

Iván de la Torre Amerighi

En el prefacio a la segunda edición de *Obra Abierta*, Umberto Eco confesaba que, mientras él continuaba escribiendo y planificando el paso más allá que significaba la argumentación firme de los planteamientos que se desplegaban en el ensayo, Valentino Bompiani, su amigo y editor, ya había decidido que el título apropiado debía ser el que finalmente trascendió y que, al propio autor, en aquel momento, no le satisfacía en absoluto. El escritor y filósofo hubiera preferido el más didáctico, pero menos estético, título *Forma e indeterminación en las poéticas contemporáneas* o, en su defecto, *La obra abierta*, incluyendo antepuesto el artículo que lo concretizaba. La opinión del editor se impuso y, finalmente, *Obra abierta* vio la luz en junio de 1962.

Resulta curioso, a la luz de este pasaje anecdótico, que la obra se auto-impusiera en su forma visible, externa y pública (las cubiertas y el título no dejan de ser un contenedor con profundo sentido programático y publicitario), a algunas de las principales tesis que en sus páginas se contienen antes incluso de publicarse. Si el objetivo final de la apertura de la obra artística era la de proponer “*un uso inopinado de la lengua y una lógica no habitual de las imágenes que dé al lector un tipo de información, una posibilidad de interpretaciones, una serie de sugerencias, que están en el polo opuesto del significado como comunicación de un mensaje unívoco*”<sup>1</sup>, algo que hubiera sucedido si se hubiese elegido el descriptivo título propuesto por el propio Eco en un principio, de significado más claro y unidireccional, no cabe duda de que Bompiani había alcanzado a comprender desde las fases iniciales de la redacción del texto que el título del mismo debía promover aquello que se defendía desde sus páginas: que toda obra creativa no es un panteón de información cerrado y concluido, sino que debe sostenerse en una estructura suficientemente flexible como para permitir que su conclusión sea dictada por el lector-espectador de la misma, a quien a su vez hay que exigirle responsabilidad y voluntad.

Leída desde la atalaya que proporcionan las cinco décadas que han pasado desde su publicación, *Obra Abierta* se

revela hija de su tiempo y del contexto sociocultural en el que fue creada aunque conserve tal frescura que permita que un cierto número de artistas, jóvenes y menos jóvenes, la tomen como referente conceptual sobre el que hacer pivotar una nueva creación plástica.

En la presente muestra, la concepción de obra abierta como tesis de trabajo es asumida desde distintos puntos de vista y con la libertad absoluta que la creación plástica permite, generando visiones distintas y genuinas a partir de una comprensión particular de los conceptos desplegados por Eco. Mi primera intención al afrontar un texto que, al menos en la teoría, debe prologar un esfuerzo colectivo fue la de tratar de dedicar un espacio parcelado, igual en extensión, para cada artista, espacio que a su vez fuera encabezado por una frase, a modo de pórtico y de indicio explicativo determinante, extraída de las páginas de *Obra abierta*. En el mismo instante de plantearme ese reto, me di cuenta de que me traicionaba a mí mismo y al propio Eco al resultar ese subterfugio una trampa artificiosa cuyo resultado no iba a satisfacer ni a los artistas ni a quien suscribe, además de delatar el propio espíritu de la obra que alienta este proyecto. Finalmente decidí dejarme llevar, escribir lo que me apeteciera, con extensión indistinta, sobre todos los artistas participantes y sus obras, e incluir en cada apartado un *título* todo lo sugerente posible. Poéticos dinteles que evocan –o al menos lo intentan– más de lo que informan. Títulos abiertos... o tal vez no tanto.

### 1. Instante indeterminado

En la serie de obras generadas para la exposición *Kraft* (2010) *Aurora Cid* centró su mirada en la arquitectura urbana, en estructuras edilicias asépticas, modernas que, desprovistas de cualquier anécdota visual que permitiera identificarlas, abrían la posibilidad de multiplicar las dimensiones ficticias del espacio pictórico como resultado de re-crear distintos puntos de fuga. La técnica, sin embargo, permite humanizar la imagen construida, y lo hace a partir de una resolución muy genuina que, como señala Bonet, reúne “*pretexto arquitectónico, base fotográfica,*

dibujo, base de cartón ondulado, excavado con técnica de su invención...”<sup>2</sup>. Elementos a los que habría que añadir un hondo sentido de la percepción cromática, que anudan la propuesta a un compromiso estético que nunca pierde una relación lúdica, de encuentro fortuito, casi como en una reinterpretación del juego oriental del Mikado. Las posibilidades se multiplican al asumir la artista los presupuestos de la geometría fractal. A partir de entonces, en función de unos registros que se cimentan en fundamentos como la autosimilaridad y la repetición, quedan enlazados azar y planificación, caos y orden. Para obra abierta, en una instalación denominada *Exitus2*, en un camino lógico y consecuente con su evolución, Aurora Cid deconstruye una escalera, haciéndola estallar estructuralmente, pasando de la bidimensionalidad de lo pictórico a la multidimensionalidad de la instalación, pero también situando la acción creativa en un espacio temporal diferenciado, que parece resumir un instante determinado, en el cual el acontecimiento, sea cual sea éste, acaba de suceder.

## 2. El espectador en el laberinto

La obra de **Simón Arrebola** es un claro ejemplo de cómo un mensaje plástico puede aspirar a articular diferentes funciones, que van desde las emotivas hasta las referenciales, pasando por las estéticas o metalingüísticas. Arrebola despliega un mundo mítico, extraordinario, que no puede entenderse como envés mitológico o supranatural, y a la vez especular, con respecto al nuestro en tanto que los procesos que estimula no son comparables con cualquier *olimpico* conocido, si bien sus estructuras escenográficas coinciden con una puesta en escena de corte ideal. Ante sus obras podemos detectar cómo el sentido narrativo es conscientemente manipulado para aparecer incompleto, suspendido ante la yuxtaposición minuciosa y epatante de las imágenes. Estos espacios-mosaico que construye reflejan un fuerte simbolismo que afecta a la composición pictórica. Es lo que sucede cuando los recuerdos infantiles, tan cálidos, misteriosos y sensuales, quedan matizados por la experiencia descarnada del tiempo vivido desde entonces. En el *ahora*, la regresión desde una imagen mental anclada en el fondo de nuestra memoria produce imágenes sintetizadas, como él mismo subraya, en sus cualidades formales y cromáticas. No cabe duda que es posible rastrear diversas influencias en su pintura, desde su apelación a una estructuración de perspectiva y dimensional prerrenacentista, hasta la asunción del compromiso del

*retour à l'ordre* tras los excesos de las primeras vanguardias, como señala Lacomba<sup>3</sup>, pasando por la Nueva Figuración española de los setenta y ochenta de la mano de artistas como Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Sigfrido Martín Begué... La obra de Arrebola nos exige lecturas consecutivas sin que por ello se muestre menos inasible e inalcanzable.

## 3. ¿Qué (quién) soporta al mensaje?

A pesar de una apariencia abierta, de una sensibilidad creativa desprejuiciada y siempre ansiosa por experimentar que le han llevado a transitar diversos caminos disciplinares, a veces contemporáneos en el tiempo, en realizaciones anteriores las obras de **Manolo Cid** han dejado un perceptible rastro que se acrisola en la reciente *Cyclus. Franjas de poder* (2012). Es ésta una aparente revisitación estética y plástica a los predios lingüísticos del neo-minimalismo que, sin embargo, esconde una ácida –y casi vehemente– crítica a la geopolítica internacional, aunque ese mensaje no quede evidentemente expuesto, ya que el artista ha elegido establecer una escisión paradójica entre el contenido escondido y su contenedor, estética y visualmente más aceptable, más amable. Esta fractura exige al espectador una lectura continuada y una búsqueda diferida. Cid siempre ha sido amante de la paradoja y el retruécano poético, lo que le ha llevado a exigir y exigirse un umbral de comprensión muy alto, al tratar de sugerir asociaciones que integrasen mundos que corren en paralelo, en el mismo tiempo. Eso es algo que sucedía en la serie fotográfica *Tránsitos* o en sus series de grandes *collages*, en los que reconstruye un mundo cotidiano a partir de los retazos de un universo destruido por él mismo, un universo que ya existía fijado en la imagen fotográfica tomada por el artista.

## 4. Sístole, diástole, sístole, diástole...

**Marisol Cubero** mixtura distintas técnicas y cauces expresivos para crear una pieza original que, a su vez, cuestiona la estanqueidad del sistema artístico y la reclusión –obligada o autoimpuesta– del creador dentro de éste. A una obra pictórica, un autorretrato, le abre en el corazón una abertura hacia una *realidad otra*, interna, que se manifiesta en una pieza titulada *La huella*, una videocreación performativa en la que la artista se enclaustra dentro de un espacio delimitado y mínimo, donde el movimiento rítmico, espasmódico, de su propio cuerpo como instrumento plástico de

acción, le sirve como excusa y detonante creativa. La danza, en tanto que repetición rítmica de acciones, recuerda el movimiento sísmico (de contracción y dilatación) del corazón; un corazón que, en concreto –y la obra completa en general-, se transforma, de tal manera, en metáfora de la particular realidad física y espiritual de todo creador. De un creador encapsulado entre las paredes de las convenciones sociales y los miedos propios que, para llegar a serlo, debe danzar al son que le marca su instrumento primordial.

### 5. Caverna espiritual

Para **Roberta Truppi** el camino artístico es una extensión más dentro de una senda investigadora que actúa en profundidad sobre las raíces de la espiritualidad individual y colectiva. En piezas anteriores había conectado dos espacios territoriales, culturales, musicales y tradicionales –Andalucía y Puglia- a través de la *pizzica*, un baile convulso y espasmódico cuyo carácter taumatúrgico tendría el poder de purificar los efectos de la mordedura de la *Lycosa tarantula* o Araña lobo, y de la posible relación con el palo flamenco del Taranto, cante englobado dentro de los *cantes de las minas* y situado su nacimiento en la provincia de Almería durante el segundo tercio del siglo XIX. Como reflejo de su voluntad por involucrar sensorial, física y emotivamente al público en sus obras, a partir de las citadas investigaciones y de su conocimiento del yoga, emergió la instalación *Relaja, respira, escucha-TE*, una esfera transparente y aislada en la que el espectador se introduce, oye unas vibraciones sonoras y se ve rodeado por 7 pequeñas obras pictóricas –con el referente del loto, símbolo de resurrección, siempre presente- que remiten a los 7 colores del arco iris, a los 7 puntos vitales, a los 7 chakras...

### 6. Desvelar

Vinculada a la obra gráfica y al grabado, desde sus distintas manifestaciones técnicas, las tesis de *Obra abierta* se transforman para **Virginia García Moreno** en una apertura de trayecto múltiple que encuentra su punto de inflexión en un doble compromiso: una voluntad por desnudarse como artista y una voluntad por mostrar y desentrañar los procesos técnicos del grabado. Su pieza *Naturalmente*, un grabado realizado sobre 4 planchas –tres de zinc (calcografía o grabado sobre plancha metálica) y una de madera (xilografía)-, exponen el proceso mostrando los

distintos pasos, las distintas estampaciones que componen el *arte final*. Del mismo modo, el propio tema tratado en la obra que Virginia García descompone, estructura un universo en el cual la creadora resulta un ente complejo empeñado por crecer, multiplicarse, complicarse, compuestos por innumerables capas, anhelando fijar raíces y extender las ramas.

### 7. Dosificar

De igual modo que desde antiguo los pintores han tratado de abrir un vano intertextual que conectase dos realidades (ficticias) distintas y en ocasiones muy alejadas conceptual, temporal o espacialmente, a través de mecanismos de encubrimiento de una ficción pictórica dentro de otra –recuérdese el interesante capítulo que Stoichita le dedica a bodegones de Diego Velázquez y de Pieter Aertsen<sup>4</sup>-, **Mercedes Pimiento**, de modo más audaz e igualmente inteligente, se propone introducir un paisaje real y físico dentro de otro. En *Quiet box*, la joven artista hispalense, reelaborando ideas que conectan conceptos de acción y de *land art* reinvertidos, interviene nuestro cotidiano entorno urbano (paisaje inabarcable, antinatural y retórico) introduciendo en él un metro cúbico de espacio rural (paisaje delimitado, natural y antirretórico) mediante una estructura móvil que lo contiene. De tal modo alcanza algo más, puesto que *Quiet box* consigue actuar en doble sentido: se estructura tanto como un microespacio de evasión (del mundo frenético, acelerado y anónimo de la urbe) cuanto descubre lo que de ficticio e ideal contiene un mundo natural que está siendo transformado en otra entelequia artificial por el ser humano (vinculado al ocio, al turismo, a los orígenes e identidades perdidas...).

### 8. Yo tuve un hermano llamado Tweedledee

Artes plásticas y literatura van de la mano. Y no porque antes que con pinceles, gubias, bolígrafos, videocámaras u ordenadores, ambas compartan dos herramientas instrumentales imprescindibles, dos capacidades intrínsecamente ligadas al devenir creativo del ser humano: la intención de razonar y el deseo de sentir. No. Sino porque en ambos campos se transita por los límites del desfiladero que separan las voluntades de expresar y ocultar, de expresarse y de ocultarse. **Lola García Suárez** escribe con puntadas conceptuales y pinta con signos de hilo. Interviene en las piezas literarias para transformarlas en construcciones en las que la narración cobra vida a través de la plástica. Así

sucede en *El día que caí por el agujero de la madriguera* (2011), basada en la intemporal obra de Lewis Carroll, en la que además la creadora impone vivencias y experiencias que trascienden el relato clásico y se confunden, identificándose, con una historia personal. Un *tour de force* en el que **Lola García Suárez** suplanta Alicia, en el orden protagónico, a Alice Liddell, en su carácter revelador y a Mary Hilton Badcock, como imagen de referencia. En la instalación que ahora presenta, *Cuenta-hilos*, el hilo juega el papel de artificio que se transforma en metáfora de la narración. En castellano decimos “perder el hilo” cuando se produce una fractura en la atención cuyos resultados son una cesura en la historia narrada que nos impide seguirla de modo secuenciado. Como el hilo de Ariadna, tanto a nivel de relato mitológico cuanto en las técnicas de navegación (*breadcrumb*) por la web (ese otro laberinto), la madeja destejada nos permite desenvolvernos por el laberinto de la comprensión literaria al tiempo que nos rescata de la ficción en la que nos hemos adentrado permitiéndonos regresar a la realidad.

#### 9. Precipicio y conflicto: en el abismo

**Gloria Rico Clavellino** es una artista cuya obra se define por la conmutatividad disciplinar, alcanzando cotas de especial singularidad en la interconexión de lo sonoro y lo visual. Ello se ve reforzado por la clara intención de interacción con el público que es quien finalmente se vuelve cómplice necesario y sin el cual la pieza no alcanzaría su sentido absoluto. Diversas obras de la creadora se caracterizan por enfrentar al espectador con la capacidad de decidir si participar en (y de) la obra, con todas las implicaciones que ello conlleva, y por un eco poético que, sin caer en esteticismos, suaviza unos planteamientos agresivos. *Camilla de masaje* se apoya en la dimensión corporal de un espectador que participa situándose en posición prono, escuchando una grabación con mensajes de relajación pero enfrentado a una pantalla que reproduce sin fin una cascada de imágenes violentas. En última instancia siempre es el espectador quien decide: puede cerrar los ojos y evitar el enfrentamiento. La producción de Gloria Rico apunta constantemente hacia el conflicto y bascula sobre los sentidos y sobre nuestra capacidad para discernir, situándonos ante el abismo de la elección, para lo que no siempre estamos preparados.

#### 10. Lo que es y lo que no es

Sucede, al abordar la trayectoria de **Paco Lara-Barranco**, que pronto se descubre que ésta corre en paralelo a una serie de flujos vitales e intereses creativos a los que no les son ajenos la historia del arte más cercana de las últimas dos décadas, con sus sucesivos flujos y reflujos, con su constante buscar y rebuscar. En muchas ocasiones se ha caído en la contradicción habitual de considerar este tránsito como un camino a *contracorriente*<sup>5</sup>, puesto que así cabría valorar, bajo una mirada homogeneizadora, externa y global, la trayectoria de quien comenzó con contundentes actuaciones como *Performance n° 1. Sin moverte puedes moverte. Voy hacia el este voy hacia el oeste* (1996), las fotografías de la serie *Transcrito* (1999-2000) o la impactante *Desaparecidos. (Have you seen us?)* (2001-2002) y que ha desembocado en unos procesos pictóricos de apariencia abstracta pero que no olvidan los objetivos que anhelaban sus anteriores reflexiones creativas. Al fin y al cabo, como él mismo señala “*el medio no debe ser un inconveniente para desarrollar tu actividad investigadora*”<sup>6</sup>. Pero no nos equivoquemos. Como en la mayor parte de sus aspectos, en el arte hispalense y andaluz casi todo es equívoco, escenográfico, y lo verdaderamente novedoso es dirigirse hacia las fuentes, dejando a ambos márgenes del camino, de un lado, los cantos de sirena de una estandarización superflua, importada, tecnológica y a la moda, y de otro, el manierismo banalizado y neo-folclórico de nuestra propia tradición traicionada. Aquí, la corriente siempre nos arrastra a utilizar la pintura como herramienta de indagación conceptual.

Podría decirse que los sistemas de comunicación, desde los impulsos gestuales que detonan el proceso hasta las huellas espacio-temporales que dejan los mensajes, con sus desvelamientos y ocultaciones, con sus continuidades y fracturas, a los que no es ajena la dimensión corporal como medida y marco de esos sistemas, y la disolución identitaria de aquélla en éstos, son los intereses que animan sus búsquedas creativas. Recuérdense obras –muchas de ellas aún en proceso– como *A través del tiempo* (1994 - obra en proceso) o *Monumento humano* (1997 - obra en proceso). La obra de Lara-Barranco, como concurre en *Obra abierta sobre pared*, pretende dejar constancia de las transformaciones que se operan en los procesos de reinterpretación. Lo reflejado es y, al tiempo, no es, un detalle de la obra de Eco, apenas un par de páginas transcritas manualmente imitando la tipografía

y ampliando el formato casi ocho veces. La pregunta que nos asalta es: ¿aun a costa de perder veracidad en la acción con respecto al original, la manipulación conseguirá acercar la obra de Eco al lector-espectador? Y si lo hace ¿en que dimensiones será?

### 11. Carrusel estético

*Reflexiones sobre lo bello* podría ser el ajustado título de un tratado estético dieciochesco, un momento crucial para la historia de las ideas estéticas en el cual entra en crisis el modelo de belleza basado en las ideas de orden, proporción y armonía. Filósofos y pensadores ilustrados abandonaron la inabarcable idea de definir la belleza como dimensión total y adoptaron la pragmática decisión de estudiar las categorías y experiencias estéticas, con lo que giraron el objetivo de sus investigaciones desde el objeto y sus cualidades hacia la repercusión de la belleza sobre el sujeto que la percibe. *Reflexiones sobre lo bello* es también el título que **Gonzalo López Ortega** eligió para una serie de trabajos anteriores que, sin perder un hondo sentido del humor, seleccionan, a partir de imágenes tomadas de distintas publicaciones, los diversos órganos y elementos fisiognómicos que componen nuestro rostro para posteriormente recomponerlos, recreando así una imagen descoordinada, absurda, cuyas capacidades expresivas y emotivas han sido alteradas, provocando en el espectador una sonrisa que inmediatamente se torna en mueca agria. *Mírame*, la obra que aquí le representa, una imagen digital, supone un paso más allá que hereda los hallazgos experimentados previamente y los transfiere al campo de la ilustración.

### 12. Heterodoxia y tradición

**Ildelfonso Cecilia**, cuando trabaja bajo esquemas pictóricos, se sitúa en sus lienzos en una posición mixta que teje una trama tangente entre abstracción y figuración, sin decantarse ni decidirse, transitando siempre por esa proteica frontera. Un carácter desacomplejado, un tono irónico, un conocimiento de la historia del arte incluso para parodiarla desde otros cauces expresivos, como sucede en la videoperformance *Negro sobre negro* (2011), le acercan a los caminos recorridos por la generación anterior, aún joven, que ha hecho conocer la reciente pintura andaluza internacionalmente, cada uno a su modo, y que conforman: Miki Leal, Matías Sánchez, Jesús Zurita, Rubén Guerrero, Javier Martín, Cristina Lama, Santiago Ydáñez...

La pieza *The banana like a dolphin jumping through a float* (2010) es un ejemplo magnífico de esa herencia heterodoxa y de esas influencias múltiples. Sin embargo, los intereses del artista trascienden cualquier barrera técnica o condicionante disciplinar, lo cual lleva a su obra a manifestarse en su heterogeneidad para con los medios expresivos utilizados. La intensidad experimental y el compromiso ético para con la sociedad que le rodea y para con el trabajo que el artista desempeña en ésta –véase la serie fotográfica *Acotando* (2012)–, le impulsan a recorrer caminos de experimentación, como sucede en la actual proyección *Flying Carousel*, que, aun remitiéndose a una intención concreta por parte del artista, permite libertades interpretativas dentro de una propuesta abierta, visual y formalmente sugerente.

### 13. Recóndita urbe privada

Arte sonoro, arte digital, fotografía, el gran flujo de la historia del arte, arte de acción y performance son aportes que confluyen en la obra de **Yolanda Spínola** y generan una obra híbrida, vibrante, que se pone al servicio de un original y complejo objetivo: la reapropiación, por parte de la sociedad (y a través del arte), del espacio público en base a la apelación de una memoria, ya individual o colectiva, singular. En *In-antis* se genera una actuación interactiva que documenta diferentes lugares-memoria, espacios urbanos que quedan marcados en la topografía de la capital hispalense por la importancia que tienen para una serie de personajes anónimos entrevistados por la artista. El público, en la sala, puede integrarse en el proyecto, entendido como un *site-specific* que recuerda un patio doméstico sevillano, revestido de azulejería y adornado por macetas de geranios y gitanillas (en una mirada a la vez crítica y complaciente con el tópico y los arquetipos), a través de *códigos QR* y de *tablets* desde donde descargar y aportar experiencias. La intersección entre espacio y vivencia nos señala las fracturas que provoca una visión unitaria de lo público y de sus espacios.

Llegamos al final. Desde estas líneas hemos tratado de desentrañar, siempre desde una óptica que necesariamente debe ser subjetiva, las intenciones de *acción*, *vitalidad* y *causalidad* de los distintos artistas que aquí comparecen frente a su responsabilidad creativa y ante su producción artística. Ello, sin embargo, no es lo más importante de la

labor del crítico. Eco nos aclara que ya no es campo de la estética establecer cuál es el umbral entre la obra abierta, ligada aún a la orientación que el creador ha posibilitado e impulsado, y la apertura de reacciones y lecturas que provoca más allá de ese límite y que se termina transformando en ruido, sino competencia del acto crítico. Es ésta acción, la acción crítica, la que, en última instancia, “*hace comunicativa la relación y no la disuelve en el diálogo absurdo entre un signo que no es un signo, sino ruido, y una recepción que no es recepción, sino desvarío solipsístico*” .

---

1 ECO, U. (1990): *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, pp. 207-208.

2 BONET, J. M. (2009): “Sinfonía urbana”. En *Kraft: Aurora Cid*. Valdepeñas, Ayuntamiento de Valdepeñas, p.8.

3 FERNÁNDEZ LACOMBA, J. (2010): “Un espacio personal de los mitos”. En *Simón Arrebola Parras. El cuarto de las maravillas*. Sevilla, Galería Isabel Ignacio, s.p.

4 STOICHITA, V. (2000): *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, pp.13-24.

5 SACCHETTI, E.: “Presencia, ante todo”. En *Manet, gran escultor. Paco Lara-Barranco*. Sevilla, Galería Birimbao, 2012. (p.14).

6 LARA-BARRANCO, P.: “Algunas preguntas...”. En *Acerca de lo oculto. Paco Lara-Barranco*. Sevilla, Galería Birimbao, 2009. (p.13).

Iván de la Torre Amerighi

Nella prefazione alla seconda edizione di *Opera Aperta* Umberto Eco ha rivelato che, mentre continuava a scrivere e pianificare il passo che segnava l'argomentazione finale delle proposte buttate giù nella bozza iniziale, Valentino Bompiani, suo amico e editore, aveva già deciso che il titolo appropriato doveva essere quello che oggi si conosce, e che, all'autore stesso, in quel tempo, non soddisfaceva in assoluto. Lo scrittore e filosofo avrebbe preferito il più didattico, ma meno estetico, titolo: *Forma e indeterminatezza nelle poetiche contemporanee* o, in alternativa, *L'opera aperta* con davanti l'articolo che lo concretava. Il parere del redattore prevalse e, infine, *Opera Aperta* vide la luce nel giugno 1962.

Appare curioso, alla luce di quest'aneddoto, che il lavoro si sia auto-imposto in modo visibile, esterno e pubblico (la copertina e il titolo non cessano di essere un contenitore con un profondo senso pragmatico e pubblicitario) ad alcune importanti tesi contenute all'interno delle sue pagine, ancora prima della pubblicazione. Se il fine ultimo dell'apertura dell'opera è quello di proporre "un uso inaspettato del linguaggio e una logica inusuale delle immagini che danno al lettore una sorta d'informazioni, una possibilità d'interpretazioni, una serie di proposte, che sono al polo opposto del significato come messaggio univoco."<sup>1</sup> Ciò, sarebbe successo se fosse stato scelto il titolo descrittivo proposto dallo stesso Eco in un primo momento, dal significato più chiaro e unidirezionale, ma senza dubbio, Bompiani aveva capito sin dalle prime fasi di elaborazione del testo che il titolo avrebbe dovuto promuovere ciò che è difeso nelle sue pagine: che tutto il lavoro creativo non è un pantheon d'informazioni chiuse e complete, ma che dovrebbe essere racchiuso in una struttura abbastanza flessibile da consentire che la sua una conclusione venga dettata da parte del suo lettore-spettatore, il quale a sua volta deve esigere responsabilità e controllo.

Letta con il punto di vista dei cinquanta anni che sono passati dalla sua pubblicazione, *Opera aperta* si rivela figlia del suo tempo e del contesto socio-culturale in cui fu

creata, nonostante conservi questa freschezza che consente a un certo numero di artisti, giovani e meno giovani di prenderla come riferimento concettuale sulla base del quale far converge una nuova creazione plastica.

In questa mostra, il concetto di opera aperta come tesi di lavoro è tratto da diversi punti di vista e con la libertà assoluta che la creazione plastica consente, generando diversi e genuini punti di vista partendo da una particolare comprensione dei concetti esposti da Eco. La mia intenzione iniziale nell'affrontare un testo che, almeno in teoria, dovrebbe fare da prologo a uno sforzo collettivo era quella di cercare di dedicare uno spazio parcellizzato, di pari lunghezza a ogni artista, spazio che a sua volta sarebbe stato introdotto da una frase, che ne avrebbe dato un'indicazione esplicativa determinante, tratta dalle pagine di *Opera Aperta*. Al momento di pianificarmi questo compito, mi sono reso conto che avrei tradito me stesso e lo stesso Eco, poiché quest'abile sotterfugio era invece un inganno artificioso il cui risultato non avrebbe soddisfatto né gli artisti né il sottoscritto, oltre a tradire lo spirito del lavoro che incoraggia questo progetto. Alla fine ho deciso di lasciarmi andare, scrivere quello che volevo, con estensione indistinta su tutti gli artisti partecipanti e le loro opere, e includere in ogni sezione un titolo il più suggestivo possibile. Poetiche epigrafi che evocano, o almeno ci provano, più di ciò che realmente svelano. Titoli aperti... o forse no.

### 1. Istante indeterminato

Nella serie di opere realizzate per la mostra *Kraft* (2010) **Aurora Cid** concentrò la sua attenzione sull'architettura urbana, su strutture edilizie asettiche, moderne che, prive di qualsiasi caratteristica visiva che potesse identificarle, aprivano la possibilità di ampliare le dimensioni fittizie dello spazio pittorico con il risultato di ri-creare diversi punti di fuga. La tecnica, tuttavia, è capace di umanizzare l'immagine costruita, e lo fa a partire da una risoluzione molto genuina che, come segnala Bonet, incontra "pretesto architettonico, base fotografica, disegno, base di cartone ondulato, scavate con una tecnica di sua invenzione..." .

Elementi cui si dovrebbe aggiungere un profondo sensò della percezione cromatica, che legano la proposta a un compromesso estetico che non perde mai una componente giocosa, un incontro casuale, quasi come una reinterpretazione del gioco orientale Mikado. Le possibilità si moltiplicano quando l'artista impiega presupposti della geometria frattale. Da questo, secondo alcuni, a direttive i cui fondamenti sono l'auto-similarità e la ripetizione, si legano azzardo e pianificazione caos e ordine. Per *Opera Aperta*, in un'installazione chiamata *Exitus2*, in modo logico e coerente con la sua evoluzione, Aurora Cid decostruisce una scala, facendola esplodere strutturalmente, passando dalla bidimensionalità della pittura alla multidimensionalità dell'installazione, ma anche situando l'azione creativa in uno spazio temporale disparato, nel quale un particolare momento, qualunque esso sia, è appena accaduto.

## 2. Lo spettatore nel labirinto

Il lavoro di **Simón Arrebola** è un chiaro esempio di come un messaggio plastico può aspirare ad articolare diverse funzioni, che vanno da quella emotiva a quella referenziale, passando attraverso quella estetica o metalinguistica. Arrebola rivela un mondo mitico, straordinario, che non può essere compreso come parte retrostante mitologica o soprannaturale, e allo stesso tempo speculare rispetto al nostro, giacché i processi che stimola non sono comparabili con qualsiasi *olimpo* conosciuto, benché le sue strutture scenografiche coincidano con un allestimento di taglio ideale. Nelle sue opere si può rilevare come il senso narrativo è consapevolmente manipolato per apparire incompleto, sospeso per la giustapposizione minuziosa e sorprendente delle immagini. Questi spazi-mosaico che costruisce riflettono un forte simbolismo che influenza la composizione pittorica. Questo è ciò che accade quando i ricordi d'infanzia, così caldi, misteriosi e sensuali, vengono sfumati dall'esperienza del tempo vissuto. Nell'*istante* la regressione da un'immagine mentale fissata nella parte posteriore della nostra mente produce immagini sintetizzate, come egli sottolinea, nelle sue qualità formali e cromatiche. Senza dubbio è possibile rintracciare diverse influenze sulla sua pittura, dal suo appello a una prospettiva di strutturazione e una dimensione *pre-rinascimentale*, sino ad assumere le caratteristiche del *retour à l'ordre*, gli eccessi delle prime avanguardie, come ha osservato Lacomba<sup>3</sup>, passando attraverso la *Nuova Figurazione* spagnola degli anni Settanta e Ottanta di artisti come Guillermo

Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Chema Cobo, Carlos Franco, Sigfrido Martín Begue ... Il lavoro di Arrebola ci richiede letture consecutive senza con ciò mostrarsi meno sfuggente e irraggiungibile.

## 3. Che cosa (chi) supporta il messaggio?

Nonostante una sensibilità creativa senza pregiudizi apparentemente aperta e sempre desiderosa di sperimentare che ha portato a percorrere diversi cammini disciplinari, a volte contemporanei nel tempo, in realizzazioni precedenti le opere di **Manolo Cid** hanno lasciato una traccia evidente che si chiarifica nella recente *Cyclus. Frange di potere* (2012). È questa un'apparente rivisitazione estetica e plastica delle eredità linguistiche del neo-minimalismo, che, senza dubbio, nasconde un'amara e -quasi veemente-critica alla geopolitica internazionale, anche se il messaggio non resta chiaramente esplicito, giacché l'artista ha scelto di stabilire una separazione paradossale tra il contenuto nascosto e il suo contenitore, esteticamente e visivamente più accettabile, più apprezzabile. Questa frattura richiede allo spettatore una lettura continua e una ricerca 'in differita'. Cid è sempre stato un amante del paradosso e dei giochi di parole poetici, che lo hanno portato a esigere e ad esigersi una soglia di comprensione molto alta, nel cercare di suggerire associazioni che mescolano mondi paralleli, nello stesso tempo. Questo è ciò che accadeva nella serie fotografica *Transiti* o nella serie dei grandi *collages*, nei quali ricostruisce un mondo di tutti i giorni dai resti di un universo distrutto da egli stesso, un universo già esistente fissato nell'immagine fotografica scattata dall'artista.

## 4. Sistole, diastole, sistole, diastole ...

**Marisol Cubero** mescola diverse tecniche e canali espressivi per creare un pezzo originale che, a sua volta, mette in questione lo stagnare del sistema artistico e la reclusione - obbligatoria o auto-imposta - del creatore all'interno di questo. In un quadro, un autoritratto, l'artista apre all'altezza del cuore un taglio che porta verso un'altra realtà, interna, che si manifesta in un'opera intitolata *L'impronta*, una video-creazione performativa in cui l'artista si racchiude all'interno di uno spazio delimitato e minimo in cui il movimento ritmico, a scatti, del suo corpo come strumento plastico di azione, le serve come pretesto e scintilla creativa. La danza, a parte che come ripetizione ritmica di azioni, ricorda il movimento sismico (di contrazio-



ne ed espansione) del cuore, un cuore che in particolare, nell'opera completa in generale, si trasforma, così, in una metafora della particolare realtà fisica e spirituale dell'artista. Un artista intrappolato tra le pareti delle convenzioni sociali e i propri mezzi, che per farli diventare tali, deve danzare al suono marcato dal suo strumento primordiale.

### 5. Caverna Spirituale

Per **Roberta Truppi** il percorso artistico è un'estensione verso un più intimo sentiero di ricerca che opera in profondità sulle radici della spiritualità individuale e collettiva. In lavori precedenti aveva collegato due spazi territoriali, culturali, musicali e tradizionali, l'Andalusia e la Puglia, attraverso la *pizzica*, una danza convulsa, a scatti, il cui carattere taumaturgico avrebbe il potere di purificare dagli effetti del morso della *Lycosa tarantola* o ragno lupo, e la possibile relazione con il palo flamenco del Taranto, canto incluso *tra i canti dei minatori* e nato nella provincia di Almeria tra gli anni trenta e sessanta del XIX secolo. Riflettendo la sua volontà di coinvolgere sensorialmente, fisicamente ed emotivamente il pubblico nelle sue opere, dalle ricerche sopra esposte e dalla sua conoscenza dello yoga, emerge l'installazione *Rilassa, respira, ascolta-TI*, una sfera luminosa e isolata in cui lo spettatore viene introdotto, ascolta delle vibrazioni sonore ed è circondato da sette piccole tele -con il referente del loto, simbolo di resurrezione, sempre presente,- che si riferiscono ai 7 colori dell'arcobaleno, a 7 punti vitali, ai 7 chakra ...

### 6. Svelare

Vincolata all'opera grafica e all'incisione, dalle loro diverse manifestazioni tecniche, le tesi di *Opera Aperta* si trasformano per **Virginia Garcia Moreno** in un multipercorso aperto che trova il suo punto di svolta in un doppio compromesso: la volontà di mettersi a nudo come artista e la volontà di mostrare e svelare i processi tecnici d'incisione. La sua opera *Naturalmente*, un'incisione su quattro lastre, tre di zinco (calcografia o incisione su lastre di metallo) e una di legno (xilografia), mostra le diverse fasi del processo, le diverse stampe che compongono l'opera finale. Allo stesso modo, lo stesso tema trattato nel lavoro che Virginia Garcia scompone, struttura un universo in cui la creatrice mostra un ente complesso determinato a crescere, moltiplicarsi, costituito da molti strati, desideroso di mettere radici e protendere rami.

### 7. Dosare

Proprio come i vecchi pittori hanno cercato di aprire un vano intertestuale che collegasse due realtà (fittizie) distinte e talvolta in occasioni molto distanti concettualmente, temporalmente o spazialmente, attraverso meccanismi di occultamento di una finzione pittorica all'interno di un'altra (si ricordi l'interessante capitolo che Stoichita dedica alle nature morte di Diego Velázquez e Pieter Aertsen<sup>4</sup>) **Mercedes Pimiento**, più audace e altrettanto intelligente, intende introdurre un paesaggio reale e fisico all'interno di un altro. In *Quiet Box*, la giovane artista sivigliana, rielaborando idee che collegano concetti di azione e di land art invertiti, interviene nell'ambiente urbano di tutti i giorni (paesaggi irraggiungibili, innaturali e retorici) introducendo in esso un metro cubo di spazio rurale (paesaggio delimitato, naturale e antiretorico) tramite una struttura mobile che lo contiene. In questo modo raggiunge qualcosa in più, poiché *Quiet Box* arriva ad agire in due modi: sia come un microspazio di evasione (dal mondo frenetico, rapido e anonimo della città) che come uno spazio in cui si scopre quanto di fittizio e ideale contiene un mondo naturale che viene trasformato in un'altra entelechia artificiale per l'essere umano (legate al tempo libero, al turismo, le origini e le identità perdute ...).

### 8. Avevo un fratello chiamato Tweedledee

Arti plastiche e letteratura vanno a braccetto. E non perché prima che con pennelli, sgorbie, penne, macchine fotografiche videocamere o computer, entrambi condividano due attrezzi strumentali indispensabili, due capacità intrinsecamente attaccate legate al divenire creativo dell'essere umano: l'intenzione di ragionare e il desiderio di sentire. No. Ma perché in entrambi i campi si transita ai bordi di un burrone che separa le volontà di esprimere e dissimulare, di esprimersi e dissimularsi. **Lola Garcia Suarez** scrive con punti concettuali e dipinge con segni di filo. Interviene nelle parti letterarie per trasformarle in costruzioni in cui la narrazione prende vita attraverso della plastica. Questo accade né *Il giorno che caddi nella tana del bian coniglio* (2011), basata sull'atemporale opera di Lewis Carroll, nella quale inoltre la creatrice impone persone ed esperienze che trascendono la storia classica e si confondono, identificandosi, con una storia personale. Un *tour de force* in cui Lola Garcia Suarez subentra ad Alice, nel protagonismo, ad Alice Liddell nel suo carattere rivelatore, e a Mary Hilton Badcock come immagine di riferimento.

Nell'installazione che presenta ora, *I fili raccontano*, il filo gioca il ruolo di stratagemma che si trasforma in metafora della narrazione. In castigliano si dice "perdere il filo" quando si produce una rottura nell'attenzione il cui risultato è un'interruzione nella storia raccontata che impedisce seguirla in modo ordinato. Come il filo di Arianna, tanto a livello di storia mitologica quanto nelle tecniche di navigazione (*breadcrumb*) con il web (quest'altro labirinto), la matassa districata ci permette di addentrarci nel labirinto della comprensione letteraria mentre ci libera dalla finzione nella quale ci siamo addentrati permettendoci di tornare alla realtà.

### 9. Precipizio e conflitto: nell'abisso

**Gloria Rico Clavellino** è un artista la cui opera si definisce per la commutatività disciplinare, raggiungendo livelli di speciale singolarità nell'interconnessione tra il sonoro e il visivo. Ciò è rafforzato dalla chiara intenzione d'interazione con il pubblico che è quello che si rende finalmente complice necessario e senza la cui partecipazione l'opera non raggiungerebbe il suo senso assoluto. Diverse opere della creatrice si caratterizzano per affrontare lo spettatore con la capacità di decidere se prendere parte all' (e diventa parte dell') opera, con tutte le implicazioni che esso coglieva, e con un eco poetico che, senza cadere in estetismi, attenua approcci aggressivi. *Lettingo per massaggi* sostiene la dimensione corporale di uno spettatore che prende parte situandosi in posizione prona, ascoltando una registrazione con messaggi di rilassamento ma di fronte ad uno schermo che riproduce senza fine una cascata di immagini violente. In ultima analisi è sempre lo spettatore che decide: può chiudere gli occhi ed evitare il confronto. La produzione di Gloria Rico punta costantemente verso il conflitto e oscilla sui sensi e sulla nostra capacità di discernere, situandoci dinanzi all'abisso dell'elezione, cosa a cui non siamo sempre preparati.

### 10. Ciò che è e ciò che non è

Succede, quando si considera la traiettoria di **Paco Lara-Barranco**, che si scopre ben presto che corre parallelamente a una serie di flussi vitali e d'interessi creativi e a cui non è aliena la storia dell'arte degli ultimi due decenni, con successivi flussi e riflussi, con il suo costante cercare e ricercare. In molte occasioni si è caduto nella solita contraddizione di considerare questo passaggio come un cammino *controcorrente*<sup>5</sup>, considerando che in questo modo si dovre-

bbe valutare, sotto uno sguardo omogeneizzante, un percorso esterno e globale, la traiettoria di chi iniziò con contundenti azioni come *Performance n° 1. Senza muoverti puoi muoverti. Vado ad est vado ad ovest* (1996), le fotografie della serie *Trascritto* (1999-2000) o quella di grande impatto *Desaparecidos. (Have you seen us?)* (2001-2002) che sfociò in alcuni processi pittorici di apparenze astratte, ma che non dimentica gli obiettivi che anelavano le sue precedenti riflessioni creative. In definitiva, come lui stesso sottolinea "il mezzo non dovrebbe essere un impedimento per sviluppare la propria attività di ricerca."<sup>6</sup> Ma cerchiamo di non sbagliarci. Come nella maggior parte dei suoi aspetti, nell'arte sivigliana e andalusa quasi tutto è equivoco, scenico, e ciò che è veramente nuovo è rivolgersi direttamente alle fonti, lasciando ad entrambi i lati della strada, da un lato, il canto delle sirene di una standardizzazione superflua, importata, tecnologica e alla moda, e dall'altro, il manierismo banalizzato e neo-folclorico della nostra tradizione tradita. Qui, la corrente sempre ci trascina a utilizzare la pittura come strumento d'indagine concettuale.

Si potrebbe dire che i sistemi di comunicazione, dagli impulsi gestuali che innescano il processo fino alle tracce spazio-temporali lasciate dai messaggi, con le loro rivelazioni e occultazioni, con le loro continuità e fratture, a cui non è estranea una dimensione corporale come misura e cornice all'interno di tali sistemi e la dissoluzione dell'identità in questi, sono gli interessi che animano la sua attività creativa. Si ricordino opere, (molte delle quali ancora in corso) come *Attraverso il tempo* (1994 -) o *Monumento umano* (1997 -). L'opera di Lara Barranco, come accade in *Opera Aperta su parete*, pretende costatare i cambiamenti che avvengono nel processo di reinterpretazione. Il riflesso è, e allo stesso tempo non è, un dettaglio del lavoro di Eco, solo un paio di pagine trascritte a mano imitando la tipografia e ampliando il formato quasi di otto volte. La domanda che ci colpisce è: anche a costo di perdere la verità nell'azione rispetto all'originale, la manipolazione riuscirà ad avvicinare l'opera di Eco al lettore-spettatore? E se lo fa, in quali dimensioni?

### 11. Carosello estetico

*Riflessioni sul bello* potrebbe essere il giusto titolo di un trattato d'estetica del Settecento, un punto di svolta nella storia delle idee estetiche, nel quale entra in crisi il modello di bellezza sulla base delle idee di ordine, proporzione e

armonia. Filosofi e pensatori illuminati abbandonarono l'insostenibile idea di definire la bellezza come dimensione complessiva e adottarono la decisione pragmatica di studiare le categorie e le esperienze estetiche, spostando l'obiettivo della loro ricerca dall'oggetto e le sue qualità, verso l'impatto della bellezza sul soggetto che la percepisce. *Riflessioni sul bello* è anche il titolo scelto da **Gonzalo López Ortega** per una serie di precedenti lavori, che senza perdere un profondo senso dell'umorismo, selezionano, a partire da immagini tratte da varie pubblicazioni, i vari organi ed elementi fisiognomici che compongono il nostro viso per poi ricomporre, ricreando un'immagine scoordinata, assurda, le cui capacità espressive ed emotive sono state alterate, provocando nello spettatore un sorriso che immediatamente si trasforma in smorfia acida. *Guardami*, il lavoro che qui lo rappresenta, un'immagine digitale, è un'ulteriore passo avanti rispetto al passato, che eredita le scoperte sperimentate previamente e le trasferisce al campo dell'illustrazione.

### 12. Eterodossia e tradizione

**Idefonso Cecilia**, quando lavora con schemi pittorici, si pone nei suoi quadri in una posizione mista che tesse una tangente tra astrazione e figurazione, senza prendere le parti o decidere, transitando sempre su questo cangiante confine. Un carattere privo di complessi, un tono ironico, una conoscenza della storia dell'arte anche per farne una parodia da altri canali espressivi, come nella video-performance *Nero su nero* (2011), lo avvicinano ai percorsi seguiti dalla generazione precedente, ancora giovane, che hanno fatto conoscere l'attuale pittura andalusa in campo internazionale, ognuno a suo modo, e che costituiscono: Miki Leal, Matías Sánchez, Jesús Zurita, Ruben Guerrero, Javier Martín, Cristina Lama, Santiago Ydañez ... L'opera *The banana like a dolphin jumping through a float* (2010) è un superbo esempio di quel patrimonio eterodosso e di tali influenze multiple. Tuttavia, gli interessi dell'artista trascendono qualsiasi barriera tecnica o vincolo disciplinare, che porta il suo lavoro a manifestarsi nella sua eterogeneità per via dei mezzi espressivi utilizzati. L'intensità sperimentale e il compromesso con l'impegno etico per la società che lo circonda e per il lavoro che l'artista realizza nella società in cui vive (si veda la serie fotografica *Recintando* (2012)), lo spingono a percorrere vie di sperimentazione, come nella proiezione attuale *Flying Carousel*, che, pur riferendosi a un preciso intento

dell'artista, permette libertà interpretative all'interno di una proposta aperta, viva e formalmente suggestiva.

### 13. Recondita urbe privata

L'arte sonora, quella digitale, la fotografia, il grande flusso della storia dell'arte, la performance e l'azione sono i contributi che convergono nel lavoro di **Yolanda Spinola** e generano un lavoro ibrido, vibrante, che si mette al servizio di un originale e complesso obiettivo: la riappropriazione, da parte della società (e attraverso l'arte) dello spazio pubblico, appellandosi a una memoria, sia individuale o collettiva, singolare. In *In-antis* si produce un'azione interattiva che documenta diversi luoghi-memoria, spazi urbani che sono contrassegnati nella topografia della città di Siviglia per l'importanza che ricoprono per un certo numero di persone anonime intervistate dall'artista. Il pubblico in sala, può aderire al progetto, inteso come *site-specific* che ricorda un cortile domestico sivigliano rivestito di piastrelle e adornato con vasi di gerani (con uno sguardo allo stesso tempo critico e compiacente con lo stereotipo e gli archetipi) attraverso *codici QR* e *tablets* da cui scaricare per contribuire all'esperienza. L'intersezione tra lo spazio e le persone rendono evidente le fratture che provoca una visione unitaria del pubblico e dei suoi spazi.

Siamo giunti alla fine. Da queste righe abbiamo cercato di svelare, sempre da un punto di vista che deve essere necessariamente soggettivo, le intenzioni di azione, vitalità e causalità di diversi artisti che qui appaiono di fronte alla loro responsabilità creativa e di fronte alla loro produzione artistica. Questo, tuttavia, non è la cosa più importante del lavoro del critico. Eco rende chiaro che non è compito dell'estetica stabilire qual è la soglia tra opera aperta, ancora legata all'orientamento che il creatore ha consentito e incoraggiato, e l'apertura a reazioni e a diverse letture che provoca oltre tale limite e finisce per trasformarsi in rumore, ma è competenza dell'atto critico. E 'quest'azione, l'azione critica, che, in ultima analisi, "rende comunicativa la relazione e non si dissolve in un dialogo assurdo tra un segno che non è un segno ma rumore, e una recezione che non è recezione, ma follia solipsistica".<sup>7</sup>

---

1 ECO, U. (1990): *Opera Aperta*. Barcellona, Ariel, pp. 207-208.

2 BONET, J. M. (2009): "Sinfonia urbana". En *Kraft*: Aurora Cid. Valdepeñas, Comune di Valdepeñas, p.8.

3 FERNÁNDEZ LACOMBA, J. (2010): "Uno spazio personale di miti". In *Simón Arrebola Parras. La stanza delle meraviglie*. Siviglia, Galleria Isabel Ignacio, s. p.

4 STOICHITA, V. (2000): *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*. Barcellona, Edizioni Serbal, pp.13-24.

5 SACCHETTI, E. (2012): "Presenza, prima di tutto". In *Manet, grande scultore. Paco Lara-Barranco*. Siviglia, Galleria Birimbao, p. 14.

6 LARA-BARRANCO, P. (2009): "Alcune Domande...". In *Riguardo l'occulto. Paco Lara-Barranco*. Siviglia, Galleria Birimbao, p. 13.

7 ECO, U.: *Op. Cit.*, p. 216.