



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 4

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

4

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2016

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 4, 2016

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

ART MOVES: PERFORMATIVITY IN TIME, SPACE AND FORM

by Mieke Bal

EL ARTE (SE) MUEVE: PERFORMATIVIDAD EN EL TIEMPO, EL ESPACIO Y LA FORMA

por Mieke Bal

DOSSIER

FIRST REFLECTIONS ON MOVEMENT

EL TIEMPO DIALÉCTICO: LA CUARTA ERA DE LA IMAGEN

DIALECTICAL TIME: THE FOURTH ERA OF THE IMAGE

Ramón Salas Lamamié de Clairac¹

Recibido: 31/10/2015 · Aceptado: 08/03/2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15527>

Resumen

La inmovilidad de (lo fijado en) la imagen-objeto invita a considerarla incompetente a la hora de representar el tiempo. Esta carencia fue considerada una virtud mientras el arte se consagró a representar *lo inmutable*, privilegiado por la metafísica clásica frente a las cambiantes percepciones de la sensibilidad. La imagen tecnológica habría venido a suplir *aquella* carencia justo cuando periclitaba *este* prestigio metafísico de la eternidad. La rotunda lógica de este relato minimiza la importancia de la «invención del cuadro» que inaugura la posibilidad de practicar la «temporalidad comparada», un ejercicio de anacronismo que permite representar el desplazamiento precisamente desde la inmovilidad.

Desde esta perspectiva, y valiéndose de la teoría de la alegoría de Walter Benjamin, este artículo analiza la serie fotográfica de Fischli & Weiss, *Aeropuertos*, tratando de interpretar el relato de un proceso histórico de decadencia a partir de su eventual relación anacrónica con la pintura barroca. Ello permitiría concluir que la representación del cambio y la temporalidad no dependen exclusivamente del registro tecnológico.

Palabras clave

Arte; Tiempo; Anacronismo; Alegoría; Intertextualidad; Barroco; Fotografía.

Abstract

The Immobility of the image-object invites us to consider it incompetent when it comes to representing time. However, this inefficiency was considered a virtue, since art was devoted to represent the unchanging, privileged by the classical metaphysics against the changing perceptions of sensibility. The technological image would have come to fill that lack just when this metaphysical prestige of eternity became outmoded. The apparent clarity of this argument minimizes the importance of the «invention of painting», which opened the possibility of practicing a

1. Universidad de La Laguna (rsalas@ull.es).

«dialectic temporality», a sort of anachronism that allows us to precisely represent displacement by means of immobility.

From this perspective, and using Walter Benjamin's theory of allegory, this paper analyzes the photographic series of Fischli & Weiss *Airports*, trying to see in them the story of a historical process of decadence from the starting point of its anachronistic relationship with baroque painting. This would entice me to conclude that the representation of change and temporality does not rely exclusively on technological devices.

Keywords

Art; Time; Anachronism; Allegory; Intertextuality; Baroque; Photography.

LA CUARTA ERA DE LA IMAGEN

En 2010 José Luis Brea publicó *Las tres eras de la imagen*, un libro que resumía en tres estadios la historia del arte hasta su virtual disolución en la cultura visual. Tan drástica síntesis era posible por cuanto su interés se centraba casi exclusivamente en las relaciones entre la imagen y el tiempo. La primera era, que abarcaba prácticamente toda la «historia del arte», se caracterizaba por la evidente *materialidad localizada* de la imagen y su vocación de *eternidad*: las obras de arte, imagen-materia, serían objetos *inmutables* protegidos por un aparato patrimonial encargado de preservarlos física e intelectualmente de su temporalidad. La segunda etapa, apenas un instante de transición, comprendería la «época de la reproductibilidad técnica» desde la instantánea fotográfica a la imagen en movimiento cinematográfica. La tercera era, si cabe más corta pero con una presumible gran proyección, invertiría especularmente la imagen tradicional del arte, espacialmente por su inmaterialidad y ubicuidad, y temporalmente por su dependencia de la efímera actualidad de la circulación y el intercambio.

Es obvio que la intención de Brea no era resumir la historia del arte sino caracterizar dialécticamente el presente de la imagen, cuya «ontología» se pone especialmente de manifiesto cuando se contrasta con el estatuto tradicional de las artes plásticas, que fueron durante siglos el paradigma de la imagen. Pero esta reducción a tres tiempos resulta excesivamente sumaria incluso, o especialmente, si convenimos en que de lo que se trata es de poner en tela de juicio el estatuto actual de las artes o, dicho de otro modo, su procedencia histórica. Seguramente la primera era debería dividirse, al menos, en dos, dando cabida a una *era barroca de la imagen* (o de la imagen barroca). Es ésta una posibilidad que, evidentemente, no pudo pasarse por alto a un Brea que consagró sus primeras obras al análisis, desde una óptica benjaminiana, de lo que por entonces se denominaba neobarroco y que él acabó ignorando polémicamente.²

La primera era de la imagen, que podríamos denominar sin más *era del arte*, estaba en buena medida caracterizada por su «fracaso» en la tarea de representar el tiempo, pues la inmovilidad de la imagen congelaba inevitablemente su transcurso. Esta es la manera más convencional de plantear las relaciones entre las artes plásticas y el tiempo: «Las dos coordenadas fundamentales en la imitación de la naturaleza, es decir, la representación del espacio y el tiempo en el ámbito artístico, van a tener una inclusión diferente en la cultura occidental. Mientras que la representación del espacio en las artes plásticas queda perfectamente materializada en la configuración de la tercera dimensión por medio de la profundidad fingida a través de la perspectiva, la inclusión rigurosa del tiempo será un hecho más complicado, teniendo que acudir a la seriación de obras para reflejar esa narratividad que contenga lo temporal, o bien traer simbólicas representaciones en las que la

2. Nos referimos sobre todo a BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, Tecnos, 1991, pero también a infinidad de párrafos de *Las auras frías*. Barcelona, Anagrama, 1991 y artículos de *Un ruido secreto*. Murcia, Mestizo, 1996.

captación del instante acentúa la sensación de dinamismo. También en lo referente a lo temporal (por aludir a su superación), nos encontramos con la expresión de la 'atemporalidad' del tema tratado, lo que minimiza la importancia de los caracteres discursivos del elemento estético al trascenderlos por medio de la permanencia del clasicismo.»³ También para Brea (y también a costa de la dimensión discursiva) esta fatal incapacidad del arte para representar el tiempo alentaba a hacer de la necesidad virtud al amparo de la metafísica clásica. En una huida hacia delante, la paradigmática inadecuación entre la pintura y el flujo temporal le indujo a aquélla a despreciar tajantemente éste: no es que el arte estuviera condenado al estatismo es que era una *promesa de eternidad*. El aura de su presencia, durante siglos vinculada a la monumental inmovilidad de la arquitectura religiosa o palaciega, emanaba de la obligación de desplazarse para observar, ritualmente, una y otra vez, *lo mismo*.

Brea destaca lo curioso que resulta que, frente a la poca disposición a volver a ver la misma película (un trepidante flujo de estímulos visuales que apenas logramos retener en la memoria), no tengamos inconveniente en visitar un cuadro que no puede depararnos ninguna sorpresa, que sólo nos promete reiteración.⁴ Un *compromiso de permanencia* que, sin embargo y hasta la crisis del modernismo, no se vinculaba sólo con el estatismo material de la imagen sino con la intemporalidad de su valor: a despecho de su historicidad, la cualidad y calidad del arte debía resultar evidente para los espectadores venidos de cualquier tiempo y lugar. Es precisamente esa dialéctica entre el tránsito, espacial y temporal, del espectador y la inmutabilidad de la imagen la que le confiere su *ser*: como «todo fluye» –y ésa es la primera evidencia que nos procura la percepción– el arte promete, con una eficacia que la filosofía sólo puede teorizar, la tranquilizadora expectativa de que, sin embargo, *lo esencial permanece*.

A pesar del *aparente* transcurso del tiempo, lo *cierto* es que lo importante se repite, una y otra vez. Esa expectativa fue, durante siglos, el sostén simbólico de las sociedades agrarias, que dependían de la fiabilidad de los ciclos meteorológicos. De ahí que la celebración litúrgica –a la que el arte proporcionó siempre su apabullante puesta en escena– del eterno retorno de lo mismo resultara simbólicamente *esencial* para el mantenimiento de un orden del que dependía la supervivencia. Había que confiar en que Dios no jugara a los dados, y la incapacidad de la obra de arte para adecuarse al fluir temporal parecía especialmente indicada para monumentalizar este pacto cósmico con la preservación del *statu quo*. De ahí que Brea haga justo hincapié en el contenido ontológico y metafísico de la inadecuación de arte y tiempo: «la doble promesa –de individuación y eternidad– para la que, por sus rasgos técnicos, es particularmente potente la *imagen-materia*, configura seguramente el núcleo más propio del dogma teológico del cristianismo».⁵

Este estatuto se habría mantenido invariable hasta que la imagen técnica permitió la captación del movimiento y el tiempo. Aunque aún lo detuviera, la fotografía

3. RUBIO, Jesús: «Tiempo simbólico y tiempo real en la producción estética moderna». *HUM736. papeles de cultura contemporánea*, nº 12 (2010), 50.

4. BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010, 53.

5. BREA, José Luis: *Op. cit.* 31.

le concedía ya un evidente protagonismo al tiempo que anticipaba el momento en el que su trepidante montaje fílmico lograra liberar definitivamente la imagen de su pacto con la eternidad y la inmutabilidad: «Si la *imagen-materia* se consumía en un tiempo interno exclusivo y estático, la imagen fílmica –y gracias a ese estado de volatilidad y flotación que condiciona su forma técnica– se expandirá secuenciada en un eje de relato, introduciendo la *potencia del tiempo* en su mismo escenario, en su propio espacio de representación, que a partir de ello vendrá a inscribir la *imagen* en el curso secuenciado de una narrativa historizable, alrededor de un eje de despliegue longitudinal –y esto valdrá incluso para la *fotografía*, a la que, a estos efectos, bien podríamos tomar como un ‘corto’, bien que muy breve, desde luego; como una *película de un único fotograma*, acaso.»⁶

Este relato, que ubica la fotografía como antecedente de la imagen fílmica y no como consumación de la pictórica –y que vincula la revolución metafísica con la innovación tecnológica– olvida, al menos, un detalle *técnico* plagado también de connotaciones históricas y filosóficas: *la invención del cuadro*. Es evidente que el cuadro sigue siendo imagen-materia «inscrita» en su soporte, soldada a él (...) *sustanciada en objeto*.»⁷ Y, en lo tocante a la representación del tiempo, tampoco aporta nada a la pintura anclada aún al muro del recinto ceremonial (de hecho, hasta incluso cuando la eternidad ya había dejado de gozar de privilegios culturales, los variados intentos «cubofuturistas» de representar el transcurso temporal sólo se tradujeron en ilustraciones, más o menos patéticas, de una imposibilidad). Pero la invención del cuadro, con su novedosa condición mueble, que lo hacía enajenable y lo vinculaba a la decoración de los interiores burgueses –introduciendo así la imagen en el corazón mismo del incipiente capitalismo–, iba a permitir abordar el problema de las relaciones de la imagen con el tiempo de una forma menos «literal».

Las investigaciones de David Hockney sobre el uso de recursos ópticos para la elaboración de cuadros desde el siglo XV deja abierta una interesante hipótesis: en contra de lo que suele pensarse, la fotografía –tal y como convencionalmente la concebimos y que Brea caracteriza como una «loncha» de temporalidad– no marcaría el comienzo *sino el final* de algo: culminaría una manera monocular de fijar la realidad en «cuadros» con una característica unidad espacio temporal interna.⁸

Independientemente de que David en *Antíoco y Estratónice* (1774) o Jeff Wall en *The Stumbling Block* (1991) hagan converger en una imagen varios tiempos, lo cierto es que ambos tratan de implosionarlos en una *instantánea*.⁹ Por el contrario, la *postfotografía* no haría sólo referencia a la independencia de la imagen respecto al registro (en virtud de posibilidades de montaje y retoque fotográfico aparentemente inéditas pero ya operativas al menos desde el siglo XV) sino a la posibilidad de hacer

6. BREA, José Luis: *Op. cit.* 39-40.

7. BREA, José Luis: *Op. cit.* 11.

8. HOCKNEY, David: *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. London, Thames & Hudson, 2001. *El conocimiento secreto*. Barcelona, Destino, 2001. Véase también el documental de la BBC *David Hockney's Secret Knowledge*, en <<https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZlpNK10>> [31.10.2015]

9. Sobre la comprensión temporal en *Antíoco y Estratónice* véase DAIX, Pierre: *Pour Une Histoire Culturelle de l'Art Moderne: De David à Cézanne*. París, Odile Jacob, 1998. *Historia cultural del arte moderno. De David a Cézanne*. Madrid, Cátedra, 2002, 33.

converger en una imagen (en un registro simultáneo) diversos «cronotopos» mediante mecanismos transdisciplinares (que van desde la «escritura en 150 caracteres» hasta la simbología del «emoticono») y, sobre todo, a la posibilidad de concebir la fotografía no tanto como objeto o disciplina sino *como práctica*. Una práctica en la que el clic que antes marcaba la apertura física del obturador (prefigurado en la cámara oscura de Vermeer) puede ahora indicar una captura de pantalla que solapa varias *ventanas* en las que la fotografía «como tal» coexiste con una constelación de carpetas y archivos en el escritorio, con una conversación chateada o con signos de nuestra afiliación a determinadas redes de flujo de significado.¹⁰ Un registro – muy poco considerado con las correctas relaciones, eminentemente disciplinares, entre la apertura y la velocidad del obturador– que sitúa el interés en lo captado/capturado en un proceso expandido de construcción de subjetividad plenamente basado en la imagen (como régimen escópico) pero en el que la imagen (como registro temporal) apenas definiría un lugar de paso. Pero, ¿y si estas posibilidades postfotográficas no fueran, en realidad, tan inéditas?

Una de las más influyentes aportaciones de la fotografía al arte y, en general, a la economía de la imagen, tuvo menos que ver con la posibilidad de representar fiel y eficazmente la realidad y su temporalidad, que con la posibilidad no sólo de reproducir sino de documentar la obra de arte misma. Incluso antes de que nos diéramos cuenta de que las fotografías de Hans Namuth sobre el proceso de trabajo de Pollock decían mucho más de la *Action Painting* que sus *dripping* congelados en forma de cuadro, la mera fotografía frontal de una obra, su reproducción más que su reproductibilidad, transformó radicalmente la economía de su percepción. Y no sólo porque media España pudiera tener en la transición un *Guernica* en su salón sino porque el *Guernica* podía *montarse* en un carro de diapositivas, en un «power point», en un libro «comisariado» o en cualquier otro dispositivo de contraste, facilitando una práctica intelectual hasta entonces privativa de la literatura: la pintura comparada. La reproducción de la obra efectivamente demolía su aura, pero no tanto porque comprometiera la individualidad de su original (la otra gran promesa, junto a la eternidad, de la imagen-materia) como porque *lo comparaba*, porque permitía poner un «original» junto a otro y comparar sus «temporalidades».¹¹ Por este procedimiento la imagen-materia podía sortear el principal reproche que le hacía Brea: «su miedo e impotencia se cifran en lo mismo: en la diferencia. Ella, la diferencia, es lo que las imágenes no son capaces de alojar. No, ellas –las imágenes– no son buenas para registrar lo distinto, la diferencia».¹² El montaje, al comparar diferencias, hacía evidente que esa relación dialéctica entre la intemporalidad de la

10. Aunque encuadrada en la categoría de lo cinematográfico (a pesar de que su único «plano secuencia», que estrictamente hablando no está grabado sino «capturado», no escapa nunca de las 13 pulgadas de la pantalla de un ordenador) no encuentro mejor modo de ejemplificar esta práctica, tan alejada del régimen escópico de la perspectiva cónica, que *Noah* (2013), escrita, dirigida y editada por Walter Woodman y Patrick Cederberg en <<https://vimeo.com/65935223>> [31.10.2015].

11. Sobre la influencia de la fotografía, como práctica, en la alteración de los modos de ver y considerar el arte es clásica la diatriba de John Berger en BERGER, John (y otros): *Ways of seeing*. London, Penguin, 1972. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, 21.

12. BREA, José Luis: *Las tres eras...* 14.

imagen y la temporalidad del espectador no reflejaba una inadecuación entre una ficción estática y una realidad dinámica, sino una forma dinámica de poner en evidencia que lo que permanecía estable era el flujo cambiante de la representación. Durante siglos, comparar dos imágenes –fijas en un espacio monumental– exigía o un imposible ejercicio de retentiva o la mediación de una interpretación que dificultaba enormemente la percepción del contraste entre maneras de representar. De repente, la fotografía hacía perceptible lo que la primera era de la imagen pretendía ocultar: que la pintura no representaba la naturaleza intemporal de lo esencial, sino la radical contingencia e historicidad de las representaciones de lo inmutable. Si la fotografía, incluso en su paradigma documental, cuando utilizaba como referente la «realidad misma», generaba otra metafísica de la intemporalidad (la posibilidad de establecer una relación confiable, objetiva, no mediada por una idea o un ideal, entre las imágenes y las cosas); ahora, cuando documentaba (convertía en documento) una obra de arte (profanando su secreto) ponía en evidencia que cualquier privilegio representativo no representaba más que la temporalidad de su intento: que no sólo era la vida lo que devenía, sino también su representación.¹³ Más aún, que la verdadera conciencia de la condición «esencialmente» fluida de la vida sólo se hacía plenamente perceptible al contrastarla dialécticamente con la aparente inmovilidad de la imagen.

Deleuze cita enigmáticamente a Toynbee –«nómadas son los que no se mueven, se convierten en nómadas porque se niegan a partir»– para afirmar su poca inclinación al viaje: «no hay que moverse mucho, para no espantar a los devenires», afirma.¹⁴ La inmovilidad no impediría el desplazamiento sino que serviría de punto de referencia de su verdadero alcance (si todos los nómadas se desplazaran, su sistema de referencias permanecería inalterado y su movimiento resultaría tan imperceptible como nuestro desplazamiento por el universo a bordo de la tierra). En la misma medida, el cuadro, al «no moverse mucho», no negaría la temporalidad sino que, bien al contrario, la haría perceptible. Ello a condición de que no lo miremos «sintácticamente», en relación consigo mismo y separado del resto –es decir dentro de la lógica modernista de la (in)temporalidad y la autonomía–, sino «pragmáticamente», en relación a los otros cuadros y a la mirada a la que apela. Pero no parece cuestionable que lo que «esencialmente» caracteriza al cuadro es que inaugura la posibilidad de colocarse junto a otros cuadros y, desde allí, abrir toda su superficie a la posibilidad de la expectación. El cuadro no se mira a sí mismo.

13. Jonathan Crary disocia la capacidad estructurante de las «facultades miméticas» de la imagen fotográfica heredera de la cámara oscura (cuyo «modelo jurídico» establece unas «relaciones fijas interior/exterior») del «efecto fotografía» que, al funcionar, como el dinero, como un gran nivelador social, convierte el mundo en signos y enfrenta la experiencia visual a una «movilidad e intercambiabilidad sin precedentes, abstraída de todo lugar o referente fundantes». Un «nihilismo visual» que impone «Nuevos modelos de circulación, comunicación, producción, consumo y racionalización [que] demandaron y dieron forma conjuntamente a un nuevo tipo de observador-consumidor». CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008, 32-33.

14. DELEUZE, Gilles: *Pourparlers: 1972-1990*. París, Minuit, 1990. *Conversaciones: 1972-1990*. Valencia, Pre-textos, 1995, 219.

Pues bien, esa «temporalidad comparada» de la pintura, que ahora potencia la reproductibilidad técnica, era bien conocida desde tiempo atrás y es fruto de la tecnología cuadro al comienzo de la pintura moderna. Así lo explica Victor Stoichita: «La Reforma activó el proceso por el que la imagen *cobra conciencia de sí* misma. Dicho proceso resulta de los conflictos religiosos que desembocaron en las explosiones iconoclastas de 1522, 1566 y 1581 y que provoca en la segunda mitad del siglo XVI –y durante buena parte del siglo siguiente– una *dramatización sin precedentes de la condición de la imagen*. La tensión entre la negación absoluta de la imagen y su exagerada exaltación es fundamental para comprender la gran transformación de 1600. (...) La pared vacía de las iglesias protestantes no es simplemente una pared vacía, es una pared muda. Es pintura encalada, borrada, ‘des-hecha’, pintura ausente. Y precisamente, es a partir de este ‘grado cero’ cuando la pintura (...) *descubre y comprende la especificidad de su ser*; una *autoconciencia* que es plenamente asumida por el arte del siglo XVII. No es el arte en sí, ni la pintura sin más, lo que constituye el objeto de la revuelta iconoclasta. Esta revuelta apunta directamente hacia la imagen que tiene una función precisa, esto es, la imagen ligada al culto cristiano, situada en un contexto muy concreto (la iglesia) y destinada a una recepción paraestética (adoración o veneración). Es ahora cuando *se plantea el problema del arte en términos de función, recepción y contexto*. La crítica protestante funda, en su dialéctica, la noción moderna de arte.»¹⁵

La reforma no ataca a las imágenes sino a los ídolos, no al objeto sino a esa forma de contemplación/adoración que, ocultando la historicidad de la representación, pretende establecer una relación hipostática entre la imagen temporal y la verdad eterna. En otras palabras, propone dar por finalizada la primera era de Brea –«el suprimir las imágenes queda como una solución extrema que sólo afecta a las pinturas no transportables, es decir, a los frescos»– mucho antes de la invención de la fotografía como tecnología (aunque en paralelo a su aparición, según el concepto de Hockney, como «práctica») y mediante una tecnología intelectual que podríamos calificar anacrónicamente de «vanguardista»: Lutero propone neutralizar las imágenes (lo que hoy llamaríamos desaturizarlas) *mediante su descontextualización*, contemplando lo que funcionaba como ídolo en la iglesia como obra de arte en un ambiente secular, es decir, contextual, intertextual, temporal.¹⁶ Esta des/recontextualización, que tiene cierto efecto de instantánea, dio lugar *al género* de la pintura de gabinete de aficionado, que representa imágenes de procedencia eclesiástica amontonadas en el contexto de una colección. *La pared llena de cuadros*, oponente dialéctico del blanco de las iglesias calvinistas (y de su renovada voluntad, ahora en versión iconoclasta, de representar lo intemporal en lo finito), es un *invento moderno*: aparece en Amberes hacia el 1600 y es indisociable del formato cuadro y el soporte lienzo, de la simplificación del marco y el pequeño formato, del coleccionismo privado y la secularización del arte, de la Reforma, el advenimiento de la

15. STOICHITA, Víctor: *L’instauration du tableau. Métapeinture à l’aube des Temps Modernes*. París, Méridiens Klincksieck, 1993. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ed. Del Serbal, 2000, 95, curs. mías.

16. STOICHITA, Víctor: *Op. cit.* 97.



FIG. 1. GUILLERMO VAN HAECHT, *EL GABINETE DE VAN DER GEEST*, 1628.
Amberes, Casa de Rubens.

burguesía y el capitalismo. Estos cuadros, pintados por decenas en el XVII, son en no poca medida un antecedente del catálogo, del archivo, del carro de diapositivas y del *power point*. Representan (no en el sentido simbólico sino propositivo) la colección como técnica de ensamblaje de imágenes paradigmáticas discretas con la expectativa de crear una constelación de sentido que no reduzca la multiplicidad a lo uno. Una lógica, por otra parte, harto habitual en un libro o en un curso.¹⁷

Indefectiblemente, estos cuadros representan en el ámbito privado (lo que en su momento no dejaría de ser una «nueva institucionalidad contrahegemónica») una colección entendida no solo como un espacio (hoy diríamos dispositivo) de exposición sino de encuentro (hoy diríamos relacional) y, sobre todo, de diálogo (hoy diríamos disensual) con un trasfondo evidentemente político: estos cuadros –de un tamaño que permitiría «leerlos» entre las manos– incluyen siempre contempladores

17. STOICHITA nos recuerda que «colección» viene de *colligere*, un término que (según reza el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias) significa poner juntos, referido principalmente a pasajes, lugares notables de un libro o un autor con el fin de «hacernos argumento para inferir otras cosas».

y, muy a menudo, *conversadores* con cuadros entre las manos. Integran pues un elemento descriptivo y otro narrativo, que casi siempre es una conversación que versa, en apariencia, sobre la propia colección: «esta indicación que procede del registro temático de los gabinetes de aficionado invita al espectador a imaginar el diálogo de objetos e imágenes, en otras palabras, le obliga a una lectura intertextual» que se opondría dialécticamente a una lectura lineal y dogmática (propia del tiempo del progreso hasta el modernismo de Greenberg).¹⁸

El mismo registro descriptivo dificulta el recorrido lineal: la mirada rebota sin poder detenerse e invita a practicar una lógica combinatoria, a establecer puentes y correlaciones entre las figuras discretas y su fondo, que no es otro que «el arte» (o el género), a definir una relación entre el cuadro, la serie y la galería, dentro del mismo cuadro de gabinete y entre él y su contexto, que se pone de ese modo *en abismo*. A diferencia de los ciclos de frescos o los paneles de un retablo, esta relación intertextual se plantea frente a un fondo de combinaciones variables no prescritas. Por un procedimiento probablemente más radical que el encalado de las imágenes (que, en última instancia, mantenía la expectativa de mantener una relación simbólica entre la representación y una verdad exterior inefable) planteaban que el problema de representar la verdad que subyace a las apariencias debía ser reemplazado por el de discutir los mecanismos que nos permiten caracterizar lo que entendemos por verdad en un estadio determinado de «las apariencias».

La colección se representa entonces en los cuadros de gabinete como un dispositivo de pensamiento crítico –que incluye el ejercicio de la cita, el argumento y la inferencia, el diálogo, el debate social y la reflexión artística– que no implica sólo una convergencia espacial (un museo) sino un dispositivo temporal porque «a diferencia del inventario (instrumento diacrónico) el catálogo es objeto de sincronía». ¹⁹ Podríamos en consecuencia aventurarnos a describirlo como «un escenario enriquecido de intercambio y contraste de conceptos y herramientas analíticas que permita relacionarse con las formaciones discursivas –tanto a productores como a consumidores, al conjunto del nuevo y creciente *cognitariado*– en condiciones potenciadas para la elucidación, comprensión, controversia y participación crítica en sus flujos públicos», utilizando *anacrónicamente* la descripción de Brea de un típico escenario de la tercera era.²⁰

Valga pues el ejemplo del cuadro de gabinete (entre los muchos que nos propone Stoichita) para sostener la hipótesis de que, mucho antes del advenimiento de la imagen técnica, la pintura había abandonado «la era del arte (cultural)» al poner en abismo sus pretendidas relaciones privilegiadas con la eternidad, proponiendo a cambio su incapacidad para representar el tiempo como un marcador de referencia para poner en evidencia la temporalidad del flujo cognoscitivo de su espectador. Esta posibilidad de pensar las relaciones entre arte y tiempo no ha sido habitual por cuanto transgrede «la regla de oro» del historiador del arte: buscar la eucronía, la

18. STOICHITA, Víctor: *Op. cit.* 116.

19. STOICHITA, Víctor: *Op. cit.* 111.

20. BREA, José Luis: «¿Arte i+d?», *SalonKritik*, 28.02.2010. En <http://salonkritik.net/09-10/2010/02/arte_id_jose_luis_brea.php> [31.10.2015].

concordancia de tiempos, evitar el anacronismo... «No ‘proyectar’, como suele decirse, nuestras propias realidades –nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores– sobre la realidades del pasado, objeto de nuestras investigación histórica. ¿No es evidente que la ‘clave’ para comprender un objeto del pasado se encuentra en el pasado mismo, y más aún, *en el mismo pasado* que el del objeto?»²¹

Es pues lógico que una obra que, como la de Didi-Huberman, plantee «empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo» tenga que polemizar con esta regla de oro y comience «utilizando» obras (en su caso de Fra Angelico, un pintor anacrónico con respecto a sí mismo) que sean, como los cuadros de gabinete, «objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados (...) objetos policrónicos, (...) heterocrónicos o anacrónicos».²²

Pero no es sólo que, como plantea Didi-Huberman, «Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse», es que, como veremos, también a la inversa, ante una imagen, –tan pasada, tan antigua como sea–, el presente no cesa nunca de reconfigurarse.²³

Curiosamente, la propia Mieke Bal, en un coloquio internacional en memoria de José Luis Brea bajo el título *Las tres eras de la imagen*, defendió «el anacronismo como una manera de pensar y la cita como una forma de imaginar».²⁴ Estamos entonces en condiciones de atender la sugerencia de esta autora para el presente volumen y acometer, desde esta perspectiva, «la naturaleza móvil del arte desde un punto de vista teórico mediante el análisis preciso de un caso específico».

AEROPUERTOS, DE FISCHLI & WEISS

La primera obra que recuerdo haber visto de la pareja de artistas suizos Fischli & Weiss fue *El curso de las cosas*, un vídeo que presentaron en la Documenta 8 y que recogía en un interminable plano secuencia el desarrollo inercial de una suerte de *perpetuum mobile* de andar por casa. Se asemejaba a uno de aquellos inventos del TBO en los que una serie de artilugios desencadenaban el movimiento de otros adyacentes que, a su vez, interactuaban con unos terceros para desencadenar alguna relación de causa y efecto tan pretendidamente funcional como absurda: en el vídeo, una bola rodaba por una rampa hasta chocar con un recipiente que, al inclinarse, vertía su líquido sobre el plato de una balanza que, al llenarse, hacía subir en el extremo opuesto una vela que quemaba una cuerda que amarraba un resorte

21. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Éditions de Minuit, 2000. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, 36.

22. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Op. cit.* 35 y 46.

23. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Op. cit.* 32.

24. Nos referimos a BAL, Mieke: «Introducción». *Retrospectiva fílmica*, México D.F., Centro de la imagen, 2015. En <http://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/centro-de-la-imagen/educacion/3eras/mieke-bal.html> [31.10.2015]. No obstante, Bal se ha postulado a favor del anacronismo y ha desarrollado por extenso la idea de una historia «preposterior» -que considera que la obra incide *hoy*, a través de un espectador *presente*, *actualizando* un pasado no clausurado, en BAL, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.

que, al liberarse, empujaba un patín colocado sobre una mesa que impactaba sobre una tabla que, al caer, derramaba un líquido sobre otro con el que reaccionaba provocando que se desparramara una espuma que lubricaba una superficie inclinada sobre la que comenzaba a resbalar un objeto que... provocaba una cadena de catástrofes que, para los que no tenían el tiempo o la paciencia de ver los casi 30' del vídeo, parecía interminable.



FIG. 2-3. PETER FISCHLI Y DAVID WEISS, FRAMES DEL VIDEO *DER LAUF DER DINGE -EL CURSO DE LAS COSAS-*, 1986.

En efecto, los primeros minutos del vídeo provocaban una curiosidad e hilaridad solo comparable al tedio que producían los minutos siguientes, una vez que la sucesión de pequeñas catástrofes resultaba tan inevitable como previsible. Era entonces cuando la vista podía apartarse de las precisas e ingeniosas relaciones de causa y efecto y reparar en los «daños colaterales» de aquella absurda máquina que, abandonada a su propia inercia, enfangaba de manera inmisericorde todo cuanto le rodeaba hasta convertir un prodigio de orden y previsión en el nauseabundo espectáculo de después de la bacanal. Una metáfora sencilla y aleccionadora de la dinámica retroalimentada de este mundo en el que el progreso se ha emancipado tanto del sentido de su avance como de sus consecuencias, y el máximo orden provoca el máximo caos.

Desde que vi este vídeo quedé a la espera de la nueva ocurrencia de estos dos maestros en el arte de combinar la fascinación con el tedio, el interés con la indiferencia. Cuando, pocos años después, el IVAM organizó una muestra de la pareja, inmediatamente solicité el catálogo para la facultad. Recuerdo que tuve el privilegio de quitarle el celofán para comprobar que el título no mentía. *Airports* reproducía en una lujosa edición, a un tamaño inusualmente grande y con una notable calidad, un montón de fotografías de las zonas de aparcamiento y rodaje de un buen número de aeropuertos. Las típicas escenas que podemos ver por los grandes ventanales que, en la práctica totalidad de las terminales, transparentan los muros de sus zonas de espera. Debo reconocer mi perplejidad rayana con la más prosaica decepción ante



FIG. 4-5. PETER FISCHLI Y DAVID WEISS, *AIRPORTS -AEROPUERTOS-*. Catálogo de la exposición en el IVAM, 1990.

aquellas imágenes. No entendía el sentido de aquel despliegue editorial para unas imágenes tan banales como una postal y tan poco pintorescas como un aeropuerto. A falta de otros asideros intelectuales recorrí los paratextos del catálogo en busca de auxilio. También inútilmente. La publicación era espartana, no recogía escrito alguno y su título resultaba tan desabrido como el contenido de unas imágenes que no se dejaban acompañar por rótulos: ni título, ni dimensiones, ni técnica... Sólo los nombres de las compañías sobre los fuselajes de los aviones –Varig, Canadian,

Garudad Indonesia...– invitaban tímidamente a soñar parajes exóticos y viajes irrepetibles. Elucubraciones frustradas por unas vistas, sin embargo, perfectamente intercambiables, que bien podrían haber sido todas ellas tomadas en el aeropuerto de partida. Ése debía ser entonces el contenido de unas obras que, desde luego, no podían justificarse por sus méritos formales (que, sin embargo, han sido tan frecuente como sorprendentemente ensalzados): la enésima crítica a una globalización que ha diseminado espacios del anonimato sobre un mundo otrora carismático. De ahí su indiferencia, su opacidad, su inquietante reserva. John Waters las calificó, paradójica y acertadamente, como «algo horriblemente aburrido, una tomadura de pelo, nada sobre lo que escribir acerca de ello, una nueva especie de obra maestra». Debo reconocer que la «experiencia estética» no estuvo a la altura de lo esperado pero una mala exposición (o una mala interpretación) la tiene cualquiera, pensé.

No volví a darle mayor importancia al asunto hasta que, meses después, leí una entrevista con Fischli & Weiss que se hacía acompañar, sin hacer referencia expresamente a ellas, por un conjunto de ilustraciones de cuadros de puertos holandeses del XVI y XVII que, aparentemente, no venían al caso. Entonces y sólo entonces comprendí por qué había sido incapaz de ver nada especial en sus fotografías de aeropuertos: sencillamente porque no había en ellas nada especial, nada con lo que pudiera *identificarme*.

Los cuadros de puertos se convirtieron en la Holanda del XVI –el espacio-tiempo de la ya comentada «invención del cuadro»– en uno de los géneros más cotizados y solicitados. Una comunidad próspera, orgullosa de su grado de desarrollo y celosa de su independencia, vio en ellos unas armas simbólicas con las que defender su proyecto colectivo: una sociedad cohesionada no por señas de identidad étnicas, religiosas o castizas, sino por un ilusionante proyecto de modernización. Esta comunidad vio en sus puertos símbolos seculares que, de paso, alimentaban con su comercio la posibilidad de que el cuadro iniciara su ciclo burgués y se emancipara de los muros de las iglesias y palacios para adoptar una posición tan mueble y contingente como aquella a la que quedábamos emplazados los habitantes del nuevo mundo que se avecinaba. El mismo cuadro se convertía así en una de las mercancías que se adivinaban, cargándose y descargándose, en aquellos paisajes que, además, estaban siendo ganados a las fuerzas de la naturaleza casi al mismo tiempo que se representaban al óleo: los Países Bajos emergían, literalmente, conforme su novedosa pintura de paisaje levantaba acta puntual de la pujanza comercial que financiaba las infraestructuras que permitían comerle terreno al mar. Una pujanza coherente con la disposición del cuadro a convertirse en una mercancía sujeta a las nuevas leyes de la oferta y la demanda, y a olvidar los rancios preceptos dogmáticos y pretendidamente intemporales de la aristocracia y el clero. La militante sociedad burguesa y mercantil, que anticipaba nuestro hoy triunfante capitalismo, encontraba en la representación en tiempo real de sus puertos una inigualable fórmula de reconocimiento²⁵.

25. Sobre la característica representación «cartográfica» del paisaje holandés y sus relaciones con su contexto socioeconómico véase ALPERS, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago,



FIG. 6. ESCUELA DE JAN VAN DE CAPPELE, VISTA DEL RÍO MAAS FRENTE A ROTTERDAM. Hacia 1645-1665. Colección Frick.

¿Compraría hoy alguien una fotografía de un aeropuerto para colgarla en el lugar que mi madre dispensaba, a la entrada de su casa, al Sagrado Corazón, para dar la bienvenida al visitante y hacerle sentir en casa de «uno de los suyos»? ¿Utilizaría alguien la imagen de un aeropuerto para consagrar (a algún fin o sentido) ese espacio doméstico que también surgió en la Holanda protocapitalista y que hoy parece abocado a convertirse en el nicho –de 25 metros²– de nuestro proyecto colectivo? Obviamente no. Por eso fui incapaz de ver en los aeropuertos de Fischli & Weiss lo que todos los holandeses percibían sin esfuerzo en sus antecedentes directos. Sólo la «pintura comparada», es decir, la utilización de la historia (sirviéndonos del peculiar materialismo diseñado por W. Benjamin) como elemento dialéctico capaz de iluminar el fetichismo del presente, me permitió ver lo que ya no somos capaces de ver incluso cuando lo tenemos delante de las narices: la falta de fondo humano tras una proliferación de espacios simbólicos que nos resultan tan habituales como ajenos.

Hoy los aeropuertos son los elementos más característicos de las metrópolis (que son, a su vez, los espacios más característicos de nuestra cultura), son, desde

University of Chicago Press, 1983. *El arte de describir. La pintura holandesa del siglo XVII*. Madrid, Herman Blume, 1987, 213-218. Las tesis de Svetlana Alpers le invitan a postular a Martin Jay que la modernidad conocería, al menos, tres regímenes escópicos: el perspectivo renacentista, el «arte de describir» holandés y el barroco (según la caracterización de Christine Buci-Glucksmann). Este último habría terminado, según el historiador norteamericano, disputándole su papel dominante al primero. Véase JAY, Martin: «Scopic Regimes Of Modernity», en FOSTER, Hal (ed.): *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Seattle, Bay Press, 1988. «Regímenes escópicos de la modernidad», en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona, Paidós, 2003, 221-252; y, sobre todos estos asuntos HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Madrid, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007, 49-68.



FIG. 7. PETER FISCHLI Y DAVID WEISS, SIN TÍTULO, DE LA SERIE AIRPORTS -AEROPUERTOS-, 1990. Patrick Frey, Parkett/Der Alltag, e IVAM.

luego, sus puertas (tan monumentales como lo fueran las de Ishtar en la antigua Babilonia), pero, curiosamente, son también los nodos de unos espacios topográficos definidos cada vez menos por su ubicación que por su capacidad de enlace. Cada día son más las transacciones de todo tipo que se desarrollan en el perímetro expandido de unos aeropuertos que integran recintos alojativos, feriales y de convención y se asemejan crecientemente a ciudades anidadas dentro de otra ciudad que dan continuidad a la geometría fractal del intercambio.

Los aeropuertos son los monumentos que han sobrevivido a la crisis de lo público: monumentos a la comunicación, al tránsito, a la ubicuidad, al intercambio y lo intercambiable; aspiran a una transparencia simbólica que les exima de la obligación de hacer explícito su contenido representativo. Una estrategia que hace más difícil derribar los monumentos modernos que los santos tutelares y los prohombres nacionales que otrora ocuparan los pedestales. Quizá por eso los aeropuertos se parezcan cada día más a esculturas en una época en la que las esculturas se parecen cada vez más a los pedestales, es decir, a las infra-estructuras sobre las que solían erigirse; sobre todo si atendemos a la ya clásica definición de Rosalind Krauss: «La lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado y uso de ese lugar.»²⁶

26. KRAUSS, Rosalind : «Sculpture in the Expanded Field», *October*, 8 (Spring 1979). «La escultura en el campo expandido», en FOSTER, Hal (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985, 63.

El antropólogo francés Marc Augé popularizó el término «no-lugar» para caracterizar esos espacios –a su juicio– degradados y degradantes que –como los aeropuertos– carecen de más capacidad de significación que la de certificar que los humanos somos hoy incapaces de crear un modo de vida distintivo y, por lo tanto, un ambiente propio.²⁷ Esto es, que la de certificar que no somos capaces de erigir nuestros monumentos y definir nuestros lugares. Probablemente, esta forma de pensar sea fruto de una enfermiza nostalgia (hoy muy alimentada por el nuevo culto global a la identidad regional) de espacios carismáticos; nostalgia que, como todas, nos impide apreciar los verdaderos signos del presente (es decir, tomar conciencia de los mismos). Probablemente, un hipotético arqueólogo del siglo XXIII percibirá en las ruinas de nuestras obras públicas el mismo carácter monumental que hoy proyectamos sobre los acueductos, los circos o los baños del Imperio Romano, otra civilización eminentemente pragmática cuyos credos y dogmas cumplían una función menos pietista que de complemento de las necesidades del Imperio.²⁸ Probablemente, en ese momento el arqueólogo leerá los signos de nuestra época en la significativa diferencia que medra entre el coste de la construcción de un aeropuerto y, por ejemplo, el de una estación de autobuses (o entre la no menos significativa e injustificada diferencia de sueldo entre un controlador aéreo y un guardagujas ferroviario). Cuando, a no mucho tardar, las líneas de bajo coste le resten el poco *glamour* que aún le debe la aeronáutica a su heroico pasado y los galones de un comandante de Iberia nos impresionen tan poco como los de uno de infantería (hasta hace bien poco tan apabullantes) quizá percibamos con mayor claridad que los aeropuertos excedían su función meramente instrumental para sacramentar buena parte de los mitos (el culto a la movilidad, al intercambio, a la ubicuidad que convierte todos los puntos en enlaces, a la homogeneidad del espacio, al eterno retorno de lo mismo...) y de los ritos de nuestro tiempo (el sacrificio en aras de la seguridad; la desconfianza en el compañero de viaje, por contraste con la absoluta delegación de responsabilidad en el piloto profesional; el consumo excedentario y, a la vez, apresurado; las angustiosas carreras que preceden interminables colas y esperas; la soledad en las aglomeraciones; la reiterativa distribución de desinformación y temor; la cultura de la queja, la ansiedad, la higiene...). Los aeropuertos *son lugares*, pues nos hablan no sólo de su uso y su significado sino también *del significado de su uso y del uso de su significado*. Pero, además, son lugares *monumentales*, pues, siguiendo la caracterización de Riegl en *El culto moderno a los monumentos*, tratan de «mantener (...) destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras».²⁹

Pero, si todo esto me parece ahora tan claro, ¿por qué fui incapaz de ver nada en las fotos de Fischli & Weiss? Sin duda porque, como anticipamos, el monumento

27. AUGÉ, Marc: *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Le Seuil, 1992. *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1995.

28. Curiosamente, «imperio» es el término elegido por Negri y Hardt para conceptuar la economía-mundo contemporánea.

29. RIEGL, Alois: *Der moderne Denkmalkultus*. Wien, W. Braumüller, 1903. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, 1987, 51.

moderno, al no tratar de establecer una relación legitimante entre pasado y presente y para evitar ser derribado, *se niega a representar aquello que conmemora*: nuestros monumentales aeropuertos tratan de dejar patente en nuestra conciencia no *su significado*, sino *nuestro destino*, el destino de nuestra conciencia, un destino, paradójicamente, falto de puntos de fuga. Nuestro destino, parecen decirnos los aeropuertos, no está más allá, está ya aquí, prefigurado en el punto de partida (quizá por eso los llamemos «terminales»), que resulta tan indiscernible como un aeropuerto de otro. Y es que, lejanos en el espacio, están, sin embargo, cercanos en el tiempo. La agrimensura espacial operada por los aeropuertos (que han conseguido que cualquier punto sea fronterizo de cualquier otro) ha trocado la comunidad premoderna del espacio en una nueva cultura del tiempo: como explica gráficamente Agnes Heller, hace 50 años los estudiantes de las universidades japonesas o alemanas le preguntaban en sus conferencias por asuntos muy distintos de los que preocupaban a sus alumnos norteamericanos. Hoy ya no se hacen las preguntas de hace 50 años, pero las nuevas inquietudes (de época) son idénticas en Tokio, Berlín y Boston.³⁰ Las jóvenes generaciones ya no son naturales de su espacio, sino de su tiempo; tienen más en común con sus coetáneos del otro lado del planeta que con sus propios padres que, a duras penas, tratan de *aggiornarse* a un presente ubicuo. Los aeropuertos nos lo indican claramente: podremos trasladarnos, reubicarnos, relacionarnos, quizá incluso consigamos que la figura de ese desplazamiento resulte significativa, pero nunca tendrá punto exterior: allí donde lleguemos estaremos siempre en el mismo sitio, *en el presente*. Y *sin punto exterior* las fotografías de Fischli & Weiss, es decir, los aeropuertos, resultan vacíos.

RETÓRICA DEL TIEMPO

En nuestra tradición, el análisis de los soportes formales de las intenciones comunicativas se ha venido encargando a la sintaxis. De tal forma que, popularmente, decimos que un cuadro está bien pintado cuando los colores están bien combinados o cuando las proporciones entre sus partes responden a un equilibrio interno. Ahora bien, un análisis sintáctico no puede detectar relaciones «dialécticas», es decir, las tensiones que se producen entre el orden de cosas que rige en el enunciado –en este caso, en la imagen del aeropuerto– y el orden de cosas que opera fuera de él. Las fotos de Fischli & Weiss (y por eso me resulta un poco absurdo destacar su más que dudosa belleza) nos obligan –si queremos ver *algo* no ya en ellas sino en nuestro propio presente– a *mirar fuera*, a establecer una relación dialéctica entre el presente y el pasado. Una propuesta muy en línea con la de Didi-Huberman cuando afirma que la temporalidad de la imagen «no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que

30. HELLER, Agnes: «Where Are we at Home?», *Thesis Eleven*, 41 (May 1995). «¿Dónde estamos en casa?», en HELLER, Agnes: *Una revisión de la teoría de las necesidades*. Barcelona, Paidós, 1996, 123–159.

la atraviesa».³¹ Este recurso retórico convierte un símbolo (una imagen en la que el contenido se presume consubstancial a la forma) en una alegoría (una figura en la que la forma apunta a un contenido que, paradójicamente, no está «contenido» en la forma). La alegoría es una metáfora en la que el «tropo», la contradicción *en los términos* que el lector debe resolver, en pocas palabras, el mensaje, no está inscrito en la estructura de la frase (y no es, por tanto, accesible a un análisis sintáctico). Un ejemplo: la metáfora «Pedro Pérez es una fiera», denota una contradicción interna (dado que Pedro Pérez no puede ser una fiera) que el lector debe resolver de manera más o menos convencional atribuyéndole al tal señor Pérez propiedades análogas a las propias de otros seres (las fieras).³² Ahora bien, la sentencia «Pedro Pérez es un carnicero» sólo denota una contradicción (ahora ya no sintáctica, ni semántica, sino pragmática) si el tal señor Pérez acaba de entrar con bata blanca y mascarilla verde en un quirófano, un detalle cuyo conocimiento resulta imprescindible para inferir un mensaje –alegórico– que, desde luego, no se encuentra inscrito en la estructura de la frase, literalmente coherente.

Hoy, el mensaje conmemorativo de nuestros monumentos tampoco resulta accesible a un análisis sintáctico. Las fotos de los aeropuertos nos resultan coherentes, literales, es decir, insignificantes, si las entendemos como meros símbolos (de la movilidad, de la globalización, etc.) y no reparamos en la relación dialéctica que establecen con un contexto –el de la olvidada tradición barroca de pintar puerros– que sólo está alegóricamente inscrito en su superficie y que es difícilmente perceptible en este mundo radicalmente sincrónico. Por eso la alegoría cumple aquí una función no sólo retórica sino también «cronopolítica»: mediante el recurso al género –es decir, a un depósito diacrónico de conocimientos en peligro de extinción– Fischli & Weiss consiguen que el enunciado nos transmita su mensaje cuando se aprecia su contraste con un contexto que excede nuestra propia cultura del tiempo.³³ El mensaje resulta entonces claro: *nuestro mundo se mueve*, pero cada vez nos resulta menos fácil entender qué tiene ese progreso que ver con nosotros mismos, precisamente porque somos incapaces de inscribir ese movimiento en una línea que enlace el pasado con el presente prefigurando un futuro.

Con el fin de subrayar esta sensación, los artistas suizos recurren a la fotografía, un medio comúnmente caracterizado por un alto contraste entre la profusión de detalles y la carencia de relato que dificulta la comprensión de nuestro tiempo, convertido en una máquina global de autorreproducirse a costa de la agencia

31. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Op. cit.* 49.

32. He desarrollado este asunto en SALAS, Ramón: «La crítica de arte como gramática de los tropos», *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, o (2001).

33. Un recurso que cabría poner en relación con los postulados de Benjamin en sus «Tesis de filosofía de la historia»: «El materialismo histórico atraviesa la imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella. (...) Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo 'tal y como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. (...) En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla. (...) El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador perfectamente convencido de que ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer». BENJAMIN, Walter: «Walter Benjamin zum Gedächtnis». New York, Institut für Sozialforschung, 1942. «Tesis de filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973, § V y VI.

humana. Nuestro mundo, ese mundo monumentalizado en los aeropuertos, tiene un exceso de acontecimiento y un defecto de sentido; y el relato es la forma de la temporalidad de la que nos valemos para poner la realidad en relación con nuestra propia capacidad de interiorizarla en una representación con sentido.

La postal del aeropuerto es un *souvenir*, un recuerdo del viaje que medra entre el momento en que el capitalismo nació como proceso civilizador y humanista y el momento actual en el que su desarrollo se produce al margen de los seres humanos que hipotéticamente tendría que humanizar. Y ¿quién es el culpable de esta deriva? Sin duda cada uno de nosotros, incapaces de percibir el contenido de nuestros propios monumentos, de ilusionarnos con nuestros propios afanes; incapaces de definir los fines de nuestros propios medios, incluso de dar contenido a nuestros propios gustos. Sin duda, el culpable soy yo, que me encantan los aviones y puedo pasar horas mirando embobado por la ventana de un aeropuerto (de hecho, tengo cientos de fotografías idénticas a las de Fischli & Weiss) pero que, sin embargo, no puedo soportar ver la imagen de esa misma mirada, porque la reconozco vacía y, en consecuencia, me reconozco a mí mismo vacío, víctima de una especie de síndrome de Estocolmo.

Pero el retorno al género y la referencia a la pintura que plantean estas fotografías no sólo ilumina el problema (no serían entonces más que otro ejemplo más de esa tediosa «cultura de la queja») sino que apunta, además, la solución: el espectador aprende a tomar conciencia de las carencias de la realidad y a reclamarle el sentido que esta realidad le escamotea en su afán de perennidad; y el espectador aprende a tomar conciencia de sus propias carencias en su relación con la realidad y a superarlas mediante esa misma reclamación de sentido. Las fotografías de los aeropuertos son, en su literalidad, *la expresión del mito* que Benjamin identifica con la naturalización y la afirmación acrítica de los referentes históricos, identificando, para satisfacer el deseo de un sentido pleno, lo efectivamente sucedido con lo que debía haber pasado.³⁴ Pero en cuanto alegorías, esto es, insertas en el contexto del género, estas imágenes no se definen por lo que les constituye, sino «por lo que les falta y a lo que dramáticamente apelan».³⁵ Y lo que manifiestamente les falta es el sentido, el relato. Esta toma de conciencia evita la embriaguez del progreso: el montaje que plantea la alegoría interrumpe la continuidad mítica de sentido en la que se inscribe su inmediatez, su *literalidad*, que afirma el presente como culminación de la historia, y *deja las imágenes como muertas*, en disposición de ser reintroducidas en una nueva constelación de significado.³⁶

34. Sobre los afanes desmitificadores de Benjamin frente a los fetiches del progreso véase BUCK-MORSS, Susan: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MIT Press, 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995, 95-97.

35. JARQUE, Vicente: *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1992, 130.

36. En *El origen del drama barroco*, Benjamin explica así el funcionamiento de la alegoría: «Lo alegórico, irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta la intención en su camino descendente y le golpea en el rostro. (...) Para contrarrestar la tendencia a la absorción la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente. (...) Las alegorías envejecen ya que el efecto chocante forma parte de su esencia. Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir

Benjamin proponía esta reintegración de los fenómenos históricos en un nuevo constructo teórico coherente a partir del análisis de la base material de cualquier civilización: el materialismo histórico no sería una construcción abstracta sino un comentario casi talmúdico de realidades mundanas. Y para desacreditar el capitalismo había que exorcizar las fuerzas míticas que lo sustentan, empezando por la más potente, la del progreso. Y para neutralizar el progreso había que *dar cuenta de los monumentos de la burguesía como ruinas aun antes de que llegaran a desmoronarse*.³⁷ No otra cosa cabe deducirse de las tomaduras de pelo de Fischli & Weiss cuando se perciben como obras maestras, es decir, cuando renuncian a su condición de instantáneas para pensarse no tanto a la manera de la pintura como a la del cuadro. «Podrá argumentarse que todo esto [cómo la imagen fílmica nos da testimonio de su devenir-diferente de su estar en permanente cambio] vale para la ‘imagen-movimiento’, para el cine. Pero que es inconsistente para la fotográfica, ella misma *imagen estática*. Sin embargo, pensar de este modo concibe la captura fotográfica a la manera de la pictórica y piensa su corte de tiempo como un consignar para la permanencia –en una memoria de archivo, repositoria–. No es así: la de la imagen fotográfica pone lo registrado únicamente ‘en su lugar en el tiempo’, como situado en el curso de una consecuencia de continuidad. La fotografía no retiene el *tiempo-ahora* en lo intemporal suspendido: se hace testigo del instante –que su forma por excelencia se designe *instantánea*, no es casual–, pero para registrarlo como momento y memoria, en efecto, *de la duración* (exactamente igual que lo hace el cine: en cuanto a ello, insisto, una fotografía no es más que una película de muy corto metraje).»³⁸

Fischli & Weiss ruedan, con un solo fotograma, una película de muy largo metraje en la que registran el movimiento decadente de la dinámica inercial del capitalismo, pero no gracias a la capacidad técnica de la instantánea para poner lo registrado en su lugar en el tiempo, sino gracias a la capacidad del cuadro para registrar, a partir de su inmovilidad, cómo el aparente devenir-diferente y el permanente cambio oculta el mítico eterno retorno de lo mismo. Cuando no su progresiva decadencia, que anticipa su ruina. La fotografía, que se ha mostrado siempre muy competente para la denuncia, no lo es tanto a la hora de suscitar la reflexión sobre las causas. Tendría por lo tanto dificultades para desvelar por sí misma, desde su propia representación del tiempo presente, un problema que recae en la monumental ocultación del propio problema: la mítica autojustificación de un presente sin destino. La fotografía (documental) plantearía el problema de la visión en el plano mecánico y no retórico, generando la expectativa de una imagen literal cuyo «querer decir» coincidiría instantáneamente con su sintaxis en virtud de la supuesta *elocuencia de*

que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista». BENJAMIN, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlín, Rowohlt, 1928. Trad. cast. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, 177.

37. Así termina Benjamin su ensayo introductorio a la obra de los pasajes: «Con la conmoción de la economía de mercado empezamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado». BENJAMIN, Walter: «Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts». *BGS V*, 1939. «París, capital del siglo XIX», en BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005, 49.

38. BREA, José Luis: *Las tres eras...* 43.

la realidad, que podía ser observada sin esfuerzo, sin conocimientos previos. Resultaría entonces paradójico que la imagen llamada a solventar las carencias del arte para reflejar el tiempo y la temporalidad se mostrase, sin embargo, indiferente al pasado y a las condiciones epocales de la percepción.

Fischli & Weiss abordan esta carencia temporal mediante la inclusión de la fotografía en la estela del cuadro, que permitiría, precisamente en virtud de su inmovilidad, no solo percibir el transcurso del tiempo sino, sobre todo, la propia temporalidad. Y es que el retorno al género es, además de un retorno a la narrativa, *una alegoría de su pertinencia*; en la medida en que la narrativa ofrece la posibilidad de pensar la vida de los hombres como colectividad en términos de un relato orientado a un fin. Dos elementos lejanos en el tiempo –los puertos de la Holanda del XVII y los aeropuertos de cualquier parte del mundo del XXI– establecen una relación alegórica creando una secuencia que genera un sentido y que apunta hacia una moraleja. Pero la moraleja no es el contenido del mensaje, el contenido es aún más «infraestructural», alude a la pertinencia de la creación misma de un sentido o, mejor, a la necesidad de la creación de ese sentido: la historia aún no ha acabado, lo que haya de suceder está por venir. Y depende de nosotros. Y esa responsabilidad empieza por exigirle sentido al acontecer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPERS, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, University of Chicago Press, 1983. *El arte de describir. La pintura holandesa del siglo XVII*. Madrid, Herman Blume, 1987.
- AUGÉ, Marc: *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París, Le Seuil, 1992. *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1995.
- BAL, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- : «Introducción». *Retrospectiva fílmica*, México D.F., Centro de la imagen, 2015. En <<http://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/centro-de-la-imagen/educacion/3eras/mieke-bal.html>>
- BENJAMIN, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Berlín, Rowohlt, 1928. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- : «Paris, die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts». *BGS V*, 1939. «París, capital del siglo XIX», en BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005.
- : «Walter Benjamin zum Gedächtnis». New York, Institut für Sozialforschung, 1942. «Tesis de filosofía de la historia». *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973.
- BERGER, John (y otros): *Ways of seeing*. London, Penguin, 1972. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010.
- : «¿Arte i+d?», *SalonKritik*, 28.02.2010. En <http://salonkritik.net/09-10/2010/02/arte_id_jose_luis_brea.php>
- BUCK-MORSS, Susan: *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MIT Press, 1989. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Visor, 1995.
- CRARY, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MIT Press, 1990. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.
- DELEUZE, Gilles: *Pourparlers: 1972-1990*. París, Minuit, 1990. *Conversaciones: 1972-1990*. Valencia, Pre-textos, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Éditions de Minuit, 2000. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- HELLER, Agnes: «Where Are we at Home?», *Thesis Eleven*, 41 (May 1995). «¿Dónde estamos en casa?», en HELLER, Agnes: *Una revisión de la teoría de las necesidades*. Barcelona, Paidós, 1996.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel: *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Madrid, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.
- HOCKNEY, David: *Secret Knowledge. Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. London, Thames & Hudson, 2001. *El conocimiento secreto*. Barcelona, Destino, 2001.
- JARQUE, Vicente: *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

- JAY, Martin: «Scopic Regimes Of Modernity», en FOSTER, Hal (ed.): *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*. Seattle, Bay Press, 1988. «Regímenes escópicos de la modernidad», en JAY, Martin: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Barcelona, Paidós, 2003.
- RIEGL, Alois: *Der moderne Denkmalkultus*. Wien, W. Braumüller, 1903. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid, Visor, 1987.
- SALAS, Ramón: «La crítica de arte como gramática de los tropos». *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 0 (2001).
- STOICHITA, Victor: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1993. *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ed. Del Serbal, 2000.



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier by Mieke Bal: *Art Moves: Performativity in Time, Space and Form / El Arte (Se) Mueve: Performatividad en el Tiempo, el Espacio y la Forma* por Mieke Bal

15 MIEKE BAL (GUEST EDITOR)
Movement and the Still Image / El movimiento y la imagen fija

First reflections on movement

45 MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO
Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia / Twisting Time: Fernando Bryce's Art of History

71 NANNA VERHOEFF
Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time / Exploraciones de superficie: Imágenes 3D en movimiento como cartografías del tiempo

93 RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC
El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen / Dialectical Time: The Fourth Era of the Image

117 MAR GARCÍA RANEDO
Desplazamientos (in)móviles / (Im)mobile Displacements

Technique: «mistakes» as movement

143 JOSE MANUEL GARCIA PERERA
El movimiento como simulacro en el mundo virtual: Michael Betancourt y el arte de la inmediatez / Movement as Simulacrum in the Virtual World: Michael Betancourt and the Art of Immediacy

159 ERNST VAN ALPHEN
Exoticism or the Translation of Cultural Difference / Exotismo o la traducción de la diferencia cultural

171 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible / Archaeology of Absence of Lucila Quieto: a Trip to the Impossible Image

193 AYLIN KURYEL
Disorienting Images: A Bust with Multiple Faces / Imágenes que desorientan: una instalación con múltiples caras

219 AMPARO SERRANO DE HARO
The Movement of Miracles / El movimiento de lo milagroso

Sharing space: discourses of display

235 ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ
Ethnographic Image: In and Out of the Exhibition Space / La imagen etnográfica: dentro y fuera del espacio expositivo

261 NOA ROEI
Making National Heritage Move: Ilya Rabinovich's «Museutopia» Projects / Dinamizando el patrimonio nacional: el proyecto «Museutopia» de Ilya Rabinovich

279 FERNANDO DE FELIPE & IVÁN GÓMEZ
Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano / Chronoendoscopies: Imagining a Trip inside the Human Body

Being part of it: affect and the body

309 JEFFREY MANOEL PIJERS
Affective Resonance: The Moving Potential of Music in Gilberto Gil's «Aquele Abraço» / Resonancia afectiva: el potencial dinámico de la música en «Aquele Abraço» de Gilberto Gil

329 LAIA MANONELLES MONER
Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal / Micro Utopias of the Quotidian, Meeting Spaces in Relational Art: An Approach to some Performances of Marina Abramović and Tino Sehgal

351 PATRICIA LIMIDO & HERVÉ REGNAUD
Les racines de l'œuvre : puissance émotionnelle et forme artistique. Deux exemples de land-art en France / Roots of Art: Emotional Impact and Artistic Form. Two Cases of Land-Art in France

373 CLARA LAGUILLO
Hibridación de medios en la confluencia de forma, tiempo y espacio: de la *Danse Serpentine* al *Capturing Dance* / Hybridization of Artistic Media on the Crossroad of Shape, Time and Space: From *Danse Serpentine* to *Capturing Dance*



4



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Miscelánea · Miscellany

395 RAIMUNDO MORENO BLANCO
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del Sancti Spiritus de Ávila / Contributions to the Architecture and History of the Monastery of Sancti Spiritus in Ávila

417 JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén) / Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

459 MANUEL GIL DESCO
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder / Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

483 IGNACIO JOSÉ LÓPEZ HERNÁNDEZ
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854 / Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1834

509 NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol / The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

531 ROCÍO GARRIGA INAREJOS
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage / Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

Reseñas · Book Review

551 JOSE ANTONIO VIGARA ZAFRA
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

555 JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

559 JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): *Paradores de Turismo*. La colección artística. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.