

UNIDADE 12: O PATRIMONIO ARTÍSTICO E A SÚA CONSERVACIÓN. A ARTE E A CULTURA VISUAL DE MASAS. TENDENCIAS ACTUAIS EN GALICIA.

I.- A ARTE E A CULTURA VISUAL DE MASAS: NOVOS SISTEMAS VISUAIS E APLICACIÓN Á ARTE DE NOVAS TECNOLOXÍAS.

O século XX significa un grande desenvolvemento da tecnoloxía que acompaña a unha vontade continua de renovación da arte e que significará a aparición de novas linguaxes artísticas que se unen ás tradicionais escultura, pintura arquitectura e música. Entre esas novas linguaxes, a fotografía e o cine ocupan un lugar privilexiado desde finais do século XIX.

A relación entre a creación artística e a sociedade vive na actualidade un dos seus momentos máis estreitos, grazas á enorme difusión que os **medios de comunicación de masas** e as **novas tecnoloxías** como Internet permiten nos nosos tempos, e grazas tamén á presenza cada vez maior da actividade de museos e salas de exposición que buscan abrirse ao grande público. A arte ten deixado de ser exclusivo das clases privilexiadas e adiñeiradas para ser “consumido” polo grande público, senón

como propietario ou mecenas, si como espectador. A esta universalización da arte tamén contribúe a celebración de **feiras nacionais e internacionais** nas que se

difunden as últimas tendencias artísticas. A grande afluencia de público a feiras como a Bienal de Venecia ou Arco en Madrid amósanos o interese que a creación artística esperta para todo tipo de amantes da arte.

As novas formas de expresión artística que xorden xa desde o século XX son recollidas cada vez con maior proximidade por parte dun público educado dentro dunha cultura visual e tecnolóxica. O marco tradicional das Belas Artes vese día a día ampliado e adaptado por todas as novas posibilidades técnicas e de comunicación: á fotografía, ó cinema, ao vídeo súmanse continuos avances tecnolóxicos que incorporan á obra novos valores como o inmediato, a capacidade de comunicación universal, a creación de realidades virtuais, a experimentación de novas experiencias sensoriais.



Cartel promocional da feira internacional ARCO de Madrid na súa edición de 2009.

I.1.- A FOTOGRAFÍA

A fotografía aparecera xa nos **últimos anos do século XIX** cando se fai posible fixar unha imaxe nunha cámara escura e posteriormente recollela nun negativo impregnado



Children's ward in the Korem refugee camp Ethiopia, Sebastião Salgado. 1984

en nitrato de prata. As primeiras fotografías consegue fixalas o francés Niépce e pouco despois inventase o daguerrotipo para fixar con maior rapidez as imaxes. Pero non será ata a invención do celuloide e a súa comercialización cando se difunda a fotografía, especialmente entre a burguesía. A posibilidade técnica de recoller visións tomadas directamente do real vai revolucionar de feito o mundo artístico, afectando sobre todo aos pintores impresionistas e posimpresionistas que se ven desligados xa da necesidade de reflexar a realidade tal como a perciben visualmente e van agora a utilizar a pintura como medio de expresión emocional e conceptual. A fotografía dá ás imaxes un aspecto de instantaneidade, cuns encadramentos totalmente novos, uns ángulos revolucionarios que tamén pasan á visión dos propios pintores. As innovacións técnicas permitirán aplicar cor á fotografía e os estudos de iluminación logran que as imaxes sexan cada vez máis creativas. Así, lonxe de servir unicamente como medio de reflectir a realidade visible a fotografía convértese nun elemento creativo de primeira orde, con imaxes deseñadas nas que se busca sobre todo o seu valor estético e expresivo.

Vinculado ás vangardas, xurde nos anos 20 unha corrente, a Nova Obxectividade vinculada ás teses

artísticas da Bauhaus que investiga no desenvolvemento dunha linguaxe puramente fotográfica, alonxada da pintura, e resalta a capacidade da fotografía para retratar non a aparencia senón a esencia da realidade. A obra de Albert **Renger-Patzsch** céntrase no emprego da luz, na experimentación da iluminación e o encuadre así como na combinación de diversas lonxitudes de foco buscando un efecto nítido, case documental. Esta corrente, contraria á manipulación da imaxe, terá representantes como **Paul Strand**, **I. Cunningham** ou mesmo **A. Rodchenko**.

A influencia do Surrealismo apreciase na obra de **Man Ray** ou **André Kertész**.

Despois da II Guerra Mundial, a fotografía busca unha visión máis subxectiva e emocional, convertíndose a visión do creador en auténtico protagonista da imaxe. **Robert Doisneau** ou **Cartier-Bresson** serán representantes privilexiados desta fotografía creativa fotografando algunhas das imaxes paradigmáticas do século XX.

Na actualidade destacan fotógrafos no panorama internacional como **Sebastião Salgado**, cunha fotografía de marcado carácter social, ou **Annie Leibowitz**, retratista de personaxes coñecidos do cinema e a cultura, ou **Marina Abramovic**, que plantexa fotografías froito de auténticas performance.



Marina Abramovic, *A Cociña*.

Tecnicamente a invención do soporte dixital ademais de abaratar enormemente os custos da fotografía, engade a posibilidade de utilizar novos efectos dixitais.

O panorama da pintura galega actual conta con figuras como a do ferrolán **Vari Caramés** que aplica ás súas imaxes efectos de distorsión, xogos de enfoque e unha axil combinación no uso do branco e negro e a cor. **Manuel Vilariño** comeza coa súa obra a explorar as posibilidades da expresión abstracta na fotografía,

Xoan Piñón, que diversifica a súa labor artística introducíndose no mundo do cine, a música e da publicidade, ademais de realizar obras fotográficas de inspiración completamente autónoma.



Xoán Piñón, *Espirais*, 1994.

I.2.- O CINEMA

I.2.1.- A APARICIÓN DO CINEMA COMO NOVA LINGUAXE ARTÍSTICA

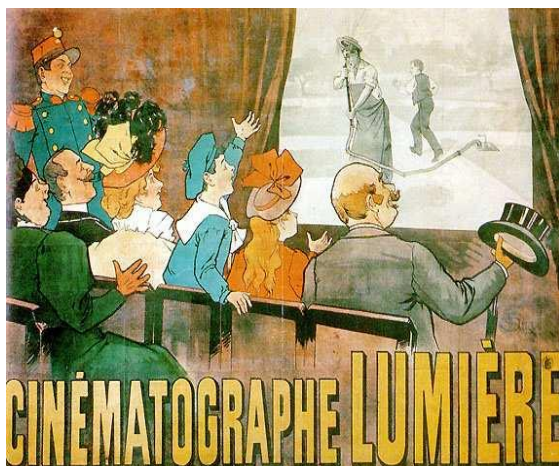
Kinematograph.



Desde os seus inicios a arte busca a representación da **imaxe en movemento** e a **narración**. En exemplos tan antigos como o *friso das Panateneas* ou a *columna Traxana* na Antigüidade ou na *Historia de Nastagio* de Boticelli xa no Renacemento nas que se representa distintas escenas dunha mesma historia cunha vontade narrativa que será común no futuro ao cine. A representación do movemento ten tamén precedentes moi antigos na historia da arte, como a multiplicación de pernas e patas nunha mesma

figura, sistema do que temos exemplos desde os inicios da arte prehistórica ata épocas máis actuais como fan os Futuristas.

Unha vez consolidada a fotografía como nova forma de expresión, nos últimos anos do século XIX comezan a aparecer novos sistemas para a creación e proxección de imaxes en movemento, como o **zootropo** de **Lincoln** ou o **kinetograph** de **Thomas Edison** que proxecta a grande velocidade fotografías dunha mesma secuencia conseguindo esa ilusión de realidade en movemento. Fundaméntase nos



Cartel promocional do cinematógrafo dos irmáns Lumière.

recentes estudos oftalmolóxicos que demostran a permanencia das imaxes na retina o que permite ter unha sensación de movemento ao proxectar distintas imaxes estáticas a grande velocidade. Inventa Edison o **celuloide**, película de 35 milímetros de anchura que perforada pode inserirse nun mecanismo que as proxecte a gran velocidade.

Será sen embargo **Louis Lumière** quen en **1895** patente a primeira cámara que permite filmar e proxectar imaxes en movemento. Ábrese así unha nova posibilidade técnica de expresión

descoñecida ata entón.

I.2.2.- O CINEMA NO PRIMEIRO TERCIO DO SÉCULO XX



Fotograma de Viaxe á lúa de G. Méliès. 1902

Os primeiros auténticos cineastas que utilizan o invento dos Lumière de xeito creativo serán creadores como **Georges Méliès**, que introduce nas súas filmacións a ficción, desenvolve a capacidade narrativa nas súas obras e sobre todo introduce novos efectos especiais como o trucaxe que permiten introducir a fantasía e a ilusión nas historias contadas. Tamén do outro lado do Atlántico

impulsados por Th. Edison comeza a desenvolverse unha industria cinematográfica na que se busca cada vez un maior efectismo e complexidade narrativa, con obras como **Asalto e roubo a un tren**, de **Edwin Porter**, onde se inicia o xénero do western. Con **D. W. Griffith** na segunda década do século XX o cine da un salto de xigante como medio de expresión, codificando as regras básicas do montaxe cinematográfico con efectos dramáticos, e tamén do cine como grande industria, fundamentado nunha eficaz publicidade e a creación de auténticos mitos de masas, como a súa estrela protagonista **Mary Pickford**, e por último como medio de transmisión ideolóxica orientado ás masas. Nace Hollywood como centro desta industria construíndose unha auténtica cidade do cinema, poboada de decorados e produtoras cinematográficas.

Orientado cara un público cada vez máis amplo o cine atopará no xénero



O inmigrante, Charles Chaplin, 1917.

cómico un formato tremendamente popular, sendo probablemente **Charles Chaplin** (*O mozo*, *A Quimera do ouro*, *O inmigrante*, *Candilexas*,...) coa súa personaxe Charlot o máis coñecido a un e outro lado do Atlántico. Une nas súas curtametraxes cómicas, como en **O inmigrante** e os seus filmes de longa duración como **O mozo** o humor coa tenrura e a crítica social e convértese nun auténtico fenómeno social. Outros autores cómicos que traballaron á súa sombra neste primeiro cuarto do século XX foron **Harold Lloyd** e **Buster Keaton** os que como Chaplin crearon personaxes regulares que aparecían na maioría dos seus filmes, e que en ocasións se confundían coa vida do propio artista, como sucedía con Buster Keaton (**O maquinista da Xeral**), obrigado por contrato a ser publicamente como o seu personaxe “cara de pau”, coa prohibición expresa de sorrir en público.

A orientación claramente comercial do cine norteamericano desde os seus inicios contrasta co **cine europeo**, cunha maior presenza do cine de autor, de creación, sen tantas presións económicas derivadas da industria nin ideolóxicas derivadas dos estados europeos, grazas entre outras cousas a que a industria do cine nunca chegou a ser tan lucrativa e influínte. Por iso o cine europeo tivo desde os seus inicios unha orientación expresiva máis vinculada aos movementos artísticos de vangarda, orientados a un público máis escollido e formado culturalmente e non tanto como un espectáculo de masas. Así este cine europeo do primeiro cuarto do século XX vai buscar as **innovacións técnicas** que lle permitan dar un aspecto novo á imaxe, a aplicación de conceptos pictóricos como o *sfumato*, os efectos visuais da sobreimpresión, a ruptura dos códigos de montaxe tan recentemente establecidos, a introdución de cámaras en movemento e puntos de vista subxectivos na narración relacionados coas innovacións narrativas que tamén se están a introducir na literatura do momento,... Tamén na súa temática teremos unha maior importancia dos aspectos sociais nalgúns autores, como **Epstein** que utiliza como actores dos seus relatos a os seus auténticos protagonistas, como os pescadores italianos que protagonistas da súa obra **Finis Terrae**.



Fotograma de Un perro andaluz de Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1928

Dúas vangardas especialmente interesadas neste novo medio de expresión foron o **Dadaísmo** e o **Surrealismo**, impulsados sobre todo desde o núcleo parisino. Autores como **F. Picabia** e **Man Ray** engaden á pintura e a fotografía como medio de

expresión a realización de obras cinematográficas. **Luis Buñuel** conta coa colaboración de Salvador Dalí para elaborar o guión do seu ***Un perro andaluz*** en 1928 que sigue hoxe en día resultando unha proposta visual e narrativa revolucionaria. Buñuel consolidaríase ao longo do século XX como unha das figuras máis influíntes do cine de influencia surrealista.

A importancia do **Expresionismo en Alemaña** terá tamén o seu reflexo nestes inicios do cinema con obras como ***O Golem*** de **Wegener** e **Galeen** e ***O gabinete do Doutor Caligari*** de **Wiene**, onde decorados e vestuario contan coa colaboración de artistas expresionistas, que aparecen mesmo na maquillaxe dos actores. Paradigmática neste sentido será a obra de **Murnau** ***Nosferatu***.



O gabinete del Dr. Caligari. Wiene. 1920

Na **URSS** o cinema será tomado desde os inicios da revolución bolxevique como medio ideal de transmisión do ideario revolucionario, pero os seus creadores irán máis alá da mera propaganda política e revolucionarán autenticamente a linguaxe cinematográfica, conseguindo a transmisión de ideas e sentimentos a través simplemente dunha montaxe de imaxes fixas intercaladas. **S. M. Eisenstein** será sen dúbida un dos maiores mestres da montaxe nestes inicios do cine, utilizando este método de asociación de imaxes, desligadas moitas veces da trama da película co fin de transmitir unha idea ao espectador. ***O acorazado Potemkin*** está considerada unha das obras máis influentes da historia do cinema.

I.2.3.- A APARICIÓN DO CINEMA SONORO NOS ANOS '30. NOVAS CORRENTES DESPOIS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

Fotograma de A dilixencia, John Ford, 1939.



A partir dos primeiros ensaios levados a cabo a finais da década dos '20 con obras como ***O cantante de jazz*** prodúcese a incorporación do son ao cinema que será rápida e xeneralizada ao longo da década dos '30. A aparición do son suscitou o rexeitamento de boa parte dos cineastas en activo, como Chaplin, que defendían que significaba un empobrecemento dos medios expresivos puramente cinematográficos, así como sobre todo de actores e actrices que non sempre foron capaces de adaptarse ao novo medio, tanto porque moitas veces as súas voces resultaban pouco atractivas, como porque tiveron que modificar por completo a súa forma de actuar.

O cine mudo é substituído pola efectividade da ironía nos diálogos dentro de actuacións máis contidas. E tamén o novo humor dos **irmáns Marx** (*Sopa de Ganso, Un día nas carreiras...*), cuns brillantes e áxiles diálogos entre a sátira e o surrealismo.

EE.UU. convértese no centro indiscutible deste novo cinema sonoro, do chamado **cine clásico**. Alí lévanse a cabo as maiores inversións que permiten estes avances técnicos e alí tamén se concentran os creadores máis importantes do momento, moitas veces fuxidos desde unha Europa que asistía ao ascenso dos fascismos.

Neste novo cinema sonoro gañará importancia o guión cinematográfico e o papel interpretativo dos actores.

Entre os autores norteamericanos destaca a obra de **John Ford** (*A dilixencia, A taberna do irlandés, Qué verde era o meu val, Centauros do Deserto...*). Chegados de Europa, **Ernst Lubitsch** (*Ser ou non ser*) ou **Billy Wilder** (*O*

apartamento, Con saias e a rachar, O crepúsculo dos deuses...) desenvolven unha nova comedia na que o gag cómico se converte en protagonista.



Fotograma de *Foixe co vento*, Victor Fleming, 1939.

Nos anos finais da década dos '30 unha nova innovación técnica permite incorporar cor ao cine. O que comezaran sendo fotogramas coloreados será xa unha técnica amplamente difundida con obras en tecnicolor coma: ***Foixe co vento*** e ***O mago de Oz***, dirixidas por Victor Fleming .

A partir dos anos 40 o cine de éxito norteamericano fundamentase na creación dun auténtico *star system* no que os actores, elevados á categoría de estrelas e auténticos mitos para o grande público, convértense no reclamo máis importante das obras, ensombrecendo moitas veces aos propios autores. A industria busca promover figuras como as de **Marlon Brando, Marilyn Monroe, Paul Newman, Montgomery Clift, James Dean...**

A pesar diso, seguen a existir creadores orixinais que continúan innovando a linguaxe cinematográfica, como **Orson Welles** (*Cidadán Kane*), **Stanley Kubrick** (*Espartaco, 2001, unha odisea no espazo*), ou **Sam Peckinpak** (*A balada de Cable Hogue*).

En **Europa** a aparición do cinema sonoro significará unha crise importante para a produción cinematográfica, sobre todo en canto ao seu alcance público. As salas de cine comezan a inundarse de producións norteamericanas apoiadas por esa grande publicidade do *star system*. Ademais, a inestabilidade política dun continente que vive entre dúas grandes contendas mundiais ás que servirá de escenario principal, e o ascenso dos fascismos na década dos '30 non serán propicios para o fortalecemento da produción cinematográfica. Moitos dos seus grandes creadores,

como xa dixemos, e especialmente xudeus ou comunistas, exílianse nos EEUU e continúan o seu traballo dentro da industria norteamericana.

O cinema francés decántase por correntes de autor como o chamado **Realismo poético** de **Jean Vigo** en obras como *L'Atalante* ou **Jean Renoir** coa súa descarnada análise da Primeira Guerra Mundial en *A grande ilusión*.



Fotograma de *A grande ilusión*, Jean Renoir, 1937

uns enormes estudos en **Cinecittá** que pretendían competir coas producións norteamericanas. Pero serán autores como **Lucchino Visconti** (*A terra trema*), **Vitorio de Sica** (*Ladrón de bicicletas*) e **Roberto Rossellini** (*Roma, cidade aberta*) trunfen cun cine de marcado carácter social que ten como obxectivo retratar a dureza da vida cotiá do pobo italiano marcado pola guerra, a represión e a pobreza extrema da posguerra. Inspírase en moitos casos no extraordinario desenvolvemento do **cine documental** que se levara a cabo nos anos da Segunda Guerra Mundial, patrocinado na maioría dos casos polos propios exércitos en loita, e que estaban a medio camiño entre o documental e a ficción. En EE. UU. destaca a obra de **Frank Capra** (*Por que loitamos*), na Alemaña nazi a obra de **Lenni Riefenstahl**. Utilízanse nestas obras recursos cinematográficos dirixidos directamente ao ánimo do espectador, que favorezan a mobilización, a toma de partido, a exaltación duns ideais. Será este carácter emocional o que recollan nas súas obras os directores do neorrealismo italiano, destacando o papel do cinema para contar o que sucede na realidade desa poboación rota pola guerra e a posguerra. **Ana Magnani, Silvana Mangano, Sofía Loren**, representan unhas novas estrelas que retratan ao pobo e os seus sufrimentos, lonxe do *glamour* e o luxo das estrelas norteamericanas.



Ladrón de bicicletas, V. De Sica, 1948

A herdanza deste neorrealismo será recollida e transformada por autores como **Federico Fellini**.

A aparición no panorama internacional de cineastas procedentes de culturas distintas abre tamén os ollos dos artistas occidentais a novas formas poéticas de expresión visual, inda que seguindo en gran medida a linguaxe clásica xa codificada. É o caso especialmente do xaponés **Akira Kurosawa**.



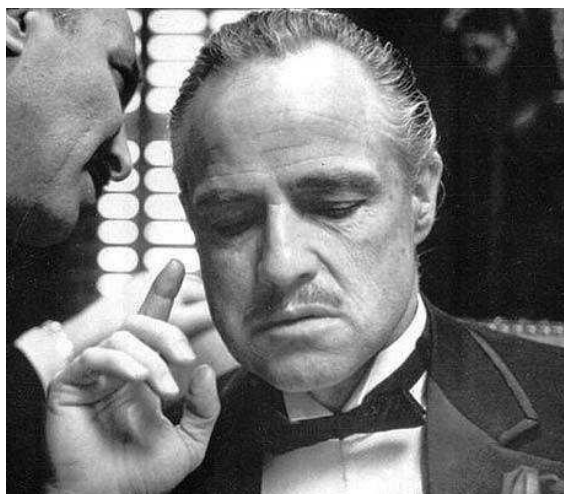
Cartel de Os catrocentos golpes, F. Truffaut, 1959.

En **Francia** o cine tardará en recuperarse da Segunda Guerra Mundial. Será xa nos anos '60 coincidindo co dinamismo intelectual que se vive nas universidades francesas nese momento, cando unha nova corrente revolucione o cinema, a chamada **Nouvelle Vague**. Os autores desta corrente pretenden recuperar o cinema como medio de expresión autónomo e desligalo da excesiva carga narrativa e literaria que tiña ata ese momento. Os directores reivindican o seu papel de creadores e defenden a imaxe como o seu medio fundamental de expresión por enriba do diálogo.

Nesta nova corrente destacan autores como **François Truffaut** (*Os catrocentos golpes*) e **Jean- Luc Godard** (*No último suspiro*).

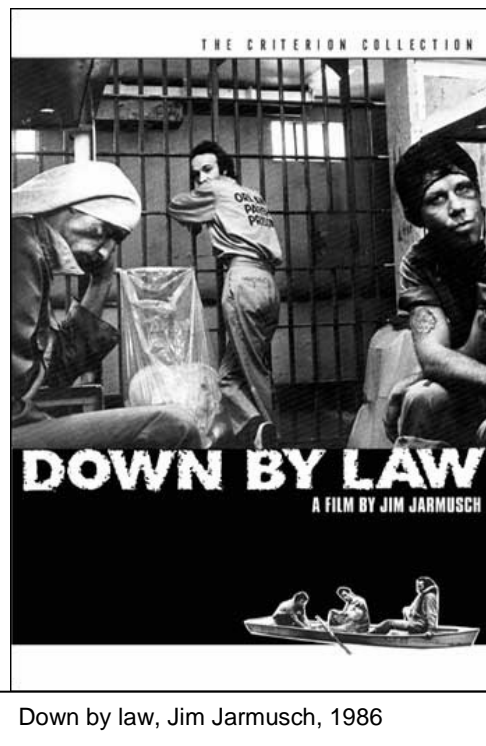
I.2.4.- O CINEMA NO CAMBIO DE SÉCULO.

Nas últimas décadas do século XX consolidase a hexemonía do cine norteamericano de **Hollywood** desde o punto de vista comercial e de distribución mundial.   un cine no que predomina o punto de vista comercial, con grandes investimentos tanto na producción dos filmes, sobre todo co desenvolvemento de melloras tecnológicas e novos efectos especiais, así como na potenciación do seu *star system*, acadándose cifras astronómicas nos ingresos das grandes estrelas. Neste panorama xurden tamén creadores con un selo propio que inculcan  s súas produccións un carácter persoal que mantén vínculos coa creación artística, por enriba da simple factoría comercial. Nomes propios como **Martin Scorsese** (*Toro Salvaxe*), **Steven Spielberg** (*Tibur n, Encontros na terceira fase, A lista de Schlinder*), **Woody Allen** (*Annie Hall, Manhattan*), **Roman Polansky** (*O baile dos vampiros, Chinatown,...*) ou **Francis Ford Coppola** (*Apocalypse Now, O Padri o,...*).



Marlon Brando nunha secuencia de O Padri o, de F.F. Coppola, 1972

Fora do sistema de Hollywood desenvólvese tamén un circuíto paralelo, o chamado Off Hollywood no que comezan a traballar novos directores ao marxe das grandes produtoras cunha orientación menos comercial e máis creativa. Parte de autores anteriores marxinados pola grande industria coma **John Cassavettes** (*Shadows*, *Gloria*) que abren camiño a creadores como **David Lynch** (*O home elefante*, *Unha historia verdadeira*), **Wim Wenders** (*Lisboa Story*, *París, Texas*), **Jim Jarmusch** (*Dead Man*, *Down by law*). Na actualidade, os avances técnicos, particularmente as novas cámaras dixitais, abaratan enormemente os gastos de produción polo que xorden novos filmes ao marxe das grandes produtoras, filmes que en ocasións incluso logran introducirse nos circuítos de distribución oficial, ou que simplemente alcanzan ao público a través de novos medios de difusión como é o caso de Internet.



Down by law, Jim Jarmusch, 1986

Outro aspecto interesante a destacar no cine dos últimos anos está vinculado coa globalización cultural que fai que se difundan amplamente produtos de diversa procedencia de distintas culturas ata fai poucos anos totalmente descoñecidas para o público occidental, como sucede coas producións da industria cinematográfica india de **Bollywood**, ou co cinema producido en países árabes (**Abbas Kiarostami**, **Bahman Ghobadi**), países nórdicos (**Aki Kaurismaki**), países orientais (**John Woo**, **Takeshi Kitano**), ata agora pouco coñecido para o público europeo e americano. Un claro exemplo é a difusión internacional que están acadando moitos dos cineastas españois, como **Pedro Almodóvar** ou **Alejandro Amenábar**.

I. 3.- O CARTEL GRÁFICO E O DESEÑO. A BANDA DESEÑADA.

Outro medio de expresión artística de grande importancia na actualidade é o cartel gráfico. Xa nos anos finais do s.XIX o cartel acada lugar como expresión artística, lembremos a ampla colección de carteis de **Toulouse-Lautrec**.

No **século XX** o cartel é utilizado como medio de expresión aproveitando a súa **ampla difusión entre as masas**. É así un medio relacionado moitas veces con **mensaxes** claramente **políticas**, como vemos por exemplo no grande desenvolvemento que terá na URSS e nos EE.UU. durante as guerras mundiais e a Guerra Fría, tamén aquí en España, no período da II República e a Guerra Civil. A partir da II Guerra Mundial este medio de expresión terá claramente ao longo do século XX unha **orientación comercial** ao servizo da publicidade no marco da nosa sociedade de consumo. Esa utilización política e publicitaria do cartel non resta sen

embargo o seu valor estético e artístico, enriquecido ademais pola ampla difusión que ten este medio de expresión.



Cartel propagandístico
soviético, 1930

En canto á **banda deseñada** recolle a tradición da caricatura do século XIX e a posibilidade dunha ampla difusión que lle proporciona a prensa escrita. Como medio de expresión une a expresividade da imaxe na que destacará o estilo persoal do debuxante, e a incorporación de texto que complementa o carácter narrativo da banda. O destinatario da obra, claramente o grande público, que pode acceder directamente a ela grazas á impresión de series ilimitadas. Cedo a banda deseñada independízase da prensa e comeza a publicarse de forma autónoma, cunha maior complexidade nas mensaxes e tamén cun público máis especializado. Será un medio de expresión

de ampla difusión: ata o punto de que se universalizan moitas das súas producións, traducíndose os orixinais a diferentes linguas. Destaca a produción norteamericana con exemplos como **Mickey Mouse** e unha ampla representación de superheroes como **Supermán** ou **Spiderman**. Tamén en lingua francesa temos exemplos coñecidos universalmente como o **Tintín** do belga **Hergé** ou **Asterix e Obelix** dos franceses **Goscinny e Uderzo**. En castelán destaca a obra do arxentino **Quino (Mafalda)** ou do español **F. Ibañez (Mortadelo e Filemón)**. En Galicia destaca a obra de **Miguel Anxo Prado**, que supera o mundo da banda deseñada e introdúcese tamén no cinema.

Viñeta da banda deseñada Tintín de
Hergé.



II.- O PATRIMONIO ARTÍSTICO COMO RIQUEZA CULTURAL

Para a nosa sociedade a arte é unha das herdanzas culturais máis importantes que axuda a constituír a nosa identidade, que reflexa os nosos valores como civilización, que nos mostra a evolución ao longo do tempo dos nosos principios estéticos, culturais, sociais e incluso morais, que en definitiva nos axuda a coñecernos como colectividade. É por isto que o interese por preservar esta herdanza e por comprender os valores estéticos e artísticos que configuran esta arte se vai manifestar na aparición e fomento dos museos, institucións que acadaron nos nosos tempos un lugar importante como servizo público de difusión cultural. Ademais a preservación da herdanza artística e cultural e a conservación do patrimonio artístico conta coa

protección dos poderes públicos con institucións internacionais como a **UNESCO**, organismo internacional dedicado á protección do patrimonio histórico-artístico, ou o **ICOM** (*International Council of Museums*), pero tamén nas distintas **lexislacións nacionais e autonómicas** que consideran a preservación do noso patrimonio artístico e cultural unha prioridade.

II.1.- O MUSEO

As institucións que de xeito máis directo contribúen a preservar e difundir o patrimonio artístico son os museos, considerados un servizo de interese xeneral dedicado a **preservar, estudar, promover e difundir** de xeito permanente obras de **interese artístico, histórico, científico, xeolóxico, botánico, zoolóxico e en definitiva de valor cultural**.

A orixe do museo como espazo de exposición permanente atopámola xa na antigüidade clásica, nas pinacotecas que nos permiten ter testemuñas escritas da pintura na Grecia clásica. Gaña especial importancia no período helenístico, destacando a fundación do *Museion* de Alexandría. En Roma terán importancia as coleccións privadas das que gustaba a nobreza romana con coleccións que decoraban magníficamente as súas vilas. No rexurdir das coleccións privadas no Renacemento por parte de nobres mecenas e aficionados á arte como os Médicis ou mesmo nas Cortes europeas a partir do século XVI, vemos cómo a arte comeza a ser unha riqueza de grande interese cultural e artístico.

As coleccións do s.XVIII engaden ao valor expositivo a importancia da investigación das obras que comeza a sistematizarse. Despois das escavacións de Pompeia e Herculano e a **sistematización** da historia, propónse un estudo evolutivo e relacionado da arte recoñecendo a súa dimensión histórica e cultural e establecendo a obriga de conservar e transmitir a herdanza artística do pasado.

O museo é una institución permanente sen finalidade lucrativa, ao servizo da sociedade e do seu desenvolvemento, aberto ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe para fins de estudio, de educación e deleite, testemuñas materiais do home e o seu entorno.

Estatutos do I.C.O.M., 1974

Xa en época contemporánea o museo pasa a ser considerado un ben de **interese público** e así será promovido desde as institucións, que inverten fortemente na conservación e ampliación das súas coleccións nacionais. Ás grandes coleccións como a da **National Gallery de Londres, a Gliptoteca de Munich, ou a Tate Gallery de Londres, o Louvre francés, o Museo de Prado en Madrid**, convértense en lugares de referencia. Tamén a celebración das **Exposicións Universais** se converten en escaparate artístico como primitivas feiras artísticas.

As funcións fundamentais destes museos son as de coleccionar, exhibir e conservar obras de especial interese artístico. A **especialización dos investigadores** encargados de catalogar, inventariar e estudar as obras provocan un salto de xigante no coñecemento da propia historia da arte.

Cumpren tamén unha importante función como centros de **investigación, inventariado e catalogación** das obras que posúen e asumen a responsabilidade da súa correcta conservación e incluso restauración de ser necesario, responsabilizándose da súa preservación non só para o presente senón para o futuro. Ademais diso, como servizo público o museo encárgase da **exhibición e difusión** destas obras entre o público, coa intención ademais de favorecer a comprensión e goce das mesmas, levando a cabo labores de **divulgación e formación** por medio dos seus departamentos pedagóxicos.

Destacan entre estes grandes museos aqueles que se crean a partires de **coleccións estatais**, moitas delas con orixe nas coleccións das monarquías modernas europeas, como é o caso do Museo do Prado en España ou do *Louvre* en Francia e o Museo Británico de Londres. Noutros casos estes museos parten de **coleccións particulares**, en ocasións de distintos mecenas que ceden as súas coleccións para estas exposicións, como sucede no Museo de Arte Contemporánea de Nova York, a *Tate Gallery* de Londres, ou incluso a reunión de coleccións individuais de enorme importancia que xustifican a súa exhibición particular, como sucede coa colección *Gulbekian* en Lisboa ou a *Thyssen Borznemysa* en Madrid.

No caso de **Galicia**, a aparición de museos será un fenómeno recente, a partires do século XIX. A inexistencia dunha burguesía forte e arraigada en Galicia fai que non existan coleccións privadas da importancia da de outras partes do Estado (destacar por exemplo a colección de D. Fernando Quiñones de León en Vigo e a Fundación Barrié de la Maza en Coruña). A maior parte do patrimonio artístico pertencía á **Igrexa**, que exporá as súas obras en museos como o Museo Catedralicio de Ourense ou o de Mondoñedo. Tamén son destacables a importancia dos **restos arqueolóxicos** obtidos coas numerosísimas escavacións postas en marcha.



Centro Galego de Arte Contemporánea. A. Siza, Santiago de Compostela.

O impulso privado, da man da intelectualidade galega farase sentir a partir dos anos '70 do século XX. Pero será sobre todo nos **anos '80** co impulso institucional da Xunta cando se abran en Galicia numerosos museos, como o do **Castro de Viladonga** ou o **Museo da Casa das Ciencias en Coruña** ou o **Centro Galego de Arte Contemporánea xa nos anos '90**. Tamén o patrocinio privado de institucións e particulares crean museos permanentes ou

salas de exposicións que contribúen a difundir a arte en Galicia, como sucede coa Fundación Caixanova ou a Fundación Caixa Galicia.

A exhibición destas coleccións esixe a dispoñibilidade duns espazos axeitados, en moitas ocasións **edificios históricos restaurados** e acondicionados para esta nova utilidade, especialmente nos centros históricos das cidades, mentres noutros casos a apertura dun novo museo esixe a construción dunha **edificación de nova planta** que tense convertido moitas veces no proxecto arquitectónico emblemático da cidade. En Santiago de Compostela por exemplo conviven en espazos moi próximos a reutilización do convento barroco Santo Domingo de Bonaval como Museo do Pobo Galego, coa obra de Alvaro de Siza o **Centro Galego de Arte Contemporánea**, unha das obras de referencia da arquitectura do XX. En España, un dos exemplos paradigmáticos é a obra de Frank Gehry en Bilbao, o **Museo Guggenheim**, que se ten convertido nunha das imaxes emblemáticas da cidade.

II.2.- CONSERVACIÓN E A RESTAURACIÓN DE BENS CULTURAIS.

Como xa vimos ao longo do curso a historia da arte configúrase grazas á conservación, valoración e estudo de obras que se remontan ás épocas máis antigas da humanidade. O paso do tempo dunha banda e os problemas de conservación de moitos materiais empregados polos artistas obrigan a tomar unha serie de medidas para facilitar o mellor estado de **conservación** posible. Sen embargo, en moitos casos os danos que presentan estas obras obrigan a unha **intervención**, o que dá lugar a distintas opinións acerca de cómo deben ser esas intervencións e incluso se é lexítimo levalas a cabo.

No **século XIX**, coincidindo co desenvolvemento da arqueoloxía e a museística aumenta o interese polo coñecemento e conservación das obras da Antigüidade e da Idade Media. O profundo coñecemento destas obras leva a moitos autores a realizar intervencións co obxectivo de devolver a estas obras deterioradas polo paso do tempo o seu aspecto orixinal, como sucede por exemplo coa restauración dun fragmento da **fachada do Coliseo de Roma**, levada a cabo a principios do s.XIX por **Stern e Valadier**, e especialmente coas restauracións levadas a cabo en Francia por **Viollet-le-Duc** nas igrexas e grandes catedrais do gótico francés. As restauracións deste arquitecto sustentáanse en **estudos históricos** que defenden que a labor do restaurador é tratar de devolver dun xeito rigoroso á obra o seu aspecto orixinal. Punto de vista que leva a Viollet-le-Duc incluso ao extremo de eliminar das obras calquera vestixio de época non orixinal para tratar de devolvela ao seu estadio primitivo.

Non tardarán sen embargo en xurdir reaccións fronte a estas intervencións rexeitando a falsidade histórica e artística na que converten ás obras e o dano irreparable que se lles causa ao destruír por sempre restos orixinais recubertos de intervencións nas que precisamente o obxectivo é eliminar calquera pegada de intervención. **John Ruskin** encabeza esta oposición e defende que o respecto á obra pasa por tentar garantir a conservación e en todo caso a consolidación da obra para

evitar a súa destrución, pero **en ningún caso modificar a obra nin tratar de borrar a pegada do tempo** que lonxe de estragala enriquece.

Serán estes os principios que se defendan maioritariamente nas intervencións que se leven a cabo no século XX que terán na chamada **Carta de Atenas de 1931** e na de **Venecia de 1964** os seus referentes teóricos. Inspiradas nas teorías de **Camilo Boito**, estes documentos basicamente defenden que calquera intervención realizada na restauración dun edificio debe aparecer claramente diferenciada dos elementos orixinais, correctamente identificada a simple vista, coa utilización de distintos materiais aos orixinais e documentando pormenorizada e graficamente todo o proceso da intervención. Tamén sen embargo esta corrente puxo de manifesto problemas na restauración de moitas obras, ao levar estes principios a uns extremos que modifican radicalmente a estética da obra orixinal.



Polémica restauración do teatro romano de Sagunto. 1988

A **Carta do Restauro de 1972** inspirase nas teorías de **Cesare Brandi** e defende a necesidade de conservar os edificios evitando na medida do posible as intervencións realizando máis ben unha **conservación preventiva**, nin sequera

no caso de que se conserven planos ou deseños orixinais non rematados polo propio autor. Chámase tamén a atención sobre a necesidade da **interdisciplinarietà** para levar a cabo calquera estudo ou intervención e tamén sobre a necesidade da **colaboración internacional** na preservación do patrimonio, especialmente en caso de conflito bélico.

Nos nosos días, o obxectivo principal da labor de conservación do patrimonio é o de preservar a obra de arte tal e como nos chega, como documento orixinal, individualizado e irrepetible.

II. 3.- MARCO LEGAL PARA A CONSERVACIÓN DO PATRIMONIO EN GALICIA.

Os primeiros intentos de regulamentar a conservación do patrimonio histórico en España son encomendados á Real Academia da Historia creada xa no século XVIII e posteriormente á **Real Academia de Belas Artes de San Fernando**. Encoméndaselles sobre todo unha labor de control e vixilancia na preservación do patrimonio. Xa no século XX destaca a **Lei de Patrimonio Artístico Nacional de 1933** que establece a responsabilidade do Estado na conservación e protección do patrimonio limitándose en caso de restauración á consolidación e preservación dos edificios coas mínimas intervencións indispensables, acorde coas teorías máis vangardistas en materia de conservación. Sen embargo, ao longo da ditadura franquista levaranse a cabo intervencións de restauración máis propias das correntes

do século XIX, alterando en moitas ocasións de forma irreparable o aspecto orixinal dos edificios.

Para garantir a conservación do noso patrimonio cultural e artístico tense desenvolvido todo un marco legal tanto a nivel estatal como autonómico segundo o cal quedan regulamentadas as actuacións para a consideración, catalogación exhibición e conservación do patrimonio histórico e artístico. A **Lei 13/1985** de Xuño é o marco legal estatal que regula esa conservación establecendo diferentes niveis de protección en función de distintas categorías legais. Os chamados **Bens de Interese Cultural (B.I.C.)** serán aqueles que reciban unha maior e máis inmediata protección. Unha segunda categoría é a dos **Bens Mobles Inventariados**, e unha terceira constitúese co **Censo do Patrimonio Documental ou Catálogo Colectivo do Patrimonio Bibliográfico**, quedando claro nesta lexislación o interese por conservar e sobre todo catalogar e coñecer tódolos bens de interese histórico e cultural.

A regulación dos Museos como espazos de exposición e conservación queda regulamentada no **R.D. 620/1987 do 10 de Abril** onde se clasifica os museos públicos diferenciando os museos de titularidade estatal dos museos que serán xestionados e **transferidos ás Comunidades Autónomas**. En Galicia, estes museos de titularidade estatal e xestión transferida son o **Museo Etnográfico de Ribadavia** en Ourense, o **Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense**, o **Museo do Castro de Viladonga** de Lugo, o **Museo das Peregrinacións** en Santiago de Compostela e o **Museo de Belas Artes** da Coruña.

No ano 1995 completouse o marco legal autonómico coa **Lei do Patrimonio Cultural de Galicia 8/1995 do 30 de Outubro** que regula a preservación, conservación e difusión do patrimonio galego. Esta lei estruturase en VII Títulos que atenden aos seguintes aspectos:

Título I: Establecemento de categorías de bens: Bens de Interese Cultural, Bens Catalogados e Inventario Xeral.

Título II: Réxime xeral de protección e conservación en función das categorías.

Título III: Sobre o patrimonio arqueolóxico.

Título IV: Sobre o patrimonio etnográfico.

Título V: Sobre os museos.

Título VI: Sobre o patrimonio bibliográfico.

Título VII: Sobre o patrimonio documental e arquivos.

As consecuencias máis directas desta lei son a obrigatoriedade dun **informe detallado de todos os proxectos de restauración** levados a cabo, que deberán ser **supervisados por un técnico competente**. Toda intervención deberá **respectar as características esenciais do monumento** e **calquera intervención debidamente xustificada debe aparecer claramente identificada na obra e diferenciada dos**

elementos orixinais. Ademais **engádese a obrigabilidade de respectar o entorno da obra que tamén debe ser obxecto de protección.**

Ábrese tamén un importante debate en torno ao uso que se lle debe dar aos edificios restaurados, xa que na maioría dos casos non será posible o **mantemento dos usos orixinais do edificio**, buscaranse usos afíns ou en todo caso sempre vinculados á actividade cultural.

Será tamén necesario dar unha nova orientación á formación técnica e teórica dos arquitectos encargados da restauración e mantemento das obras.



Transporting bags of dirt in the Serra Pelada gold mine
Brazil, 1986 Sebastiao Salgado

Man Ray, Negra e branca.





Robert Doisneau. O bico do Hotel de Ville, 1950.

H. Cartier- Bresson Na estação de San Lázaro, París, 1932.





Annie Leibovitz. John Lennon e Yoko Ono. 1980



Doce Tumbas, de Manuel Vilariño, 1999



Escena final de Asalto e roubo a un tren. E. Porter.1903



O mozo. Charles Chaplin, 1920.



O maquinista da Xeral. Buster Keaton, 1927.

O home Mosca. Harold Lloyd, 1923.



Fotograma de *El Golem*, Wegener, 1915.



Nosferatu, Murnau, 1922.





Fotograma de *O acorazado Potemkim*, 1925.



Fotograma de *O cantor de jazz*, con Al Johnson, 1927.



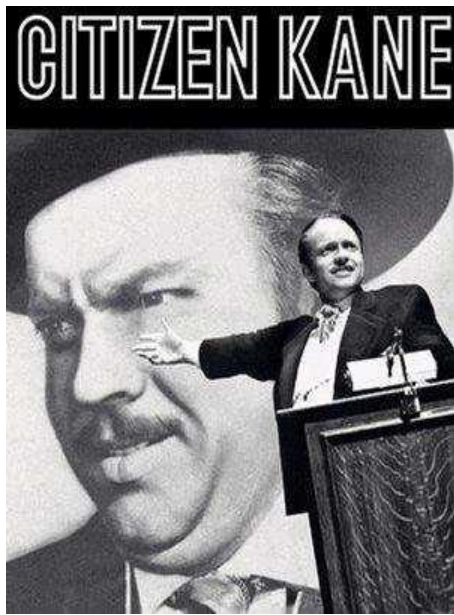
Fotograma de *Quê verde era o meu val*, John Ford, 1941



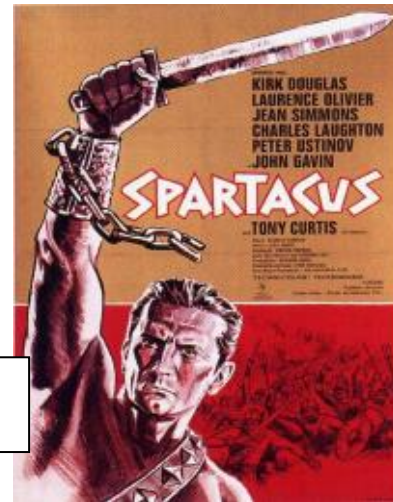
Fotograma de *Ser ou non ser*. H. Lubitsch, 1942



Marilyn Monroe



Fotograma de Cidadão Kane, Orson Welles, 1941.



Cartel da película Espartaco de S. Kubrick, 1960

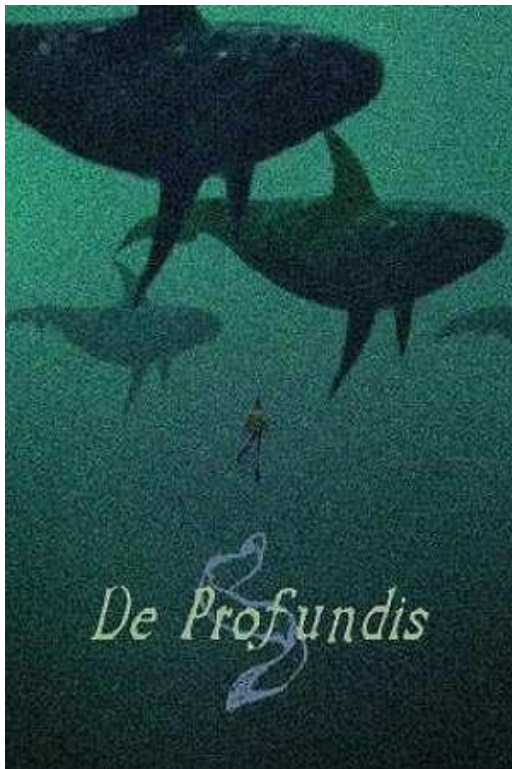
Fotograma de *A terra trema*. L Visconti. 1948



Cartel norteamericano propagandístico para o recrutamento de tropas para a II Guerra Mundial



Cartel electoral do Partido Comunista para as eleccións de 1936



Cartel de De Profundis, Miguel Anxo Prado, 2006

