
Exponer a 300 m del Porma

JORGE BLASCO GALLARDO

2023

3 **CORDADA** _ Perspectivas para encontrar los pasos



VER

En una ilustración, que no se sabe si es grabado o dibujo, aparecen tres niños con una mujer en medio del campo. La mujer señala sobre una superficie lisa y redonda la imagen invertida de un castillo y su paisaje. Están dentro de un pequeño edificio, casi efímero, pero con una cúpula perfecta y un corto cilindro por donde entra un haz de luz que se proyecta sobre la citada superficie. A lo lejos se encuentra el castillo que se ve representado dentro de ese habitáculo.

El edificio está rodeado de árboles y junto a lo que parece un río.

Se trata de una lujosa cámara oscura para acercarse al paisaje según la mentalidad del momento, entre la curiosidad por los efectos y el amor por la imagen. El castillo se encuentra no muy lejos y la proyección satisface la necesidad de representación y construcción de lo real a la par que de lo “mágico” o fantasmal.

La construcción y representación del paisaje tienen muchas formas. Por supuesto la historia de la pintura y fotografía, etc. nos dejarían mal si no las citásemos: ellas son responsables en gran parte de los imaginarios visuales del paisaje. Por otro lado el salto a “lo imaginado real” que suponen los jardines románticos es un ejemplo con cuerpo de ensueño, que si bien se manifiesta en otras áreas, llega a su plenitud en la construcción donde aparecen mini-edificios góticos, pagodas, templetos, puentes japoneses, galerías de estilo chino etc. y lo más extremo: la construcción de ruinas

falsas para abundar en la nostalgia de lo perdido. Todo esto acompañado de intervenciones en el terrero creando promontorios y otras orografías al gusto del momento que no dejaban de ser representaciones de una idea de paisaje grabada en el paisaje mismo.

En realidad, en cierto modo, de la cámara oscura y sus trucos lumínicos al jardín romántico no hay tanta distancia: comparten la representación de la realidad y ambos provocan formas de estar, de mirarla y en definitiva de construirla.

La cámara oscura citada antes no deja de ser un habitáculo para ver, enmarca su exterior ya que muestra lo que está un poco más allá. Se implanta en un territorio que ya es paisaje pero que con la proyección invertida en la mesa se convierte en imagen-paisaje.

La sala de exposiciones de la Fundación enmarca el paisaje de la zona con dos paredes acristaladas (posterior y anterior) de manera que se constituye en aparato y lugar para ver tanto lo que contiene como lo que hay fuera. Es una cámara-habitación de gran tamaño, una habitación para ver y entender el diálogo con el lugar en cada montaje.

RURALIZAR

Hay cosas que no ocurren en Cerezales del Condado y podrían haber ocurrido, como la posible ruralización del entorno. Entendámonos, rural es un apelativo válido para cualquier sustantivo pero la ruralización supone un exceso del constructor que lleva a museografías y producciones culturales de bajo perfil estético y relacionadas con un pasado igualmente ruralizado donde los habitantes ejercen de rurales para contentar a visitantes románticos.

La posición de turista que surge de la relación que establecen humano, paisaje y el edificio es una de muchas. Pero el turista “ruralizante” –que busca resquicios de los trabajos y edificios “rurales” del pasado– lo tiene difícil en su paseo en Cerezales y por extensión visitando la Fundación que con sus políticas de funcionamiento hacen del visitante otra cosa, inmerso en la actuación de la visita y apartados de la ruralización porque nada hay que ruralizar.

La construcción y actuación llamada Fundación Cerezales, Antonino y Cinia y sus diferentes materializaciones son un artificio consciente, lo quiera o no, de la necesidad de un guion que mueva a los actores humanos y no humanos de manera en que negocien, sin rechazarla, con esa otra construcción, a veces tan necesaria, llamada turismo.

En ese espacio de tensión, entre otros, se insertan los proyectos expositivos de La Fundación que hacen del verbo exponer algo más complejo al no haber cubo blanco, al verse “invadidos” por el exterior que penetra a través de los muros de cristal y al recibir un perfil plural de visitantes y participantes.

A diferencia de los museos ruralizantes la sala de la Fundación no alberga representaciones utópicas y nostálgicas sino que hace que el arte, el pensamiento y la práctica ocurran. Las exposiciones de la sala no son sobre el pasado o una identidad campestre, simplemente ocurren en el aquí y el ahora –sea cual sea el tiempo de su contenido– en un lugar que matiza los acercamientos habituales al “campo”.

Marc Augé afirma:

“El mundo existe todavía en su diversidad. Pero esa diversidad poco tiene que ver con el caleidoscopio ilusorio del turismo. Tal vez una de nuestras tareas más urgentes sea volver a aprender a viajar, en todo caso, a las regiones más cercanas a nosotros, a fin de aprender nuevamente a ver”.¹

En ese punto se sitúan los proyectos expositivos de la fundación: viajar a algo que ocurre, que está cerca y que contextualiza no sólo a la obra sino también al humano mientras este aprende nuevamente a “ver”. Hacer turismo sin más en la Fundación, por su dinámica de funcionamiento, es difícil. La Fundación es, sobre todo, una celebración del presente que ocurre de forma “dramática”, con sus diferentes actores.

¹ Augé, Marc, *El viaje imposible, El turismo y sus imágenes*, Editorial Gedisa, Barcelona 1998, p. 16

“Rural” se define en el diccionario de la RAE así: “perteneciente o relativo a la vida del campo y a sus labores”, un significado abierto a lecturas del campo variadas y plurales puesto que esas labores pueden ser muchas y de muchos tipos y por supuesto son reflejo de cada época.

Ir a la Fundación puede ser Turismo y es Rural –relativo al campo–, aunque con guiones peculiares. Un sitio para poner la obra a ocurrir y a romper expectativas románticas. Qué mejor manera para poner a prueba la obra que incluirla en la sala y por lo tanto en toda la construcción y el imaginario a que ésta pertenece.

Cada visitante tomará una postura ante lo expuesto sea dentro del ocio, como aficionado o con un cierto “pasaba por aquí”. Pero esa postura no se toma ante cualquier cosa, sino ante unas obras recodificadas y situadas en una sala que en ningún momento esconde su relación con el paisaje.

El ocio ha engullido la mayor parte de visitas a museos de arte contemporáneo que figuran en las guías turísticas junto a monumentos y catedrales. Las grandes capitales del ocio y el turismo se modelan a si mismas para favorecer ese camino. El paisaje llamado Fundación Cerezales Antonino y Cinia es redimensionador del ocio ya que junto al disfrute y disfrutando está construido para *pensar de manera activa según unos códigos contemporáneos que ofrece tácitamente* y que por montaje construyen la visita o el uso.

Se ha hablado mucho de la *descontextualización* que produce obras. Es lo que ocurre en el cubo blanco. Pero en la Fundación toda la constelación de actividades contextualizan la obra, se hacen parte de ella y viceversa. Está compuesta por la relación entre humanos y no humanos que activan el ocurrir de toda esa gran performance ejercida por los actores que la trabajan y la visitan.

Pero junto a todos estos recovecos estéticos no hay que olvidar, de nuevo, el turismo. Dentro de esa palabra, que incomoda tanto a ciertos sectores en estos tiempos, se encuentran diversos lugares para visitar: lugares-paisaje, lugares de lo rural, lugares del trabajo de antes, lugares industriales, lugares arqueológicos, lugares del duelo, lugares de la memoria etc... La Fundación es un lugar de difícil clasificación. Es un lugar de lo que ocurre. Las exposiciones no son la actividad principal de ésta, son muchas sus tareas, que a veces pasan tranquilamente desapercibidas por el paisaje-arquitectura peculiar.

Probablemente un humano de nuestro tiempo pueda ser rural practicando otras labores en el territorio, como curar una sala de exposiciones, ya que no deja de ser relativo al campo en el ahora de Cerezales del Condado. Los edificios de la Fundación podrían haberse construido en una línea de museo etnográfico, como lugares de la memoria ruralizante traída a nosotros. Sin embargo son un proyecto contemporáneo, en este caso un ejercicio arquitectónico que como todas las actuaciones de de la Fundación y uniéndose a ellas se arraiga al territorio. La decisión de construir un espacio expositivo ha sabido escaparse del síndrome de la casa museo, museo rural, etc. para convertirse en un actor más de ese guion contemporáneo en proceso que es la Fundación.

Dean MacCanell en su clásico libro *El turista* habla de las “otras atracciones” como lo que nos ha quedado “a falta de otra cosa” y como reliquia de las costumbres de la alta sociedad de otros tiempos:

“Las reliquias de este sistema sobreviven hoy en día como atracciones turísticas insertadas en un sistema mas extenso de atracciones que incluyen las visitas a fábricas, a las zonas de la ciudad más deprimidas, a museos de todo tipo, a monumentos históricos e industriales, parques y festividades”.²

El turismo no es un hecho en sí mismo, es una forma que tiene el humano de relacionarse con otros humanos y no humanos, es un complejo código con muchos ramales y formas de construir la realidad (a veces literalmente). La sala de exposiciones de la Fundación participa de lo dicho por MacCanell, pero como antivirus que modela o cambia la actuación del turista ya sea por sorpresa o por el propio discurso que plantean las obras al entrar en contacto con el paisaje dado. Es un guion para una determinada participación en un tiempo y un lugar. Visitar La Fundación sólo adquiere sentido si se comprende toda ella como constelación. Del mismo modo, exponer en la Fundación puede ser un acto yermo si no se siente esa inmersión en un proyecto total de actividades y actuaciones que la caracterizan.

2 Maccnanell, Dean, *El turista*, Editorial Melusina, Barcelona 2003, p. 110.

EXPONER

Territorio Archivo

El proyecto Territorio Archivo de la Fundación Cerezales, Antonino y Cinia recoge muchas de las tensiones que supone acercarse a un territorio con un aparato que registra y que por lo tanto es susceptible de organizar su producción en forma de archivo oral tradicional o algo similar. Habría que parafrasear a Norá diciendo *que producimos proyectos de memoria porque no tenemos memoria*. La Fundación se resiste ante el ataque. Y la clave quizás esté en las exposiciones de arte contemporáneo que ocurren en la sala, desmontando toda tentación memorística en exceso y tendiendo hilos al exterior.

Si bien en las experiencias del land art la obra ocurría en el “afuera” para volver al museo en forma de documentación, aquí la obra entra en una sala que la sitúa en el paisaje a través de la fuerte contextualización que es la Fundación entendida como un todo. Una contextualización poco habitual ya que la obra no llega al paisaje huyendo de salas de exposiciones sino precisamente para implantarse en una sala que pertenece a un engranaje donde la experiencia se construye colectivamente.

Territorio archivo, era y es un proyecto arraigado al lugar, que bebe del territorio y de sus humanos y no humanos que a su vez beben de él. Ese territorio circula por varios municipios y pedanías cercanas a Cerezales del

Condado en una forma proyectual. Algo característico de Territorio Archivo es que queda situado en una tensión (otra más) puesto que es el proyecto más cercano al territorio y a la memoria personal de la zona que quizás se haya producido en la Fundación y corre el peligro al ser visitado de incluirse en los proyectos nostálgicos, de lo que ya no volverá. Pero Territorio Archivo tiene múltiples actores en su guion para evitar esos peligros. Es un proyecto que une a varios de esos actores que van cambiando sus roles cada vez que ocurre, que no es un entrevistar al anciano del pueblo sino que se construye con varios cimientos. Para empezar la dirección de un artista y para seguir el procesado de los datos en forma de archivo peculiar y algo apartado de las normas vigentes aunque los items estén correctamente ordenados y descritos. Eso diferencia Territorio Archivo de otros proyectos: no es una página web que muestra la memoria en fotos, voces y cachivaches: utiliza una serie de instrumentos archivísticos, cinematográficos y documentales que están en esos cimientos de los que antes hablaba. Realmente se ha trabajado a la “manera del archivo”. No es algo para ver, es algo para transitar, habitar, consultar y comprender que tiene las herramientas necesarias para hacer posibles esas consultas y navegaciones.

Bien es cierto que por aquí y por allá se encuentran en lo rural y lo urbano centros de interpretación, de estudios de “lo que sea” en lugares exóticos, es decir “exo”= fuera, fuera de la normalidad, fuera de la ciudad formal, fuera de la ciudad sin más. En el caso de proyectos similares a Territorio archivo existen además tímidos intentos de archivos institucionales de acercarse a la fotografía familiar pero marcados por una política y poética que los hacen yermos ya que está amarrada por los vericuetos de la institución.

Territorio archivo es un trabajo exportable y mutante. Esa es una de las primeras características que destacan en él. Lo pueden tomar otros y adaptarlo a su lugar y a su imaginario. No es una piedra instalada en si misma y en sus temas, es “el comienzo de una buena amistad” con quien lo desee.

Territorio archivo es un trabajo dirigido por un cineasta, Chus Domínguez que con su generosidad ha ido dejando caer la capacidad de crear en diferentes capas y saberes de las personas que colaboraban con un trabajo que no tenía una sede: era y es nómada en potencia.

En el proyecto Territorio Archivo crea el territorio y el territorio crea el archivo, sin esa ligazón estamos perdidos y sujetos a mecanismos de poder que lo ejercen sin sutileza alguna y sin conciencia de la importancia de esa espina dorsal de la sociedad que es el archivo a la hora de construir realidades.

REGIÓN (Los relatos)

Es un proyecto, una investigación, un ensayo, un manifiesto y, también, una exposición. La combinación de obra de arte y documentación convierte a ambos en ítems para construir un discurso expositivo propio. La lectura del proyecto es una delicia de las que pocas veces caen en nuestras manos. Como se va hilando el discurso a través de los relatos para producir otros diferentes sólo podía dar lugar a una exposición así ¿Qué es así? Pues es una en que la idea se va desarrollando por montaje de ítems –detectados en la investigación– que llevan a una exposición que podría ser histórica y, aunque rigurosa, no lo es. Es sobre todo una experiencia estética con todo lo que de político tiene ese término.

REGIÓN (Los relatos) dista mucho de las exposiciones lineales históricas con displays temáticos. De hecho son leves vitrinas, monitores y obras las que ocupan el espacio. Pero lo más importante es que no se constituye en monolito verdadero de nada, muy al contrario que los relatos oficiales llenos de tópicos que hablaban del tema hasta ahora:

“Este proyecto quiere poner en crisis afinidades y similitudes entre otros relatos que se despliegan alrededor de una percepción monolítica de los acontecimientos, aquello que subraya una única región del pensamiento, y que imponen el lugar común donde organizar el pasado y el presente global fuera de toda duda y de manera inquietante”.³

³ la mayoría de los entrecomillados, salvo que se indique lo contrario, pertenecen al proyecto dossier que la Fundación amablemente me ha cedido.

Archivos y museos no son transparentes, siempre hay un espacio de atrás. En esos cúmulos de huérfanos descansan parte de las otras memorias, las otras voces que esperan a activarse para contar todo lo que son y la posible historia “otra” que no ha sido ni intuida debido a la fuerza de los media, de los relatos oficiales:

“Gran parte de nuestro reto se encuentra ahí, en localizar lo que permanece invisible –e inaudible– en este caso, tras esas masas de agua y esos bloques de cemento y hormigón, en distinguir lo que en apariencia no goza de ese «valor» que identifica Berger”

“Afrontar la posibilidad de que quienes han vivido «a pie de obra» procesos como los que estamos describiendo no hayan encontrado la posibilidad de representarlos en imágenes –visuales, aurales–, sino que las imágenes de las que disponemos hayan sido producidas en unas condiciones de circulación de capitales económicos y simbólicos en las que la tierra y sus usos –y sus infraestructuras– hayan sido depositarias de la visión de aquellos que la han manipulado, medido o distribuido a voluntad, de aquellos que poseen acceso a las condiciones de producción y distribución de esos relatos.”

¿Qué arte no es político? A veces a su pesar. Probablemente aquel que se nombra a si mismo como tal sea el más alejado de lo político y más cercano al gesto, salvo excepciones bien conocidas. La política en *Región (los relatos)* no

está de adorno sino que constituye una columna vertebral por montaje que no se ve más que escudriñando la superficie:

“En todo caso, implica, en extensión, aceptar el «fracaso» al que está destinado un dispositivo planteado y organizado, desde el presente, en forma de exposición como el que se inscribe en este proyecto si confiamos en hallar en el mismo un «arte político». Muy al contrario, nuestra búsqueda pasa por recuperar en gran medida desechos, restos humildes e impurezas despreciadas por la construcción oficial de un relato monolítico. Este fracaso, por anticipado, de la etiqueta «arte político» es, al mismo tiempo, el punto de partida donde encontrar una posibilidad para el pensamiento.”

Exponer se convierte en un *archivo-expuesto* que no es ni una cosa ni la otra sino la tensión entre ambas. Lo que está claro es que se trata de llevar documentos a la vitrina o al muro en la sala de la Fundación, para contextualizarlos con otros, y junto a las obras, generando relatos, narraciones en presente de un pasado bien oscuro. Un archivo-ensayo temporal y expuesto:

“*Región (los relatos)* quiere recuperar materiales anti-monumentales, documentos o porciones de documentos, y todo tipo de señales de aquello que podríamos identificar, en algún aspecto, como las ruinas de la historia, al menos de esa historia incuestionable a la que nos referimos”.

Pierre Norá afirma: “Se habla tanto de memoria porque ya no hay memoria”, también escribe “Hay lugares de memoria porque ya no hay ámbitos de memoria” además afirma “Este desarraigo de memoria bajo el impulso conquistador y erradicador de la historia produce un efecto de revelación: la ruptura de un vínculo de identidad muy antiguo, el fin de lo que vivíamos como una evidencia: la adecuación de la historia y la memoria”. Igualmente “Pensemos en esa mutilación sin retorno que significó el fin de los campesinos, esa colectividad-memoria por excelencia cuya boga como objeto de historia coincidió con el apogeo del crecimiento industrial. Este desmoronamiento central de nuestra memoria no es, sin embargo, más que un ejemplo. El mundo en su totalidad entró en ese baile debido al fenómeno tan conocido de la mundialización, la democratización, la masificación, la mediatización”⁴

El mismo Pierre Norá sigue insistiendo en la misma publicación:

“¿Hoy quién no se siente en la obligación de consignar sus recuerdos, escribir sus Memorias, no solo cualquier actor de la historia, sino los testigos de ese actor, su esposa o su médico? Cuanto menos extraordinario es el testimonio, más digno parece de ilustrar una mentalidad promedio. La liquidación de la memoria se ha saldado con una voluntad general de registro. En una generación, el museo imaginario del archivo se ha enriquecido prodigiosamente”.

4 Norá, Pierre, *Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares*, Ediciones Trilce, Montevideo 2008.

También de esa obsesión registradora se ha valido el proyecto tanto en su investigación como en su despliegue en el espacio. Sin esa pulsión de archivar que recorre toda la historia y que no se ciñe a los documentos “relevantes” sino también a la pequeña documentación, activar memorias habría sido imposible:

“Abordaremos y compartiremos la responsabilidad en la elección de dichos materiales con la ayuda de quienes han formado parte de los acontecimientos que señalan, de modo que su potencial de atraer la memoria colectiva forme parte de acuerdos antes que de imposiciones y se mantenga en dicho rango colectivo desde el mismo momento de partida”.

Algo así como tener la documentación y junto a ella a la persona que la produjo relatando el contexto de producción, dándoles nombres y creando un acercamiento a la descripción comunal de la misma.

La memoria es un arma de doble filo en la que es fácil caer y salir malparado. La memoria está presente en el proyecto, por supuesto, pero la memoria no tiene dueño, no está sujeta a normas y es variable según el momento. Del otro lado está la memoria de los “perpetradores” que goza de las buenas relaciones con los medios, con los poderosos, y que en definitiva se hace oír mientras construye la “auténtica historia” y las bondades de lo construido. En definitiva tiene voz, una voz que a su vez se les arrebató a los perjudicados.

En *REGIÓN (Los relatos)* se recogen pedazos marginados y sin voz para comunicar el otro lado de la historia, frente a ese lado oficial y conveniente que circula naturalizado a lo largo de los años.

MESURAS

Mesurar:

1. tr. Infundir medida.
2. tr. desus. Determinar la dimensión, medir. U. en Ec.
3. tr. desus. considerar (pensar sobre algo analizándolo).
4. prnl. Contenerse, moderarse.

Mesura, por su polisemia, es un término sugerente para comenzar cualquier iniciativa cultural ya que implica tanto medida como cuidado.

El proyecto Mesuras fue un encargo: “representar”, trasladar y comprimir de manera inteligible los matices de la actividad de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia no en un catálogo, ni en un ensayo o en un diaporama, sino en una exposición colectiva en la gran sala acristalada del nuevo edificio.

Si hay algo que caracteriza a la Fundación es su medida, cuidado, contención y análisis a la hora de llevar a cabo sus proyectos de todo tipo. La medida y extensión de sus proyectos tanto a nivel físico, económico como conceptual.

Hay todo un territorio callado que pide y necesita su propia forma de ser medido por métodos poéticos (también políticos) y que las herramientas de medición comunes no alcanzan a detectar. De ahí que el arte entre en juego en la *mesura* de lo intocable, de lo que se sabe y conoce pero se escapa de las manos.

Las obras y artefactos elegidas para el proyecto son *mesuras*, siempre cercanas al verbo *mesurar* y con las *listas poéticas* como referencia, pues ellas son las que *miden* lo que no se puede medir.

Los listados de obra durante el proceso de producción son una suerte de listas inacabables que hay que recortar. En la mayoría de los proyectos unas obras podrían ser sustituidas por otras sin que cambiara el concepto de la exposición. Pero el acotamiento que supone “representar a la Fundación en una exposición” crea límites a esas listas ya que lo representado es toda una actuación constante de humanos y no humanos que está presente en eso que se llama Fundación.

Mensurar es también pensar sobre algo *analizándolo*. Este matiz de significado, prácticamente en desuso, está en ese montaje con toda la intención como uno de los ejercicios básicos de la práctica artística y de las prácticas que se mueven en sus cercanías.

En el libro *El vértigo de las listas*⁵ se habla de las *listas poéticas* y el porqué de su existencia: “porque no se puede enumerar algo que escapa a nuestro control y denominación”.

Todos son procesos que hablan del verbo *mesurar* y del sustantivo *mesura* de una manera u otra, alejados de las normalizaciones de nuestro tiempo, y más cercanos a lo *peculiar* ya sea en si mismos o por el paso de los años.

La exposición trabaja con disposiciones espaciales ya clásicas en el arte contemporáneo. Y este es un camino interesante: re-correr para entender, visitar para no olvidar medios de expresión y no caer en un comportamiento moderno que desecha lo anterior a marchas forzadas. Es volver a un formato

5 Eco, Umberto, *El vértigo de las listas*, Lumen, Barcelona 2009.

que ya es clásico y por lo tanto gran cantidad de visitantes se acercan a él sin prejuicios: la disposición de las obras en pared, en vitrina, en atril, en pantalla son soportes conceptualmente cómodos para el visitante. La sorpresa viene cuando uno se acerca a los soportes y comienza a montar el puzzle con pedazos de arte y documentación no tan tradicional y construye uno de los posibles “retratos”. Ahí es cuando las dos medidas comienzan a entenderse y compenetrarse.

Esta es la lista de este proyecto:

- Las cartas topográficas al óleo del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.
- El trabajo de Alberto Baraya con sus herbarios de plantas artificiales y sus expediciones.
- La obra desarrollada por Asunción Molinos Gordo que nos trae el trabajo de un zahorí sobre documentos y leyes.
- La acotación y medida del territorio aparecen en los catastros y el plano aéreo: formas de medir y acotar y por lo tanto de mesurar.
- Lara Almarcegui y un descampado en la ribera del Ebro donde se acota un espacio mediante contrato y burocracia.
- El trabajo de Jorge Ribalta, que propone otra forma de mesurar y rastrear fotografía a fotografía.

- La Leyenda del Coll del Pall, de Enrique Carbó, nos lleva a los recorridos y andares soñados y reales.
- Nicu Ilfoveanu aporta una selección de su proyecto *Series. Multiples. Realisms.* en la que los protagonistas son monumentos de mediano tamaño y escala extraña en paisajes de Rumania.
- La película *Shelters* de Lúa Coderch: varios fragmentos en los que va construyendo refugios en la naturaleza, acotando un lugar, mientras una voz va leyendo diferentes cartas.
- La técnica fotográfica, cianotipos, de Rosell Meseguer tras la que se esconden narrativas no sospechadas.
- El proyecto de Pep Vidal alrededor de un árbol de diecinueve metros: calcular el volumen total cortando el árbol en secciones volumétricas idénticas.
- La película *L'Avenir* Claudio Zulian, donde practica una manera dinámica de hacer retrato para pensar el futuro.
- Los inventarios de pleitos procedentes del Archivo de la Real Chancillería de Valladolid aportan vestigios de cómo se listaban las posesiones en tiempos pasados.
- Las partituras de Llorenç Barbé –seleccionadas por Juan Naranjo– hechas para ser interpretadas pero que aquí se encuentran expuestas a la mirada del público

- La máquina de medir el tiempo que propone Clara Montoya y que da cuerpo al imaginario humano a este respecto en un espacio entre lo científico y lo narrativo.
- El paisaje fragmentado de una zona llamada a desaparecer que presenta Javier Ayarza.
- Las medidas de la montaña de Lluís Hortalà.
- Ana Amorim con sus mapas bordados.
- Los inventarios de pleitos, encuadrados en sus litigios, que nos dan una pista de lo que era contar posesiones hacia hacia el siglo XVIII.

Mesurar y practicar la medida, al fin y al cabo dar con la buena medida, ajustar múltiples disciplinas para que encajen juntas en la programación de un espacio de cultura.

Se trata de un montaje tradicional de obra seleccionada para contar algo, la capacidad de sugerencia de la pieza lanza hilos de reflexión y disfrute. Que el cuerpo esté presente dentro del relato lo hace más intenso. Se convierte en un navegar por conceptos, por objetos que resuenan a medida (medir-cuidar-analizar). Todo ello sin olvidar donde se está haciendo y sin perder el vínculo con el hacer de la Fundación.

ARTE

El primer edificio de la Fundación en las escuelas, en lo que a memoria se refiere, era un lugar sin artificios para el recuerdo, una sutil intervención en un edificio del pueblo sin artefactos memorísticos o placas de homenaje. Era un edificio para el hacer y el ocurrir, no para recordar.

Para muchos de los que estamos cerca de la Fundación la llegada del nuevo edificio generó inquietud. Pasar de las pequeñas escuelas a un gran edificio construido expresamente daba cierto vértigo y cierta sensación de *desmesura* y olvido de esa medida que la caracterizaba en su etapa en las escuelas. Pero el proceso de “traducción” al idioma de los edificios no ha sido ni mucho menos traumático, al contrario, los valores de las escuelas se han ampliado. Por otro lado sería extraño obligar a los trabajadores de la primera época de la Fundación a ejercer eternamente de si mismos, sería algo similar a lo “rurallizante” pero en la gestión cultural y rural.

La memoria, por supuesto, juega su papel en La Fundación. Si bien se suele acudir a los pueblos pintorescos para encontrarse con un pasado “auténtico” y rural, la presencia de la Fundación y de sus actividades generan preguntas sobre el pasado de Cereales y alrededores, pero son de otro tipo: desromantizadas y más analíticas. Cosas que no ocurren dentro de un museo viviente sino que son el cada día de Cereales del Condado y que se ven acentuadas por fusión con esta Fundación que es una actividad rural más junto a las otras así denominadas. Recordemos, *relativas al campo y sus labores*.

Los pueblos mantenidos “como eran” acaban siendo grandes exposiciones de souvenirs, juguetes, y otros pintoresquismos. Se convierten en contenedores de recuerdos que forran las plantas bajas de las casas pretendidamente originales. Eso de mantener los pueblos puros es cosa de gentes que quieren visitar un museo al aire libre y creen en una verdad que se encuentra en lo antiguo-campestre. Está claro que Cerezales está protegido de estas visitas precisamente por una serie de contradicciones que genera en el visitante y porque es territorio impuro.

La mayor parte de los museos y centros de arte se rebanan la cabeza buscando ese “error” que se llama identidad. Partamos del hecho de que la identidad absoluta no existe y que son un conjunto de matices los que acaban creando varios guiones flexibles y moldeables por combinación de círculos de actividad. Mi opinión es que en la variedad de activaciones y actividades la Fundación consigue ser profundamente reconocible sin necesidad de una monotonía o identidad absoluta en su quehacer.

Lo que caracteriza a esta Fundación es precisamente una ausencia de identidad estática y una variedad de identidades que aparecen por combinación de actividades sin que ninguna se convierta en la actividad central. Los talleres de la Fundación ofrecen una experiencia transversal que toca varios vértices, siempre contaminados por el arte y el pensamiento artístico.

Casi al comienzo hablaba de los Jardines Románticos, quizás un ejemplo de desmesura a la hora de intervenir en el paisaje y dar cuerpo a un imaginario. Puede ser que la principal diferencia entre el antes y el ahora sea precisamente la desaparición parcial de los imaginarios y la presencia de los conceptos a la hora de planear, desarrollar y construir.

También hablaba de un espacio para ver lo de fuera de otra manera: una cámara oscura.

Escribía sobre la relación de la Fundación y sus proyectos con el turismo, con lo rural y con lo ruralizante. Igualmente forzaba su inclusión inverosímil y descabellada en la “familia de los museos rurales o los lugares con museo rural” en vez de en otras que centran su hacer en el arte contemporáneo situado en lugares idílicos.

Es una familia donde abundan extraños tratamientos del arte como nos muestra este párrafo extraído de la Web de uno de ellos:

“De la payesía tradicional a la actual, con una interesante reflexión sobre los cambios sufridos en el campo y el futuro que nos aguarda. Posee también un rico programa de *exposiciones temporales* que le permiten alejarse de la temática etnológica propia del museo. Alberga en sus dos salas exposiciones que recogen todas las expresiones artísticas (pintura, escultura, fotografía, documentalismo, arte contemporáneo...”.

Destaca en el párrafo esta frase de la web de un museo: “un rico programa de exposiciones temporales que le permiten alejarse de la temática etnológica propia del museo” ¿Por qué el arte debe servir para relajar los sentidos después de la visita etnológica si el arte, en una buena medida, se ha acercado a la etnología y podría integrarse en el discurso del museo como una parte más del mismo?

Un fragmento presente en la web de otro museo reza:

“Museo arqueológico”. Cuenta con salas de arte contemporáneo y salas de etnografía”.

¿Por qué esa tendencia a poner salas de arte contemporáneo como decoración al concepto del museo? ¿es necesario? ¿es una vestimenta que da caché?

Es tranquilizador no encontrar estos desafortunados contrastes en la Fundación precisamente porque participa, entre otras muchas cosas, del pensamiento y arte contemporáneos situándose en lo rural, “en lo relativo al campo y sus labores” teniendo en cuenta el papel del arte como uno de los ejes de sus actividades y no un adorno en la programación.

No hace falta desarrollar de nuevo las características del exponer a 300 metros del Porma, pero estos ejemplos son ilustrativos de las grandes diferencias conceptuales entre una y otros:

“La galería internacional Hauser & Wirth abrió hace tres años su galería Somerset. A tres horas y media de Londres, un granero se convirtió en la sede para una muestra de arte rústico. La exhibición *The land we live in-The land we left behind*, explora con eclecticismo un nuevo nicho en la conversación del arte contemporáneo: lo rural.”⁶

6 <https://ecoosfera.com/2018/02/arte-rural-contemporaneo-y-naturaleza-galeria-somerset-londres/>

O lo que es lo mismo, la caída de proyectos artísticos que de nuevo no crean red pero sí nichos, esa palabra tan apreciada por el mercado.

Otro fragmento inquietante de hace unos años se titula: “Arte para frenar la despoblación rural”.⁷

Entre otras cosas el artículo dice:

“Somos una plataforma cultural que busca reactivar territorios afectados por la despoblación a través del arte. Acercamos los artistas a los pueblos y los pueblos a los artistas”. La falta de alternativas de un paraje, *a priori* tan singular para desarrollar su profesión no les supuso ningún obstáculo. Todo lo contrario, significa un aliciente un “Me gusta esa sensación de que halla mucho por hacer, de ser una página en blanco. Hoy en día en el mundo rural hay espacio para desarrollar proyectos porque está todo vacío”.

Casos de centros de arte en paraísos naturales bellísimos no faltan aquí y allá pero son una suerte de meteoritos que caen sin generar tejido cultural en el paraíso que invaden.

La creación de tejido cultural, no solo en el pueblo sino en conexión con otros tejidos, es una lección pendiente de los espacios rurales dedicados a la cultura y que ensimismados olvidan que la creación de ese tejido debe ser una tarea en si misma, no una de segundo grado.

⁷ <https://www.elmundo.es/sociedad/2017/10/07/59ce66f946163f546c8b4594.html>

Son casos lejanos a la Fundación ya que ésta los evita: no se puede concebir este espacio rural con posiciones “campestres”. Tampoco se produce esa separación entre arte, actividades y talleres porque se alimentan los unos de los otros por muy heterodoxos que sean. Por muy diversas que sean sus actuaciones todas ocurren en una suerte de corriente de pensamiento sobre lo rural que, inevitablemente, se aleja de lo ruralizante.

El peligro ruralizante nos es un fenómeno mundial: en un lugar tan lejano como Bolivia, en el periódico La época aparecía un artículo titulado “Ideas ruralizantes y sus consecuencias” del que extracto aquí un párrafo:

“Si bien hay ”indígenas” que cultivan la tierra, también hay quienes que se dedican a otras actividades o/y las combinan, como el transporte, la minería cooperativizada, la docencia universitaria, la música, el deporte, el comercio, etc., etc., etc.”⁸

La ruralización no es un peligro del caso tratado en este texto, a 300 metros del Poma. Pero es una forma de pensamiento global que no ha de deformar nuestra relación con lo rural, sea cual sea ésta, incluida la turística.

Jorge Blasco Gallardo

8 <https://www.la-epoca.com.bo/2015/07/08/ideas-ruralizantes-y-sus-consecuencias/>

Colección:
**CORDADA / Perspectivas
para encontrar los pasos**

CC BY NC SA



**Exponer a 300 m
del Porma**

Junio 2023

Autor: Jorge Blasco Gallardo

Dirección Editorial:
Alfredo Puente [FCAYC]

www.fcayc.org

CO Perspectivas
para RD
AD encontrar
los pasos A