» (Javier Solana, ministro de Cultura entre 1982 y 1988). De cinco museos de arte moderno que había en 1981, se pasará a veinticinco en 1996. ¿Hay, por ello, mejores ciudadanos hoy?

## 9.0 ICONOCLASTIAS Archivo F. X.

### Proyecto de Pedro G. Romero

De repente todo se llena de hombres. Todo está repleto de gente, una masa negra empieza a cubrir la plaza. Hace calor y los cuerpos apretados desprenden sudor e irritación. Son muchos los que se juntan. Unos vienen de la Puerta de la Carne, rechazados en Intendencia, después de haber intentado, mediante el asalto, un aprovisionamiento de armas. Otros llegan desde la Puerta Osario, donde se ha celebrado una improvisada asamblea y el compañero Barneto les ha explicado la situación: «El centro de la ciudad está ocupado por grupos de soldados y parece que se repite la situación del 32». También, como en 1932, hacía mucha flama. «Los obreros tienen que responder como entonces», termina su proclama Barneto. No es que esté en peligro la República, también ha llegado la hora de la revolución. Esta es la conclusión a la que han llegado. Sofocados, se miran entre ellos buscando una cabeza que les dirija hacia la acción. Dos mujeres, con enseñas de la FAI, encabezan a un reducido grupo de hombres. Llegan desde San Bernardo y portan algunas escopetas. Se saludan. Todos lanzan ivivas! y imuertas! con resuelta camaradería. La alegría que los invade les hace fuertes, parecen resueltos a todo. La leyenda «un mundo nuevo» puede leerse en sus rostros, inflamados por el sofocante calor. La camaradería del momento se rompe por el estruendo de varios disparos. El centro está ocupado por los militares sublevados. La temperatura del grupo sube pero nadie tiene la suficiente decisión.

El camino hasta Triana está vigilado por soldados que disparan contra todo lo que se mueve. Las detonaciones que se escuchan vienen desde la Alameda y la Puerta de Jerez y hacen ver que será necesaria una larga noche de espera. Alguien habla de un blindado que vigila el túnel de San Bernardo. Las percusiones que ahora se oyen vienen altas, como hechas desde las azoteas. Cada vez que el grupo se desplaza en una dirección, alguien esgrime una razón convincente para volverse. Hay que hacerse fuertes, levantar barricadas, coger armas, demostrar que se tiene el poder. Cae la tarde. El enfrentamiento cuerpo a cuerpo parece, por el momento, una medida suicida, pero debe saberse que con los obreros no se juega. Una acción simbólica es difícil en un barrio pobre, sin cuarteles, sin oficinas municipales, sin haciendas. Se habló de las iglesias y alguien, de nuevo, las señala. La de San Roque preside la plaza que acoge la turbamulta. El aire fresco que anuncia la noche provoca que todas las miradas se dirijan al edificio. Se trata del comienzo de una revolución, de ganarles la batalla, y por algún sitio hay que empezar. En los balcones que se asoman a la plaza aparecen vecinos que saludan, puño en alto, a la masa cada vez más inquieta. Algunos bajan a la calle y se unen a la muchedumbre revuelta. Una bulla se desplaza por la plaza como si de un organismo vivo se tratara. Un muchacho, alto y grueso, golpea la puerta y no parece difícil descerrajárla. Se abre el portón y con la iglesia abierta, un río humano la penetra. Al abrigo del templo corre una brisa fresca y hace menos calor. Las caras se alivian, se ven las primeras sonrisas y el asombro ante la propia fuerza. Los tiros que llegaban del centro de la ciudad se han apagado. Se intuye el peligro pero sabiendo que todavía no está cerca. El cielo está rojo y parece anunciar una noche negra. Un vecino arranca una enorme cruz y corriendo se dirige a salir por la puerta. Se planta en el medio de la calle y ve que le han seguido otros, con hachones y velas. De un comercio asaltado en la calle Matahacas se han traído morcillas y chorizos, jamones, morcones, salchichas, tocinos, todo tipo de fiambres y aguardientes y vino. Las aceras se ponen de fiesta. En el interior del templo la actividad tumultuosa prosigue. Se arrancan del techo cortinas, banderas y estandartes caen desde las paredes y en el centro de la plaza se improvisa una hoguera. La algarabía de los asistentes es máxima. Cada vez que un grupo sale portando vestiduras, candelabros, casullas, ostentorios, copones, canastillas, incensarios, capirotes o cirios, se les vitorea y aplaude. Algunos vecinos han tendido en sus balcones sábanas y banderas. Los Hermanos Badía, un trío de músicos populares en el barrio, se encaraman en lo alto de una azotea. Cuando una cuadrilla saca a rempujones la figura de un Crucificado en bandera, se arranca el trío con el *Cañí*, famoso pasodoble que la multitud de la plaza aplaude y corea. El Cristo de San Agustín, estandarte que pudo haber sido del movimiento obrero, sujeto de rogativas y súplicas diversas, convertido ahora en antorcha con la que encender la candela. La hoguera, alimentada con todo tipo de enseres, cada vez es más grande y se multiplica. Con chorreones de aguardiente se encienden rápidamente fogatas en las que corre la grasa de una improvisada parrilla. La gente celebra cada gesto que los asaltantes proclaman. La multitud continúa sacando muebles, cuadros y figuras, pero cuando la Virgen, Virgen de Gracia y Esperanza, cruza la puerta, los vitoryos son unánimes: hay aplausos, gritos de iguapal, la gente se lanza sobre ella y la levantan. Los Hermanos Badía atacan con una versión ligera de *La internacional* y la masa, arrojando la imagen al fuego, canta su letra: «Arriba, pobres de la tierra; en pie, famélica legión...», entre ivivas! a la Virgen y gritos contra los curas y la iglesia. Se canta a la revolución, se celebra al pueblo, se aplaude a la anarquía. Con el tumulto se ha

llevado el fuego hasta la iglesia, que arde por los cuatro costados. Luce más grandiosa que nunca, celebrando con su fulgor una noche de gloria. Toda la ciudad repite estos gestos, corren como pólvora los fuegos y se ilumina la noche de incendios. El cielo de Sevilla se enciende con once llamas iguales. Un espectáculo inimaginable para la vista aérea de la ciudad que obtiene el piloto Martínez Estévez, mientras bombardea con octavillas a la población, con un llamado de urgencia a la defensa de la República.

Fragmento de «Memorias de un hombre cualquiera», manuscrito de Juan del Campo, 1937; transcrita en 1993 por el poeta Ignacio García.

En Granada hay un grupo de tallistas que exportan obras del Renacimiento a América y todos son de la Confederación...

¿Y cómo se las arreglan para que las tallas parezcan auténticas del Renacimiento?

iA perdigonada limpial, te explico...

La escuela de Granada, todos de la CNT, será recordada. Uno de los compañeros de Granada, Angelillo, fue a Madrid. Allí hizo una revolución porque en Madrid hay buenas manos y buen oficio. Luis de Vicente ha sido llamado con justicia «el imaginero del barroco» y murió en 1919. En Santiago de Compostela se inspiran en el plateresco.

¿Y cómo definirías el plateresco?

Es un Renacimiento más menudo –salta Rojas...

Al dejar la pradera llega a los labios de Manuel Rojas un deseo de explicar el procedimiento que se emplea en Granada para «fusilar» las tallas.

Pues nada –dice– se entierran los tableros y se sacan de tierra, disparándose luego contra ellos, perdigones y pólvora. Cada orificio será una quera y unos miles de dólares. A perdigonada limpia se escamotean los siglos.

Felipe Alaiz, *Arte accesible (notas y apuntes de 1931-1947)*.

El arte no es una religión, pero la religión ha sido un arte.

El artista siempre ha iluminado los cultos, pero el arte, que siempre aspiró a su propia autonomía, vio en esa iluminación todo tipo de posibilidades.

La misma intencionalidad que se da en el café cantante para alumbrar a sus artistas, la desarrolló el arte jesuita para dar luz a la fe católica y otras figuras del arte de las variedades...

Todos sabemos qué quiere decir un artista cuando dice que arde.

Y místicos encontramos en todos lados. [...]

La metáfora del altar presentado como incendio de dios ante los ojos del alma... Una idea que corroboran sus accidentes: los barnices y aceites del trabajo de dorado, la combinación de telas y cabelleras iluminadas por antorchas de cera prendidas siempre a las corrientes de aire o las chimeneas de oxígeno de la columna salomónica [...].

Tenemos, como su propio nombre indica, el gótico flamígero, con sus celosías, pero de todos los estilos es el barroco el que mejor arde.

Felipe Alaiz, *Arte accesible (notas y apuntes de 1931-1947)*.

## 9.1 Pizarra núm. 1: Laboratorio de Arte

Fragmento de la película *Rocío*, 1980: 4' Dirección: Fernando Ruíz de Vergara



Las pizarras que está desarrollando el *Archivo F. X.* intentan ilustrar mediante un mosaico de imágenes digitales algunos casos de estudio que han sido ejemplares a la hora de definir una manera determinada de trabajar el archivo. Es este caso se trata del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, y de su constitución y vinculación con la propaganda fascista en los primeros momentos de la Guerra Civil. Este fragmento de vídeo lo protagoniza José Hernández Díaz, quien desplazó a Diego Angulo al frente de dicho laboratorio y que junto a Antonio Sancho Corbacho trabajó en labores de propaganda bajo las órdenes del general Gonzalo Queipo de Llano. El mosaico presenta además fotografías documentales del Laboratorio de Arte incorporadas al *Archivo F. X.* e imágenes de su estudio y elaboración. En este fragmento, perteneciente al film *Rocío*, el primero que sufriera censura política en la democracia española, se da noticia del trabajo de violencia contra las imágenes que se lleva a cabo tanto en tiempos de guerra como en tiempos de paz.

## 9.2 La formación por la forma

Fragmento de la película documental *Noticiario de Tabasco, 1926-1934: 7' 40"*

Dirección: Ignacio Illán Cortés



Este fragmento documental surge del taller del mismo título elaborado por el *Archivo F. X.* para el departamento pedagógico del Musac de León, dentro del proyecto Educando el Saber curado por

Octavio Zayas en 2010. Se trata de la reelaboración de una parte de los noticiarios realizados en el estado mexicano de Tabasco durante el Gobierno de Tomás Garrido Canabal. Las imágenes muestran el taller «La formación por la forma», inspirado por José María Luz de Mena, en el que los aprendices tenían que entrenarse en la talla de santitos para culminar la lección con los distintos modos en que podían ser destruidos. La película da cuenta también del periodo revolucionario y anticlerical del que disfrutó el estado de Tabasco en los años veinte y treinta del siglo pasado.

## 9.3 Tesauro: Acciones

Fragmento de la película *Vía Crucis del Señor en las tierras de España, 1940: 5' 24"*

Dirección: José Luis Sáenz de Heredia



Desde el principio, el trabajo del *Archivo F. X.* ha utilizado por igual imágenes documentales y de ficción, siempre que estas últimas hubiesen sido usadas en la propaganda sobre la iconoclastia. El caso de este film es singular, pues su director, Sáenz de Heredia, quien había trabajado con Buñuel durante los años republicanos, reconstruye teatralmente asaltos y vejaciones contra las imágenes y ritos católicos, que mezcla con fragmentos igualmente teatralizados pero tomados a la propaganda enemiga y con algún trozo veraz de documental. Basado en un grandilocuente texto de Manuel Augusto García Viñolas, el film fue retirado de circulación en 1945 ante la extraña reacción del público, que aplaudía la presentación violenta de las imágenes sin que se determinaran exactamente sus fines. A este film pertenecen las siguientes entradas del *Archivo F. X.*: «Intolerancia 1960», «El gran macabro», «La edad de oro», «Cabaret Voltaire», «Teatro de Guerrilla», «Supermarioneta», «Fluxus», «Tadeusz Kantor», «Das Orgien Mysterien Theater», «Et exspecto resurrectionem mortuorum».

## 10.0 EL NIÑO PEPITA

Vídeo: 10' 20" Dirección y texto: Claudia Llosa



El Niño Pepita es un santo, conocedor de las herramientas del *marketing* alternativo. Desde hace algún tiempo publicita su credo a través de Internet, ofreciendo novedosos productos para afianzar su devoción.

Si es usted una de esas personas que tiene fe, visite el enlace del Niño Pepita en YouTube y verá que ya supera las 100.000 visitas al mes. Ingrese en sus páginas en Facebook y Twitter. Allí encontrará muchos testimonios sobre sus milagros.

Si carece de fe, discutirá que vivimos en clave de modernidad y usamos sus herramientas y tecnología pero que seguimos arrastrando, en muchos casos, discursos ajenos a esta, aceptando cualquier raciocinio sin sustancia por más efectista que sea, simplemente porque se acicala y se viste de gala.

¿Es el Niño Pepita un impostor? ¿Es el resultado de una mente sacrílega que solo quiere lucrarse? ¿Es la masa tan crédula que necesita tener fe en alguien o en algo para calmar sus frustraciones y sus deseos? ¿Es el santo tan milagroso como sus seguidores aseguran?

Puede ser cada una de estos interrogantes o ninguno de ellos. Tal vez, un híbrido entre un barroco recargado y una modernidad redefinida. O simplemente es un vídeo inescrupuloso y manipulado, que pretende hacerse pasar por la visión inocente y casera de un turista fascinado por la imagen que descubre.

Lo único seguro, en cualquier caso, es que el «poder de la imagen» sigue siendo ambiguo y fascinante.

(Véanse los créditos en las páginas 92-93.)

## 11.0 LA FINAL

### 11.1 México vs Brasil

Vídeo: 6' 30" (fragmento del original de 100') Dirección: Miguel Calderón, 2004

Cortesía del artista y de la Galería Kurimanzutto, Ciudad de México



El artista mexicano Miguel Calderón realizó este vídeo para la Bienal de São Paulo con la condición de que se emitiera en un espacio ajeno al evento, de manera que los posibles espectadores se encontraran desprevenidos. El trabajo se basa en un montaje falso de un partido de fútbol entre las selecciones de México y Brasil. El resultado es de 17 a 0 a favor de los mexicanos. De fondo, el destino manifiesto de un equipo, el mexicano, que «nunca pasa de cuartos de final».

### 11.2 Imágenes de la final de la Eurocopa 2008 entre las selecciones nacionales de Alemania y España

Imágenes del partido final de la Eurocopa de fútbol 2008: 9' 20"



En 2008, la selección española de fútbol lograba su segunda Copa de Europa de la historia (la primera fue en 1964), tras vencer a Alemania por 1 a 0.

Los medios de comunicación de todo el país desataron un tormenta literaria de patriotismo y progreso una vez superada la «maldición» de cuartos de final, fase en la que habitualmente España quedaba eliminada. Un periodista del diario *El Mundo* escribía entusiasmado:

Quieren ser padres de su porvenir, no hijos de su pasado. Lo escribió Miguel de Unamuno y lo gritan un grupo de futbolistas con corazón de hombres y rostro imberbe que parecen un mapa de España, ídolos reales que se apellidan Marchena o Iniesta, Hernández o Ramos, Puyol o Capdevila y hasta Senna [de origen brasileño], muestra de un país moderno y de acogida, diferente al que celebró el título de 1964, fuera por orgullo o porque lo mandaba la autoridad [...]. Hacen falta victorias para conocer realmente cómo el fútbol, una especie de religión sin dios, es capaz de conseguir vertebrar un país, de descubrir las cosas que nos unen y no las que nos separan. Es algo insondable, pero mágico.<sup>17</sup>

Otro reportero, del diario *El País*, se condujo en la misma dirección:

No quedan fantasmas, el pasado ya no cuenta y los optimismos contagian [...]. Todos juntos, hijos de la pluralidad, provocaron el éxtasis general en un país al que ya solo le faltaba el fútbol, al que le ha costado sacudirse la caspa, para convertirse en la mayor multinacional del deporte, un sector que cada semana le ofrece motivos de orgullo.<sup>18</sup>

«Hacen falta victorias», escribían los periodistas. Las victorias que cuentan son las del exterior, porque producen una imagen unitaria de la nación. El *New York Times* titulaba así la noticia de la victoria en la Eurocopa: «Un equipo y un país, finalmente unidos».

Un país al que le ha «costado sacudirse la caspa» y que vive sus victorias tal y como manda el mito, a través de la excepcionalidad. Es difícil deshacerse del destino manifiesto en que se han convertido los relatos nacionales durante la época moderna. Hay países ganadores y los hay perdedores. Y España pertenecía sin lugar a dudas a la segunda categoría. Así lo declaraban en avalancha los principales medios informativos solo dos años antes, en 2006, cuando la escuadra española caía en cuartos de final frente a Francia, en la Copa del Mundo:

17. Orfeo Suárez, «A un paso de la gloria», *El Mundo*, 27 de junio de 2008.

18. José Sámano, «Inolvidable», *El País*, 26 de junio de 2008.

Será que somos así, será que hay algo en nosotros que nos impide superar estos trances, algo que se debe compensar con lo que no se me ocurre ahora. Si les soy sincero, también en esta ocasión intuía un destino trágico [...]. Quizá esa sensación invoque nuestra desgracia y probablemente el asunto se hunda en nuestras más profundas raíces: Cuba, Trafalgar...<sup>19</sup>

Otra decepción, la enésima, lo de costumbre. España, que apuntaba alto, como siempre, vuelve a casa, como de costumbre [...] Escribió Georges Sorel que «el porvenir es de aquellos que no están desilusionados».<sup>20</sup>

Las derrotas y los triunfos se celebran mediante metáforas aceradas de altura o de vergüenza, iconografías bipolares todavía procedentes del destino manifiesto. Sus victorias están encogidas por la duda, por la íntima convicción de que hay cosas que no se pueden cambiar. El escritor Javier Marías manifestaba su perplejidad después de la victoriosa final de 2008: «Ojalá sigamos desconcertándonos, para así empezar a acostumbrarnos a ser por fin lo contrario de lo que siempre hemos sido».<sup>21</sup> Marías, como tantos otros intelectuales, interpreta la normalidad con la mirada puesta en los extremos del balancín, en el movimiento pendular de una supuesta esencia nacional, sin cuestionar el propio columpio, sin cuestionarse la normalidad misma. Esa pulsión casi enfermiza por ser «excepcionalmente» normal es precisamente uno de los versículos más leídos en el catálogo de lo que se supone que un pueblo «es». Conseguir ser normales, como los demás, o sea, modernos, ricos, demócratas y turistas, y, gracias a un espectáculo como el fútbol, poder tener una «religión sin dios», al día y nacional. En los días previos a la final de 2008, el ministro del Interior español, Alfredo Pérez Rubalcaba, escribía en el diario *El Mundo* un artículo titulado «El final de una anomalía». Entre otras cosas, comentaba:

Porque de historia se trata, y de autoestima, y de conciencia de una tradición, y de la responsabilidad del que hereda un legado muy valioso que no debe defraudar [...]. El deporte español ha alcanzado el nivel internacional que nos corresponde como país.<sup>22</sup>

O sea, España es finalmente un país grande cuya historia debe escribirse con triunfos. No cabe otro camino: no caben más anomalías. En el año 2007, la empresa Nike sacó una campaña en la que los jugadores españoles pintaban una pancarta en la que se leía: «Ser español ya no es una excusa,

es una responsabilidad». La vieja moral del no-triunfo ya no tiene sitio en la modernidad que predica la ética del éxito y no la moral, con sus justificaciones esteticistas. Así lo pensaba también la directora de una de las principales agencias españolas para la promoción cultural, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, cuando en febrero de 2010 le preguntaban qué rostro pondría a la moderna creación española que se quería vender fuera: Ferran Adrià, Javier Mariscal, Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, los jugadores de la selección española... Gente que está dando una imagen de España absolutamente contemporánea y que se mueven sin complejos y con una energía envidiable.<sup>23</sup>

Los futbolistas son convertidos en artistas en virtud del éxito internacional, absolutamente normal por lo contemporáneo, que borra todos los complejos de un plumazo. El fútbol español se ha dejado ya de aforismos de derrota, e incluso ha apartado la mirada de la gran utopía prometida por el único estilo barroco que funcionaba de verdad: el brasileño. Las afirmaciones de expertos y seguidores en los medios y en calle era que el fútbol español había alcanzado su «mayoría de edad», el «punto de no retorno», y que era incuestionablemente europeo, del ámbito «donde se juegan las verdaderas ligas».

Precisamente el día en que damos por terminado este texto, nos desayunamos con un peculiar titular de prensa: «Demasiado barrocos». La selección española ha perdido frente a Suiza, en Sudáfrica, el primer partido de la Copa del Mundo de fútbol de 2010, contra todo pronóstico y con el país convencido de que España iba a ganar la Copa prácticamente sin bajarse del autobús. Dice la noticia:

La selección española fue ayer un equipo excesivamente barroco y a menudo amanerado [...]. Le pudo la retórica. Les faltó puntería y determinación en un equipo de trazo demasiado fino y sin pegada, poco contundente. Todas las cosas jugaron en contra de una cándida y poco maliciosa España, sorprendentemente vulnerable, sin el punto de rebeldía y carácter que exigen los torneos cortos.<sup>24</sup>

El barroco, al hilo de estas palabras, ya no es símbolo de fuerza, pregnancia y orgullo, sino un lastre para un equipo que ya no comprende otra cosa que ser campeón.

19. Juan Manuel Trueba, «La historia interminable», *As*, 28 de junio de 2006.

20. Julián Redondo, «Zidane apuntilla a España», *La Razón*, 28 de junio de 2006.

21. Javier Marías, «Lo contrario de lo que hemos sido», *El País*, 29 de junio de 2008.

22. Alfredo Pérez Rubalcaba, «El final de una anomalía», *El Mundo*, 29 de junio de 2008.

23. Ángeles García, «Almuerzo con... Charo Otegui», *El País*, 1 de febrero de 2010.

24. Ramón Besa, «Demasiado barrocos», *El País*, 17 de junio de 2010.

## Crèdits i agraiaments

El CCCB i els comissaris de l'exposició volen agrair la generosa col·laboració de totes aquelles institucions i particulars que han acceptat participar en aquest projecte.

### 3.0 LA MARCA

**Participants del debat:** Ramón Castillo, Norberto Chaves, Óscar Heredero, Patricia Luján, Pati Núñez, Marc Panero, i Claret Serrahima

**Direcció i coordinació tècnica:** Xavier Damià

**Coordinació CCCB:** Liliana Antoniucci

**Agraiaments:** Institut d'Estudis Polítècnics (IDEP) de Barcelona

### 4.0 LA CIMERÀ

Ángeles Albert (Centro Cultural de España en México), Cristina Arrazola-Oñate, Paula Barreiro-López, Joaquín Barriendos, Miguel Beníloc (BNV-UNIA), Margarita Cuyás (Museu Nacional d'Art de Catalunya), Lily Duffau (Centro Cultural de España en Santiago de Chile), Miren Eraso (Zehar), Santi Eraso (Arteleku), Miriam del Hierro (Centro Cultural de España en Lima), Carlos Lomparte (Centro Cultural de España en Lima), Alfons Martínez (AECID), Rubén Martínez, Verónica Mena (Centro Cultural de España en Santiago de Chile), Jesús Oyamburu (Centro Cultural de España en México), Andrés Pérez Sánchez-Moraltes (Centro Cultural de España en Santiago de Chile), Natasha Pons (Centro Cultural de España en Santiago de Chile), Ricardo Ramón (Centro Cultural de España en Lima), Fito Rodríguez, Jaron Rowan, Fernando Rueda, Lucía Sánchez (SEACEX), Maribel Serrano (SEACEX), Teresa Velázquez, Fernando Vicario (AECID), Vicenç Villatoro, Frank Westenfelder i Claudio Zulián

### 4.7 A TRAVÉS DEL ESPEJO

Als alumnes participants, a la Direcció i als professors de les escoles on es van realitzar els debats.

#### Perú

Colegio Cristo Salvador, Lima

Colegio Fe y Alegría n.º 20, Cusco

Colegio Juan Valer Sandoval, Lima

Colegio Santa Rosa, Cusco

#### Mèxic

Escuela Preparatoria Alexander Bain, Mèxic DF

Escuela Preparatoria General Francisco J. Múgica, Mèxic DF

Escuela de Secundaria Ángel Salas Bonilla, Mèxic DF

Fábrica de Artes y Oficios del Oriente, Mèxic DF

#### Argentina

Trobada de diverses escoles de Mar del Plata, Buenos Aires

Escuela Cultural Ecomuseo, Amaicha del Valle

Escuela EGB n.º 14, Mar del Plata, Buenos Aires

Escuela de Enseñanza Media n.º 2, La Boca, Buenos Aires

Escuela Secundaria Básica n.º 56, Mar del Plata, Buenos Aires

Escuela Secundaria Básica n.º 126, La Matanza, Buenos Aires

#### Uruguai

Liceo n.º 1, Young, Río Negro

#### Guatemala

Centro de Enseñanza Educare, Ciudad de Guatemala  
Escuela Pedro Molina Chimaltenango P. P., Ciudad de Guatemala

#### Brasil

Escola pública Divino Mestre, Salvador de Bahía

#### Espanya

Escola d'Art, Tarragona

Institut d'Educació Secundària Berenguer, Amposta

Institut d'Educació Secundària Montserrat, Barcelona

Institut d'Educació Secundària Montsià, Amposta

#### Agraiaments:

Balbín Aguayosol (Fundación Amauta Argentina), Izaskun Alvarez Cuartero (Universidad Salamanca), María Rosario Apollonia (Uruguay), Nora Amanda Crespo (México), Maud D'Angelo (México), Aurora Espin (España), Nilda Garay (Perú), Sebastián Gérlic (Brasil), Isabel Gil (España), Xavier Ricard Lanata (Cusco), Cesar Lovón (Perú), María Mafaldo (Perú), Federico Mayor Zaragoza (Fundación Cultura de Paz), Taniel Morales (México), Alicia Pakareu (Brasil), Kike Pinto (Perú), Gabriela Quinte (Perú), Ana Belén Rojo (España), Hilda Ruiz Bedolla (México), Manolo Salvatella (España), Karina Sánchez (Uruguay), Imma Solà (Guatemala), Lluís Vives (España)

### 5.0 EL PRIMER ÀNGEL

**Direcció:** José Quintero

**Guió:** Edgar Clement, Jorge Luis Marzo i José Quintero

**Il·lustracions:** León Braojos, Miguel Galindo i José Quintero

**Vídeo i animació:** Carlos Torres

**Música i àudio:** Nabuc

**Diseny de personatges:** Edgar Clement

**Agraiaments:** Can Xalant-Centre de Creació i Pensament Contemporani de Mataró/Pep Dardanyà, director

### 7.0 POLÍTIQUES DE LA IMATGE. El premio

**Direcció:** David Blanco

**Guió:** Tere Badia, David Blanco i Jorge Luis Marzo

**Protagonistes:** Teresa Almeda, Susana Bas, Bruno Bergonzini, Joan Berlanga, Marian Bermejo, Carol Clemente, Pep Cortés, Rafa Cruz, Ferrán Lahoz, Blanca Martínez, Fabián Matas, Kiko Moreno, Jesús Perona, Christian Rodrigo, Mercé Rovira, Jaume de Sans, Joaquim Udina i Raúl Woolands

**Figuració especial:** Isabel Alavedra, Christian Andrade, Salvador Barri, Paula Camacho, Cristo Casalis, Luciano Cherone, José Víctor Fernández, Pedro Fita Ruíz, Cristina Garrón, Laura Gutiérrez, Isabel Llanos, Davinia Márquez, Irene Molina, Paco Monleón, Víctor Ortiz, Hugo Quercia, Jessica Quercia, Anna Rodríguez, Elodie Rougeot, Zara Sobral i Anna Suñé

**Productor executiu:** David Blanco

**Director de producció:** Kiko Moreno

**Ajudant de producció:** Isabel Fernández-Aguilar

**Segon ajudant de producció:** Víctor Ortiz

**Ajudant de direcció:** Rebeca Sánchez

**Segona ajudant de direcció:** Anna Rodríguez

**Script:** Norma Ruiz

**Director de fotografia:** José Luis Bernal ibáñez

**Auxiliar de càmera:** Gonzalo Cruz

**Foquistes:** Marc Piera i David Flores

**Cap d'elèctrics:** Dani Vergés

**Elèctrics:** Cristo Casalis, Sergio Murciano i Susana Vila

**Director d'art:** Nacho de Salvador

**Ajudant d'art:** Iván Triviño

**Auxiliars d'art:** Paula Camacho, Laura Gutiérrez, Marta López i Jessica Quercia

**Direcció de so:** Leticia Argudo

**Ajudant de so:** Jorge Flor

**Vestuari i estilisme:** Paloma Gutibán i Anna Suñé

**Ajudant de vestuari:** Cristina Garrón

**Maquillatge:** Alana Gayet

**Ajudants de maquillatge:** Francina Forcadell, Marta Portero i Montse Vargas

**Foto fixa:** Oriana Eliçabe

**Escultor:** Rubén García Juncal

**Making of:** Karina Zarfino

**Lloger de càmera:** Service Visión

**Lloguer de llums:** Moviment

**Grup electrogen:** Moviment

**Catering:** Kiko Moreno

**Localització:** Hangar

**Permisos:** Guardia Urbana

**Postproducció:** Batea Films, SL

**Muntatge:** David Blanco i Alberto González

**Diseny de so:** David Blanco

**Música:** Pablo Vidal

**Producció:** Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)

**Producció executiva:** Batea Films, SL

**Col·laboració especial:** Hangar

**Agraiaments:** José Luis Bernal Ibáñez,

Rocío Campaña (Hangar), Martí (Moviment),

Kiko Moreno i Fullemotions

Rodat a Barcelona el 2010

### 7.3 RELATS DEL PODER

#### Perú

#### Persones entrevistades

Alex Ángeles, artista, membre fundador de Perú Fábrica, Chaclacayo

Cecilia Bákula, directora del Instituto Nacional de Cultura, Lima

Christian Bendayán, artista visual, Lima

Gustavo Buntix, crític d'art, Lima

Flor Canelo, directora de l'Associació Cultural Quantu, Cusco

Diana Guerra, gestora cultural i professora

universitària, membre de la Comisión de Promoción del Perú para la Exportación y el Turismo, Lima

Xavier Lanata, pedagog, Cusco

Alfredo Márquez, artista visual, membre fundador de Perú Fábrica, Lima

Ana María Mir, Agencia de Turismo de Cusco

Gilda Montilla i Raimond Chaves, directors de l'espat La Culpa, Lima

Ramón Mujica, antropòleg i escriptor, Lima

Armando Nieto, antropòleg, Lima

Ana Orbegoso, artista visual, Lima

Kike Pinto, músic i director d'escola, Cusco

Luis Repetto, director de l'Instituto Riva-Agüero, Lima

Augusto del Valle, filòsof i crític d'art, Lima

Jorge Villacorta, crític d'art, Lima

Jorge Zegarra, director regional de Cultura, Cusco

**Càmera:** César Lovón Balta i Hector Plasencia González

**Agraiaments:** Milagros Esquivel, Gonzalo, Héctor, Dante Luza, Martín Noriega, Norma Rivera, Lilia Villafuerte i el Centro Cultural Español en Lima.

#### Mèxic

#### Persones entrevistades

Carmelo Angulo, ambaixador d'Espanya, Mèxic DF

Roger Bartra, antropòleg i escriptor, investigador de la UNAM, Mèxic DF

Olivier Debrois, crític d'art i comissari, Mèxic DF

Gerardo Estrada, director de Difusión Cultural de la UNAM, Mèxic DF

Luis Figueroa, artista, Mèxic DF

Enrique Florescano, antropòleg i exdirector de l'Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mèxic DF

Montserrat Galí, historiadora de l'art, Puebla

Benjamín González, exdirector de la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente, Mèxic DF

Manuel González Ramírez, historiador, Zacatecas

Leonardo da Jandira, filòsof i escriptor, Oaxaca

Alfredo López Austin, antropòleg de la UNAM, Mèxic DF

Fernanda Matos, directora del Museo Nacional de Arte, Mèxic DF

Cuauhémoc Medina, crític d'art i comissari, Mèxic DF

Porfirio Muñoz Ledo, exsecretari d'Educació i exambaixador, Mèxic DF

Gilberto Prado, director de Difusió Cultural de la Universidad Iberoamericana, Mèxic DF

Víctor Hugo Ramírez Lozano, historiador, Zacatecas

David Eduardo Rivera, director de Cultura del Gobierno de Zacatecas, Zacatecas

María Eugenia Rodríguez, historiadora de l'art, Toluca

Patricia Sloane, crítica d'art i comissària, Mèxic DF

Graciela de la Torre, directora del Museo Universitario de Artes y Ciencias, Mèxic DF

Rogelio Villarreal, editor i escriptor, Guadalajara

**Càmera:** David Zamora

**Agraiaments:** Maud d'Angelo, Constanza Bolaños, Jorge Borja, Francisco Carballo, Edgar Clement, Nieves Danae, María del Socorro Delgado Cárdenas, Agar García Arteaga, Rocío Guerra, Mauricio Maillé,

Martha Mirabal, Taniel Morales, Viviana Motta, Jesús Oyamburu, José Quintero, Verónica Ramos, Claudia Reyes i David Zafra; Ex Hacienda Los Camichines, Fábrica de Artes y Oficios de Oriente (FARO) i Quattro Imagen

## Espanya Persones entrevistades

Francisco Carballo, polítòleg, Londres  
Santiago Eraso, analista cultural, Sevilla  
Leonardo da Jandra, filòsof i escriptor, Oaxaca  
Francisco Panizza, professor de Política  
Llatinoamericana a la London School of Economics, Londres  
José Luis Ravé, historiador i comissari del programa «Andalucía Barroca», Sevilla  
José Luis Romero Torres, historiador, cap de la Dirección General de Bienes Culturales de la Junta de Andalucía, Sevilla  
Xavier Rubert de Ventós, filòsof, Barcelona  
Adela Santana, artista, Londres  
**Càmera:** Departament d'Audiovisuals i Multimèdia del CCCB  
**Agraïments:** Pedro G. Romero, BNV, Sevilla i Universitat Internacional de Andalucía

## Xile

### Persones entrevistades

Juan Alegria Llicuime, historiador, Santiago  
María Berrios, sociòloga, Santiago  
Francisco Brugnoli, artista i director del Museo de Arte Contemporáneo, Santiago  
Ramón Castillo, curador en cap del Museo de Bellas Artes, Santiago  
Martin Hoppenhayn, director de la División de Desarrollo Social de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) de les Nacions Unides, Santiago  
Marco Antonio Huesbe, historiador i director del Centro de Estudios Culturales de la Universidad de Chile, Valparaíso  
Jorge Larraín, vicerector de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago  
Guillermo Machuca, crític d'art i curador, Santiago  
Justo Mellado, crític d'art i curador, Santiago  
Sonia Montecino, antropòloga i directora del Centro de Estudios de Género de la Universidad de Chile, Santiago  
Arturo Navarro, director del Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago  
Sergio Rojas, crític d'art i filòsof, Santiago  
Freddy Timmermann, historiador, Santiago  
**Càmera:** Jaime Valdivia  
**Agraïments:** Ramón Castillo i família, Christián Gómez, Iván Orellana, Sergio Parra, Tamara Rammsy, Paulina Varas i el Centro Cultural de España en Santiago de Chile

## 9.0 ICONOCLÀSTIES/ARCHIVO F. X.

Projecte de Pedro G. Romero  
Laboratori T.V.

**Documentació:** Diana López Gamboa  
**Muntatge:** Mac de Paz  
**Producció:** BNV producciones

**Col·laboració:** Canal Sur TV, Unia arteypensamiento, Fundació Antoni Tàpies

### Pizarra número 1/Laboratorio de Arte

**Realització:** Manuel Pérez Vargas i José Luis Tirado  
**Notícia històrica:** Francisco Espinosa, Jaume Claret Miranda, Felipe Pereda, Georges Didi-Huberman  
**Imatges:** Rocío, Fernando Ruíz de Vergara, 1982; Archivo Sevilla No., Marcos Crespo & Manuel Losada. Fototeca del Laboratorio de Arte [www.fototeca.us.es](http://www.fototeca.us.es)  
**Agraïment especial:** Fernando Ruíz de Vergara

### La formación por la forma

**Realització vídeo:** Juan Marigorta

### Tallers Programa de creaciones escénicas:

Grupo Másdedoce, Samuel Huerga Fernández, Ester Abad Reguera, Oliver García Marcos, Leticia Villa Diez, Carlos González Otero, Ana Díez Pérez

**Fonts per a les imatges:** Tabasco entre el agua y el fuego, 2004, de Carlos Martínez Assad / Filmoteca de la UNAM  
Imágenes documentales 1926-1934, Ignacio Illán Cortes  
**Producció:** MUSAC, per a «Educando el Saber», exposició comissariada per Octavio Zayas.

**Agraïments:** Carlos Martínez Assad, Patricia Jacobs, Barbara Jacobs, Alejandra Gómez, Sitesize, Octavio Zayas, Teresa Badia i Jorge Luis Marzo

### Tesauro: Acciones

**Filmoteca Española:** *Vía Crucis del Señor por las Tierras de España*, 1941, de José Luis Sáenz de Heredia i Manuel Augusto García Viñolas

**Documentació:** Diana López Gamboa, Pedro G. Romero, Francisco Espinosa, Antonio Orihuela i David González Romero.

### Boletín n.º 1, 2 y 3

#### Edició:

Pedro G. Romero i Valentín Roma

**Disseny:** Gonzalo Saénz de Santa María Poulet i Sandra Niubò

**Producció:** BNV producciones, Bienal de Arte de Thesaloniki, SEACEX, Institut Ramon Llull

### 10.0 EL NIÑO PEPITA

**Direcció, concepte i guió:** Claudia Llosa

**Direcció d'art:** Patty Bueno i Susana Torres

**Producció general:** Marina Charún

**Direcció de fotografia:** Mario Bassino

**Muntatge:** Toni Curcó

**So directe:** Edgar Lostanau

**Edició de so:** Pelo Madueño

**Càmeres:** Josué Ubierna Baramiolarán i Antolín Prieto

**Càmera HD:** Javier Girón (Bebeto) i Luis Medrano

**Ajudant de direcció:** Jorge Prado

**Producció:** Jorge Cuba, Paula Luque,

Natalia Meléndez i Romina Salazar

**Secretaria:** Elizabeth Ayala

**Logística:** Juan Pablo Ayala, Julio César Castellano (Mono) i John León

**Assistant de rodatge:** Marta Guzmán

**Director de càsting:** Coco Tito

**Disseny, muntatge i programació de l'interactiu:**

Mireia Subirana

**Llums:** Carlos Bendezú

**Tècnic de llums:** Luis Seminario i Renato Vela

**Assistant de rodatge:** Héctor Torres

**Catering:** Comedor Popular

**Boom Man:** Paulo Orellana

**Actors:** Ramón García (predicador), Delcy Heredia (dona fidel), Liliana Alegria (dona jove), Patricia Espinoza (muller), Pepe Rivera (marit) i Estéfano Cuya (fill de la dona jove)

**Extres:** Diego Agmar Fasanando, Carlos del Águila, Nelson Albarracín Egusquiza, Marfa Alfaro de Ascarza, Marjory Aranda Pérez, Alejandro Arca Nole, Emily Ascencios Bernardillo, Nancy Asencio Melgarejo, Rocío Avalos Gutiérrez, Oscar Zurita B., Miguel Bedregal Harce, José Castillo Tello, Saturnino Campos Viza, Sujei Castillo Guzmán, Herzen Castillo Huyhua, Javier Ccasihue Taipe, Rosario Chávez Salas, Rosa Chumpitaz Salcedo, Victoria Conde Mendoza, Gladys Córdova Marchena, Roxana Córdova Ramírez, Cinthia de la Cruz Riera, Eusebia Díaz Heredia, Graciela Díaz Lora, Marco Espinoza Zumaeta, Hilda Fernández Rodríguez, Jacqueline Barboza G., Mercedes García, Milagros González Fernández, Luis Granda Peruano, Martha Guzmán, Rosa Guzmán Campos, Elena Guzmán Sánchez, Félix Hinjoza Zegarra, Timoteo Huaccharaqui Naupa, Dora Huamán Cabellos, Omar Huamanchumo Cabellos, Gladys Huamán Gamarra, Carlos Huaman Lijia, Emilia Huamán Loayza, María Huantuco Silva, Mariela Huyhua Linares, Víctor Huyhua Linares, Víctor Idalgo Moreno, Carlos Laynes Aguilar, Antonio Javier Gallardo M., Winder Villareal M., Amanda Martínez Cerrón, Eisy Melgarejo Barboza, José Miranda Olivera, Amandina Mondragón, Blanca Moscoso Morales, Medardo Nieves Román, Jacqueline Noya Huamán, Emilia Núñez Flores, Romueto Núñez Flores, Valeria Onofre Gamboa, Nila Palomino Velásquez, Yanina Parrilla Alcántara, Giovanna Peruano Torres, Amadeo Polonio Zare, Daniel Puma Cruz, Natalie Ramírez Castillo, Rina Riera Larrea, Juan Rodríguez Quispe, Saida Ruiz Salas, Adriana Sánchez Huaman, Jonás Sánchez Trejo, Alfredo Sánchez Torres, Nemesio Sánchez Victoria, Gladys Solorzano Vásquez, Pedro S. Talledo, Francisca Sucataype, Alfonso Tejada Silva, Héctor Torres Núñez, Esperanza Torres Pérez, Estelina Torres Pérez, Eugenio Torres Pérez, Pamela Torres Pérez, Rocío Uedia Hancco, Fernandino Valenzuela Rico, Cirilo Vásquez Gabino, Nelly Velásques Pereda, Haydee Vilcapoma, Hugo Villanueva Lazo, Nataly Villar Chuyes, Jaime Villareal Montes i Ricardo Yallico Torres

**Col·laboració musical:** Alfonso Herrero i Guillermo Trujillano

El CCCB agraeix a les galeries, els col·leccionistes i les institucions següents la seva inestimable col·laboració en la realització de l'exposició i el catàleg:

Agencia Efe  
Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostella  
Colegio Ramiro de Maeztu, Madrid  
Collection of the Alberta Foundation for the Arts, Edmonton, Canadà  
Domus Artium 2002, Salamanca  
Filmoteca Española  
Galeria Àngels Barcelona, Barcelona  
Galeria Kurimanzutto, Mèxic DF  
La Casa Encendida, Madrid  
La sextina 2.1  
Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Lleó  
Museum of Contemporary Art, San Diego  
Museo Ramón Gaya, Múrcia  
Patio Herreriano, Valladolid  
Pachamama Producciones  
Thomas Pfanne  
Residencia de Estudiantes, Madrid  
Televisión de Galicia  
TV3  
TVE

### El CCCB agraeix, igualment, la col·laboració de:

Enrique Arauz Sánchez  
Raúl Aznar  
Victoria Clemente  
María Cruz Provecho  
Manuel Fernández Delgado y Cerdá  
Miguel Jiménez  
Gail Lint  
Montse Majench  
Zoe Marden  
Rosa Martín  
John Menier  
Fernando Mitchell  
Gabriela Moragues  
Francesc Pérez  
Jaume Soler  
I a totes aquelles persones que han preferit mantenir l'anònimat.

**Totes les fotografies reproduïdes són dels autors del catàleg llevat que s'especifiqui una altra procedència al peu de la imatge.**

## CENTRE DE CULTURA CONTEMPORÀNIA DE BARCELONA

**Director general**  
Josep Ramoneda

**Subdirector - gerent**  
Rafael Vilasanjuan Sanpere

**Coordinadora de Serveis**  
Elisenda Poch Granero

**Cap del Servei d'Exposicions**  
Jordi Balló Fantova

**Cap del Centre de Documentació i Debat**  
Judit Carrera Escudé

**Cap de Projectes - CCCBLab**  
Juan Insua Sigeroff

**Cap del Servei de Difusió i Recursos Externs**  
Imma Mora Boguñà

**Cap del Servei d'Audiovisuals i Multimèdia**  
Àngela Martínez García

**Cap del Servei d'Activitats Culturals**  
Iván de la Nuez

**Cap dels Serveis Tècnics i Generals**  
Manel Navas Escribano

**Cap de la Secció de Sistemes**  
Gerard Bel Torres

**Cap de la Secció Financera**  
Sara González Puertolas

**Cap de la Secció de Contractació i Recursos Humans**  
Cori Llaveria Díaz

**Cap de la Secció Econòmica-Pressupostària**  
Anna Sama Vaz

**Direcció**  
Montse Mitats Flotats  
Montserrat Novellón Giménez  
Belén Simón Bazán

**Servei d'Exposicions**  
Mònica Giménez Moreno  
Anna Escoda Alegret

**Unitat de Coordinació d'Exposicions**  
Mònica Ibáñez Dalmau

Teresa Anglés Pérez

Liliana Antonucci

Eva Gimeno Cases

Miquel Nogués Colomé

Cristina Vila Fernández

**Unitat de Registre i Conservació**

Neus Moyano Miranda

Susana García San Vicente

Àlex Papalini Lamprecht

Josep Querol Pugnaire

**Unitat d'Itineràncies i Servei Educatiu**

Carlota Broggi Rull

**Unitat de Producció**

Mario Corea Dellepiane

Francisco García Rodríguez

José Luis Molinos López

Óscar Monfort Pastor

Antonio Navas Escribano

Gabriel Porras Zambrano

Rosó Tarragona Ramírez

**Centre de Documentació i Debat**

Sònia Aran Ramspott

Neus Carreras Font

Elisabet Goula Sardà

Anna Ibáñez Tudorà

Masha Zrnic

**CCCBLab**

Maria Farràs Drago

**Servei d'Activitats Culturals**

Eva Alonso Ortega

Marta Giralt Romeu

Manel López Jiménez

Olga Pratdesaba Druguet

Eva Rexach Pous

Bárbara Roig Isern

**Servei d'Audiovisuals i Multimèdia**

Eduard Coll Deopazo

Toni Curcó Botargues

Marc Desmonts

Glòria Fernández Vilches

Jordi Gómez Farran

Juan Carlos Rodríguez González

José Antonio Soria Soria

Ígor Viza Serra

**Servei de Difusió i Recursos Externs**  
Eulàlia Muñoz Castanyer-Gausset

**Unitat de Gestió de Recursos Externs**

Amàlia Llabrés Bernat

Teresa Pérez Testor

**Unitat de Publicacions**

Rosa Puig Carreras

Judith Rovira Cañada

**Unitat de Públics**

Maria Ribas Bruguera

Matilde Betoret González

Carme Blanco Pérez

Magda Llaberia Cots

Elena Martínez Bermúdez

**Unitat de Comunicació**

Susana Fernández Alonso

Teresa Roig Sitjar

Núria Salinas Calle

**Unitat de Premsa**

Mònica Muñoz Castanyer-Gausset

Lucía Calvo Bermejo

Irene Ruiz Auret

**Serveis Tècnics i Generals**

Guillem Bellmunt Duran

Francesc López Artero

Emili Maicas Guillén

José Antonio Pérez Barrera

Lluís Sangerman Vidal

Maribel Zamora Gómez

**Secció de Contractació i Recursos Humans**

Mònica Andrés Beltran

Núria Ferrer López

Lara Martín Tarrasón

**Secció Econòmica-Pressupostària**

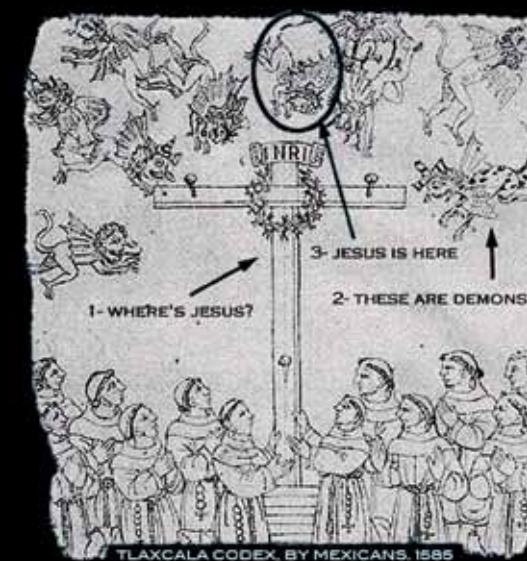
M. Dolors Aran Perramon

Xavier Boix Lara

Remei Jara Cuenca

Jordi Jornet Espax

Montse Martínez Izquierdo



En un còdex del 1585 il·lustrat per mexicans cristianitzats de poc, es veu un grup de franciscans adorant una santa creu en la qual no hi ha Crist. Un grup de dimonis, d'evident ascendència prehispànica, ataca la creu. Un d'aquests dimonis presenta molts atributs del Crist mateix, com ara la corona d'espines i els rinxols rossos.

**LO HISPANO ESTÁ  
EMBARROCADO**  
¿QUIÉN LO DESEMBARROCARÁ?  
**EL DESEMBARROCADOR  
QUE LO DESEMBARROQUE  
BUEN DESHISPANIZADOR SERÁ**



