

CNIO ARTE

Carmen Calvo Juan Luis Arsuaga

20 FEBRERO — 3 ABRIL

Carmen Calvo
Juan Luis Arsuaga

CNIO ARTE

CENTRO NACIONAL DE
INVESTIGACIONES ONCOLÓGICAS, CNIO

20 FEBRERO – 3 ABRIL

Una misma alma creativa



Carmen Calvo y Juan Luis Arsuaga en las excavaciones de los yacimientos del Valle de los Neandertales (Pinilla del Valle, Madrid). ©Amparo Garrido

«Podríamos tener un movimiento artístico cada mes solo con leer el *Investigación y Ciencia*». Esta frase que Susan Sontag anotó en su diario en 1965 ilustra a la perfección mis pensamientos sobre la relación entre el arte y la ciencia. Como científica, cuando me enfrento a un mundo inexplorado activo al máximo mi capacidad de análisis y mi creatividad. Para descubrir necesito observar con la mente abierta, necesito un tipo de mirada que, probablemente, también entrenan los artistas.

Estoy segura de que entre ciencia y arte hay vasos comunicantes. Por eso en el CNIO nos sentimos tan orgullosos de haber lanzado CNIO Arte, una iniciativa en que arte y ciencia se *co-inspiran*. El comienzo, hace dos años, no pudo ser mejor: Eva Lootz y Margarita Salas. Admirar ahora la obra de Lootz es recordar la inspiradora y pionera carrera de Salas. Y el año pasado, Chema Madoz e Ignacio Cirac no bajaron ni un ápice el listón.

En esta tercera edición cruzan su camino una artista y un científico a quienes admiro: Carmen Calvo y Juan Luis Arsuaga, dos impulsores de la más reciente etapa de apertura al arte y a la ciencia internacional en España. En los años noventa Carmen trabajaba en París en la primera fila de la creación, y Juan Luis desenterraba fósiles que han resultado clave para la historia de la humanidad. Ambos trabajan con objetos del pasado, objetos que –ya sean postales del siglo xx o herramientas del paleolítico–, tras pasar por sus manos iluminan nuestra historia y nos hacen reflexionar sobre nuestro futuro.

Por mi parte, esto es lo que quiero decirles. Carmen, eres una artista inmensa. Sí: podrías inventar un movimiento artístico cada mes solo para dar salida a tu infinita creatividad –parafraseando a Sontag–. Tu trabajo sorprende y deslumbra, eres como la hermana que invocaba Virginia Woolf para Shakespeare, solo que tú lo serías para Picasso. Tienes obras pioneras antes de que dieran premios internacionales a otros artistas por las mismas ideas. Si vivieras en Nueva York o Londres en vez de en Valencia, en España, serías una grande de la Tate Modern o del MOMA.

Juan Luis, ya eras una figura de la ciencia cuando yo hacía mi tesis doctoral. Para los jóvenes eras un ídolo, con portadas en revistas como *Nature*, por entonces inalcanzables para la enclenque ciencia española.

Carmen y Juan Luis, parecéis tal para cual. Basta veros en las fotos que os hizo Amparo Garrido en el Valle del Lozoya: qué mejor ejemplo de que ciencia y arte comparten una misma alma creativa.

Maria A. Blasco, directora del CNIO

Me dispara la cabeza y me pellizca el corazón

Adoro el trabajo de Carmen Calvo desde hace muchos años.

CNIO Arte 2020 ha sido una oportunidad para conocerla personalmente y para quererla todavía más.

Estar con Carmen y hablar con ella es un deleite al igual que su trabajo: misterioso, asombroso, personal, único, libre...

Pero sobre todo la obra de Carmen hace diana en algún sitio recóndito del alma, del ser, del intelecto, de todo junto. Me desespero intentando poner palabras donde no las hay, y es eso precisamente lo que siempre me ha gustado tanto de la obra de Carmen, que me golpea y me deja muda.

Satori.

Cuando miro las obras de Carmen, me llevan a ese lugar que es el que más me importa del mundo. Ese lugar donde se produjo diana, ese lugar de Satori. Un momento de no-mente y de presencia total que designan la iluminación en el budismo zen. Ese sitio donde ella estuvo y donde creo que puedo sentir la misma alegría, rebeldía, juego, erotismo y dolor que ella sintió.

Como artista lo vivo como una cura de humildad.

Por intentar ponerle palabras a aquello que no las tiene, podría decir que quizás es el lugar de los sueños, quizás es el lugar del inconsciente, del que apenas podemos hablar pero donde las cosas tienen sentido; es el mismo sitio en el que los objetos, las imágenes, los significados y significantes se convierten en sonidos musicales, estos en melodías y luego en canción.

Me la imagino en su alucinante estudio, lleno de objetos que le pidieron ser auxiliados y ella escuchó.

Allí están en las estanterías, viviendo con ella, hablando con ella, escuchando todos los días juntos radio clásica nacional, compartiendo secretos de otras vidas que solo ellos saben.

¿Qué mejor compañía para un artista, para un creador que rodearse de objetos amigos que te llaman, que te hablan y te quieren, y que en algún momento volverán a tener otra vida a través de una nueva obra de Carmen?

Es una artista polifacética imposible de clasificar.

La obra de Carmen inunda mis sentidos, me dispara la cabeza y me pellizca el corazón. Y es mujer, y es valiente.

Juan Luis Arsuaga:
«No hay humanidad sin arte»

No muchos pueden decir que han contribuido a cambiar el relato de la historia de la humanidad. El paleoantropólogo Juan Luis Arsuaga, sí.

Fueron él y sus colegas quienes descubrieron que hace un millón de años ya había homínidos en Europa. Y fue –en gran medida– la extraordinaria capacidad narrativa de Arsuaga la que logró que ese hallazgo cautivara no solo a los científicos, sino también al gran público. Esos primeros europeos vivieron en lo que hoy es la sierra de Atapuerca (Burgos), un yacimiento convertido en foco de la investigación mundial y que atrae cada año a miles de visitantes.

Arsuaga, Atapuerca; Atapuerca, Arsuaga. La vinculación es tal, que en una ocasión el paleontólogo fue presentado en una rueda de prensa como «Dr. Atapuerca».

Anécdotas aparte, es una asociación justificada. Arsuaga (Madrid, 1954), empezó a investigar en Atapuerca en 1982. Se había doctorado en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid cinco años antes, con una tesis sobre la pelvis humana. En 1991 asumió la co-dirección del proyecto, junto con José María Bermúdez de Castro y Eudald Carbonell. La fama no tardó en llegar, y crecer.

El primer bombazo fue en 1993, cuando la revista *Nature* publicó en portada el hallazgo del *cráneo N° 5*, de medio millón de años y uno de los más completos del registro fósil. Arsuaga, con su carisma mediático, lo llamó *Miguelón* por el ciclista Miguel Induráin. Poco después, en 1994, emergían los restos de una especie humana más antigua aún, bautizada *Homo antecessor*. Son los primeros europeos de que se tiene noticia.

Actualmente Arsuaga codirige la Fundación Atapuerca y es director científico del Museo de la Evolución Humana, en Burgos. «No hay, ni puede haber, humanidad sin arte», dice. «El arte pertenece en exclusiva a nuestra especie. Tiene que ver con nuestra capacidad de crear mundos imaginarios, pero compartidos, y vivir en ellos en comunidad. Son delirios consensuados, realidades inmateriales, pero sin las que no se concibe la vida humana».

«Para mí el arte es la búsqueda de la belleza, aunque ya sé que no todo el mundo estará de acuerdo con esta definición. El arte puede ser también la denuncia del horror, y entonces no es bonito. Pero mi sentido del arte es biológico. ¿Por qué nos gustan determinadas mariposas y flores? No lo sabemos, pero mi concepto del arte va más allá de la creación humana, se extiende a las montañas, a la nieve y a las nubes. Me hace feliz rodearme de la belleza, natural o creada».

Por qué pintan los humanos

Entre los hallazgos arqueológicos que nos sorprenden periódicamente destacan los descubrimientos de pinturas realizadas por los hombres de hace miles de años. En cuevas como Altamira o en el Chiribiquete colombiano al aire libre. Hace 35.000 años, o hace 27.000 años, tan atrás que no podemos ni imaginar cómo vivían aquellos antecesores nuestros. Da igual que sea en España, Francia, Colombia... En cualquier parte del mundo donde ha habido asentamientos de humanos, se han encontrado objetos y superficies pintadas. ¿Por qué pintaban aquellos seres que vivían en lugares inhóspitos y que muchas veces ni siquiera eran sedentarios, sino que pasaban por allí y seguían su camino?

Es una pregunta que, según las épocas, se ha respondido de formas muy diferentes, pero la realidad es que no sabemos todavía por qué aquellas personas ocupaban parte de su tiempo pintando las paredes y los techos de sus asentamientos. Tal vez por ritos de cazadores, por motivos religiosos, espirituales, por decoración, por la intención de contar una historia, por hacer algo... Parece que pintaban lo que les rodeaba y siempre se repite el tema de la caza: en Altamira bisontes, en el Chiribiquete, jaguares. Pero también aparecen en Colombia manos en las paredes, impresiones de manos infantiles, manos pequeñas manchadas de rojo. Y seres esquemáticos en muchos lugares. Pero, ¿la caza como ejercicio de supervivencia o como rito espiritual?

Realmente no sabemos nada, seguimos sin tener respuestas y, posiblemente, nunca sabremos realmente las respuestas a esta pregunta. El tiempo ha pasado en miles de años, millones de días y momentos en los que siempre ha habido alguien en la tierra pintando, sobre las paredes, sobre telas, cartones, sobre lo que sea. Y tampoco sabemos por qué, aun con ese tiempo que corre incesante a través de nuestras vidas, se han escrito toneladas de papel, miles de millones de palabras pretendiendo explicar algo que, al parecer, tiene tantas explicaciones que, tal vez, no tenga una sola. Que tal vez no tenga ninguna explicación y sea solamente una característica inevitable del ser humano, una pulsión similar a otras que nos definen como lo que somos: seres capaces de crear símbolos, de esquematizar ideas y situaciones, con necesidades narrativas, constructores de historias y de mitos, de verdades y de mentiras que suelen ser tan iguales como dos gotas de agua, como dos manchas en una pared. Un ser humano con un pincel, un bolígrafo o un lápiz en la mano es un ser armado dispuesto a cualquier

cosa. Y digo un «ser humano» porque no quiero volver a repetir aquello de que los hombres primitivos eran los que realizaban estas pinturas, a no ser que dejemos claro que ese grupo genérico de «hombres» lo componía toda la tribu. Porque a estas alturas lo más probable es que fueran las mujeres, tal vez acompañadas de niños, quienes hicieran estas pinturas, esta especie de *grafittis* prehistóricos.

Otra de nuestras características es entenderlo y explicarlo todo. Algo en lo que llevamos siglos fallando.

Pero la pintura sigue existiendo. En circunstancias, tal vez diferentes, generadas por la propia evolución de la humanidad. Sin embargo, seguimos sin saber la explicación a esa pulsión que hace que unos hombres y unas mujeres dediquen su vida de una forma un tanto obsesiva a pintar, a generar imágenes cada vez por medios más diversos y evolucionados, pero que finalmente todas ellas pueden significar la razón de nuestra existencia o, tal vez, una de esas muchas explicaciones de quienes somos. Con el arte, tanto el rupestre como el más contemporáneo, los humanos nos explicamos, nos justificamos, contamos nuestras historias, buscamos lo inalcanzable, y, sí, también decoramos y hacemos nuestro entorno más agradable según los criterios de cada cual. También hoy esquemizamos, generamos conceptos simbólicos, recreamos mitos de caza y apareamiento y hablamos de nosotros, de nuestros miedos y nuestros dioses, de la muerte y del amor, del olvido y de la memoria. De quienes somos, que al final, tal vez, sea lo único que hace la pintura, el arte.

Carmen Calvo es una de esas mujeres que pintaban las cuevas y las paredes, solo que hoy en día ni los chamanes ni las tribus son como las de miles de años atrás. Las cuevas también han cambiado. Realmente ha cambiado todo menos lo esencial: la pintura, la magia de hacer arte y las razones para hacerlo. Carmen Calvo lleva muchos años trabajando con la pintura, aunque en su desarrollo personal ha ido sustituyendo o acompañando a la pintura con objetos, con otros materiales, con fotografía. Igualmente, su trabajo siempre se centra en esa búsqueda que es vivir. Desde el principio de su carrera, cuando pintaba con trocitos de pintura, realizando una escritura extraña, cargada de signos y significados, que nadie podía leer, utilizando el color y la textura, pero en el que el texto era la historia contada. Su trabajo no ha dejado de entregarnos fragmentos de su vida, que es simplemente la nuestra, la de todos y la de cualquiera. Como esas manos pequeñas estampadas en las paredes inaccesibles del Chiribiquete colombiano, sus pinturas son inexpugnables al entendimiento y a la explicación, sin embargo, son cercanas y accesibles para los sentimientos y el palpito, para esa comprensión muda que es el medio de comunicación más viejo y esencial, el único que

sobrevivirá a la alta tecnología y a los cuerpos, el lenguaje de los sentidos, de los sentimientos, de la conexión entre iguales.

Después vendrían todas las formas de la pintura, el uso del riesgo, del peligro y del dolor en esos cuadros con cristales rotos, amenazantes, de una belleza similar a la de las alturas extremas, cargadas del miedo a la caída, el olor de la sangre y con la imagen de las heridas abiertas del cuerpo y del alma. Más tarde vendrían los objetos, su acumulación, su orden y su desorden, esas estanterías llenas de pedazos de cuerpos de madera y de plástico, cajas, cajones, mesas llenas de objetos, como almacenes de museos, como talleres de restauradores, como los armarios de esas tías lejanas y desconocidas, llenos de muerte y de reconstrucción, de vidas perdidas, marchitas como flores secas.

Su trabajo se construye como una memoria constante, como una excavación arqueológica. Ella va dejando restos, reconstruye con ellos una memoria perdida, tal vez una historia nunca sucedida, pero tan presente en tantas vidas que ya es real. El tiempo es esencial de su trabajo, que se construye sobre la memoria personal de la artista y la memoria colectiva de la humanidad, por eso hablamos de arte, no de biografía. Con el uso de la fotografía Carmen Calvo alarga el tiempo de las imágenes, las reconstruye con objetos. Si la foto detiene el tiempo en un pasado inexacto, ella las trae al presente en un viaje silencioso de un ayer anónimo a un presente extraño. Ella reconstruye una historia fragmentada, crea otras vidas, y va dejando detrás sus huellas, transformando la comprensión de cada historia.

Carmen Calvo trabaja con los restos que quedan después de un desastre, después del naufragio, como un arqueólogo reconstruye las vidas que existieron hace miles de años con los restos que la tierra y el tiempo le devuelven. Trozos rotos de vidas y de los objetos que la acompañaron en esa vida misteriosa, en un tiempo imposible lejano que nunca conoceremos realmente, pues todo lo que nos contaran de ella esos fragmentos son una nueva creación.

Tal vez le podamos preguntar a Carmen Calvo por qué pinta, por qué hace arte, por qué cada día se encierra en su estudio y crea imágenes, conjuntos de cosas que, juntas, cuentan historias que nosotros nos inventamos en nuestra cabeza a partir de nuestra propia memoria inconsciente. Tal vez su respuesta sea la respuesta que nunca encontraremos, tal vez sea una respuesta que nos aclare por qué los hombres antiguos pintaban las paredes de sus cuevas. Tal vez ella y su obra pueda hacernos comprender por qué las mujeres de hace miles de años les contaban a sus niños las historias del jaguar, la vida de los hombres anteriores, las historias mágicas de los bisontes, de los dioses y de los hombres para que no tuvieran miedo y comprendieran el mundo, la naturaleza y a ellos mismos. Tal vez.

Carmen Calvo

Brille clara y extraña, 2019

Técnica mixta, fotografía, barro cocido.

46,5 × 69,5 cm

Nosotros somos los pájaros que quedan, 2019

Técnica mixta, collage, fotografía, barro torcido.

79,5 × 64,5 cm

De los ojos mutuos, 2019

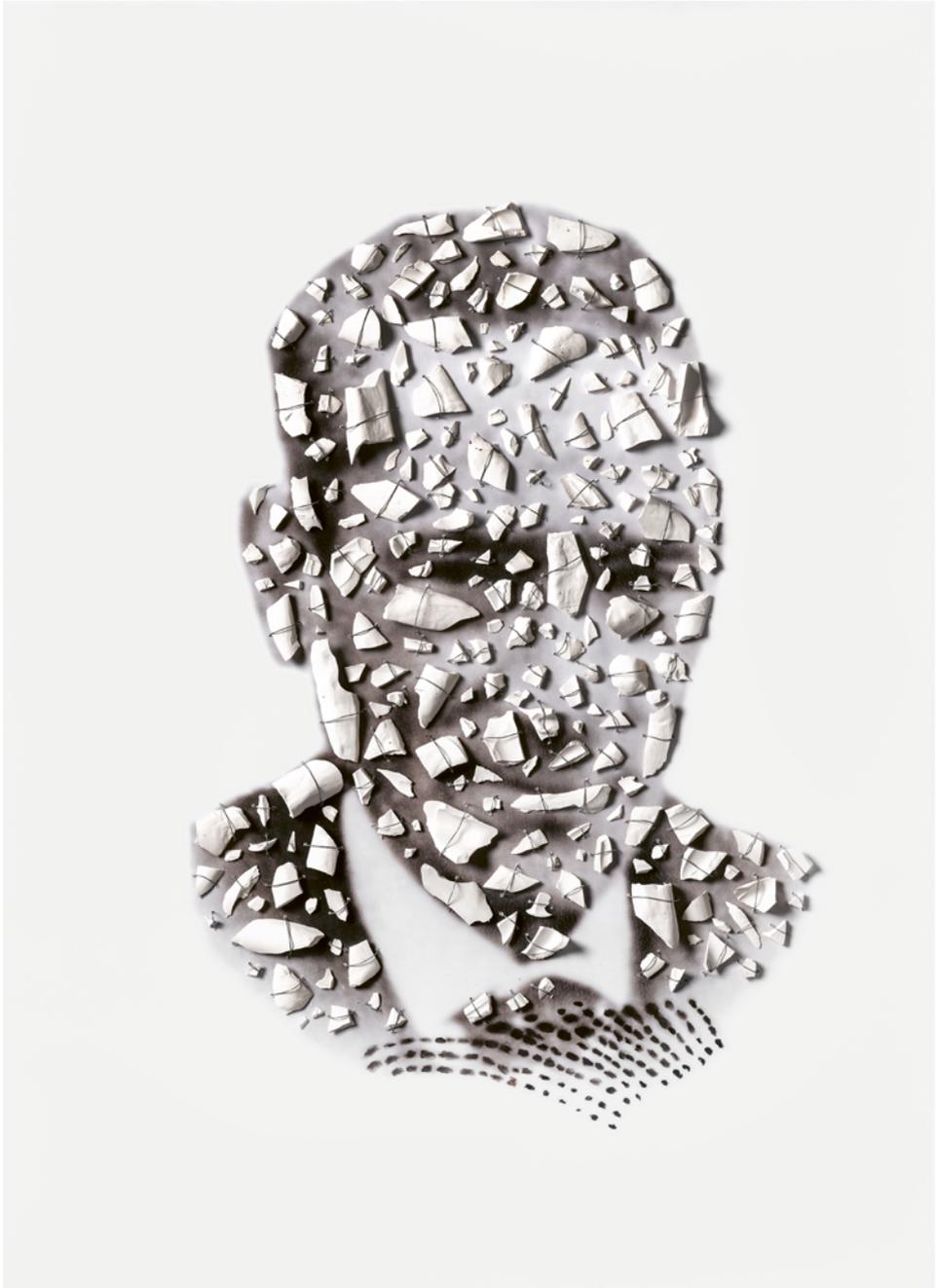
Técnica mixta, collage, fotografía, lápices.

81 × 58,5 cm

Un largo-dilatado sueño, 2019

Técnica mixta, collage, fotografía, cera.

46,5 × 69,5 cm









I Simposio 'Arte y Ciencia'
Arqueología e Historia

20 FEBRERO DE 2020

La arqueología del saber visual: entre la historia y el arte

Hace años que el Museo y la Academia vienen llevando a cabo la construcción de un terreno epistémico que lucha por conseguir un espacio «otro» para los tiempos por venir. Este espacio defiende un concepto de tiempo (histórico) que comparten muchos y muchas especialistas de las denominadas Humanidades. Se habla de arqueología del sujeto, de filosofía como arqueología, de arqueología del Gobierno, arqueología del cine. En definitiva la arqueología viene a considerarse como una vía de acceso a los problemas que nos afectan en presente.

Para ubicar el lugar desde donde hablo, la primera frase del título es deudora de los trabajos del historiador y filósofo francés, Georges Didi-Huberman quien, a su vez, responde al libro que Michel Foucault publica en 1969, *La arqueología del saber*, donde reemplaza la continuidad de la cultura del libro, basada en una acumulación paulatina de saberes, por masas discursivas que organiza a través de series y relaciones, de discontinuidades y rupturas. Este conjunto de masas discursivas no es otra cosa que el archivo. Partiendo de este supuesto, el archivo de imágenes heredadas –no sólo las organizadas en una Historia del Arte canónica, sino en un acercamiento antropológico– también se sitúan en estratos, superposiciones de capas arqueológicas de lo que podríamos llamar una historia espacializada. La forma de trazar las relaciones entre ellas la encuentra Didi-Huberman (de la mano del Historiador del Arte Aby Warburg y de su *Atlas Mnemosine*) en la estrategia del montaje. Freud, desde luego, está en el horizonte.

De todo ello se desprenden dos nuevas maneras de concebir la historia (del arte, en este caso). Michel Foucault opone la arqueología o la genealogía a la búsqueda de un origen (Arché). Este concepto no tiene que ver con un origen fuente de donde todo mana, sino que, próximo al concepto que también manejaba Walter Benjamin, sería un remolino de tiempos en el río de la historia donde el pasado y el presente chocan entre sí.

Esto supone una aceptación de anacronismos y tiempos trastornados (como diría Mieke Bal), una ruptura con la linealidad hegeliana, una apuesta por el fragmento. En Freud no es tan importante el trozo de vasija que encontramos en un estrato determinado cuanto señalar en qué estrato concreto se encontraba. Su temporalidad es también anacrónica, involuntaria, intempestiva.

En esta historia espacializada, el fragmento, el «trozo» encontrado salta desde el antaño al ahora de su legibilidad ¿Cómo lo logra? Gracias a la imaginación, que es la facultad que permite encontrar las relaciones secretas entre las cosas, las afinidades electivas y las correspondencias. Y al montaje, que es el encargado de estas tareas. Cedo la palabra a Didi-Huberman: «Intentar una arqueología es siempre correr el riesgo de poner, unos al lado de los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas dado que provienen de lugares distintos y de tiempos separados por las lagunas. Y este riesgo tiene por nombre “imaginación y montaje”».

De la segunda parte del título subrayo el «entre» de la historia y el arte. Si en las últimas décadas hemos pasado ya revista a la figura del «artista como etnógrafo» (Hal Foster) o el «artista como historiador-benjaminiano» (Miguel Ángel Hernández) hoy me gustaría acuñar la del «artista como arqueólogo». Esta figura es artífice de una historia del arte que escapa de los estilos y la linealidad, que huye de la «academia de los linceos», dedicada a reunir en el almacén de sus conquistas una serie de obras para clasificarlas y «autenticarlas». Que se entrega a una historia del arte que utiliza en su proceder epistémico la técnica del montaje y comparte método con los estudios visuales. Y que trabaja bajo la forma de ensayo que «piensa con las imágenes». Más que las características estéticas o estilísticas, trata de localizar en las obras de arte su potencial epistémico. Ese «saber visual» al que nos enfrentamos desde territorios, que no son necesariamente de la ciencia, pero que conviven con ella en la tarea del pensamiento.

De este nuevo territorio, donde artista e historiador se encuentran en cuanto arqueólogos, daremos cuenta, apoyadas en unos cuantos casos que «piensan con imágenes heterogéneas, fragmentarias y arbitrarias». Y lo hacen en tres ámbitos: el ensayo curatorial, el ensayo visual basado en la escritura y el que involucra a las prácticas artísticas, ya sea en su formato de cine o video ensayo, instalación o multiformato.

Para el ensayo curatorial nos basamos en una reciente exposición, realizada en el Museo de Escultura de Valladolid, *Almacén. Las imágenes invisibles*. En cuanto al ensayo visual, en el proceder de nuestro grupo de investigación en torno a las Visualidades críticas. Y en lo que se refiere a las prácticas artísticas, cuento con una cartografía, con un mapeo de las prácticas que proponemos agrupar bajo el paraguas de «artistas como arqueólogos».

Herculano y Pompeya y el nacimiento de la historia del arte y la arqueología

En 1765 la historia del arte y la arqueología tienen en Nápoles un encuentro significativo. En realidad, un reencuentro, porque es gracias al Renacimiento que adquieren sentido y utilidad las excavaciones arqueológicas. El Renacimiento se concibió a sí mismo como renacimiento de una Antigüedad identificada con el legado greco romano destruido por los bárbaros y erigido como modelo insuperable de la arquitectura, la pintura y la escultura. De aquí que entre los artistas y los arquitectos de la época se despertara un extraordinario interés por las ruinas y vestigios del pasado imperial romano, que se transforman en objetos de investigaciones y en campo de excavaciones arqueológicas destinadas a recuperarlos. En el Renacimiento se realizan excavaciones tan relevantes como la de las Termas de Caracalla que sacaron a luz el conjunto escultórico *Laocoonte* que tanto enseñó a Miguel Ángel. Este extraordinario giro cultural estaba vivo y actuante cuando en mitad del siglo XVIII Johann Jacob Wincklemann va a Roma con la intención de estudiar las obras de arte conservadas en sus colecciones con vistas a escribir una historia del arte antiguo que, tanto por su objeto, su amplitud histórica y su concepto, se distinguiera de todas las historias precedentes, incluida *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue* publicada por Giorgio Vasari dos siglos antes.

Es por esta razón que Wincklemann decide viajar a Nápoles, en camino a las excavaciones arqueológicas de Herculano y Pompeya. El deseo de conocer de primera mano qué se había descubierto fue el principal motivo del viaje, pero no el único. Él consideraba las piezas que analizaba como obras de arte y a la vez como documentos históricos que debían ser descritos y representados con la mayor fidelidad posible, con el fin de asegurar su autenticidad, su origen y su datación. Una exigencia que garantizaba que los modelos teóricos de estilos y de períodos culturales que él introdujo en la historia del arte se asentaran firmemente en la fiabilidad de la documentación. Por esta razón también quería conocer cómo se estaban haciendo dichas excavaciones para comprobar hasta qué punto respetaban la integridad de la pieza recuperada.

Pero Wincklemann no pudo cumplir sus propósitos porque las excavaciones en las dos ciudades romanas obedecían a otra lógica: la de obra de arte aislada que, como una joya que brilla por sí sola, enriquece las colecciones que debían su prestigio a su dedicación al arte de la Antigüedad. Así a secas, sin mayores

especificaciones. Carlos III –entonces rey de Nápoles– había adoptado este modelo, por lo que se comprende que Roque Joaquín de Alcubierre, encargado por el rey de las excavaciones, negara a Wincklemann el acceso a las mismas. Y que el director del Museo de Portici, donde se guardaban muchas de las piezas recuperadas, le impidiera examinarlas con detenimiento y hacer dibujos de ellas. Ambos entendían que el rey les había encargado la custodia de un tesoro al que solo podían acceder quienes gozaran de su favor. Fue una desgracia que el esperado encuentro se convirtiera en desencuentro. En primer lugar, porque a un investigador como Winckelmann le habría permitido confrontar sus ideas e imágenes sobre el contexto del arte romano con la realidad efectiva del mismo, milagrosamente conservado por la erupción del Vesubio del año 79 de nuestra era. Y, en segundo lugar, porque un diálogo franco con Winckelmann le habría permitido a Alcubierre conocer de primera mano la innovadora concepción de la historia del arte del primero, que probablemente habría incitado a reformar sus propios métodos de trabajo con miras a garantizar la calidad documental de los hallazgos. Algo que habría permitido anticipar en décadas la conversión del trabajo arqueológico en una disciplina científica en términos modernos. Winckelmann, además, expandió el campo de las investigaciones arqueológicas porque con su decisión de reunir en su *Historia del Arte de la Antigüedad* el arte de los griegos y los romanos con el de los egipcios, los fenicios y los etruscos, relativizó la supremacía que él mismo concedía al arte griego. Reconocer la excelencia del arte de un pueblo no significa que otros pueblos, en otras épocas, no la hayan alcanzado o la puedan alcanzar. Es lo que tiene la historia comparada: relativiza. Por esta razón su *Historia...* se convirtió en acicate para arqueólogos interesados en el arte de los egipcios o persas y en un formidable estímulo del movimiento neo clásico, decidido a emular al arte griego. Y su introducción de «lo sublime» en la discusión del concepto de belleza tendría consecuencias fecundas en las estéticas de Burke, Kant y Hegel, que abrieron las puertas de la modernidad.

Carlos Jiménez, profesor emérito, historiador y crítico de arte

Campos de batalla. *España, Europa y Ultramar*

*El espacio es lo que estaba muerto, fijado, no dialéctico, inmóvil.
Por el contrario, el tiempo era rico, fecundo, vivo, dialéctico.*

Michel Foucault

Habitualmente se ha narrado la historia como una sucesión de hechos y acontecimientos encadenados temporalmente. Una fecha y el nombre de un lugar, acaban fijados en la memoria colectiva simbolizando y apropiándose del espacio geográfico y del propio acontecimiento. Mientras, el territorio o el paisaje, escenario fundamental en el acontecer de los hechos, permanece quieto, oculto.

Abordar el paisaje desde la experiencia, contemplarlo siendo conscientes de lo que allí aconteció, nos permite –interpretando las huellas que permanecen en los lugares y en nuestra memoria– conocer y construir nuestra propia mirada. *Campos de batalla* significa un encuentro con lugares marcados por la Historia, en los que miles de personas se enfrentaron y murieron de forma violenta. Dividido en tres grandes bloques, *España, Europa y Ultramar*, el proyecto trata de reflexionar a través del paisaje, sobre la compleja relación que se establece entre las distintas geografías y los acontecimientos históricos que las marcaron.

Tomando como punto de partida estético y conceptual la representación pictórica de batallas, nuestro proyecto queda enmarcado temporalmente entre los primeros documentos escritos que narran la guerra y las primeras fotografías que la documentan.

ESPAÑA

El cuadro *La batalla de Almansa* fue pintado en 1709 por encargo del rey Felipe V en pleno proceso de la Guerra de Sucesión Española, narrando el desarrollo y desenlace de la contienda que había tenido lugar apenas dos años antes. Como en toda pintura conmemorativa, se revelaba su carácter documental pero también propagandístico. No en vano los monarcas acostumbraban a hacer este tipo de encargos que, junto con grabados y escritos, fijaban el significado y memoria que

de los acontecimientos se quería dar. A modo de panorama, el lienzo mostraba un escenario rico en detalles topográficos donde se disponían, de forma ordenada, los diferentes ejércitos. Finalmente, la escena era completada con una extensa y descriptiva leyenda.

La representación del territorio y la idea de viaje son elementos constantes en nuestro trabajo. Centrándonos en la Península Ibérica como marco geográfico, social y político, comenzamos a reconocer el paisaje que, por otros motivos, tantas veces antes habíamos recorrido. Inmersos en su cotidianidad, austeros paisajes, amplias llanuras o simples campos de cultivo, conforman el actual escenario de lo que fue el campo de batalla; donde apenas se hacen visibles las huellas del pasado. Partiendo de la lectura de aquellas escenas pictóricas, hacemos uso de la imagen panorámica y el color para (re)presentar el paisaje; fijando el acontecimiento y el tiempo histórico al que remite la imagen a través de la inserción de una concisa leyenda al pie de la imagen.

EUROPA

*Al final, Waterloo no es una batalla;
es el cambio de frente del Universo.*

Los Miserables. Victor Hugo

El sueño imperialista de Napoleón se desvaneció definitivamente en el campo de batalla. Esta circunstancia no era nueva, las mismas ambiciones habían sido resueltas antes del mismo modo. La idea de *imperium mundi* es inherente a la historia de un continente que se ha ido tejiendo mediante la guerra y la devastación. Tras la decisiva batalla en Waterloo, Guillermo I ordenó la construcción de un gran monumento que simbolizara la victoria de la monarquía europea frente al Imperio napoleónico, erigiéndose en el lugar un enorme montículo de tierra –a modo de túmulo– coronado por un poderoso león de bronce. El material necesario para la extraordinaria construcción fue extraído del propio campo de batalla, transformando profundamente la orografía que había sido determinante en la contienda, perdiendo en el proceso de monumentalización aquello que lo caracterizó.

Maratón, Trafalgar, Hastings, o Waterloo, son nombres asociados a la memoria a través de los paisajes que evocan. Escenarios de la geografía europea, donde

tuvieron lugar luchas entre sus distintas naciones por ampliar los márgenes de sus territorios, o enfrentamientos por defender su identidad frente a los demás. Recorriendo los grandes paisajes de la historia europea, descubrimos cómo en un intento de recordar la historia, el paisaje es monumentalizado. Lugares de peregrinación donde el espacio es el monumento y donde el tiempo parece haber sido retenido.

ULTRAMAR

*Viajes de hombres; pero con ellos viajaban
también sus bienes, los bienes culturales,
los de uso diario y los más inesperados. No cesan
de desplazarse, acompañando al hombre.*

Fernand Braudel

Con el nacimiento de la Europa moderna surgen las primeras exploraciones atlánticas. Aquellas tempranas expediciones, de carácter comercial, se tornan rápidamente en invasión y conquista de las tierras indígenas del Nuevo Mundo, abriéndose un proceso de expansión colonial que transformará profundamente el viejo continente. Esta nueva hegemonía mundial culminará a finales del siglo XVIII con la expansión de las ideas ilustradas y el surgimiento de los movimientos revolucionarios. De igual modo que viajaron los hombres, también viajaron sus ideas. Ideas que desde Europa y sin que ella quisiera, impregnaron el aire de independencia.

Este nuevo bloque de trabajo, dedicado a las tierras de *Ultramar*, trata de abordar la compleja tarea de recorrer y representar el vasto territorio americano. Tomando como excusa los campos de batalla, visitamos los lugares escenarios de la historia. La visión que del paisaje americano tenemos está ampliamente influenciada por la forma en la que éste ha sido representado, a través de la fotografía y de su relación con la idea del viaje. Como ya apuntábamos anteriormente, el viaje ha sido un elemento constante y de gran importancia en el desarrollo de nuestro trabajo. En un intento por reconocer los distintos paisajes asociados a nuestra memoria, a nuestra historia, recorreremos físicamente el espacio geográfico; desde lo más cercano y reconocible, hasta lo más lejano. Desde los campos de Castilla hasta las tierras de *Ultramar*.

Hacemos arqueología (catastrófica) del presente

En un artículo titulado «The Great Consolidation of Power», que comentaba las múltiples disrupciones del año 2010 –el colapso financiero griego, la nube proveniente de Islandia que cubría los cielos europeos y el gran derrame de petróleo en el folfo mexicano–, Ross Douthat, columnista de opinión para el *New York Times*, escribió:

«El pánico de 2008 sucedió en parte porque el interés público se había vinculado de tal manera con los intereses privados que estos últimos no podían permitirse fallar». Estamos marcados, en todos los sentidos, por las catástrofes, desde el naufragio del Prestige al desastre de la central de Fukushima, en un colapso planetario que también tiene consecuencias en la «burbuja estética». En cierto sentido vivimos una «experiencia coreana» (hiperconectada, pero al borde del suicidio), agitados frenéticamente por nada, adictos al *gansda style*. «La mente surcoreana –advierte Franco «Bifo» Berardi– se ha reconfigurado en este paisaje artificial y ha entrado sin problemas en la esfera digital, con un bajo grado de resistencia cultural si lo comparamos con otras poblaciones del mundo. En un espacio social vaciado por la agresión militar y cultural, la experiencia coreana está marcada por un nivel extremo de individualización y, simultáneamente, se encamina hacia un cableado completo de la mente colectiva».

En *Los nuevos heridos*, Catherine Malabou redefine la relación entre cerebro, mente y alma partiendo de la consideración de que el párkinson, el alzhéimer y el estrés postraumático son hoy en día las principales fuentes de sufrimiento mental, y que deberíamos, por lo tanto, estar preparados para vincular lo neurológico a la esfera cognitiva y lo cognitivo a la esfera psicológica. «La actividad cerebral va mucho más allá del mero trabajo de cognición e incluso de la conciencia, para abarcar la trama afectiva, sensorial y erótica, sin la cual ni la cognición ni la conciencia existirían», señala Malabou. Experimentados, a nivel global tanto como en el registro individual, un *colapso* del «cableado». Según Scott Patterson, los nuevos agentes financieros que avanzan en el terreno de la inteligencia artificial, se hallan al borde de empujar todo el sistema hacia el colapso global que podría ocurrir en minutos, quizás incluso en segundos. Los cables de fibra óptica rodean la Tierra, vinculando todos los mercados financieros a velocidades cada vez más rápidas, y estableciendo un territorio de competencias algorítmica global.

Recordemos al frase «ENTONCES SOMOS ESTÚPIDOS Y MORIREMOS» que dice Pris, uno de los cuatro replicantes de *Blade Runner* que escapó de la colonia extraterrestre y vino a la Tierra para conocer a la única persona que podía extender su vida, el dios de la biomecánica, el director ejecutivo de la corporación Tyrell, que creó el cuerpo y el cerebro de la generación Nexus. Pensar hoy la *catástrofe múltiple* que nos afecta (en el medioambiente, en el bienestar social y en la educación ya estamos experimentando una devastación inimaginable y un indescriptible sufrimiento) requiere de nuevas metodologías. «El semiocapitalismo –vuelvo a citar a Berardi– se está infiltrando en las células nerviosas de los organismos conscientes, inoculándolos con una lógica tanatopolítica, con el sentimiento mórbido que penetra en el inconsciente colectivo, la cultura y la sensibilidad; esto es un efecto obvio de la privación del sueño y una consecuencia evidente del estrés impuesto sobre la atención».

El *multitasking* actual implica pasar rápidamente de una estructura de información a otra. No obstante la mente humana parece completamente apta para esto, en realidad este fenómeno conlleva una mutación psicológica que produce nuevas formas de sufrimiento, como el pánico, el trastorno por déficit de atención, el *burnout*, el agotamiento mental y la depresión. En el sistema educativo estadounidense, el diagnóstico de TDAH (Transtorno por Déficit de Atención por Hiperactividad) es cada vez más frecuente. Este transtorno se manifiesta como hiperactividad y la consecuencia es la incapacidad para concentrarse en un tema por periodos prolongados de tiempo. El frenesí de *socialización forzada* reconfigura o, mejor, «mantiene disponible» las *subjetividades*. La obsesión económica provoca un sentimiento de permanente movilización de la energía productiva. Según Jonathan Crary, «esta es la forma del progreso contemporáneo: la implacable apropiación y dominio del tiempo y la experiencia».

El neurototalitarismo se percibe hoy como una fatal e inminente posibilidad, en una época de tsunamis *postruistas* y de completa opacidad del sistema informativo. La *consparanoía* tiene raíces profundas en nuestro mundo, como si la herencia de la filosofía de la sospecha fuera la «adicción» las narrativas detectivescas. «Si las historias de detectives –apuntas Ferrán Barenblit y Cuahtémoc Medina en el catálogo de la exposición sobre *Forensic Architecture* que comisariaron en el 2017– tuvieron un rol radical en producir el imaginario de la sociedad de la vigilancia como producto de una especie de magia racional policial, el sistema de gobierno contemporáneo tiene en las escenificaciones mediáticas y de entretenimiento de investigación y de enjuiciamiento forense (como la serie televisiva *CSI*) uno

de sus más eficaces teatros de consenso. Refiere al mundo que el proceso judicial (y prácticas como la exhumación pública de restos mortales) se ha convertido en pasajes dominantes de la experiencia del presente, tanto como la extendida privatización de la violencia como modo de producción alrededor del mundo».

Tal vez necesitemos un nuevo proceso *cartográfico-paisajístico* para comprender un mundo en el que domina una «estética cruel». Eyal Weizman, líder del proyecto de *arquitectura forense*, habla de cómo utilizar las nubes de humo producidas por las bombas como testimonio arquitectónico. «Esas nubes son en sí mismas un concepto límite de la arquitectura, ya que revelan algo fundamental sobre ella. En primer lugar, la nube fruto de una bomba se compone de vapor y del polvo de todos los materiales que hubiera en el edificio (hormigón, yeso, madera, plástico, tejido, fármacos, restos, humanos). Es un edificio en estado gaseoso». Weizman consigue sacar partido, en una clave crítica extremadamente lúcida, de la *Théorie du nuage* del historiador del arte Hubert Damisch: nos desplazamos desde el paisajismo del siglo XVI hasta los sistemas militares de la frontera brutal que Israel ha levantado con Palestina. La paradoja es que *pensar en la nubes* no es sinónimo de «divagar» sino, al contrario, de *punctualizar*, valga la alusión barthesiana, la dimensión criminal del poder político. Nos aproximamos así a los *procedimientos forenses*, desde la calavera de Menguele hasta el uso del «rizoma» para romper los muros de las casas de los *territorios ocupados*, para comprender las *tácticas y estrategias* que están friccionando en la nueva «estetización de la política».

ORGANIZA

Centro Nacional de
Investigaciones Oncológicas

DIRECCIÓN Y COMISARIADO

Amparo Garrido

DIRECCIÓN EJECUTIVA

Maria A. Blasco

TEXTOS

Maria A. Blasco, Amparo
Garrido, Mónica G. Salomone,
Rosa Olivares, Aurora Fernández
Polanco, Carlos Jiménez, Bleda
y Rosa, Fernando Castro Flores

DISEÑO GRÁFICO Y EXPOSITIVO

underbau

IMPRESIÓN

Artes Gráficas Palermo

IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA

La Troupe

CONSTRUCCIÓN Y MONTAJE

V15

SEGURO

Helvetia Seguros

AGRADECIMIENTOS

A Carmen Calvo, Juan Luis Arsuaga,
Rosa Olivares. A Carlos Jiménez
director del I simposio “Arte y
Ciencia” y a todos los ponentes. A
ARCO, Feria Internacional de Arte
Contemporáneo de Madrid.

Una iniciativa inspirada por el libro
«Excelentes» editado por el CNIO.
Un libro de retratos sobre las ideas
que mueven el mundo, fotografías de
Amparo Garrido y textos de Mónica
G. Salomone.

#CNIOARTE #ARTE #CIENCIA

UN PROYECTO DE



cnio stop cancer

Santander
Fundación

