

Metodologías para la conservación y restauración del legado material e inmaterial de Ocaña

YEDRA MARÍA GARCÍA SÁNCHEZ / MARÍA DOLORES RUIZ DE LA LACANAL RUIZ-MATEOS / ANA GALÁN PÉREZ

José Pérez Ocaña (Cantillana, Sevilla, 1947-1983) desarrolló su actividad artística en Barcelona, Conocido por sus acciones públicas y convertido en un icono de la transgresión cultural de los años 70, anticipó la *performance* en una España que se abría a nuevos lenguajes artísticos.

A su muerte, la llegada a Andalucía de sus pinturas, dibujos y objetos personales plantea la cuestión de qué papel juega este legado en el panorama del arte contemporáneo de Andalucía. La conservación y la restauración de la obra y la memoria de Ocaña requieren de un proyecto de puesta en valor, en el cual se enmarca esta ponencia.

Tres metodologías se suman en la ponencia: una, desde la museología, revisa los sistemas museográficos, tanto física como virtualmente; otra, desde la perspectiva patrimonial, hace un diagnóstico y aborda sus valores patrimoniales; y la última, propiamente cultural, presenta propuestas y reflexiones sobre cómo una obra de arte se transforma en un bien cultural, convirtiéndose en un referente de interés cultural.

I METODOLOGÍA. OCAÑA, LA VALORACIÓN DEL PATRIMONIO MATERIAL E INMATERIAL DE CANTILLANA

(Yedra María García Sánchez)

Esta primera valoración presenta una visión de la obra de Ocaña desde la perspectiva y el conocimiento de las tradiciones de su pueblo natal. Quien redacta estas líneas ha crecido, convivido y participado en esas manifestaciones, teniendo esta valoración el objetivo de descubrir al lector la fuente creativa en la que se inspira la obra de Ocaña, tanto sus pinturas y esculturas como sus “teatrillos”, y mostrarle cómo se conserva su recuerdo en Cantillana a través de la difusión y conservación de su legado.

Desde niño, Ocaña destacó en el colegio por su afición al dibujo y la pintura, evidenciándose un artista potencial. Fue un enamorado de las tradiciones populares de su pueblo: las fiestas dedicadas a Nuestra Señora de la Asunción y la Divina Pastora, Corpus Christi, Semana Santa, verbenas...

Pero su creatividad quedaba estancada, asfixiada e incomprensible en su pueblo natal, por lo que decidió abrir horizontes y trasladarse a Barcelona en 1970. Sus comienzos, como pintor de paredes, fueron duros; todas sus ganancias las invirtió en la escuela de arte de Narciso Galiat y Baixas.

Pronto empezó a realizar montajes en los que interpretaba en las Ramblas el carácter de las gentes de su pueblo, fuertemente influenciado por la división que existía entre las hermandades de la Divina Pastora y Nuestra Señora de la Asunción. Las interpretaciones que realizaba, extraídas de su contexto, adquirirían una nueva dimensión. Estos actos, denominados por el artista como “teatrillos”, han sido considerados como los inicios de la *performance* en España. Entre ellos destacaba el montaje de la subida de Nuestra Señora de la Asunción a su trono, donde, entre pétalos de rosas y cánticos interpretados por niñas vestidas de ángeles, la Virgen salía de su sepulcro y ascendía a los cielos. Ocaña se inspiró en este acto y creó el suyo propio, adaptándolo a su estética y representándolo en Barcelona.

El patrimonio inmaterial de su pueblo, rico en matices, será la base de su creación artística, siendo su mirada capaz de combinar esta religiosidad popular andaluza con las vanguardias del siglo xx. El pintor de la “ilusión”^[1] disfrutaba con la mezcla de estos elementos tan dispares, y a la vez tan armónicos, en sus obras [F. 01].

El propio artista nos define así su pintura: “La fiesta, los casamientos, los bautizos, el entierro... todo esto es parte de mi pintura y parte de mi vida, y por eso yo mezclo cementerio con alegría, con cante, con bautizo, con borrachera, con romería y con folklore, o lo que tú quieras llamarle”^[2]. Estas tradiciones se funden en sus cuadros con pinceladas coloristas, llenas de vitalidad y energía [F. 02].

Ocaña será conocido en las Ramblas por sus paseos acompañado de sus amigos, por sus actuaciones de travesti peculiar, sus provocaciones y por mostrar su carácter reivindicativo y su compromiso con los derechos de los homosexuales.

En 1978, en la exposición de la galería MEC de Barcelona *Un poco de Andalucía* será reconocida la calidad de su obra pictórica. Sin embargo, el personaje público que había creado, “extrovertido, agudo, mordaz, gritón, provocativo, sutil, alegre y curioso”^[3], siguió comiendo terreno al Ocaña pintor con el éxito de la película *Ocaña, retrat intermitent*, de Ventura Pons, nominada en el Festival de Cannes.

En esta película Ocaña reivindicaba el valor de su obra con estas palabras: “Recuerdo que en una revista llamada *Reporter* hicieron fotografías de mis cuadros, y a la hora de la verdad no ha salido ninguno [...] todo lo que ha salido en los periódicos ha sido cosa de travesti y rollos de esos,

[1]

Así calificaba el cantautor Carlos Cano al pintor en su *Romance a Ocaña, torbellino andaluz en las ramblas de Cataluña*.

[2]

Fragmento de la película de Ventura Pons, *Ocaña, retrato intermitente* (1978).

[3]

Extraído de: VV. AA. *Pinturas Ocaña*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1985.



[F. 01]

Interpretaciones del pintor Ocaña de obras pertenecientes al patrimonio religioso de la Parroquia de Cantillana:

1. Nuestra Señora de la Asunción.
2. Divina Pastora.
3. Dolorosa
4. Inmaculada del Sagrario.
5. Cristo de la Misericordia.
6. Nuestra Señora de la Asunción de la Ermita de San Bartolomé.

Fotografías y montaje realizados por la autora.

que está muy bien, pero de lo que yo quería y por lo que yo quería que me hicieran las entrevistas, nada de nada, no salió ningún cuadro”^[4].

En esta etapa de su vida la pintura de Ocaña alcanzó una gran madurez, apreciándose en su obra influencias de Matisse, Modigliani, Rousseau y Chagall^[5], a los que él les inyectó toda su energía, añadiéndoles su ímpetu, vivacidad, colorido y fuerza, hasta convertirlos en propios. En estas obras la temática de lo festivo, tradicional y religioso se mantiene vigente, con su paleta de colores consigue que los tópicos de Andalucía unidos a lo contemporáneo alcancen un nuevo concepto.

En el verano del 83 marcha a su pueblo, donde le proponen organizar un pasacalle en “Homenaje a la vieja más vieja del pueblo”. Música, dragones, gigantes y cabezudos, risas de niños... y Ocaña de sol, presidiendo el cortejo; las bengalas que porta hacen arder su vestido de tiras de papel. El artista fallece días después a causa de las quemaduras.

Pero, tras su muerte, ¿qué ocurrió con su obra?, ¿cómo se conserva?, ¿dónde se localiza?, ¿qué recuerdo nos queda de él?

[4]

Comentario que realiza el artista en un fragmento de la película de Ventura Pons, *Ocaña, retrato intermitente* (1978).

[5]

Consultar: J. Naranjo Ferrari y A. López Hernández. “Fragancia cantillanera”. En: *Revista de Feria*. Cantillana: Excmo. Ayuntamiento de Cantillana, 2009, pp. 40-43.

[F. 02]

Cantillaneros/as participando en las tradiciones populares del municipio, en las que se inspira Ocaña para construir su mundo creativo.

Fotografía y montaje realizados por la autora.



La difusión de la obra de Ocaña en Cantillana se centró, en la década de los noventa, en organizar varias exposiciones en la Casa de la Cultura. Será en 2009, coincidiendo con la celebración del 25 aniversario de su muerte, cuando se organice la exposición *Ocaña expresión de libertad* y se estrene el documental *Ocaña, la memoria del sol*, de Juan José Moreno y Manuel Huete.

En cuanto al legado de Ocaña y a la conservación de su obra en su pueblo natal sus pinturas se localizan en tres ámbitos:

- Casas privadas. Las obras son valoradas emocionalmente y guardan anécdotas que los propietarios comentan recordando al pintor [F. 03].
- Centros públicos. Dona a la sede de Izquierda Unida un “retrato del cantillanerío”; sus personajes tienen representadas en su pecho las imágenes simbólicas de su afiliación: Pastora, Asunción y una incipiente política relegada a un segundo plano por la importancia de los partidos religiosos^[6] [F. 04].

[6]

La descripción de esta obra ha sido extraída de: J. Naranjo Ferrari y A. López Hernández. “Fragancia cantillanera”. En: *Revista de Feria*. Cantillana: Excmo. Ayuntamiento de Cantillana, 2009, p. 40-43.



[F. 03]

[F. 03]
 Obras del pintor José Pérez Ocaña conservadas en casas de Cantillana. Colección privada de D. Antonio Payán (retrato de joven y jarrón de flores) y Dña. Carmen Reina (Iglesia de la Misericordia de Cantillana). Fotografía y montaje realizados por la autora.

[F. 04]
 Lienzo donado por el artista a la sede de Izquierda Unida de Cantillana. Fotografía realizada por la autora.



[F. 04]

[F. 05]
 Mural ejecutado en el C.E.I.P. La Esperanza de Cantillana. Para la puesta en valor y difusión de esta obra el centro participó en el pasacalles en "Homenaje al pintor Ocaña" con ocasión del 25 aniversario de su muerte. Los niños acudieron disfrazados como los personajes del mural y los maestros caracterizados como el pintor. Fotografía y montaje realizados por la autora.



[F. 07]

[7]

La autora hace una afirmación frente a otras posibles metodologías. La metodología cultural se enfrenta a la metodología artística, histórica, patrimonial o, incluso, turística. Véase esta búsqueda también en: F. Estévez González y M. de Santa Ana (eds.). *Memorias y olvidos del archivo*. Valencia: Lampreave, 2009, que recoge las palabras de J. G. Romero, p. 184.

[8]

La ausencia de Ocaña en la historiografía del arte contemporáneo en Andalucía puede observarse en: VV. AA. *Historia del arte de Andalucía. Medio siglo de vanguardias*. Sevilla: Ed. Gever, 1994. Concretamente, M. Moreno Rodrigo y M. Moreno Gómez. “La plástica de nuestro tiempo”, pp. 255-330.

[9]

P. G. Romero. *Ocaña*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2012.

[10]

B. Gallardo. “Problemas y perspectivas teóricas en torno a la tutela del patrimonio artístico del siglo XX”. En: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, diciembre de 1999, año VII, pp. 46-55. Plantea que ante el cuadro del *Guernica*, de Picasso, nadie duda de que se trata de un bien de interés cultural. Revisa el concepto aplicado a la arquitectura contemporánea y alude, en Andalucía, al Docomomo.

[11]

M^a D. Ruiz de la Lacanal. “La valoración de los bienes culturales”. En: *I Congreso Internacional. El patrimonio cultural como motor de desarrollo, investigación e innovación*, Jaén, 2011 (sin publicar).

En el C.E.I.P La Esperanza ejecuta un mural; es el legado del artista a los niños de su pueblo, consiguiendo con esta obra que los pequeños tengan su primer contacto con el arte y recordándoles: “Nunca dejéis de ser niños, porque el día que lo dejéis es señal que estáis muertos” [F. 05].

– Colección familiar. Tras su fallecimiento, las obras que se encontraban en su estudio de Barcelona fueron trasladadas a su pueblo natal. En la actualidad sus hermanos y sobrinos cuidan y miman cada uno de sus lienzos. La sala donde se conservan recoge una gran colección de óleos, acrílicos, tintas, acuarelas, fotografías, mobiliario personal... La obra se muestra al espectador con una explosión intensa de color, allí nos encontramos con sus vírgenes, santos, viejas de pueblo, retratos, flores, ángeles... Todo el material gráfico se clasifica en carpetas; las obras ejecutadas en soporte de papel y lienzo aparecen enmarcadas y sobre paredes o estructuras metálicas diseñadas para albergarlas. Un espacio sin lujos, austero, sencillo, creado y financiado con mucho esfuerzo por una familia que apuesta por conservar la memoria de Ocaña, pintor, en su pueblo natal.

II METODOLOGÍA. LA VALORACIÓN CULTURAL

(M^a Dolores Ruiz de la Lacanal Ruiz-Mateos)

La metodología cultural es diferente a la metodología artística, histórica, patrimonial o incluso turística^[7]. No trabaja con la valoración histórico-artística, con una historia del arte de Andalucía que “olvidó” a Ocaña y su obra^[8], sino que entra en la valoración cultural, o, lo que es lo mismo, la relación Ocaña-cultura.

La valoración social o el interés cultural de la obra y el legado de Ocaña es ya un proceso en marcha^[9].

Antes de avanzar: ¿Cuántas obras de arte contemporáneas han sido declaradas bienes de interés cultural?^[10]

Indudablemente no es lo mismo “obra de arte” que “bien cultural”. Digamos, sin entrar en profundidad, ya que el tema nos ocuparía mucho espacio y tiempo, que pertenecen a dos sistemas de clasificación diferentes, es decir, uno al sistema de clasificación histórico-artístico (obras de arte) y otro al sistema de valoración o clasificación cultural (bienes culturales).

Para empezar, habría que señalar que no todas las obras de arte son bienes culturales (tampoco todos los bienes culturales son obras de arte)^[11]. Aquellas obras de arte que suscitan un interés o una valoración social las llamamos o declaramos bienes de interés cultural. Para ser un bien cultural, han experimentado un proceso de estima social, forman parte del legado de un pueblo y conectan con su memoria, con su pasado o su presente.

La pregunta que nos hacemos es: ¿La obra de Ocaña es un legado cultural? ¿Es una obra de interés social y cultural?

Pocas obras de arte contemporáneas han sufrido ese proceso de revalidación social, y eso las pone en una situación de fragilidad o debilidad respecto al resto del patrimonio histórico, consolidado por la valoración de las generaciones que se han sucedido y que lo han transmitido.

La conservación de las obras de arte contemporáneas, aún cuando contienen valores culturales, se encuentra en franca debilidad o en situación de riesgo, porque una valoración “histórico-artística” resulta insuficiente, especialmente cuando los valores culturales de los que son portadoras no son reconocidos por sus contemporáneos. La ignorancia, entonces, es el principal agente de deterioro.

El esfuerzo por su conversión en legado no puede ser un proceso de mitificación o anquilosamiento, sino la aplicación de la metodología que genera la estima y muestra su valor cultural, no bajo la vigencia, sino en su supervivencia.

Encontrar aquellos intereses y valores —no extensible a todas las obras de arte— que las convierte en “supervivientes” y comprender su peligro de desaparición es trabajar en su conservación.

Ocaña y la valoración cultural

Las escasas referencias a Ocaña y su obra en los museos de bellas artes y de arte contemporáneo^[12] o, incluso, las escasas referencias que existen en las historias del arte contemporáneo^[13] se equilibran con el lugar señalado que ocupa en la historia de la cultura.

Cuando hablamos de Ocaña no lo concebimos como una personalidad mitificada, sino como una persona “sin aura”, inteligente y en pleno ejercicio de la libertad, que soporta las imágenes que la sociedad construyó: la imagen de un homosexual, la imagen de un libertario, la imagen de un provocador.

- Hoy encontramos a un artista.
- Vemos el proceso de construcción del “aura”, como elemento social.
- Descubrimos a Ocaña como una persona que asume su identidad, su inseguridad, su exterritorialidad, su desplazamiento, su carácter de emigrante.
- Sorprende ver esa doble verdad, a una persona sencilla —en el documental de Ventura Pons— y al personaje.
- Sorprende ver en esos vídeos al artista reclamando a la sociedad que se le mire como artista.
- Su impresionante originalidad.
- Su autenticidad.
- Su imborrable sentimiento de pertenencia.

Ocaña: las raíces antropológicas

Ese sentimiento de pertenencia es legítimo, y son sus propias raíces antropológicas.

Conocedor extraordinario de lo social, de los eventos y de las celebraciones, es artista que trabaja en el comportamiento de la colectividad, indaga en la confluencia del arte y la vida, y descubre en las fiestas (contrario a días nefastos), en las bodas, en las primeras comuniones, que en los ritos es donde el ser humano une arte y vida, es decir, se convierte en artista. Y también en la muerte, el día nefasto, en que con mayor claridad la persona es protagonista del fin de sus actos...^[14]. ¿Por qué hablamos entonces de “cultura popular andaluza” y no de inteligencia artística ligada con la antropología social?

Experto en las fiestas y los fastos, conoce el círculo mágico en el que se muestran los espacios siderales y lo heliográfico: el sacrificio, la pertenencia, el rito, el llanto o la emoción, la catarsis colectiva. El artista observa atentamente las relaciones entre la vida y el arte, igual que hicieran otros artistas. Irrumpe en las Ramblas de Barcelona con su maleta de recuerdos no perdidos, con su película nunca extraviada, para articular con el material de los sueños y de la memoria la nueva realidad contemporánea.

No estamos planteando un arte sevillano o un arte andaluz^[15]. Estamos hablando de un actor y un artista conocedor del “Ritual de la Serpiente”^[16].

En la obra de Ocaña los miedos y los monstruos son demonios universales [F. 06 y 07].

En la obra de Ocaña, los ángeles de Ocaña demuestran que volar es una de las ansiedades elementales del hombre de todos los tiempos, el ansia de libertad [F. 08 y 09].

Entonces, sus valores culturales descansarían en esa sutil y potente red creada por el artista entre la realidad y el arte, moviéndose por la cultura, empapada de valores y referencias humanas universales.

Lo genuino, entonces, sería la creatividad alejada de códigos repetidos. Y el valor cultural de la obra de Ocaña estaría marcado por la originalidad y la autenticidad. Una reflexión que no nos lleva, ni mucho menos, a la cultura popular o a un pueblo, sino al núcleo de la construcción del arte y la cultura, con dimensión universal.

[12] Habría que señalar con precisión qué obras y cuántas se encuentran actualmente en instituciones culturales y museos de España o fuera de España. Recuérdese la presencia de Ocaña en el Monasterio Virgen de Montserrat, en Barcelona, o en el Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía, en Madrid.

[13] El estudio indaga y se pregunta sobre la presencia de la obra material o inmaterial del artista en el ámbito sevillano y en Andalucía, en las colecciones particulares y estudios sobre el arte contemporáneo en general.

[14] Sobre la naturaleza del tiempo, los días fastos y días “nefastos” se ha consultado el cuerpo filosófico de Eugenio Trias (1999) en *La razón fronteriza*, p. 157.

[15] El texto no profundiza sobre esta cuestión, pero indica la necesidad de encontrar modos de romper las lecturas historicistas, las genealogías piramidales, las cronologías... cuestiones como ¿un arte sevillano?, ¿un arte andaluz? son las preguntas que no debemos formular, según J. G. Romero, “si queremos salvar la utilidad política del arte en nuestra comunidad, salvarla de las dos máquinas que más están contribuyendo a su desactivación: la reclusión patrimonial y la exhibición turística”. En: P. G. Romero, Sevilla: Consejo de las Artes, Centro de Artes de Sevilla, 2006; En: F. Estévez González y M. de Santa Ana (eds.), *Memorias y olvidos del archivo*. Valencia: Lampreave, 2009, p. 184.

[16] El texto no profundiza en esta alusión, pero invita a revalidar los valores culturales de Ocaña, o señalar sus raíces antropológicas, y lo hace recordando los trabajos de Aby Warburg (2008), en parte recogidos en su libro *El ritual de la serpiente*, consultado en la edición publicada por Ed. Sexto Piso.



[F. 06 y 07] Arriba.
Detalle de escultura
y detalle de pintura
de Ocaña.

[F. 08 y 09]
Detalle de escultura
y detalle de obra
de Ocaña.



[17]
El texto no desarrolla pero reflexiona sobre la exposición de G. Didi Huberman: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2011, como una invitación a releer a Ocaña desde la estricta contemporaneidad, con el fin de revalidar su legado, su nueva "habitabilidad" por las actuales generaciones.

Ocaña: soporte artístico

Trabajador del lenguaje performático, ancestral como las propias manifestaciones culturales sociales (Semana Santa, procesiones, fiestas) que son de por sí construcciones sociales performáticas, el artista lleva a cuestas un mundo.

El artista lleva a cuestas un mundo^[17], en su éxodo de dentro hacia afuera, de un territorio a otro, de un tiempo a otro, en sus diferentes éxodos, y no sólo territoriales.

La fecundación de su memoria, la germinación o el parto (nacimiento-hacer salir-emergir) en las calles, en el espacio público (alumbramiento-dar a luz pública), exponiendo y exteriorizando su material artístico, su cuerpo, su ser. Ocaña saca de dentro lo que se almacena, guardado con pasión, lo que

se es, Ocaña no representa. Se expuso, se exhibió y se presentó a sí mismo, tratándose como un verdadero soporte o materia en la que chocan las miradas.

Ocaña: arte de la memoria

¿Por qué no decir que trabaja con materia artística, con la cultura, con ritos tan potentes y tan elementales en los que el arte es el punto de partida para la energía, para la fuerza, para la vida? Ante Ocaña, se es espectador o uno se inicia... hay un rito iniciático en el arte. O uno se inicia, o siempre será un “turista”.

Ocaña archiva, guarda, almacena gestos, emociones, en un trabajo artístico que es pura museografía.

Ocaña se exhibe, muestra.

Ocaña deja ver, trae a la imaginación, restaura la memoria, rehace algo perdido y repone en la vida, algo muerto, olvidado, desplazado^[18].

Ocaña enseña, inicia e invita, haciendo entrar al público en el círculo mágico y heliográfico de su fiesta artística.

Así planteado, Ocaña es uno de los artistas andaluces significativos del siglo XX y su obra un legado cultural, una obra de interés cultural.

III METODOLOGÍA. LA VALORACIÓN DE OCAÑA DESDE LA MUSEOLOGÍA

(Ana Galán Pérez)

El apartado que presentamos a continuación pretende ser una reflexión de la obra de Ocaña desde la museología, ya que, en el análisis previo que hemos realizado de su puesta en valor, partimos de la trayectoria de exposiciones temporales, tanto las producidas por Ocaña como las que se han hecho desde su fallecimiento en 1983 hasta la actualidad. Por todo ello y por el interés existente en Cantillana por generar un museo local en su nombre, el punto de partida en el que nos encontramos debe ser el análisis de una posible formación museística.

La primera reflexión que planteamos es: ¿Cabe un solo discurso museológico de Ocaña? Como hemos podido comprobar a través de las dos metodologías precedentes, la valoración del patrimonio material e inmaterial de Cantillana en Ocaña y la valoración cultural, lo que constatamos inmediatamente es su complejidad. La dinámica de miradas que parten del propio artista hacia su familia, sus amigos, su contexto social, el mundo artístico, que retornan, se recogen y se vuelven a lanzar, genera una órbita múltiple y compleja de maneras de entender y hacer propio a Ocaña.

La segunda reflexión, y teniendo presente dicha complejidad del artista, es la siguiente: tras las experiencias museísticas, ¿estaremos en un punto de inflexión necesario sobre la manera de enfocar la creación y desarrollo de los museos?^[19] Una vez cuestionadas las vías, justificaciones y valoraciones por las cuales se han generado museos locales en todo el territorio español, el siguiente paso es situarnos en la experiencia museística en Andalucía^[20], fundamentalmente en lo que se refiere a los museos de arte contemporáneo planteando cuestiones como ¿cuál ha sido la versus museo de arte contemporáneo?^[21], ¿lo vive y hace la localidad como propio o es ajeno a las dinámicas culturales?

Un ejemplo relativamente próximo en el tiempo en el desarrollo de los museos locales de arte contemporáneo en Andalucía es el Museo José María Moreno Galván en la Puebla de Cazalla, provincia de Sevilla, que se inauguró en 1995. Su dirección ha detectado unas necesidades de gestión y sostenibilidad que presentan de manera común los museos locales, afirmando que es necesario generar una red de museos locales de arte contemporáneo^[22].

[18]

El texto abre una nueva consideración al enclavar a Ocaña entre los artistas de la Memoria. En este sentido se hace referencia al libro de F. Estévez González y M. de Santa Ana (eds.). *Memorias y olvidos del archivo*. Valencia: Lampreave, 2009.

[19]

La Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía, AMMA, desarrolla, desde su fundación en 2007 hasta la actualidad, un foro muy activo de debate y opinión en torno al desarrollo de los museos y de la profesión de museólogo y museógrafo, y cuya actividad se presenta periódicamente en el e-Boletín AMMA y en la web www.asoc-amma.org.

[20]

Los documentos más significativos para comprender el desarrollo museístico en Andalucía es, en primer lugar, la normativa vigente sobre museos, la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía. Además, contamos con un texto muy interesante, el “Plan de calidad de los museos andaluces”. Fundamental es la obra de José Ramón López, Director del Conjunto Arqueológico de Itálica, “Historia de los Museos Andaluces en Andalucía 1800-2000”, 2010.

[21]

Para más información sobre museos locales en la provincia de Sevilla: www.museosdesevilla.blogspot.com

[22]

José M^a Moreno Galván fue un intelectual y crítico del arte español de los años 50, 60 y 70. El museo surge en su honor y alberga una colección de obras de creadores de la vanguardia andaluza. Para más información sobre el Museo José María Moreno Galván: www.museomorenogalvan.es.

Comprobamos de esta manera que existen ejemplos cercanos en tiempo y territorio en la posible generación de un museo sobre Ocaña.

El siguiente punto en la reflexión museística debe ser la misión a la que está dirigida en su trinomio: arquitectura, colección y sociedad. Una misión que, en el caso que nos lleva, se trataría de poner en valor la obra de Ocaña, o, dicho de otra manera, custodiar, estudiar, documentar, proteger, restaurar, exhibir, difundir y enseñar la obra de Ocaña, en toda la pluralidad de medios en los que plasmó su expresión artística. Por tanto, tomando como base la propia definición de museo del ICOM^[23], nos podemos plantear los siguientes interrogantes:

- ¿Cuál es el mejor método para dar a conocer la obra de Ocaña? ¿Es válido un discurso estático?
- ¿Qué espacio es el más adecuado para dar a conocer su vida y obra?
- ¿Qué visión tenía el propio pintor de las exposiciones?
- ¿Cómo experimenta la sociedad al artista?

Reflexión sobre el concepto de colección de Ocaña al de legado artístico

Se debe resaltar, en primer lugar, su expresión artística y creatividad. Las corrientes y tendencias artísticas que desarrolló Ocaña no se reducen a obra pictórica o gráfica, a un soporte material, tangible, pues generó una manera de expresión particular vinculada a las *performances*. Un rico patrimonio audiovisual, pictórico y de expresión, un legado intangible. Por ello podemos preguntarnos: ¿Puede una sala de exposiciones recoger y dar a conocer toda esta actividad artística? ¿Cuál es el método más adecuado?

En segundo lugar, hay que afirmar que Ocaña no tiene fronteras, dando a conocer sus orígenes andaluces y su herencia cultural en un marco más allá que su territorio natal. Por ello nos podemos cuestionar: ¿Tendría sentido un museo estático, permanente en Cantillana? Ante esta pregunta, cabe acudir a las experiencias en el entorno 2.0 de espacios y museos virtuales, a través de los que se podría conseguir la difusión internacional^[24].

En tercer lugar, el posicionamiento en la libertad. La vida y obra de Ocaña, que se materializa en su colección artística que ha llegado a nuestros días, se visualiza desde dos líneas convergentes, su manera y estilo de vida y su obra artística, fundamental para entender el momento histórico que vive Andalucía y España, y que nos habla de valores tan universales como la libertad y la necesidad imperiosa de expresar la fuerza del artista como sólo Ocaña pudo hacerlo.

En definitiva, un legado tangible e intangible, que traspasa la materialidad de una colección puramente objetual o dimensionable.

La idoneidad del espacio y la arquitectura

Al respecto de la arquitectura, cabría advertir en primer lugar que el nuevo espacio arquitectónico tiende a ser de dimensiones enormes^[25], se posiciona y gana fuerza respecto al contenido, respecto a la colección artística que se debe proteger y mostrar. Así, se puede dar el caso de que el público convierta el museo en un lugar de peregrinación, en ocasiones más por su continente que su contenido. ¿Cabrá entonces valorar la obra y colección de Ocaña en un edificio de nueva construcción?, ¿sería coherente con su dinámica vital?

Una vez cuestionada la idoneidad de generar un gran espacio moderno e inocuo, el siguiente punto es valorar la necesidad de uno o de varios espacios. Ya que ¿puede un solo espacio reflejar y recoger sus vivencias y obras? Cabría considerar la localidad de Cantillana como un espacio vivo-vital en sí mismo en el que poner en valor su obra, considerándolo como un lugar en el que conocer los orígenes y fuentes iconográficas y vitales de Ocaña. Como hemos podido ver en la primera metodología, el pueblo es en sí mismo memoria viva.

[23]

Estatutos del ICOM de la 22ª Conferencia General de Viena, en 2007. "Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo".

[24]

F. Caballero Cano e I. Tejeda Martín. "Museos virtuales e innovación museográfica". En: *Actas del XVIII Congreso Internacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Granada, 2011, pp. 309-312.

[25]

A. Biedermann. "El panorama arquitectónico en el ámbito de museos de las últimas décadas". E-Boletín *AMMA*, n.º 4, 2012, pp. 20-31.

Además del análisis del espacio, cabe ahora hablar de la museografía, esto es, la manera de exponer el discurso museológico dentro de ese espacio que será tan rico y variado como miradas se ofrecen y proyectan sobre el pintor. Se hace necesario, por una parte, huir de la tecnologización museográfica que se ha sufrido en los últimos años, ya que se podría llegar a perder la esencia de Ocaña. Las nuevas tecnologías deben estar al servicio del proyecto museológico y museográfico y no al contrario. Las máximas deben ser sostenibilidad y accesibilidad. Por tanto, se aboga por un desarrollo conceptual museológico mucho más importante que un desarrollo museográfico insostenible.

En un futuro proyecto museográfico, hay que considerar que Ocaña volcaba toda su creatividad vital en cada una de las formas de expresión materializadas bien en obra pictórica o a través de sus *happenings*. Por ello, a la pregunta “¿cómo exponer la obra de Ocaña?” habría que reflexionar sin duda sobre la necesidad de generar espacios lo más similares posibles a cómo presentaba el artista su obra. Espacios vivos, en movimiento, llenos de fuerza.

Cabe reseñar la afirmación de Ocaña que se encuentra en el documental *Ocaña, la memoria del sol* y que nos da una pista sobre cómo entendía la exposición de su arte:

“Se piensan que es una exposición con cuadritos colgados, pues no. [...] Aquí está toda mi casa”.

En el mismo documental, se muestra cómo la exposición temporal *Ocaña. Color et fête populaire*, celebrada en la localidad francesa de Artemis, le resulta tediosa, y siente la necesidad de salir al mercado de la localidad, en busca de un marco vivo lleno de gente para expresarse, en definitiva, para mostrar su fuerza realizando allí una *performance*.

Arte en el arte. Remarcaremos que si cada aspecto de su vida era pura creatividad, nos encontramos ante un artista que a través de su obra puede ser capaz de seguir generando nuevas miradas. Por ello, la aportación de las nuevas formaciones artísticas y colectivos que ya realizan de manera periódica una *performance* en Barcelona^[26] tienen especial relevancia y sería interesante valorarlas en este espacio museográfico como parte de la dimensión vital de Ocaña, ya que, si tiene una diversidad de miradas y sigue generando un movimiento de expresión/artístico, ¿se puede englobar de alguna manera este movimiento dentro de un proyecto común?, ¿pueden aportar una mirada contemporánea a la vida y obra de Ocaña?

Reflexión sobre la propia sociedad y los visitantes/experimentadores potenciales de la obra de Ocaña

La experiencia ya nos ha demostrado que construir un espacio y ubicar una colección no determina que un museo sea visitado o, es más, vivido como una experiencia cultural-vital. La respuesta a un museo efectista es que al tiempo deja de ser visitado, sobre todo cuando pasa el “efecto shock”. La implementación de museos en un territorio en el cual la propia sociedad no participa de su concepción, que no de su contenido, muere de soledad.

Tanto para los visitantes que han seguido la trayectoria artística de Ocaña, como para la sociedad actual que va a descubrir a Ocaña, la fórmula determinada para dar a conocer la obra de Ocaña debe integrarse en las dinámicas culturales y museísticas que ya están adquiridas por unos y otros.

Cabe destacar que, dentro de esta valoración de los visitantes de un proyecto museístico sobre Ocaña, la multiplicidad de tipologías depende de la gran variedad de miradas, interpretaciones, experiencias vitales de diferentes personas e incluso de colectivos que tanto en el periodo de su vida como en estos 25 años, ha hecho suya una parte del artista. Hay que considerar, por tanto, que el público de Ocaña es tan diverso, libre y complejo como lo fue su propia vida y obra.

Es la manera de experimentar a Ocaña lo que debería sentar las bases metodológicas de un futuro proyecto museológico. Se hace necesario estudiar estas dinámicas ya generadas y ayudar a construir otras nuevas con la consideración plena de Ocaña como artista universal [F. 10].

[26]

La galería de arte La Rosa del Vietnam, ubicada en Barcelona, hace difusión de la *performance*, denominada por sus organizadores como “Acto místico-queer, Beata Ocaña” y que sale todos los años en un tipo de procesión. Dicho evento y otros en torno a Ocaña se pueden seguir en Internet en las redes sociales a través del perfil de Facebook La Beata Ocaña.



[F. 10]

Obra de Ocaña al fondo:
la Virgen de Montserrat
en la Abadía de Montserrat,
Barcelona, 2006.

En resumen, después de esta valoración museológica no se puede enfocar este proyecto como hace quince años. Podrían seguir utilizándose las mismas herramientas para generar una exposición, pero va mucho más allá. Hemos identificado diversos colectivos con diversas miradas, dispuestos en todo el territorio español, teniendo que ser especialmente sensibles con la familia, que es la guardiana y custodia de su colección.

Por otra parte, y subrayando la identificación de Ocaña como artista, se plantea la necesidad de investigar al artista desde la universidad, proponiendo nuevas miradas al arte contemporáneo, estudiando a Ocaña desde su génesis, es decir, cómo surge y se desarrolla un artista, y cómo poner en valor su vida y su legado. Finalmente, cualquier relación espacial es correcta si tiene un contenido puesto en valor, y en este caso se propone así con la obra de Ocaña.

En definitiva, poniendo en valor su obra como patrimonio tangible e intangible andaluz, material e inmaterial, y consiguiendo elevar a bien de interés cultural para la máxima protección su obra física y su memoria.

CONCLUSIONES

Este es un proyecto cultural cuyo objetivo es la conservación del legado material e inmaterial de Ocaña.

Se sostiene en la interdisciplinariedad, un reto al servicio de la conservación y restauración del arte contemporáneo.

Este proyecto tiene un primer objetivo, la valoración y la catalogación, así como el trabajo de conservación-restauración del legado existente en Cantillana en concreto, comprendiendo que es en este lugar donde hay una de las múltiples constelaciones Ocaña, concretamente aquella que revela una relación estrecha con la tierra, sus tradiciones y sus costumbres, de una manera natural y original, en base al concepto de la pertenencia.

Es en lo local y concreto donde se han planteado los proyectos concretos: un museo local, la restauración y declaración como BIC de un mural o un proyecto de difusión.

El segundo objetivo es la valoración de la dimensión cultural e indagación desde la contemporaneidad, con sus herramientas, con sus conceptos, con sus pensamientos, para revalidar el legado de Ocaña. Descubrir su inteligencia y su libertad se ha convertido en parte del proyecto, porque conservar es valorar. Descubrir es comprender, apreciar y estimar.

- La metodología aplicada permite ahondar en los valores culturales, sacar la relación Ocaña-cultura, con el fin de comprender la paradoja de la conservación aplicada al arte contemporáneo, donde la conservación lucha contra el principal agente de deterioro: la ignorancia, el olvido, la indiferencia, con ejercicios de valoración.
- La consideración y oportunidad de generar un “Atlas Ocaña”, capaz de conservar el registro de miradas. Un Atlas que registre tantas constelaciones como sean posibles.
- El proyecto “Conservación Ocaña” es un proyecto de valoración y estima social.

El tercer objetivo es indagar desde la museología en la propia conservación, entendida como los tratamientos museográficos y la gestión (catalogación, exposición, restauración, difusión y educación), moviéndose entre la patrimonialización y la creatividad que hace posible la generación de nuevos encuentros entre el legado de Ocaña y la sociedad actual.

- La tercera metodología indaga en la construcción de espacios, lugares, presenciales o virtuales, para el encuentro. Plantea la construcción de encuentros entre la obra y otros, que queden alterados, iniciados en el arte de Ocaña.
- Patrimonializar no es congelar, no es momificar, sino participar, disfrutar, legitimar, revalidar.
- La valoración del legado Ocaña no puede congelar o momificar, sino crear otros caminos para que la obra de Ocaña, abierta a lo público, produzca la estima.

BIBLIOGRAFÍA

I Metodología

- MORENO, J. J. y HUETE, M. *La memoria del sol*. CD-ROM, Sevilla, 2009.
- NARANJO FERRARI, J. y LÓPEZ HERNÁNDEZ, A. “Fragancia cantillanera”. En: *Revista de Feria*. Cantillana: Excmo. Ayuntamiento de Cantillana, 2009, pp. 40-43.
- PONS, V. *Ocaña, retrato intermitente*. CD-ROM, Barcelona.
- VV. AA. *Pinturas Ocaña*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1985.

II Metodología

- BENJAMIN, W. *Atlas Constelaciones*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.
- DIDI HUBERMAN, G. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuesta?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, F. y DE SANTA ANA, M. (eds.). *Memorias y olvidos del archivo*. Valencia: Lampreave, 2009.
- GALLARDO, B. “Problemas y perspectivas teóricas en torno a la tutela del patrimonio artístico del siglo XX”. En: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 29, año VII, 1999, pp. 46-55.
- ROMERO, P. G. *Ocaña*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge, 2012.
- VV. AA. “Conservación de Arte Contemporáneo”. En: *11º Jornada Conservación de Arte Contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Grupo Español de Conservación. Ministerio de Cultura, 2010.

III. Metodología

- ALONSO FERNÁNDEZ, L. *Museología y Museografía*. Madrid: Del Serbal, 2006.
- CHINCHILLA GÓMEZ, M. *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Subdirección de Museos Estatales, 2005.
- CHOAY, F. *La alegoría del patrimonio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1992.
- FARIÑAS LAMAS, A. *Exposiciones temporales. Organización, gestión, coordinación*. Madrid: Subdirección General de promoción de las Bellas Artes. Ministerio de Cultura, 2006.
- GARCÍA BLANCO, A. *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 1999.
- GONZÁLEZ PARRILLA, J. M. y CUENCA LÓPEZ, J. M. *La musealización del patrimonio*. Huelva: Universidad de Huelva, 2009.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *Manual de museología*. Madrid: Síntesis, 2001.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. R. *Historia de los museos en Andalucía (1500-2000)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.
- SANTACANA MESTRE, J. y SERRAT ANTOLÍ, N. *Museografía didáctica*. Barcelona: Ariel, 2005.
- THOMSON, G. *El Museo y su entorno*. Madrid: Akal, 1998.

CURRÍCULUM VITAE

YEDRA MARÍA GARCÍA SÁNCHEZ

Doctora en Bellas Artes y Máster en Arquitectura y Patrimonio por la Universidad de Sevilla. Experta en clasificación y catalogación de bienes culturales de colecciones de ámbitos religiosos, tema sobre el que hizo su tesis doctoral, y experta en criterios de restauración. Trabaja en la restauración de obras de arte, así como realizando inventarios y catálogos para instituciones.

MARÍA DOLORES RUIZ DE LA LACANAL RUIZ-MATEOS

Doctora en Historia del Arte y Bellas Artes, Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico. Profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Directora del grupo de investigación y transferencia tecnológica HUM673 SOS Patrimonio. Tutora de prácticas del Máster del Patrimonio Urbano Latinoamericano y Andaluz de la Universidad de Sevilla. Investiga en el ámbito de la Teoría e Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, y está interesada en la potenciación de la relación de la universidad con la sociedad en general.

ANA GALÁN PÉREZ

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la ESCRBCC, posgrado en Técnicas Analíticas aplicadas en Conservación y Restauración por la UB y becada por la Diputació de Barcelona en el Museu Maritim y por la Generalitat de Catalunya en el SSCRBCC. Especialista en investigación patrimonial en archivos catedralicios. Máster en Gestión Cultural, especialidad Museos, por la UB. Es coordinadora del e-Boletín AMMA, la Asociación de Museólogos y Museógrafos de Andalucía. Actualmente trabaja en un proyecto de difusión en la red sobre los museos de ámbito sevillano.