ARTES PLÁSTICAS Y CIUDAD

Miguel Ángel Chaves Martín (Dir.)



Miguel Ángel Chaves Martín
(Director)

ARTES PLÁSTICAS Y CIUDAD

Grupo de Investigación
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea
Universidad Complutense de Madrid

ARTES PLÁSTICAS Y CIUDAD
Miguel Ángel Chaves Martín (Dir.)

Edita: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea. Universidad Complutense de Madrid

Colabora: Departamento de Historia del Arte y Patrimonio. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

© De los textos: sus autores

© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

Revisión de textos: Estíbaliz Pérez Asperilla, Olga Heredero Díaz

Maquetación: NMyK Creativos

Impresión: Discript S.L. Madrid

ISBN: 978-84-606-9564-6

Depósito Legal: M-23109-2015

Primera impresión: junio de 2015

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.



Este volumen colectivo se vincula a los resultados del proyecto Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos (Ref. HAR2012-38899-C02-02). Plan Nacional de I+D+i. Ministerio de Economía y Competitividad.

Índice

Artes plásticas y ciudad. Miradas cruzadas 9
Miguel Ángel Chaves Martín

Sendas en la orilla: arte y nuevos usos del litoral en las villas portuarias de Asturias 13
Mª Soledad Álvarez Martínez

Memoria en la ciudad. Imágenes de monumentos conmemorativos hispanoamericanos en el Archivo Fotográfico del CSIC 29
Wifredo Rincón García

La Escuela de Estudios Hispanoamericanos y su papel dinamizador en la ciudad de Sevilla 41
Sonia D´Agosto Forteza

La existencia ruinosa: realidad urbana en el imaginario gráfico de la guerra civil española (1936-1939) 47
Manuel Antón Salas

Apropiaciones culturales. El arte reclama el derecho a la ciudad 55
María Teresa Angulo Delgado

El mundo cerámico de Eduardo Alfonso Cuní 63
Sonia Arilla Satué

El caminante virtual: arte y percepción en el espacio público 71
María Dolores Arroyo Fernández

El parque escultórico del berrocal en Plasencia. Arte y naturaleza en un centro urbano 79
Moisés Bazán de Huerta

La escultura contemporánea como elemento de la ciudad de Granada, la interacción que el público establece con ella y su conservación 87
María del Carmen Bellido Márquez

Potencialidades olvidadas. El rol de las obras aborígenes australianas en el Musée du Quai Branly: ¿diálogos interculturales de las obras con la ciudad de París y sus gentes? 91
Roser Bosch i Darné

El arte en la ciudad contemporánea: en torno a un proyecto de Le Corbusier para París en 1950 99
Juan Calatrava Escobar

Pintura y ornato artístico ligados a la arquitectura en la ciudad de Murcia durante el S. XX 107
Gema Carbonell Lloreda

La presencia del arte en la ciudad contemporánea: entre la interrupción y la *estetizacion* del espacio público: Chile, aproximaciones recientes 111
Felipe Corvalán Tapia

La ciudad como ecosistema creativo. La nueva institución artística como fábrica de futuro 119
Andrea Estankona Loroño

La calle Larios como ejemplo de espacio público musealizado 127
Ana Florido Arreza

Movimientos vecinales y plataformas de difusión política y cultural en el Madrid de mediados de los setenta 137
Isabel García García

Arquitectura y escena urbana: influencia de las regulaciones estéticas en la percepción del espacio público 145
Clara García Mayor y Leticia Serrano Estrada

La no-ciudad dibujada: espacios extramuros y subterráneos enlos grabados de la Granada contrarreformista 151
Francisco Antonio García Pérez

Urbanismo, arte efímero y ciudad: presencia en Barcelona de Carlos IV y María Luisa de Parma en 1802 159
Laura García Sánchez

La ciudad en ruinas: la visión del cine neorrealista 165
Rafael Gómez Alonso

La nueva visión sublime en la crisis de la ciudad actual. El "paisaje residual" de las "ciudades genéricas" 171
Sara González Arjona

La percepción de la belleza en la ciudad contemporánea, una suma de entornos del individuo 179
Sara Glez. Moratiel

Arte, ciudad y sistemas de vigilancia 187
Ricardo Iglesias García

César Manrique y Lanzarote: un ejemplo de intervención artística en el territorio 193
Violeta Izquierdo

La ciudad moderna captada por el objetivo fotográfico: algunas consideraciones sobre la *Straight Photography* 203
Francisco Javier Lázaro Sebastián

Terpsicore reconquista la ciudad. Trisha Brown y su influencia en la obra de ATDK 209
Marta Llorente Pascual

Dibujo, realidad y utopía en los paradigmas urbanos 215
Nuño Mardones Fernández de Valderrama

La reforma artística / urbanística de la Plaza del Humedal de Gijón (1994-1995) 223
Santiago Martínez Fernández

El arte urbano negociado con la ciudadanía en el *#Proyecto Tetuán* 227
Amelia Meléndez Táboas

El puerto de el musel a través de la pintura: historia y repercusión de la infraestructura en la región asturiana 233
Laura Mier Valerón

Propaganda Edilicia 243
Alina Navas

Simbolismo y significación de las representaciones urbanas en la iconología de Gradiva 253
Ana Panero Gómez

Manifestaciones artísticas en el contexto urbano de Alicante 261
Raquel Pérez del Hoyo y Almudena Nolasco Cirugeda

La Revista Alemana (1932-1944) y la visión cambiante de la arquitectura del nazismo: entre la fascinación por la electricidad y el culto al estilo clasicista 267
Javier Pérez Segura

Arte y el entorno construido 277
Marcela Ramón García

Entre el monumento y la ruina. Construir otros *modos de ver* las ciudades latinoamericanas 281
María José Sabo

La escultura del siglo XXI en el espacio público en Murcia 287
Victoria Santiago Godos

El arte efímero y el espacio público. Madrid 2006-2011 293
Lucila Urda Peña

Los monumentos a los caídos erigidos por el franquismo y su relación con el espacio urbano 299
Marcel Xandri Guitart

ARTES PLÁSTICAS Y CIUDAD. MIRADAS CRUZADAS

Miguel Ángel Chaves Martín
Universidad Complutense de Madrid

La intensidad con la que vivimos en la actualidad el fenómeno urbano hace imprescindible una reflexión profunda sobre lo que la ciudad es, así como sobre los cambios de sentido que se han ido produciendo y se siguen operando en estos momentos, en las distintas relaciones entre los factores que tejen el ámbito de lo urbano. Todo ello nos estimula como investigadores, alimentando nuestras inquietudes, instándonos continuamente a buscar respuestas a las preguntas que se nos plantean incesantemente como grandes retos a superar en el camino recorrido hacia la comprensión fundamentada de la ciudad. Considerar la ciudad como entidad que alberga diversidad de grupos sociales, como espacio en el que se establecen las relaciones entre estos gru-pos, como lugar en permanente adecuación a los requerimien-tos sociales, conduce inevitablemente a la cada vez más necesaria interdisciplinariedad que caracteriza los denominados estudios culturales urbanos desde las relaciones entre las artes, la cultura, la comunicación y el espacio urbano. La ciudad, los espacios urbanos, son una poderosa fuerza que actúa sobre nuestro acontecer diario influyendo en nuestra forma de pensar, sentir, imaginar, vestir, trabajar, descansar, es decir, sobre nuestra forma y calidad de vida. Así, la ciudad aparece como algo más que un simple espacio territorial que cobija a los ciudadanos dentro de sus fronteras urbanas. Los espacios que se generan son espacios sentidos, percibidos por el ciudadano, espacios llenos o vacíos, con significado. El aspecto formal es su forma de expresión, la manera como se manifiesta al ciudadano, que los hace suyos como espacios ya no puramente matemáticos sino antropológicos.

Punto de encuentro de un denso y plural entramado de relaciones, la ciudad no sólo es un objeto de uso colectivo sino que, como afirma Giulio Carlo Argan, es el resultado de la convergencia de todas las técnicas artísticas que dan lugar a la formación de un ambiente

> tanto más vital cuanto más rico en valores artísticos. La ciudad busca la belleza a través de sus relaciones con lo artístico. Esta belleza se quiere como expresión de la belleza de quien la habita, de quien quiere darla a conocer porque al tiempo y a través de ella se manifiesta y se representa. Por eso se sirve de las artes plásticas, solicitando y aliándose con los estamentos artísticos (Argan, 1984: 63).

A su vez, el complejo entramado cultural que es la ciudad –concluye Argan–, toda ciudad, y desde luego la ciudad contemporánea, ha sido desde su gestación referencia continua e inestimable para los artistas que han sabido leer en ella las distintas concepciones de lo moderno, y se han dejado estimular por ella hasta hacerla generadora de sus visiones, de sus anhelos, y también de sus rechazos. Desde la contemplación (ciudades percibidas, ciudades representadas) a la intervención (escultura pública, peformance...), desde la aceptación (sugestión) al rechazo (caos), la ciudad se convierte en el objeto de las miradas cruzadas que artistas, arquitectos, urbanistas, fotógrafos, viajeros e intelectuales, entre otros protagonistas de lo urbano, nos han ido dejando a lo largo del tiempo, en ese proceso de construcción de la ciudad que implica también el plano temporal como espacio vivido y percibido por el ciudadano.

Esta idea de la ciudad "vivida" por los ciudadanos está en la base del sentido de apropiación del espacio por parte del individuo, convirtiéndolo en lugar antropológico en el que se generan unos usos y unas transformaciones que afectan a la comprensión y las relaciones entre arte y espacio público. Partiendo de las teorías de Heidegger ("Construir, habitar, pensar") y continuando con los trabajos de Norberg-Schultz y Dufrenne entre otros, es importante destacar los estudios más recientes de Javier Maderuelo (1994 y 2000) profundizando en la idea de paisaje urbano y sus implicaciones con el arte público, y Félix Duque (2001) incorporando también el término "político" desde una posición decididamente polémica a la par que necesaria a la hora de plantear los rasgos esenciales de la actitud del individuo urbano de las sociedades occidentales frente al paisaje de la ciudad, los cambios del espacio como consecuencia de la integración de la escultura en la arquitectura y el urbanismo, y la planificación del espacio que este hecho conlleva, una planificación sin duda política, tanto en su sentido griego como en el moderno. Es precisamente desde el siglo XIX, en los orígenes de la ciudad contemporánea, cuando esta relación arte, espacio, ciudad, se hace más evidente como directa consecuencia de las remodelaciones y ampliaciones del espacio urbano y la consiguiente inclusión masiva de monumentos públicos, manteniéndose desde entonces, con intensidad variable, hasta nuestros días.

Cuando se dispone una escultura, un monumento público, en un espacio determinado se modifica el contexto urbano creando una nueva codificación, una relación entre arquitectura, urbanismo, arte y receptor (ciudadano). En la ciudad contemporánea (Londoño, 2007) la obra de arte público evidencia su pérdida de autonomía, una ruptura con las lógicas del monumento y el espectáculo, en un proceso de consolidación estética que enriquece el paisaje urbano, permitiendo la movilización de sentidos y fortaleciendo niveles expresivos, que establecen la comunicación entre el mundo cotidiano y las determinantes de una política ciudadana que, a su vez, democratiza el acceso a la obra de arte, la apropiación de un espacio que tiene que ser asumido como una entidad, como un imaginario social y cultural, como un referente obligado para el devenir del ciudadano, el cual propicia y presencia una interlocución entre las percepciones individuales de la ciudad, las proyecciones colectivas y las transferencias latentes en cada obra a partir de las experiencias del artista.

Por otro lado, la representación de la ciudad ha sido una constante que corre paralela al hecho mismo de la creación de los espacios urbanos en los que el individuo se asienta, como autoafirmación, como referente necesario de lo que ha creado. Representamos nuestro entorno, lo percibimos y recreamos, estableciendo nuevos mensajes y significados. La ciudad y sus representaciones se producen mutuamente (Gorelik, 2004). No hay ciudad sin representaciones de ella, y las representaciones no sólo decodifican el texto urbano en conocimiento social, sino que inciden en el propio sentido de la transformación material de la ciudad. Esta representación de la ciudad no será únicamente real, sino también recreada, imaginada, interpretada subjetivamente a través de la mirada del artista, del pintor, del fotógrafo, del cineasta…, que se sentirán, en los espacios de la ciudad contemporánea de las primeras décadas del siglo XX, seducidos por los nuevos escenarios de la modernidad, sistemáticamente narrados y representados, y finalmente horrorizados estableciendo nuevas lecturas de los espacios urbanos que derivarán en el abanico de trabajos desarrollados en las últimas décadas, reivindicando la importancia de los estudios de iconografía de la ciudad.

Esta nueva forma de entender la cultura urbana, alejada de las meras cuestiones técnicas y enfocada hacia un planteamiento histórico y cultural preocupado sobre todo por las relaciones espacio/tiempo, ciudad/ambiente, es la que había planteado ya en 1938 Lewis Mumford en su obra *La cultura de las ciudades*, cuando define a éstas como la obra de arte más grande creada por el hombre. Desde la interdisciplinariedad que le inculcara su maestro Patrick Geddes, la visión de la ciudad en Mumford abarcaba tanto la sociología como la historia, la filosofía y la arquitectura, la tecnología, la economía, el urbanismo…., en un planteamiento claramente renovador y arriesgado que pasadas las décadas ha vuelto a recobrar protagonismo.

> La ciudad constituye un hecho de la naturaleza, lo mismo que una cueva o un hormiguero. Mas también es una obra de arte consciente, y contiene, dentro de su armazón comunal, muchas formas de arte más simples y más personales. La mente adquiere forma en la ciudad y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente. El espacio, lo mismo que el tiempo, se reorganiza artísticamente en las ciudades, en las líneas periféricas y en las siluetas de los edificios. Al elegir los planos horizontales y los picos verticales, al utilizar o rechazar un lugar natural, la ciudad conserva la huella de una cultura y de una época y la relaciona con los hechos fundamentales de la existencia. La cúpula, el capitel, la avenida abierta y el patio cerrado nos revelan no solamente las diferentes disposiciones físicas, sino también las concepciones esencialmente diferentes del destino humano. La ciudad es de utilidad física para la vida colectiva y un símbolo para aquellos movimientos colectivos que aparecen en circunstancias favorables. Junto con el idioma, es la obra de arte más grande del hombre (Mumford, 1938).

Las investigaciones que relacionan comunicación, cultura, arte y ciudad se consolidan, sobre todo, en los primeros años de la década de 1990, desde una simultaneidad de miradas sobre el espacio urbano, en un momento en el que el concepto de ciudad está en plena transformación.

> La combinación de dispersión espacial e integración global ha creado un nuevo rol estratégico para las grandes ciudades. Más allá de su larga historia como centros del comercio y la banca internacionales, estas ciudades tienen hoy cuatro funciones completamente nuevas: primero, como puntos de comando altamente concentrados desde los que se organiza la economía mundial; segundo, como localizaciones claves para las finanzas y las empresas de servicios especializados o del terciario avanzado, que han reemplazado a la industria como sector económico dominante; tercero, como lugares de producción y de generación de innovaciones vinculadas a esas mismas actividades; y cuarto, como mercados para los productos y las innovaciones producidas. (…) Las ciudades concentran hoy el control sobre vastos recursos y los sectores de las finanzas y los servicios especializados han reestructurado el orden social y económico. De esta forma, ha aparecido un nuevo tiempo de ciudad. Ésta es la ciudad global. (Sassen, 1999: 30).

La publicación en 1991 del libro de Saskia Sassen *The global city* no sólo supone la culminación de los estudios llevados a cabo desde la década anterior en torno a los efectos de la globalización en el espacio urbano, sino también una nueva y fundamental aportación en el proceso de conceptualización de dicho espacio en una situación cada vez más alejada de la idea tradicional de "ciudad".

En ese sentido, Armando Silva habla ya de lo urbano como actitud, al superarse las fronteras de la ciudad tal como se habían concebido históricamente, al afirmar que *salimos de las ciudades, que son algo físico, pero no de lo urbano, que es estructural, que nos alcanza y envuelve* (Silva, 1992). Ya en la década de 1960 Françoise Choay reconocía la pérdida de sentido y significación de la ciudad tradicional como consecuencia de los profundos cambios producidos en las sociedades y en sus modos de producción, convirtiendo a aquella en *una lengua muerta* (Choay, 1965: 101), para concluir décadas después en su artículo "El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad" que

> Europa es hoy triunfalmente urbana. El espacio rural y las poblaciones rurales se reducen día a día mientras se multiplica el número de megalópolis, conurbaciones, comunidades urbanas, tecnópolis y polos tecnológicos. "Ciudad" se ha convertido en la palabra clave de la tribu política, una palabra para todo de la tribu mediática, la palabra coartada de los clanes de urbanistas, de los urbanizadores, de los arquitectos, de los administradores, de los sociólogos que la escrutan, la auscultan y/o pretenden darle forma. ¿Pero es urbanización sinónimo de producción de ciudad? (Choay, 1989: 23).

Había llegado el momento –según Choay– de admitir, sin sentimentalismos, la desaparición de la ciudad tradicional para preguntarse sobre aquello que la ha sustituido, esto es, sobre la naturaleza de la urbanización y sobre la idea de no-ciudad que parece, en su opinión, era el destino de las sociedades occidentales avanzadas. En la misma línea, Javier Maderuelo (Moya, 2011: 16) considera que el término "ciudad" parece cada día menos apropiado para nombrar los lugares en los que vivimos más de la mitad de la población del planeta y, para mencionarlos, recurrimos al término "urbano" refiriéndonos con él a aquello que de forma neutra se opone al campo y que difícilmente se articula como auténtica entidad organizada, sino como algo que se dispersa o, más bien, *desparrama* por un campo en el que desaparecen, con la misma mutabilidad, las formas de vida rural.

La aparición de términos como "conurbación", acuñado por Patrick Geddes en 1915, "megalópolis", establecido por Jean Gottmann en 1961, "ecumenópolis", definido por Doxiadis en 1968, o construcciones léxicas como "policentrismo regional" ponen en evidencia no sólo la aparición de nuevos fenómenos urbanos distintos de la "ciudad", sino la desaparición del ente ciudad, reemplazado ya por muchos autores que hablan de "posciudad" y "postmetrópolis". *El mundo entero, finalmente, tiende a ser ciudad*, en palabras de Giandomenico Amendola (2000: 119) cuando establece las bases de la que él identifica como "ciudad posmoderna". Una ciudad que se transforma profundamente más allá de sus límites, de aquellas cartografías que nos habían permitido hasta entonces reconocer sus extremos, sus fronteras, sus confines (Chambers, 1990), para empezar a prestar especial atención a la carencia de límites conceptuales y materiales de la postmetrópolis moderna (Soja, 2008: 313). Los efectos de la globalización en el espacio urbano, su incidencia en los modos de producción, en la economía, en la política, en la tecnología y en los nuevos sistemas de comunicación, en la cultura y en el territorio, han provocado un cambio de escala tan extraordinario que incluso términos como megalópolis y megaciudad parecen insuficientes para definir los límites exteriores de la región metropolitana globalmente reestructurada.

> Como resultado de esta desaparición de los límites y de la "remundialización" del espacio urbano, es más difícil que nunca desenmarañar de forma "endógena" los llamados

> funcionamientos internos –económico, social, cultural, político, psicológico–, es decir, lo que está ocurriendo localmente dentro de las fronteras definidas convencionalmente. Las prácticas de la vida diaria, el dominio público del planeamiento y del gobierno, la formación de la comunidad urbana y de la sociedad civil, los procesos de desarrollo y cambio económico, urbano y regional, el ámbito de las políticas urbanas, la constitución del imaginario urbano y la forma en que "la ciudad" es representada, todas están cada vez más afectadas por las influencias y las obligaciones globales, reduciendo de forma significativa lo que podría llamarse autonomía conceptual de lo urbano. La desaparición de los límites de la metrópolis, su expansión en ámbito y escala, en resumen, el incremento de la globalidad, es una característica central de la transición postmetropolitana. (Soja, 2008: 313-314).

Las ciudades se convierten así en lugares de simbolización o representación de la existencia, a la vez que reflejos y cristalizaciones de procesos políticos y culturales. Son espacios de producción, circulación, consumo y reproducción de sentidos socialmente construidos. Ciudades entendidas no únicamente desde su imperativo territorial, ni como la suma de acciones ciudadanas aisladas, sino fundamentalmente como red de interacciones, como trama social que interpela de diversas maneras a actores ubicados históricamente, estructurándolos y siendo estructurados por ella (Varela, 2003: 148).

La ciudad, las ciudades, no son únicamente una realidad física objetiva sino también el producto de nuestra experiencia individual que se enriquece a través de la autorreflexión. La ciudad no se reduce sólo a una entidad empírica, sino que se multiplica en invisibles experiencias personales creadas en la segregación de las impresiones, los estados anímicos, la relación de las ideas y pensamientos (Moya, 2011: 19). Se hace cada vez más necesario estudiar la trayectoria de las ciudades no sólo desde sus expresiones físicas sino también desde los imaginarios y las disputas entre diversos actores sociopolíticos (Gorelik, 2004: 16). Se busca producir una historia que no separe la historia de la ciudad (en términos materiales) de la sociedad (en términos sociales o políticos), sino que sea una historia del modo en que la ciudad, como objeto de la cultura, produce significaciones; es decir, una historia cultural de las representaciones de la ciudad, pero siempre que se advierta –parafraseando a Gorelik– que el modo en que los artefactos urbanos producen significaciones afecta tanto a la cultura como revierte sobre su propia materialidad. Desde esta perspectiva plural se plantean los artículos que configuran este volumen colectivo que busca a través de estas "miradas cruzadas" que nos plantea cada autor un mayor y mejor acercamiento al complejo entramado de relaciones entre el arte y la ciudad.

Bibliografía

Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste.

Argan, G. C. (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia.

Choay, F. (1989). "El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad" en *Dethier*, 1994, pp. 23-37.

Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.

Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Maderuelo, J. (1994). *Arte Público*. Huesca: Diputación de Huesca.

Maderuelo, J. (2000). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Lanzarote: Fundación César Manrique.

Moya Pellitero, A. M. (2011). *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Mumford, L. (1938). *La cultura de las ciudades*. New York: Harcourt. Edición de 1945, Buenos Aires: Emecé Editores.

Sassen, S. (1999). *La ciudad global. Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba.

Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Silva, A. (1992). *Imaginarios urbanos. Bogotá y Sao Paulo, cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Varela, A. (2003). *La ciudad. Un posible mapeo de la mirada*. Buenos Aires: Ediciones de Periodismo y Comunicación.

ÍNDICE ▷

SENDAS EN LA ORILLA: ARTE Y NUEVOS USOS DEL LITORAL EN LAS VILLAS PORTUARIAS DE ASTURIAS

Mª Soledad Álvarez Martínez
Universidad de Oviedo

Las ciudades y villas portuarias del Principado de Asturias se han visto sometidas desde mediados de los años ochenta del siglo XX a una reconversión funcional que ha dado origen a cambios drásticos en su configuración urbana[1]. El fenómeno de la desindustrialización ha dejado libres grandes espacios e instalaciones a los que ha sido preciso encontrar nuevos destinos, y los ayuntamientos, con el apoyo del gobierno autonómico, han procurado compensar la pérdida de protagonismo portuario e industrial con nuevos equipamientos capaces de ofrecer una imagen atractiva de las villas e impulsar su economía. Con tal fin, siguiendo un modelo ampliamente difundido desde los años setenta del pasado siglo en las grandes ciudades norteamericanas y europeas, ha sido frecuente equipar con arte público los nuevos espacios ganados para el uso ciudadano, buscando en esos equipamientos un medio para regenerar el paisaje urbano y mejorar el medio vital de los residentes.

En este trabajo se analiza la incidencia ejercida en la nueva configuración y uso del espacio urbano por el arte público, y, en concreto, por los itinerarios artísticos creados en torno al litoral de las villas de Gijón, Avilés, Ribadesella y Vegadeo. El análisis se realizará partiendo del amplio debate suscitado en torno a las capacidades del arte público para "hacer ciudad", y teniendo en cuenta que los ejemplos a analizar se distancian positivamente de otros muchos –Oviedo es un caso representativo– que se han convertido en anecdotarios plásticos populistas y complacientes, donde las esculturas se limitan a usurpar el espacio urbano y a obstaculizar el tránsito de los viandantes.

Está claro que el arte público ha de atender a las peculiaridades materiales, sociales y culturales del lugar, para lograr una interactuación con el medio en sus aspectos físicos y simbólicos (Remesar y Ricart, 2010: 91). También lo está que el artista debe distanciarse de sus preocupaciones e intereses para atender esas necesidades, aspecto pocas veces logrado, sobre el que ha reflexionado, entre otros, a nivel teórico y desde la propia praxis artística Siah Armaiani, pionero y modelo de actuación en el campo del arte público por su desmitificación del acto creativo en favor de atender al beneficio de la colectividad[2]. Resulta, así mismo, evidente que la vinculación del equipamiento artístico a un proyecto urbano bien planificado ofrece, en principio, más garantías de éxito que los equipamientos que surgen en función de la oportunidad o del gusto caprichoso y/o tendencioso del grupo que detenta el poder municipal. Por una parte, se diseñan en relación con las actuaciones urbanísticas en el contexto de planes estratégicos que contemplan una regeneración integral o parcial de la ciudad, y, por otra, dependen en su diseño de un equipo técnico, aspecto que, aunque como se ha dicho, no deja de

[1] Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación "Espacios portuarios y villas costeras: modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano" (MICINN-HAR2011-24464), financiado por la Subdirección General de Proyectos de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación.

[2] Su "Manifiesto. El arte público en el contexto de la democracia americana (1968-1978)", revisado en 1993, es un documento de referencia a este respecto. Se encuentra reproducido en los catálogos del artista del MACBA (1995), Palacio de Cristal del Retiro de Madrid (1999) y de la Fundación César Manrique de Lanzarote (2000).

estar vinculado a una "orientación elitista" propia de profesionales distantes en su formación e intereses de la ciudadanía en general (Remesar y Ricart, 2010: 91), supone al menos la existencia de criterios objetivos de calidad en relación con la adecuación de las obras al medio urbano.

Y, en relación con lo anterior, parto también del hecho de que la implicación ciudadana, con toda la dificultad de consenso que puede entrañar, dada la diversidad existente entre la ciudadanía y la distancia que media entre formación, gusto, necesidades e intereses de los usuarios del espacio público y los del artista, supone un plus para confiar en el éxito de la intervención, según se ha comprobado en proyectos desarrollados (Báscones, 2009) y se podrá constatar en *La Ruta del Acero de Avilés*, que se analizará a continuación.

No obstante, esta reflexión válida e indispensable como punto de partida del análisis, que deja al descubierto las deficiencias de muchos equipamientos artísticos para "hacer ciudad", no debe hacernos perder de vista que cuando existe verdadera intención de cualificar su espacio y no simplemente de crear adornos, el equipamiento realiza algún tipo de aportación, aunque el resultado no responda por completo a las expectativas iniciales. Al menos así se constata en los casos que a continuación presentaré. En este sentido, mi análisis tratará de poner de relieve lo que suponen de mejora para la ciudad las intervenciones artísticas llevadas a cabo en las poblaciones costeras asturianas antes citadas, aunque sin dejar de constatar las deficiencias.

Antes de entrar en materia conviene señalar que salvo en el caso de Gijón, que ha sido pionero y debe ser entendido como un ejemplo de referencia, los equipamientos artísticos que analizo cuentan con precedentes y ejemplos paralelos en otros ámbitos geográficos españoles y extranjeros, algunos relevantes y dignos de mención dentro del ámbito geocultural al que pertenecen las villas asturianas dentro del Arco Atlántico. Conviene tener presentes en este sentido el equipamiento escultórico de la ría de Bilbao, el Parque Escultórico Torre de Hércules en A Coruña, la Isla de las Esculturas en el río Lérez en Pontevedra, el equipamiento artístico vinculado a la ordenación del borde marítimo de Vigo y el relacionado con la regeneración de la ribera del Tajo en Lisboa en los sectores urbanos del Parque de las Naciones, Cais do Sodré, Pedrouços, Alcántara y Braço de Prata, así como las intervenciones artísticas del puerto de Saint-Nazaire y de la Isla de Nantes, dos ciudades emplazadas en la desembocadura del Loira, con las que existen estrechos contactos en Asturias a través de la Confederación de Ciudades del Arco Atlántico y del hermanamiento de Avilés con Saint-Nazaire.

En dicho contexto geocultural, Gijón es una de las primeras ciudades que aprovecha las posibilidades del arte público en sus planes de regeneración al poner en marcha su programa de equipamiento escultórico en 1990. En las restantes villas costeras asturianas, los procesos son más tardíos y las dotaciones artísticas del medio urbano no se inician hasta que ya estaban atendidas en la región las necesidades más acuciantes de regeneración, que acapararon los fondos europeos y dieron origen a grandes proyectos de infraestructuras y transformaciones urbanísticas.

1. Las villas portuarias de Asturias: transformaciones funcionales y estrategias de regeneración

Los equipamientos artísticos objeto de análisis se ubican en los núcleos urbanos de Gijón, Avilés, Ribadesella y Vegadeo, que tienen en común el carácter portuario y el emplazamiento en la costa o en una ría, pero que difieren en cuanto a extensión, funciones y equipamientos. Gijón y Avilés**,** que ocupan el primer y el tercer lugar por demografía dentro de la región asturiana[3], son importantes ciudades portuarias, industriales y de servicios. La industrialización se inició en ellas en el siglo XIX relacionada con la existencia de carbón, potenciándose con el desarrollismo a mediados del XX en los sectores siderúrgico y naval. Ribadesella y Vegadeo son pequeñas villas portuarias que no alcanzan los tres mil habitantes, dedicadas tradicionalmente a la actividad pesquera y a pequeñas industrias artesanales relacionadas con la pesca y la madera, respectivamente, y con una temprana orientación balnearia en el caso de Ribadesella.

La reconversión industrial y las nuevas políticas pesqueras, aplicadas desde mediados de los años ochenta tras el ingreso de España en la Unión Europea, han tenido consecuencias graves en todas ellas, y muy especialmente en las ciudades más industrializadas. Gijón y Avilés, como otras grandes urbes industriales del Arco Atlántico, se han visto sometidas a un proceso de transformación funcional drástico, que ha supuesto el desmantelamiento de grandes equipamientos industriales y ha dado origen a enormes superficies de suelo intraurbano que fue necesario dotar de nuevos usos. Y a este fin se han dedicado los principales planes estratégicos puestos en marcha con financiación europea desde la última década del siglo XX, en los que se contemplaban políticas urbanísticas, medioambientales, turísticas y culturales. Los de mayor alcance han sido los planes estratégicos de Gijón de 1991-1999 y 2002-2012, que trataban de

[3] Los datos del INE de 2011 recogen 299.875 y 83.617 habitantes, respectivamente.

conseguir una regeneración integral de la ciudad (Morales Saro, 2010). Muy ambicioso ha sido igualmente el Plan de Saneamiento Integral de la Ría de Avilés, que contemplaba la regeneración de los terrenos portuarios e industriales de ambas márgenes de la ría.

El cambio funcional también afectó a las pequeñas poblaciones de la costa a causa de los recortes sufridos por el sector pesquero, pero tuvo una incidencia menos agresiva en su espacio urbano, que nunca dejó de ser un espacio comunitario e intensamente vivido, sin solución de continuidad con el espacio doméstico. No obstante, la pérdida de los usos pesqueros tradicionales dejó vacíos de contenidos edificios e instalaciones de los puertos, como rulas, almacenes, tinglados y grúas, y obligó a buscar nuevos recursos para revitalizar la economía y mejorar las condiciones de vida de los habitantes. En estas pequeñas villas, las intervenciones desarrolladas para paliar la situación se han centrado fundamentalmente en los puertos (Morales Saro, 2012), y han tenido consecuencias bastante discutibles y puestas en evidencia por los temporales que han asolado la costa cantábrica desde el mes de enero de 2014 con la destrucción de espigones, agrietamiento explanadas, graves desperfectos de los nuevos equipamientos culturales, etc.

2. Sendas e itinerarios artísticos en las villas del litoral: localización, origen y equipamientos

Los planes de regeneración, como en otras ciudades que experimentaron similares procesos de reconversión, se complementaron con programas de equipamiento artístico del espacio urbano, al que en todo el litoral de Asturias se ha concedido especial protagonismo dentro de las políticas de revitalización. Los ejemplos que a continuación se comentan así lo demuestran, al ubicarse tanto en la zona central de la región que acoge los principales núcleos portuarios e industriales, como en los extremos oriental y occidental, donde se localizan las pequeñas villas aquí estudiadas. Pero no son los únicos núcleos urbanos de la costa en los que el arte adquiere protagonismo dentro del espacio público. Baste recordar, entre otras, la intervención de Agustín Ibarrola en la escollera del puerto de Llanes con sus *Cubos de la Memoria*; el Parque Escultórico de Candás, vinculado al Centro de Escultura Museo Antón de Candás y ajeno en origen a planes de regeneración de la villa, aunque funcione de hecho en ese sentido; y el Parque Escultórico del Cabo Peñas, sin relación con un núcleo de población concreto y surgido en el marco de un proyecto de revitalización comarcal.

En general, se puede afirmar que los equipamientos artísticos adquieren especial relevancia dentro de los espacios ganados para la ciudad en su litoral. Así sucede en las sendas trazadas en el mismo borde marítimo, como en Gijón, y en las practicadas en espacios portuarios o terrenos industriales situados en torno a una ría, como en Avilés y Ribadesella. En Vegadeo, el itinerario artístico ha sido diseñado en pleno casco urbano a lo largo de los dos cursos fluviales que lo atraviesan.

En los cuatro casos, las nuevas dotaciones tienen en común una posición en torno al agua y similares objetivos: mejorar la imagen de las villas, contribuir al bienestar de los residentes ampliando el espacio público, ofrecer nuevas alternativas al uso del suelo urbano y ayudar, como atractivo cultural y de ocio, a la captación de turistas y a la recuperación económica.

2.1. Sendas en el borde litoral

La *Senda Escultórica Litoral de Gijón* es la mejor dotada por la cantidad, calidad y diálogo con el medio de las esculturas que acoge y forma parte de un programa de equipamiento artístico diseñado para el conjunto de la ciudad, que ha sido pionero y modelo de todos los asturianos (Álvarez Martínez, 2010: 61-107). Se localiza a lo largo de más de cinco kilómetros en el frente marítimo del centro y este de la ciudad, entre los parques del Cerro de Santa Catalina, ubicado en la Península de Cimadevilla, y el del cabo de San Lorenzo, y comprende varios tramos equipados con esculturas durante la realización de las obras contempladas en los planes especiales de regeneración de la costa. Es decir, el equipamiento artístico de esta senda está relacionado con intervenciones urbanísticas de gran importancia que afectaron a los diferentes sectores del litoral.

Se trata de un proyecto financiado con fondos europeos, bien planificado y con objetivos perfectamente definidos, promovido y organizado por un equipo municipal socialista que se mantuvo tres décadas en el poder y logró llevar a término su ejecución. Un proyecto que se planificó para un desarrollo progresivo a lo largo de dos décadas, que contó con el asesoramiento de una comisión técnica[4] y que se generó dentro de un proceso de reflexión sobre un nuevo modelo de ciudad en cursos, conferencias, exposiciones y debates organizados por la Fundación Municipal de Cultura y abiertos a toda la ciudadanía. Aunque no se pueda hablar de un proyecto participativo en su diseño y ejecución, se

[4] "Criterios de la Comisión Técnica para el estudio, propuesta y adquisición de esculturas para espacios públicos de Gijón" (2000). Documento inédito facilitado por la Fundación Municipal de Cultura de Gijón.

trató de acortar distancias con los usuarios del espacio público organizando desde fines de los años noventa un programa paralelo de carácter participativo titulado *Arte en la calle,* que pretendía potenciar el uso del espacio público como ámbito de expresión artística popular para estrechar la relación entre el arte y la ciudadanía.

Como en el resto de los sectores urbanos de Gijón, el programa de equipamiento escultórico del litoral se desarrolló en tres fases. En la primera, que tuvo lugar entre 1990 y 1999, se puso en marcha y se instalaron algunas de las mejores esculturas por encargo directo del ayuntamiento a artistas nacionales y regionales de gran proyección. La fase de desarrollo más intensivo comprendió desde 1999 a 2003, cuando una comisión técnica diseñó el Proyecto Arte Público en Gijón, en el que fueron seleccionados creadores asturianos más jóvenes y algunos expertos en arte público. La tercera fase se desarrolló desde 2004 hasta 2011, cuando se ubicó la última pieza dentro de la senda. Las esculturas de esta fase son creaciones que surgieron relacionadas con algún acontecimiento, sin programación ni selección previas, y que resultan menos relevantes tanto en sí mismas como por su incidencia en el entorno urbano.

En sus diferentes tramos, la senda ofrece un recorrido por la escultura española del momento a través de doce piezas de diferentes artistas que realizaron una importante aportación a la renovación de la plástica española en la segunda mitad del siglo XX o, excepcionalmente, con protagonismo internacional. También están bien representados otros artistas asturianos de trayectoria sólida y reconocida y escultores expertos en arte público.

La enumeración de las obras ha de partir por emplazamiento y cronología del *Elogio del Horizonte,* de Eduardo Chillida (fig. 1), y *Nordeste* de Joaquín Vaquero Turcios (fig. 2), las dos primeras esculturas de la senda, que se instalaron en 1990 y 1994, respectivamente, al desarrollarse el Plan Especial de Recuperación del Cerro de Santa Catalina. Este plan, que convirtió en parque urbano unos antiguos terrenos militares situados en pleno núcleo histórico de la ciudad, está relacionado a su vez con el Plan Especial de Reforma Interior de Cimadevilla, de 1989, uno de los grandes proyectos de regeneración de la ciudad.

El recorrido escultórico continúa después del Paseo del Muro de San Lorenzo, que bordea la playa del mismo nombre, a través del sector litoral oriental de la ciudad. En esa zona, las esculturas se relacionan con los trabajos de mejora de la costa este, que se realizaron tras la firma en 1993 de un convenio de



Fig. 1 – *Elogio del Horizonte,* 1990. Eduardo Chillida. Cerro de Santa Catalina, Gijón. Fuente: S. Álvarez Martínez

colaboración entre el Ayuntamiento de Gijón y la Administración del Estado. Entonces se reformó ese sector del paseo marítimo, se incorporaron dos nuevos parques al espacio urbano, el del Rinconín y el del cabo de San Lorenzo, este último en terrenos de anterior propiedad militar, y se habilitó una senda peatonal (senda del Cervigón) que fue pionera y modelo de la red diseñada para toda la costa asturiana en el POLA (Plan Territorial Especial de Ordenación del Litoral de Asturias, 2005). Esta senda bordea la zona residencial de La Providencia siguiendo el perfil de la costa, y sin integrarse en la trama urbana, amplía el espacio de uso de los residentes.

El equipamiento de la senda litoral en la zona este de Gijón tenía un precedente en el *Homenaje a la Madre del Emigrante,* de Ramón Muriedas, primera obra de lenguaje figurativo moderno de la ciudad, que fue instalada en 1970 en la zona conocida como el Rinconín, al final del paseo marítimo que se estaba urbanizando (Presa de la Vega, 1999: 68-84). En el paseo marítimo se ubicó también *Sombras de luz* (1998), una de las obras que más contribuye a redefinir esa zona de la costa gijonesa, creada por Fernando Alba, un artista asturiano de trayectoria sólida y amplia experiencia en escultura pública; y, a continuación, en el recién creado parque del Rinconín, se emplazaron las esculturas *S/t* (2001), del asturiano Herminio, y *Solidaridad* (1999), del onubense Pepe Noja.

De ese parque arranca la senda peatonal del Cervigón que bordea toda la costa oriental hasta el cabo de San Lorenzo. En ella se localizan *Cantu de los díes fuxios* (2001), del escultor asturiano Adolfo Manzano, otra de las piezas más relevantes de la senda litoral por su magnífica identificación con el medio,



Fig. 2 – *Nordeste*, 1994. Joaquín Vaquero Turcios. Cerro de Santa Catalina, Gijón. Fuente: S. Álvarez Martínez



Fig. 3 – Ría de Avilés. *Nuevo Puente de San Sebastián. Proyecto cromático*. Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer. Al fondo, escultura Avilés. Fuente: S. Álvarez Martínez

según se analizará a continuación, y *Castillo de Salas* (2003), una intervención de Camín, el artista gijonés de mayor proyección fuera de la región, realizada al margen del proyecto diseñado para el equipamiento artístico por encargo directo del Ayuntamiento. La senda concluye en el parque del cabo de San Lorenzo, donde se encuentran *Galileo Galilei XV* (1997), de Amadeo Gabino, *Paisaje Germinador*, de Miguel Ángel Lombardía (1997) y *Homenaje a José Luis Álvarez Margaride* (2011), de Xana Kahle, la última escultura ubicada en la senda.

2.2. Sendas en territorio industrial

Las sendas artísticas han sido también un recurso para recuperar y refuncionalizar los terrenos de antiguas instalaciones portuarias e industriales desmanteladas, que, cuando están integradas dentro del núcleo de población, se urbanizan y convierten en amplios y bien equipados paseos. Es el caso de las sendas de las rías de Avilés y del Sella.

La ruta escultórica de la Ría de Avilés está emplazada en su orilla izquierda, en antiguos terrenos portuarios y otros pertenecientes a la desaparecida factoría Ensidesa. Surge vinculada al Plan de Saneamiento Integral de la Ría, elaborado tras la firma en 1992 de un convenio por el Ministerio de Medio Ambiente, el Principado de Asturias y el Ayuntamiento de Avilés, y desarrollado una década más tarde. Cuenta con dos actuaciones artísticas independientes que se llevaron a cabo tras las obras de ordenación hidráulica y ambiental de la Ría desarrolladas entre 2003 y 2005, y dentro del contexto de la reforma de su orilla izquierda, realizada en 2005 para crear un paseo urbano[5].

Las intervenciones artísticas se sitúan frente al Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer (fig. 3), único proyecto desarrollado del Plan Especial Isla de la Innovación, diseñado para la orilla derecha de la Ría. La de mayor impacto visual por su escala (30x32x28m) y formalización (tres monumentales elementos cónicos que se disponen tangentes en su base y ascienden con distinta inclinación en sentido divergente señalando el núcleo urbano, la ría y el sector industrial) es la escultura *Avilés* (2005), obra del artista avilesino Benjamín Menéndez. La otra propuesta artística del paseo pertenece también a un artista local muy activo en la vida cultural de la villa, Ramón Rodríguez, que en el *Nuevo Puente de San Sebastián. Proyecto cromático* (2006), da vida artística por medio del color a la réplica de un viejo puente de hierro desaparecido, que sigue desempeñando su función original para comunicar el casco urbano con el centro cultural emplazado en la orilla opuesta.

[5] Dos placas conmemoran esas obras. La ubicada en el paseo de la Ría recuerda la fecha de inauguración en 2005 del paseo promovido por la Autoridad Portuaria con Fondos FEDER de la Unión Europea. Otra placa ubicada al inicio de la *Ruta del Acero* se dedica las obras de ordenación hidráulica y ambiental de la Ría, iniciadas el 21 de marzo de 2003 e inauguradas el 4 de junio de 2005.



Fig. 4 – La Ruta del Acero de Avilés. *Vientos de acero,* 2010. Margen izquierda de la Ría de Avilés, frente a las instalaciones siderúrgicas de Arcelor Mittal Asturias. Fuente: S. Álvarez Martínez



Fig. 5 – Ruta Histórica del Puerto de Ribadesella, 2007. Dibujos de Antonio Mingote. Fuente: S. Álvarez Martínez

A continuación de ese paseo, en un terreno de la factoría siderúrgica Ensidesa ahora convertido en parque urbano, se ubica el proyecto escultórico de *La Ruta del acero* (Álvarez Martínez, 2013: 91-111), cuyo origen está relacionado con el desmantelamiento de los Altos Hornos, que son los que aportan los materiales y actúan como referentes de todas las piezas.

La ruta surgió por iniciativa de un colectivo ciudadano, la Asociación Antiguos Aprendices de la Escuela de Ensidesa, en el terreno de ésta y frente a la actual factoría Arcelor Mittal, y se desarrolló sin financiación pública, con el apoyo municipal y de la empresa siderúrgica actual que prestaron sus equipamientos y colaboraron en el montaje (fig. 4). Está integrada por ocho esculturas, la primera instalada en 2004 coincidiendo con la conmemoración del cincuentenario de la Escuela Aprendices, y las restantes en 2010. Los autores de las obras, salvo Ramón Rodríguez, Ricardo Mojardín y Anabel Barrio, artistas conocidos en el ámbito local y regional, son prácticamente desconocidos y están vinculados a la siderurgia y a la ciudad. La mayoría carecen de experiencia en escultura, pero consiguen resultados interesantes en relación con el concepto de "lo público", según se analizará más adelante.

Por orden de ubicación a lo largo del recorrido, las esculturas son *Desequilibrio* (2010), de Ricardo Mogo; *Miscelánea* (2010), de Tomás Marbán; *Vientos de acero* (2010), de Anabel Barrio; *Mano de Eva* (2010), de Truyés; *Transición* (2010), de Luis Taboada; *Hemisferios en equilibrio* (2004), de Ricardo Mojardín; *Vulcano y Prometeo* (2010), de Ramón Rodríguez; y *Alegoría de la Siderurgia* (2010), de Fidel Pena.

La *Ruta Histórica del Puerto de Ribadesella,* también ubicada junto a una ría, se encuentra en la margen derecha de la desembocadura del Sella, en el lugar del antiguo muelle de remolque de veleros del siglo XIX (Morales Saro, 2012: 157), a continuación del puerto pesquero y del centro histórico de la villa, y frente a puerto deportivo, la ciudad balnearia y la playa de Santa Marina. El equipamiento de esta ruta se relaciona con las obras de acondicionamiento del denominado Paseo de la Grúa, fue promovido por el Ayuntamiento, financiado con cargo al Fondo de Modernización de las Infraestructuras Turísticas e inaugurado en 2007.

En este caso, el contenido del equipamiento difiere del de los restantes itinerarios artísticos analizados. Está integrado por seis paneles de cerámica de 2 x 5 m que se disponen sobre los muros de piedra del paseo y reproducen los principales acontecimientos de la historia de la villa y su puerto desde la Prehistoria hasta el momento actual. Se dedican el primero a La Prehistoria, destacando en él la vida en la cueva de Tito Bustillo (fig. 5); el segundo a Roma y la Edad Media, con la caza de la ballena y la concesión de la carta puebla a la villa por Alfonso X; el tercero al Renacimiento, con el puerto salinero, la industria ballenera y la visita de Carlos V; el cuarto a la Guerra de la Independencia y al papel diplomático desempeñado por Agustín Argüelles; el quinto a la Emigración a la Habana desde el puerto riosellano; y el sexto a la actividad balnearia y portuaria en los siglos XIX y XX.

En el desarrollo del proyecto participaron un historiador local, que redactó el guión (José Antonio Silva Sastre), un ceramista gijonés (Francisco Muñiz) y el humorista Antonio Mingote, autor de los dibujos.

2.3. Itinerarios escultóricos en el casco urbano

Al contrario que los anteriores, los itinerarios trazados dentro del casco urbano no suponen una ampliación del espacio de uso público, pero sí innovan los recorridos y diversifican los objetivos del tránsito. Es el caso de la *Senda de los 12 Puentes de Vegadeo,* que marca un nuevo trayecto en torno a los ríos Suarón y Monjardín que han determinado la configuración urbana.

Esta senda escultórica se vincula a los doce puentes existentes en la pequeña villa, que se entienden como elementos identificativos de ésta por su elevado número, y singularizan el proyecto escultórico dentro de la región (fig. 6). Fue proyectada sin relación con trabajos de intervención urbanística el año 2005 por un equipo de dos técnicos nombrados por el ayuntamiento, que actuaron como comisarios[6]. En la financiación participaron las tres administraciones públicas (municipal, comarcal y autonómica); las intervenciones artísticas del año 2006 se abordaron con cargo a los fondos del Plan de Dinamización Turística de la Mancomunidad Oscos-Eo y las posteriores fueron asumidas por la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Principado de Asturias dentro del presupuesto de 2007.

Aunque el desarrollo del proyecto estaba previsto entre los años 2006 y 2007, aún permanece inconcluso[7]. Hasta 2009 se ejecutaron diez piezas, de las que una fue desmontada y dos quedaron dañadas por una riada[8]. Todas ellas fueron creadas por artistas asturianos actuales y de trayectoria sólida, destacando la presencia de creadores oriundos de la zona occidental de la región.

El itinerario escultórico se realiza en el río Suarón a través de *As nosas vidas a voz del agua* (2006), de Adolfo Manzano, en el puente del Noveledo; *Vida* (2008), de Vicente Pastor, en el puente de la Entreseca; *Abrazo* (2009), de Luis Fega, en el puente de Abraira; *Rotura en el espacio* (2006), de Herminio, en el puente de Reguera; *Nocturno* (2008), de Carlos Coronas, en el puente del Ayuntamiento; y *Arboladura. Homenaje a los carpinteros de ribera* (2007), de José Legazpi, en el puente del Matadero. En el río Mojardín el recorrido parte del *Puentín de Ferreira* (2006), de

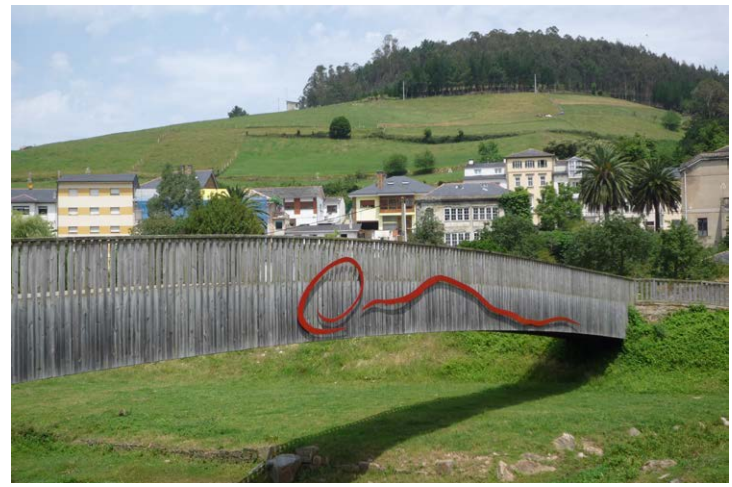


Fig. 6 – Senda de los 12 Puentes de Vegadeo. *Vida,* 2008. Vicente Pastor. Puente de la Entreseca. Fuente: S. Álvarez Martínez

Mª Jesús Rodríguez, en el puente del mismo nombre; la *Escalera al interior del río* (2007), de Benjamín Menéndez, en el puente de la Pandela; *Pontepeixe* (2007), de Ricardo Mojardín, en el puente de las Travesías; y *Del Tiempo* (2007), de Francisco Fresno, en el puente del Fondrigo.

3. La incidencia de las rutas artísticas en el medio urbano

La incidencia en las villas de estos itinerarios artísticos es desigual en función de la capacidad de diálogo de las obras con el territorio y sus gentes. Pero, en general, por diferentes vías y con distintos resultados, se puede hablar de su contribución a musealizar el paisaje; a intervenirlo recuperando espacios, definiendo discursos e innovando funciones; a socializar el arte y la cultura; y, en mayor o menor medida, a fomentar el progreso y el bienestar económico.

3.1. La musealización del paisaje. Aportación patrimonial y renovación visual

En Gijón y Vegadeo la aportación patrimonial de los nuevos equipamientos y su incidencia en la musealización del territorio ha estado presente en los objetivos de los respectivos proyectos. En ambos casos, las sendas escultóricas se contemplaron como museos de escultura al aire libre, y su planificación fue encargada a equipos técnicos que establecieron los objetivos a cumplir por los equipamientos y seleccionaron de acuerdo con ellos a los artistas. No son los únicos ejemplos surgidos en Asturias con esas pretensiones. Ya se ha citado el Parque Escultórico de Candás

[6] La dirección y comisariado corrió a cargo de Ramón Isidoro, artista plástico y especialista en montaje de exposiciones, que contó con la colaboración del crítico de arte Ángel Antonio Rodríguez.

[7] En el puente de las casas de Ferreria está pendiente la intervención de Fernando Alba con la obra *Tránsito*, y en el Pontigo de Ganso la de Pablo Maojo con *Celosía*.

[8] La escultura retirada es *Escalera al interior del río* y las que resultaron dañadas, *As nosas vidas a voz del agua* y *Nocturno.*

como prolongación en el espacio público del Centro de Escultura Museo Antón; y con la misma intención de musealizar la ciudad se ha planteado el más que cuestionable equipamiento de la ciudad de Oviedo. No obstante, ninguno de los mencionados figura como tal en la red de museos del Principado de Asturias, si bien en los casos de Gijón, Avilés y Vegadeo se han cumplido, al menos parcialmente, las funciones de conservación, estudio y difusión asignadas a las entidades museísticas. Y en este sentido vendrían a sumarse a los numerosos ejemplos surgidos en todo el ámbito español desde los años setenta, y especialmente en las dos últimas décadas, siguiendo el modelo del madrileño Museo de Escultura Abstracta de la Castellana (Lorente, 2010: 127-148).

En Gijón, que se identifica como "la ciudad de las esculturas"**,** uno de los valores que vende dentro de lo que se entiende como "marca Gijón" (Morales Saro, 2008: 123-135), la senda litoral reúne los mejores ejemplos de arte público y contribuye a la difusión de diversas vertientes de la escultura contemporánea a través de obras de artistas españoles –en gran parte de origen asturiano– de distinta proyección, pero todos ellos con una producción de notable calidad y dotada de capacidad para referenciar el medio. La escultura española de la segunda mitad del siglo XX está representada por escultores de la talla de Eduardo Chillida, Amadeo Gabino, Joaquín Rubio Camín y Joaquín Vaquero Turcios, a los que se suman las obras del asturiano Fernando Alba y del onubense Pepe Noja, ambos con amplia experiencia en arte público, además de las de otras figuras de la plástica regional que vienen realizando aportaciones artísticas de interés desde las últimas décadas del pasado siglo (Herminio y Adolfo Manzano).

En Vegadeo, la *Senda escultórica de los 12 puentes* es presentada por el concejal de cultura como un "proyecto de museo al aire libre" que, además de atraer a visitantes, pretende "poner de manifiesto la norme riqueza y calidad del arte contemporáneo asturiano" (Juan Santiago, 2006: 7). La senda se dedica por lo tanto a los artistas de la región, con el objetivo de promocionar su trabajo y dar a conocer la plástica asturiana. Por ello, se repiten algunos de los nombres mencionados en Gijón (Herminio, Adolfo Manzano y Fernando Alba, este último con la obra aún sin instalar) y se añaden otros que cuentan asimismo con obras en diferentes ámbitos de aquella ciudad (Francisco Fresno, Mª Jesús Rodríguez, Pablo Maojo, éste también con la obra pendiente) y de Avilés (Benjamín Menéndez y Ricardo Mojardín).

En Avilés y Ribadesella tampoco se renuncia al afán de musealizar el espacio urbano. La *Ruta del Acero de Avilés* podría ser interpretada como un remedo del gran proyecto perdido en Asturias de Museo de la Siderurgia. Su equipamiento no pretende dar a conocer la producción de autores que carecen de experiencia escultórica y que, a excepción de Ramón Rodríguez, Ricardo Mojardín y Anabel Barrio, tampoco tienen una firma conocida. Lo que persigue el equipamiento artístico de la ruta es conservar la memoria de la factoría Ensidesa. Así se explica que junto a las esculturas se instalen en la senda materiales y máquinas procedentes de los altos hornos desaparecidos, que son exponente del patrimonio industrial desmantelado, lo mismo que el soporte matérico de las esculturas.

Por su parte, la *Ruta Histórica del Puerto de Ribadesella* es una propuesta cultural de contenido histórico, adaptada a un espacio de ocio y orientada a todo tipo de público, recurriendo para ello al lenguaje visual del cómic. Además del apoyo en la narrativa gráfica, en el afán de llegar a todos se diseñan sistemas capaces de difundir el contenido de los paneles entre los visitantes con algún tipo de discapacidad. Para ello, delante de cada panel se dispone una rampa que facilita la aproximación a personas con dificultades motoras, así como un texto explicativo en braille para invidentes y un sistema auditivo que se activa al colocarse el espectador sobre un dispositivo colocado en el pavimento[9].

Además de difundir el arte actual entre los ciudadanos, en las sendas escultóricas se puso en marcha desde los propios ayuntamientos, al menos inicialmente, una labor de estudio de las esculturas que dio lugar en todos los casos a publicaciones sobre las piezas más relevantes[10] o sobre las del conjunto de las sendas[11]. Y al margen de los estudios de promoción oficial, las esculturas han sido capaces de suscitar interés entre críticos, investigadores y pedagogos, convirtiéndose en objeto de análisis en diversas publicaciones (Álvarez Martínez, 2010, 2011

[9] La accesibilidad y diseño de los contenidos de la ruta fueron reconocidos con el Premio Reina Sofía 2006 por el real Patronato sobre Discapacidad, y con el premio ASPAYM en su categoría de Ocio y Turismo Accesible por la Asociación de Parapléjicos y Grandes Discapacitados del principado de Asturias.

[10] *Elogio del Horizonte* y *Avilés* fueron objeto de análisis individual en sendos libros presentados con motivo de las exposiciones individuales de sus autores coincidentes con la inauguración de las esculturas (Fernández León, 1990 y VV. AA., 2005).

[11] A las esculturas colocadas en Gijón durante los diez primeros años del programa de equipamiento artístico se le dedicó un breve estudio: García y Presa de la Vega, 2000. En Avilés también se presentó un pequeño libro coincidiendo con la inauguración de la Ruta del Acero: VV. AA., 2010. En Vegadeo se planificó la edición de doce catálogos, uno por cada artista participante en el proyecto. No obstante, sólo se llegaron a editar los seis primeros dedicados a las esculturas *Rotura en el espacio,* de Herminio; *Puentín de Ferreira*, de Mª Jesús Rodríguez; *Escalera al Interior del Río*, de Benjamín Menéndez; *Del Tiempo*, de Francisco Fresno; *Pontepeixe*, de Ricardo Mojardín; y *As nosas vidas a voz del agua,* de Adolfo Manzano; los textos pertenecen a los comisarios del proyecto, Ángel Antonio Rodríguez y Ramón Isidoro, y la edición corrió a cargo de Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias.

y 2013) y en tema para propuestas didácticas de aproximación al patrimonio urbano (Calaf Masachs, 2003).

La mayor deficiencia que se constata en cuanto al cumplimiento de las funciones museísticas hasta cuestionar la entidad de estos conjuntos como museos, es el de la conservación de las obras. Aunque en Gijón la inversión en el mantenimiento del *Elogio del Horizonte* y en la eliminación de pintadas de otras esculturas ha sido cuantiosa, no está claro qué ocurrirá en el futuro, cuando ha habido un cambio de signo político en el gobierno municipal, y además algunas esculturas, como *S/t* y *Canto de los díes fuxíos,* han sufrido daños relevantes con los temporales que se sucedieron desde el mes de enero de este año. Más grave es la situación de las piezas de Vegadeo, que acusan el deterioro producido por las riadas, por los usuarios del espacio urbano y por el paso del tiempo sin que parezca que el problema se vaya a solucionar (fig. 7). Y en Avilés, las esculturas de la *Ruta del Acero* están perdiendo intensidad cromática y tampoco resulta sencilla la solución al problema de la conservación en el contexto de la crisis económica actual.

A pesar de estas deficiencias, considero que un beneficio evidente de estas sendas artísticas a las villas es la aportación patrimonial. Su equipamiento constituye uno de los nuevos patrimonios de la ciudad y aporta un valor cultural añadido al patrimonio ya existente en todas ellas, accesible además, según se indicará más adelante a toda la ciudadanía. Pero la aportación realizada por las sendas comentadas no se relaciona únicamente con los aspectos patrimoniales. Todos los itinerarios artísticos persiguen renovar, mejorar y enriquecer el paisaje de las villas. En todas ellas se trata de ofrecer una imagen distinta y moderna y propiciar nuevas miradas del entorno cotidiano. Y, en general, se puede decir que este objetivo se cumple, aunque no con similares resultados, que dependerán de múltiples factores y, fundamentalmente, de la capacidad de diálogo de las obras con el entorno.

Destaca la contribución de las esculturas a la renovación visual del waterfront gijonés, con un protagonismo incuestionable del *Elogio del Horizonte***,** *Sombras de luz* (fig. 8) y *Cantu de los dies fuxíos,* que por su escala, material, morfología y concepto redefinen el lugar y lo cualifican. En efecto, la implicación urbana







Fig. 7 – (arriba) Agresiones y problemas de conservación: Senda de los 12 Puentes de Vegadeo. *As nosas vidas a voz del agua*, 2006. Adolfo Manzano

Fig. 8 – (centro) *Sombras de luz*, 1998. Fernando Alba. Paseo marítimo de Gijón

Fig. 9 – (abajo) *Avilés,* 2005. Benjamín Menéndez. Paseo de la Ría de Avilés

Fuente: S. Álvarez Martínez

de estas creaciones se logra a través de un planteamiento que excede los intereses de las obras en sí mismas y conecta con las características de entorno específico, en función del cual se plantean las dimensiones, formas, volúmenes y espacios, materia y color. Es decir, dan respuesta de ese modo a la intención municipal de poner en marcha "proyectos de arte público debidamente contextualizados" y capaces de intervenir "un lugar concreto" que recoge el informe elaborado para la segunda fase del proyecto *Arte Público en Gijón*[12]. Se trata de creaciones *site-specific,* ampliamente meditadas en relación con el lugar[13] y capaces de establecer con él un diálogo que conforma nuevas imágenes y suscita nuevas poéticas en el entorno urbano. Y lo mismo se puede decir de la escultura *Avilés* (fig. 9), que en su relación topográfica con el lugar produce resultados satisfactorios en los planos estético y urbanístico, contribuyendo a la renovación visual del paseo de la Ría.

En Vegadeo, aunque con soluciones más modestas, el nuevo patrimonio escultórico realiza también su contribución a la renovación del paisaje de la villa al favorecer nuevas percepciones del mismo y conseguir los "beneficios estéticos" contemplados en el proyecto[14], que resultan más notorios en unos ejemplos que en otros, tal como se irá señalando en los siguientes apartados de este análisis. También la impronta visual de las esculturas de la *Ruta del Acero de Avilés* es notoria por su potencia morfológica y cromática y por el diálogo que establecen tanto con las piezas industriales de desecho ubicadas junto a ellas, como con las instalaciones siderúrgicas aún activas del otro lado de la Ría. Pero la proyección más relevante de estas piezas en la ciudad es de otra índole, que luego se analizará.

3.2. La intervención del territorio: recuperación de espacios, construcción de discursos e innovación de funciones

Además de cambiar su imagen, los ejemplos de equipamientos que analizamos han intervenido el territorio recuperando espacios, construyendo nuevos discursos y generando usos hasta entonces inéditos en estas villas. Resultan especialmente relevantes por su capacidad de intervención en la configuración territorial las esculturas surgidas en el contexto de los grandes proyectos de regeneración arbitrados en el litoral gijonés y en el Paseo de la Ría de Avilés antes mencionadas como *site-specific*. Por ello, esos espacios resultan ya impensables sin la presencia de las esculturas, que adquieren una nueva dimensión al identificarse con el lugar tanto en el plano urbanístico, como en el social y cultural.

La implicación urbanística de las esculturas varía en función de su capacidad para recuperar espacios y para identificarse con ellos, capacidad que se manifestará a través de diferentes vías según los casos. En general, los enclaves artísticos de las sendas han impulsado la recuperación funcional de espacios para el ciudadano y han contribuido a fomentar su uso al cargarlo de nuevas funciones sociales y culturales. En Gijón, la senda escultórica surge unida a la recuperación como parques para la ciudad de los espacios militares del Cerro de Santa Catalina y del cabo de San Lorenzo, además de la creación de otro parque al final del paseo marítimo (parque del Rinconín) y de la prolongación de este a través de una senda peatonal (senda del Cervigón). En Avilés, el itinerario artístico se vincula a la creación de un paseo en la zona portuaria (Paseo de la Ría) y de una senda y un parque en el antiguo suelo industrial de Ensidesa (*Ruta del acero*). También en Ribadesella la *Ruta Histórica del Puerto* se relaciona con el acondicionamiento de un viejo espacio portuario como paseo. Y en Vegadeo, sin suponer una ampliación territorial del núcleo urbano ni relacionarse con proyectos de regeneración urbanística relevantes, ha dado origen a una intervención de mejora interesante: la sustitución del viejo *Puente del Fondrigo* por uno nuevo, diseñado por Francisco Fresno en 2009 después de haber instalado la escultura *Del Tiempo*, con la que establece una continuidad formal y un diálogo visual (fig. 10).

Pero la incidencia que ejercen las nuevas dotaciones artísticas no se circunscribe únicamente a la ampliación del suelo urbano. En todos los casos analizados, establecen nuevos itinerarios y referencias icónicas dentro



Fig. 10 – *Puente del Fondrigo*, 2009 y escultura *Del Tiempo,* 2007. Francisco Fresno. Vegadeo. Fuente: S. Álvarez Martínez

[12] "Informe segunda fase proyecto *Arte Público en Gijón*", documento inédito facilitado por la Fundación Municipal de Cultura de Gijón.

[13] Aunque el *Elogio del Horizonte* fue creadao con un afán universalista buscando la respuesta perfecta a los interrogantes plásticos de Chillida sobre el espacio y el límite, encontró el emplazamiento ideal para alcanzar toda su dimensión plástica y simbólica en relación con el lugar en el Cerro de Santa Catalina de Gijón.

[14] *La senda escultórica de los 12 puentes. Vegadeo. Diálogo entre dos Ríos.* Proyecto artístico de Ángel Antonio Rodríguez y Ramón Isidoro Pérez. Documento inédito cedido por los autores.



Fig. 11 – *Cantu de los díes fuxios*, 2001. Adolfo Manzano. Enclave de reunión y de descanso en la senda del Cervigón de Gijón. Fuente: S. Álvarez Martínez

de él y generan un uso visual y cultural del mismo hasta entonces inexistente. El uso cultural otorgado a los nuevos espacios se pone de relieve y se potencia en el caso de Avilés, donde frente a la senda escultórica, al otro lado de la Ría, se ha ubicado el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer que fue inaugurado en 2011.

En Gijón, además, las esculturas del litoral se han convertido en enclaves fundamentales del espacio público en función de los fines cívicos y sociales que espontáneamente les han otorgado los ciudadanos con su uso, tal como se puede comprobar al transitar por el espacio urbano. Se han transformado en lugares de reunión, de descanso, de juego y en sitios de referencia para inmortalizar con la cámara fotográfica los eventos especiales (fig. 11).

El diálogo de las esculturas con el entorno urbano también muestra aspectos diferenciados en función de su capacidad para establecer una identificación física, conceptual y/o simbólica con el lugar.

3.3. La identificación física con el medio

La identificación con el medio físico parte la valoración y del respeto de las propiedades naturales, materiales y formales del entorno ya enunciadas en las obras *site-specific*. Además de las grandes esculturas de Gijón y Avilés, destacadas anteriormente por su incidencia en el cambio de imagen y su capacidad para redefinir el litoral de ambas villas, en Vegadeo se hace evidente la identificación física con el medio en algunos ejemplos. En el *Puentín de Ferreira* por la adaptación formal de la intervención artística al soporte arquitectónico del puente, por la elección de un material propio del entorno, como la pizarra, y por la evocación del pequeño mundo vegetal de la ribera del río en los motivos grabados en la superficie de las placas de pizarra. Un paso más en la identificación física con el medio lo da la *Escalera al Interior del Río,* que se apropia del curso del agua como materia escultórica para poner de relieve su fuerza, movimiento y versatilidad, en una intervención que tuvo que ser desmontada poco después de su ejecución a causa de una riada. Por su parte, *As nosas vidas a voz del agua,* busca el diálogo entre la arquitectura, la vegetación y el agua con una formulación constructiva abierta que integra en su interior la proyección del paisaje vegetal y una canalización que comunica con el río.

3.4. La identificación discursiva o simbólica

El diálogo con el medio puede partir también de la identificación discursiva o simbólica, que se pone de manifiesto en los equipamientos artísticos que fundamentan su planteamiento en las raíces socio-culturales del territorio para entroncar o recuperar la memoria histórica del lugar. Así ocurre en todas las intervenciones llevadas a cabo en la Ría de Avilés, que adquieren un sentido metafórico y una voluntad identitaria con la industria siderúrgica. Es significativa en ese sentido la escultura *Avilés*, que constituye una metáfora de la estrecha relación existente entre el puerto, la ciudad y la siderurgia. En ella, la materia (el acero), la forma y la composición (tres elementos cónicos señalando la ría, el casco urbano y la zona industrial) han sido concebidas en función de esa relación. Y otro tanto se puede decir de *La Ruta del Acero*, que se plantea para mantener viva la memoria de Ensidesa, la gran factoría siderúrgica desmantelada, que había supuesto el despegue económico de la ciudad a mediados del pasado siglo y sustentado a gran parte de las familias avilesinas[15]. En esta senda se recurre a materiales residuales de la fábrica desaparecida como soporte de las esculturas, los autores son antiguos trabajadores de la empresa y las nuevas creaciones se alternan con viejas máquinas desfuncionalizadas (fig. 12).

[15] La identificación entre arte e industria queda explícita en el texto de la placa conmemorativa instalada en la ruta en la fecha prevista para su inauguración, el 11 de junio de 2010: "Las esculturas de esta ruta conforman una visión contemporánea del acero y de lo que ha venido suponiendo para Avilés. El arte, con su capacidad para expandirse más allá de los límites fabriles, permite abrir una reflexión sobre la industria como elemento transformador de la sociedad, sobre la versatilidad del acero como material reutilizable hasta el infinito. Y todo ello en el mismo escenario donde durante varios años se formaron los aprendices de Ensidesa, protagonistas de una historia que sigue presente y es interpretada a través de estas obras".



Fig. 12 – La Ruta del Acero de Avilés: escultura *Miscelánea* y cuchara de arrabio, al fondo, procedente de los altos hornos de Ensidesa. Fuente: S. Álvarez Martínez

Otras intervenciones llevadas a cabo en diferentes itinerarios mantienen también una actitud dialogante con el territorio entendido como lugar histórico y antropológico, y evocan acontecimientos y tradiciones propios del lugar. *Castillo de Salas* recuerda en la senda gijonesa el desastre del hundimiento de un barco carbonero frente a la costa de la ciudad, que dio nombre a la instalación creada con sus restos materiales; *Nuevo Puente de San Sebastián. Proyecto cromático* recupera en Avilés el recuerdo y la función del Viejo Puente, del que se conservan vestigios en sus proximidades como testigos del pasado; *La Ruta Histórica del Puerto de Ribadesella* pretende mantener viva la memoria histórica del puerto; y *Arboladura. Homenaje a los Carpinteros de Ribera* contribuye con su lenguaje connotativo a rescatar las significaciones perdidas de los trabajos tradicionales del entorno de la Ría del Eo.

3.5. La socialización del arte

Los itinerarios artísticos no se limitan a incidir en el paisaje urbano, pretenden hacerlo también en su tejido humano. Se han planificado como conjuntos dotados de capacidad para aproximar a la ciudadanía el arte y la cultura actuales, aspecto que enlaza con las funciones ya comentadas en el apartado dedicado a la musealización del territorio.

Esta preocupación de llegar a todos se relaciona con otra de las contribuciones realizadas por estas propuestas: el *estrechamiento de lazos entre arte y vida*. La instalación de esculturas en el entorno en que se desarrolla la actividad cotidiana y el ocio de los residentes y los visitantes incide en el acercamiento a todos de los lenguajes y prácticas del arte actual. El Proyecto Arte Público en Gijón aspiraba a establecer una nueva relación entre arte y territorio y a socializar el producto artístico[16]. Y lo mismo se perseguía en Vegadeo[17], con diferentes resultados según las intervenciones. Destaca el *Puente del Fondrigo,* que ha mejorado la circulación ciudadana en la transitada zona del mercado y del parque ferial de la villa.

Pero la capacidad socializadora que ahora se evidencia con el uso de las esculturas no ha evitado fuertes debates. La respuesta ciudadana a las intervenciones ha sido desigual en origen y ha seguido diferente evolución. En Gijón, la ciudad que ejecutó el proyecto más ambicioso, el proceso de aceptación ha sido lento. Y han sido las piezas mas relevantes las que suscitaron una mayor contestación popular, explicable por la dura problemática socioeconómica que atravesaba la ciudad en 1990 cuando se instalaba el *Elogio del Horizonte,* coincidente con drásticos recortes en la siderurgia y el cierre de astilleros y otras industrias locales, y ante la que los escultores parecían permanecer ajenos. También ha pesado en el rechazo inicial el distanciamiento existente entre el lenguaje de las esculturas y la formación artística de gran parte de la ciudadanía, ya que como he expuesto en otra ocasión, aún siendo conscientes de la necesidad de conectar con toda la complejidad que entraña la vida en la ciudad, los artistas parecen haber entendido, de acuerdo con Richard Serra, que "la experiencia del arte es en sí misma un función social" (Álvarez Martínez, 2010: 68).

Sin embargo, el comportamiento ciudadano ha cambiado radicalmente con el paso del tiempo, y estas piezas rechazadas y combatidas se han convertido en símbolo de la ciudad y referencia para la tipografía oficial (*Elogio del Horizonte*)**,** han dado origen a productos de consumo turístico (Galletas "Las Chaponas" inspiradas en *Sombras de Luz*) (fig. 13), y constituyen enclaves de referencia para momentos especiales y lugares de visita obligada para turistas y gentes de paso**.**

La interacción arte-sociedad se ha visto favorecida cuando la iniciativa del proyecto escultórico partía de un colectivo ciudadano, como en la *Ruta del Acero de Avilés*, que fue impulsada por los antiguos aprendices de Ensidesa, con intervención directa además en su materialización de obreros actuales de la siderurgia. Y también, cuando en villas pequeñas, como Vegadeo, existió una participa-

[16] Así consta en el "Informe segunda fase proyecto *Arte Público en Gijón*", op. cit.

[17] Los comisarios del proyecto pretenden que las doce intervenciones "interpreten las relaciones entre arte, naturaleza, ciudadanía y espacio público", plantean la senda como espacio "donde se citen el artista, el público, el lenguaje y el lugar, lejos de elitismos o mímesis, para hacer reflexionar al ciudadano" y mencionan como objetivo final "generar identidad social y urbana" (Rodríguez e Isidoro, 2006: 7). El texto se repite en los restantes catálogos de las esculturas de la Senda Escultórica de los 12 Puentes.



Fig. 13 – Galletas "Las Chaponas", inspiradas en la escultura *Sombras de Luz*. Fuente: S. Álvarez Martínez

ción de creadores locales, conocidos por el vecindario y con familia residente en la zona. O como en Ribadesella, donde se implica en el guión de la *Ruta Histórica del Puerto* a un historiador local y a una figura de notoria popularidad, como Antonio Mingote.

Pero con independencia de la reacción ciudadana ante las esculturas, el uso de los itinerarios ha sido inmediato y constante. Sin duda, la ampliación de la oferta de espacio público y los emplazamientos privilegiados han contribuido a ello, pero también lo ha hecho la curiosidad suscitada por las obras allí emplazadas, que no dejaron indiferente a la población, para bien o para mal en los primeros momentos, tal como reflejan los comentarios publicados en la prensa y las opiniones vertidas a través de internet. Y ese uso de las esculturas se viene manteniendo cada vez más unido a la dinámica de la vida urbana hasta la actualidad.

3.6. El fomento del progreso: la cultura como motor de desarrollo, el turismo y la contribución al desarrollo local

Un aspecto a destacar, que se deduce de todo lo expuesto anteriormente, es que el equipamiento artístico fue entendido en estas villas como recurso capaz de contribuir al desarrollo local. Y una consecuencia positiva de ello ha sido el fomento de la creatividad, al existir en la práctica totalidad de los casos analizados la voluntad de promocionar a artistas regionales de contrastada trayectoria y de poner en valor el arte actual realizado en la región dándole presencia física en el medio urbano. Un arte no suficientemente reconocido a pesar de su calidad y del nivel de los autores, y víctima aún, en cierto modo, del carácter periférico del territorio asturiano.

El fomento de la creatividad se orienta sin duda, salvo en el caso específico de la *Ruta del Acero de Avilés*, a potenciar el turismo y dinamizar la economía. Las sendas artísticas se publicitan como un atractivo turístico dentro una oferta amplia que comprende entornos naturales de gran belleza, puertos deportivos, actividades de ecoturismo, vestigios de la cultura tradicional y muestras de patrimonio etnográfico, histórico e industrial, además de otros nuevos equipamientos destinados al ocio y a la cultura, entre otros, por citar los más relevantes y recientes, Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, en Gijón, el Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, en Avilés, y el Centro de Arte Rupestre Tito Bustillo, en Ribadesella.

4. Las deficiencias de los equipamientos

No obstante el interés de las aportaciones urbanísticas, sociales y culturales realizadas por las esculturas a las villas, son importantes las objeciones que se pueden plantear al equipamiento de los itinerarios artísticos analizados. Algunas de ellas están relacionadas con la propia formulación de las obras y otras con la oportunidad, conveniencia o necesidad de su ejecución si se desatienden otro tipo de necesidades evidentes.

En relación con esto último, los nuevos equipamientos amplían la oferta cultural, pero en el afán de modernización perseguido, se crean a costa de desatender o de destruir los patrimonios ya existentes. Y ello refleja una vez más la insensibilidad política hacia los aspectos patrimoniales y culturales y el recurso oportunista que se hace de ellos por parte de los equipos de gobierno municipal que los han promovido. No se va a poner en duda que existió un compromiso de los consistorios con los proyectos artísticos y que en los casos analizados se ha apostado por propuestas actuales y de calidad, frente a las promovidas por actitudes mucho más conservadoras en otras ciudades asturianas. Pero tampoco cabe duda de que con esos proyectos y con el cambio de imagen de las ciudades se ha buscado una rentabilidad política. De ahí que se haya desatendido lo ya existente, que resultaba menos llamativo y novedoso, tal como sucedió en Gijón y Avilés, donde los nuevos patrimonios de arte urbano se han realizado a costa de grandes destrucciones del patrimonio industrial, cuando paradójicamente en Avilés las esculturas de la senda tratan de mantener la memoria del patrimonio que se destruye casi simultáneamente (Álvarez Martínez, 2013).

Pero además, ha quedado constatado una vez más que con el cambio de partido en los ayuntamientos los proyectos promovidos por el gobiernos anteriores quedan relegados a un segundo plano, sino desatendidos, con independencia de su interés y del beneficio que supongan para la ciudad. Así se explica que el nuevo gobierno municipal gijonés, presidido por Foro Asturias, haya prescindido del logotipo del *Elogio del Horizonte* elegido

por el equipo socialista anterior; o que el actual ayuntamiento de Vegadeo, con gobierno del Partido Popular, no se preocupe por completar el proyecto de la *Senda de los 12 Puentes* ni de restaurar las piezas dañadas por el desbordamiento de los ríos.

Pero en esa villa los problemas constatados son aún mayores. El itinerario escultórico fue impulsado desde el Ayuntamiento como un reclamo esencialmente turístico, y sin embargo se desarrolló con una evidente desatención hacia las necesidades básicas de conservación de las infraestructuras de los puentes y del adecentamiento del entorno y del cauce de los ríos. En este caso, las esculturas no han logrado impulsar una regeneración física del medio, salvo en el ya citado puente del Fondrigo, y ni siquiera han favorecido un mínimo mantenimiento en su entorno más próximo, como se puede comprobar en el río Mojardín, cuyo lecho permanece invadido por la vegetación, la suciedad y los desagües incluso en las zonas de intervención artística de los puentes.

Por otra parte, en Ribadesella que busca en los murales del paseo "un acicate para atraer a la gente", según palabras del Alcalde, al margen del juego visual y cultural que puedan desempeñar, cabe plantear si la capacidad de atracción aumentó respecto a la ya existente y motivada por la cueva de Tito Bustillo, que se localiza en la misma villa y es un referente mundial del arte paleolítico, y si con el nuevo proyecto no se buscaba simplemente un reclamo de atención hacia las iniciativas del grupo municipal gobernante.

Pero además, las observaciones críticas a estas intervenciones se relacionan, según lo indicado, con las características de las propuestas artísticas cuando sus autores atienden antes a sus intereses plásticos que a los condicionantes del entorno. El resultado está en esos casos desconectado tanto del medio físico como del socio-cultural, y las obras funcionan como obras autónomas, sin apenas incidencia en el espacio público. Algunos de los casos más significativos se encuentran en Vegadeo, quizá por tratarse de un villa con fuerte arraigo de una cultura tradicional que se refleja en la misma fisonomía urbana, en la que piezas como *Rotura en el espacio,* interesante en cuanto a propuesta relacionada con las posibilidades plásticas de los campos magnéticos, y *Abrazo,* por citar los ejemplos más significativos, se muestran ajenas al entorno en los planos físico, formal y semántico, y ensimismadas en unos intereses estrictamente artísticos.

5. Bibliografía

Álvarez Martínez, M. S. (2009). "Problemáticas de la ciudad industrial: la imagen perdida, las nuevas funciones y la creación de patrimonios" en Parrado Del Olmo, J. M. y Gutiérrez Baños, F. (coords.), *Estudios de Historia del Arte: Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Pp. 301-307.

—. (2010). "Un nuevo arte para Gijón: compromiso público y usurpación retórica" en Morales Saro, M. C. (coord.), *El waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos Patrimonios en el Espacio Público*. Oviedo: Eikasia. Pp. 61-107.

—. (2011). "Impact de la mondialisation. De la ruine industrielle à la ville musée. Gijón: la sculpture comme élément de transformatios de la ville" en Acerra, M.; Saupin, G. y Vidal, L., *Les Villes et le monde, Du Moyen Âge au XX siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Pp. 371-392.

—. (2013). "Patrimonios destruidos/patrimonios creados. La Ruta del Acero: un *locus* identitario entre la destrucción y la creación" en Álvaro Zamora, M. I.; Lomba Serrano, C. y Pano Gracia, J. L. (coord.), *Estudios de Historia del Arte. Libro Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte Universidad de Zaragoza. Pp. 99-111.

—. (coord.), (2014). *Espacios portuarios y villas costeras. Modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano*. Oviedo: Eikasia.

—. (coord.), (2014). "Frentes marítimos memoria del litoral. Actuaciones, propuestas y espacios de vida" en *Ábaco. Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, nº 80/81 (monográfico), Gijón, 2014.

Armajani, S. (1995). "Manifiesto: La escultura publica en el contexto de la democracia norteamericana" en *Siah Armajani. Espacios de lectura*. Barcelona: MACBA.

Arrieta Urtizberea, I. (ed.), (2006). *Museos, memoria y turismo cultural*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Báscones, P. (2009). "El arte público como agente de revitalización urbana mediante la participación ciudadana" en Fernández, B. y Lorente, J. P. (eds.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. Pp. 145-161.

Calaf Masachs, R. (coord.), (2003). *Arte para todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Gijón: Trea.

Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.

Fernández León, J. (coord.), (1990). *Elogio del Horizonte, una obra de Eduardo Chillida*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.

Fernández Quesada, B. (2005). *Nuevos lugares de intención: intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

García, E. y Presa de la Vega, E. (2000). *Esculturas nuevas en espacios nuevos. Una década de escultura en nuestros espacios públicos (1990-2000)*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

García Quirós, R. M. (2013). "Diseño y turismo en la costa occidental asturiana, del Eo al Nalón" en *Liño*. Nº 19, pp. 95-106. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Gómez Aguilera, F. (2004). "Arte, ciudadanía y espacio público" en *On the W@terfront*. Nº 5, pp. 36-51.

Juan Santiago (2006). "Presentación" en Rodríguez, Á. A. y Herminio, R. I., *Rotura en el espacio*, p. 7. Catálogo, Vegadeo: Mancomunidad Oscos-Eo. Gobierno del Principado de Asturias.

López De Aguileta, I. (2000). *Cultura y ciudad: Manual de política cultural municipal*. Gijón: Trea.

Lorente, J. P. (2006). "Museos y barrios artísticos: un nuevo campo de estudio museológico para sociólogos e historiadores del arte" en Belda Navarro, C. y Martín Torres, M. T. (eds.), *La museología y la historia del arte*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia/ Fundación Cajamurcia. Pp. 75-102.

—. (2010). "Museos de escultura en espacios urbanizados: paradigmas de su desarrollo en España" en *Arte Público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, pp. 127-148. AECA/ACYLCA.

—. y Fernández, B. (2009). *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Morales Saro, M. C. (2008). "Marca Gijón" en *Liño.* Oviedo: Universidad de Oviedo. Nº 13, pp. 123-135.

—. (coord.), (2010). *El waterfront de Gijón (1985-2005). Nuevos Patrimonios en el Espacio Público*. Oviedo: Eikasia.

—. y de las Cruces, M. (2012). "La remodelación intensiva de los puertos históricos de Asturias: consecuencias urbanísticas y patrimoniales" en Lozano Bartolozzi, M. M. y Méndez Hernán, V. (coords. y eds.), *Paisajes modelados por el agua: entre el arte y la ingeniería*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura. Pp. 143–157.

Presa de La Vega, E. (1999). "Aproximación a la escultura conmemorativa asturiana: El Monumento a la Madre del Emigrante en Gijón" en *Memorana*. Nº 3, pp. 68-84. Oviedo: Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Oviedo.

Remesar, A. (1997). *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y lenguajes escultóricos*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

—. (ed.), (1997). *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

—. y Ricard, N. (2010). "¿@rte para todos? ¿@rte con todos? ¿@rte contra el pueblo? en *Arte Público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, pp. 89-98. AECA/ACYLCA.

Rodríguez, Á. A. e Isidoro, R. (2006). *Diálogo entre dos ríos* en Herminio, *Rotura en el espacio*, p.7. Catálogo, Vegadeo. Mancomunidad Oscos-Eo. Gobierno del Principado de Asturias.

VV.AA. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

VV.AA. (2005). *Benjamín Menéndez*. Catálogo, Avilés: Ayuntamiento de Avilés/Autoridad Portuaria de Avilés.

VV.AA. (2007). *Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer. El Revistín*. Número especial, Avilés. Consultado en www.elrevistin.com

VV.AA. (2008). *Diálogos urbanos. Confluencias entre arte y ciudad*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

VV. AA. (2010). *La Ruta del Acero.* Avilés: Ayuntamiento de Avilés/ Arcelor Mittal.

6. Páginas Web

Vivirasturias – Museo de Escultura Contemporánea al aire libre. Consultado el 3 de mayo de 2013 en http://www.vivirasturias.com/asturias/vegadeo/museo-de-escultura-contemporanea-al-aire-libre-%C2%ABsenda-de-los-doce-puentes%C2%BB-en-vegadeo/es

Vegadeo – rutas senderismo. Consultado el 6 de junio de 2013 en http://www.vegadeo.es/rutas-de-senderismo

El comercio – Gijón, Museo Doce Puentes Vegadeo. Consultado el 6 de junio de 2013. http://www.elcomercio.es/gijon/20071213/occidente/museo-doce-puentes-vegadeo-20071213.html

Vivirasturias – Senda histórica delpuerto de Ribadesella. Consultado el 8 de enero de 2014 en http://www.vivirasturias.com/asturias/ribadesella/senda-historica-del-puerto-de-ribadesella/es

Gijón – La Ciudad de las Esculturas. Consultado el 16 de abril de 2014. http://www.gijon.info/page/5302-la-ciudad-de-las-esculturas

Visita Gijón – Esculturas Gijón. Consultado el 16 de abril de 2014 en http://visitagijon.com/tag/esculturas-gijon/

Ruta de la Plata. Consultado el 16 de abril de 2014 en http://www.rutadelaplata.com/es/5733

Ruta del Acero. Consultado el 29 de abril de 2014 en http://rutadelacero.blogspot.com.es

ÍNDICE ▷

MEMORIA EN LA CIUDAD. IMÁGENES DE MONUMENTOS CONMEMORATIVOS HISPANOAMERICANOS EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL CSIC*

Wifredo Rincón García
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

1. El proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo*

Concedido el Proyecto de Investigación *El Patrimonio Artístico Portugués e Iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* (PN I+D+i 2008-2011, ref. HAR2011-27352), con un periodo de ejecución entre el 1 de enero de 2012 y el 31 de diciembre de 2014, el equipo investigador integrado por los siguientes miembros: Dr. Wifredo Rincón García (CSIC), como Investigador Principal; Dra. Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC); Dra. María Paz Aguiló Alonso (CSIC); Dr. Álvaro Pascual Chenel (Universidad de Alcalá); Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Universidad de Granada); Dr. Juan Miguel Sánchez Vigil (Universidad Complutense de Madrid); Dr. Fernando Villaseñor Sebastián (Universidad de Cantabria), Dra. María Olivera Zaldua (Universidad Complutense de Madrid) y Dª Ana Belén Muñoz Martínez, (British Museum, Londres), comenzó los trabajos del mismo, de acuerdo con la planificación prevista en la solicitud, encontrándonos en la actualidad a mitad de la tercera anualidad.

El objetivo principal de este proyecto, tal como se manifestaba en su solicitud, era la catalogación, estudio y revalorización patrimonial del importante fondo de fotografías de arte portugués e iberoamericano procedente en su mayor parte del legado efectuado por el Dr. Diego Angulo Íñiguez al antiguo Instituto "Diego Velázquez", del CSIC, conservado hoy en la Biblioteca "Tomás Navarro Tomás", del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, en Madrid. A este legado de Angulo se añadieron, en distintos momentos, otros dos legados de los también catedráticos de Historia del Arte Dres. Enrique Marco Dorta y Santiago Sebastián López, integrando el fondo en la actualidad 8.200 fotografías, que ya han sido digitalizadas en su totalidad, lo que permite trabajar con todo el fondo fotográfico sin manipular los originales.

Muchas de estas fotografías fueron realizadas en las décadas de 1930, 1940 y 1950, aunque se cuenta también con otras tomadas con anterioridad, en las dos primeras décadas del siglo XX. Algunas de ellas se deben a los profesores Angulo, Marco Dorta y Sebastián –en este último caso se trata particularmente de Colombia, correspondientes a la década de 1970– mientras que otras son obras de prestigiosos fotógrafos como Guillermo Kahlo, Enrique A. Cervantes y Luis Márquez, en México; Stille, en Brasil o Eichenberger en Guatemala.

El proyecto de investigación ha sido presentado en distintos foros científicos y se han llevado a cabo distintas publicaciones sobre los fondos que son objeto del mismo.

2. Memoria en la ciudad. Imágenes de monumentos conmemorativos hispanoamericanos en el Archivo Fotográfico del CSIC

Las fotografías que son objeto de este proyecto de investigación, suponen un material de altísimo interés no solo para los

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR-2011-27352).



Fig. 1 – Monumento a Justo Rufino Barrios, en la ciudad de Guatemala. Fuente: AH 3285 / ACCHS-CSIC

historiadores del arte iberoamericano, sino también para arquitectos y urbanistas, además de proporcionar importante información para la historia de la fotografía iberoamericana. En esta ocasión, nuestro propósito es utilizar estas imágenes para estudiar algunos de los monumentos conmemorativos existentes en los países hispanoamericanos captados en las mismas.

La revisión de estos fondos nos ha permitido identificar más de un centenar de fotografías en las que aparecen monumentos conmemorativos, en algunos casos, integrados en tomas más amplias, cuando se fotografían plazas o calles o edificios importantes, mientras que en otros, se trata de imágenes que pretenden reproducir el monumento conmemorativo. Muchas de estas imágenes son tarjetas postales fotográficas, de notable calidad, mientras que en otros casos son copias fotográficas en papel, de distintos tamaños.

Casi en su totalidad, estas fotografías pertenecen al legado del profesor Diego Angulo Íñiguez, por lo que no se repetirá esta circunstancia al tratar de cada una de ellas.

Los países de los que encontramos reproducciones fotográficas en las que aparezcan monumentos conmemorativos, en mayor o menor número, son Argentina, Chile, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala (fig. 1), Honduras, México, Puerto Rico y República Dominicana.

A modo de ejemplo, y teniendo en cuenta las limitaciones propias de esta ponencia, nos vamos a ocupar de algunas de las imágenes de monumentos de dos países, México y Cuba, que se conservan en el archivo fotográfico del CSIC.

2.1. México

De México encontramos una significativa serie de fotografías que reproducen distintos monumentos conmemorativos aunque, hay que hacer constar, que en pocos casos, la intención del fotógrafo ha sido la de "retratar" el monumento, sino que estos se encuentran en amplios espacios, particularmente en plazas y avenidas.

El primero de los monumentos de los que nos vamos a ocupar en la ciudad de México es el dedicado a *Cuauhtemoc*, que fue inaugurado el 13 de agosto de 1869 en el Paseo de la Viga, en una glorieta llamada Jamaica, frente al puente de Cuauhtémoc, asistiendo al acto el Presidente de la República con todo su gabinete, el Gobernador y el Ayuntamiento (Galindo, 1901: 124). Con posterioridad, en 1922, fue trasladado y ubicado en el atrio de la catedral metropolitana, encontrándolo en este lugar en la tarjeta postal fotográfica de Hugo Brehme identificada en el anverso con la siguiente inscripción: "998 Monte de Piedad. Mexico DF" (AH 0595).

El pequeño monumento, entre jardines, se recorta delante del edificio del Monte de Piedad que se levanta en la calle de su nombre, haciendo esquina con 5 de Mayo, que sin lugar era el objetivo del fotógrafo. El busto, en bronce, obra del escultor Jesús Fructuoso Contreras aparece colocado sobre un pedestal construido con distintos fragmentos pétreos de origen prehispánico que formaron parte de los templos ceremoniales de los mexicas, que también aparecen a su alrededor, presentando en la parte frontal una lápida en mármol blanco, hoy perdida, con una inscripción que la calidad de la fotografía no nos permite ver (Gutiérrez, 2004: 474-475). Este lugar era visitado con motivo de la conmemoración del nacimiento de Cuauhtemoc, cada 23 de febrero, o el 28 del mismo mes, fecha de su muerte en 1525, así como cada 13 de agosto, día de la rendición del pueblo mexica.

En 2006 el busto de Cuauhtémoc fue trasladado a una isleta construida por el Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México, del Gobierno del Distrito Federal, sobre la avenida Constitución, entre las calles Francisco I. Madero y 5 de Mayo, donde se encuentra en la actualidad, presentando en su frente una inscripción, en una placa de bronce, que le identifica (*La Jornada*, Mexico DF, 30 de julio de 2006).

Una interesante tarjeta postal fotográfica (AH 2727), de la que desconocemos su autor y cuyo objetivo era plasmar el conjunto de la fachada del mencionada palacio, tal como figura en la parte inferior del anverso: "P. NACIONAL. MÉX" (fig. 2), nos ofrece

en primer plano el conjunto del llamado *Monumento Hipsográfico* cuya construcción fue iniciada en julio de 1877 por iniciativa del general Vicente Riva Palacio, Ex-Ministro de Fomento, en memoria Enrico Martínez (¿Hamburgo?, 1550-Cuautitlan, México, 1632), ilustre cosmógrafo del rey de España, siendo inaugurado el 5 de mayo de 1881. Se denomina hipsográfico porque, originariamente, el pedestal disponía de unos indicadores, que ya no funcionan, que median el nivel de las aguas del lago de Texcaco (Galindo, 1901: 124-125).

Levantado "en la intersección del meridiano que pasa por la esquina austral de la fachada del Palacio y del paralelo que corresponde a la esquina que forman las calles del Seminario y del Arzobispado" (Galindo, 1901: 125), el proyecto arquitectónico se debió al arquitecto Francisco M. Jiménez, construyéndose un elevado basamento sobre escalinata, todo ello de mármol de distintos colores de las canteras de Tepeca. En los lados del pedestal figuran distintas inscripciones votivas y datos geográficos, físicos, etc, relativos a la ciudad de Mexico y los patrones con las medidas oficiales del metro, de la vara mexicana y de la yarda.

Sobre el pedestal se levanta una estatua en bronce de una Matrona, que representa a la Ciudad de México, y deposita laureles sobre una piedra con la imagen de la Gaudichaudia Enrico Martinezii, hierba descubierta en el Tajo de Nochistongo y bautizada en honor de Enrico Martínez. La escultura es obra del escultor mexicano Miguel Noreña y fue fundida en París. En su ubicación primitiva, rodeaba el monumento un elegante enrejado de hierro con artísticos candelabros de bronce, que ya no existe.

En 1925 fue trasladado al lugar donde se encuentra en la actualidad, en un costado de la catedral metropolitana, por lo que la fotografía que nos ocupa es anterior a esta fecha.

De la Plaza Principal de la ciudad de Aguascalientes, capital del Estado del mismo nombre, se conservan cinco interesantes imágenes, todas ellas tarjetas postales fotográficas, de las que cuatro aparecen firmadas por Obregón[1]. En la primera se reproduce la catedral (AH

[1] La postal que aparece sin firmar, reproduce el mismo encuadre que otra de las firmadas por Obregón.



Fig. 2 – Palacio Nacional en México, D.F y en primer plano, el *Monumento Hipsográfico*. Fuente: AH 2727 / ACCHS-CSIC



Fig. 3 – Plaza principal de Aguascalientes (México) con la Columna. Fuente: AH 1895 / ACCHS-CSIC

1458), tal como figura en el pie, además de otra serie de edificios que configuran la plaza, apareciendo en el lado izquierdo, en pequeño tamaño, un monumento que podemos identificar con el de Benito Juárez, que se encontraba en esta plaza, tal como nos consta por una tarjeta postal, que conocemos, fechada el 24 de diciembre de 1905.

Mayor interés tienen para nuestro trabajo las otras cuatro imágenes (AH 1895, AH 3837, AH 3838 y AH 3862) (fig. 3) por aparecer en todas ellas, en el centro de la plaza, una columna jónica, de cantería rosa, de fuste estriado y de elevada altura, recuerdo y testimonio de uno de los escasos monumentos levantados en América a los monarcas españoles durante el periodo colonial.

Esta columna fue erigida por iniciativa del Cabildo Municipal en 1808, en las postrimerías del virreinato, siendo su artífice el arquitecto y escultor mexicano Manuel Tolsá, estando destinada a sostener un busto del rey Carlos IV, aunque a su conclusión fue colocado el de su hijo y heredero en el trono el rey Fernando VII. La imagen de este monarca estuvo en su lugar hasta 1821, siendo derribada tras la independencia mexicana y quedando desde entonces solamente la columna, destacando sobre el capitel la basa de la figura real. En las cuatro fotografías se advierten las lápidas, creemos que de mármol blanco, que figuran en cada una de las caras del elevado plinto que soporta la columna, en las que estarían inscritas las referencias a la erección y vicisitudes del monumento.

Esta columna forma parte hoy de la llamada "exedra", en el lado Oeste de la plaza, monumento construido entre 1948 y 1949 con proyecto del arquitecto Roberto Álvarez Espinosa que representa, simbólicamente, el Centro de la República Mexicana. Sobre la columna fue colocada en 1986 el águila del escudo nacional de México, obra realizada en hierro, réplica de la del escultor Jesús Fructuoso Contreras, natural de Aguascalientes, que figura en el *Monumento a la Raza* en la ciudad de México. En la base de la columna se encuentran los restos del héroe liberal y Gobernador del Estado de Aguascalientes José María Chávez Alonso, que combatió durante la intervención francesa en México y fue fusilado en 5 de abril de 1864 (Gutiérrez, 2004: 378-379).

Un aspecto muy distinto al que figura en una postal fotográfica (AH 1522) presenta en la actualidad el monumento a *Benito Juárez*, el Héroe de la Reforma, en la ciudad de Guadalajara, capital del estado de Jalisco. La fotografía reproduce un amplio espacio, en la Calzada de la Independencia, en su cruce con la Avenida Juárez, en el que se levanta en la parte central el mencionado monumento, apareciendo al fondo la iglesia de San Juan de Dios y, a la izquierda, el antiguo mercado Libertad o de San Juan de Dios, sustituido a partir de 1958 por una moderna edificación.

La escultura de Juárez, en bronce, de la que desconocemos su autor y las fechas de construcción del monumento, se levanta sobre un elevado pedestal de piedra de cantería, con sencilla decoración, pudiéndose mencionar poco más de esta obra, pues la fotografía no facilita más información al no verse ninguna lápida ni inscripción.

Avanzada la segunda mitad del siglo XX, posiblemente en 1960, fue trasladada la escultura de Juárez a otro emplazamiento, encontrándose hoy en la plaza de Juárez, en la intersección de las avenidas 16 de Septiembre y Washington. Se levanta sobre un alto pedestal de granito negro, disponiéndose a sus espaldas una elevada estela de 33 metros, revestida de cantería blanca, con el escudo de México grabado en el frente, además de otros elementos alusivos a México y las banderas de las veintiún repúblicas americanas.



Fig. 4 – Monumento a Diego Alarcón de Ocaña, en Ixmiquilpan (México) Fuente: AH 2727 / ACCHS-CSIC

Una nueva fotografía (AH 1942) reproduce una vista de la ciudad de Guanajuato, capital del estado del mismo nombre, en la que destaca, al fondo, el soberbio edificio de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Guanajuato, comenzada a construir en 1671 y concluida un cuarto de siglo después, siendo elevada a la dignidad de basílica menor en 1957, con posterioridad a la toma de la fotografía que nos ocupa.



Fig. 5 – Patio de la Universidad Michoacana, en Morelia (México), con el monumento a Miguel Hidalgo y Costilla. Fuente: AH 1848 / ACCHS-CSIC

En los jardines situados delante de la iglesia podemos observar el *Monumento a la Paz* que, según figura en una inscripción localizada en el basamento del mismo, fue comenzado a construir en 1895 y se concluyó en 1898, elevándose su coste a la cantidad de 27.619 pesos mexicanos y correspondiendo el proyecto y la ejecución del mismo al escultor Jesús Fructuoso Contreras. Para conmemorar el fin de la guerra de Independencia, este monumento fue inaugurado el 27 de octubre de 1903 por el presidente de la República Mexicana el general Porfirio Díaz, un año después del fallecimiento de su autor.

Sobre una base de cantería y mármol, se levanta la figura alegórica de la Paz, en bronce, "a punto de dar un paso, con un seno al descubierto y con ramos de laureles (símbolo del triunfo) en sus manos. Un niño de pie, que tiene un delantal de trabajo, representa a la industria. Otro, coronado por laureles y sentado, sostiene en su mano derecha el libro de la sabiduría y simboliza a la ciencia. Más abajo está sentado un abatido Marte, dios de la guerra, con una espada rota. Atrás hay un cañón con una rueda de cureña rota, además de ejes incompletos, todo esto rematado por una paloma alimentando a sus pichones"[2].

Notable interés tienen dos imágenes de Ixmiquilpan, ciudad del estado de Hidalgo, en las que figura el monumento a Diego Alarcón de Ocaña, alcalde mayor de Ixmiquilpan nombrado en 1779 para este cargo por el virrey de Nueva España don Antonio María de Bucareli y Ursúa. La primera de las fotografías, en la que aparece la plaza, es una tarjeta postal fotográfica (AH 2544), que se identifica en la parte inferior como "IXMIQUILPAN EN DIA DE MERCADO", apareciendo en el lado izquierdo el monumento

[2] "Símbolos escultóricos de Guanajuato", *Periódico Correo*, suplemento *ocio dominical*, Guanajuato, 5 de julio de 2009.



Fig. 6 – Templo de San Francisco y monumento a Colón en San Miguel Allende (Mexico). Fuente: AH 1872 / ACCHS-CSIC

a Alarcón de Ocaña. La segunda es una fotografía, de pequeño tamaño, (AH 2545) (fig. 4) que reproduce el mismo monumento levantado a quien se le considera un gran benefactor pues, durante su gobierno, fue introducida el agua potable y se llevaron a cabo otras obras de beneficio social para la población.

Destruido el monumento por un temblor de tierra no hace muchos años, sin que las autoridades del municipio hayan hecho nada por restaurar el monumento, las fotografías del legado Angulo tienen un importante valor documental. La figura de Alarcón de Ocaña, de cuerpo entero y de pie, se disponía sobre una columna corintia que apoyaba en un elevado basamento que centraba una fuente de planta circular.

De la ciudad de Morelia (hasta 1828 llamada Valladolid), capital del estado de Michoacán de Ocampo, una interesante postal fotográfica (AH 2218) reproduce, con notable nitidez, el monumento al general José María Morelos y Pavón que se levanta en la antigua Alameda, luego conocida como Plaza José María Morelos al instalarse en este lugar e inaugurarse este monumento el 2 de mayo de 1913. Al fondo de la imagen destaca el santuario de Guadalupe o Templo de San Diego, con su sobria fachada, de la que emerge un sólida torre, viéndose también la fachada del antiguo convento franciscano utilizado desde 1925 como Hospital Militar, identificación que figura al dorso de la foto.

La escultura ecuestre, en bronce, realizada por el escultor italiano Giuseppe Inghilleri fue fundida en Roma, se levanta sobre un elevado pedestal de piedra sillar, realizado por Albino Cottini, delante de cuyos frentes aparecen las figuras en bronce de la *Patria* y la *Libertad*, mientras que en los laterales figuran dos relieves que representan el Sitio de Cuautla y la promulgación de la Constitución de Apatzingán.

Otra postal fotográfica (AH 0460) muestra el patio de la Universidad Michaocana, fundada en 1917 en el edificio del primitivo Colegio de San Nicolás Obispo, centro educativo para varones –especialmente para aquellos que tuvieran vocación sacerdotal–, sin distinción de estatus y raza, que fue fundado por el Obispo Vasco de Quiroga en 1540 en la ciudad de Pátzcuaro, trasladándose posteriormente, en 1580, a Valladolid (Morelia).

En el centro del patio de este Colegio de San Nicolás Obispo destaca el monumento a Miguel Hidalgo y Costilla (fig. 5), quien a finales del siglo XVIII fuera alumno, catedrático y rector a lo largo de veintisiete años. Sobre un elevado basamento pétreo con rica decoración, proyectado por el ingeniero Gustavo Roth, rodeado de una reja, se levanta la escultura del "Cura Hidalgo" sosteniendo el estandarte guadalupano, obra en bronce, del escultor Primitivo Miranda. Este monumento fue donado en 1887 por el Presidente Porfirio Díaz, siendo inaugurado el 15 de septiembre del mismo año formando parte de los festejos conmemorativos de la Independencia Nacional.

Por último, por lo que se refiere a las fotografías de México que recogen distintos monumentos conmemorativos mencionaremos una interesante tarjeta postal fotográfica firmada por Maldonado

fotógrafo (AH 1872), que muestra la fachada y la torre del templo de San Francisco en San Miguel Allende, en el Estado de Guanajuato, y en el lado izquierdo, un monumento a Cristóbal Colón levantado sobre una columna, de no elevada altura, sobre un plinto, con basa y sin capitel, rematada por una pequeña moldura sobre unas canaladuras que decoran la parte superior de la columna. La calidad de la fotografía nos permite observar la escultura de Colón, de tamaño algo mayor que el natural, en bronce, indicando el suelo con su mano izquierda extendida (fig. 6).

No sabemos la fecha en que desapareció esta escultura, bastante diferente de la que actualmente corona esta misma columna, sin plinto, y con menor altura, también fundida en bronce, que se encuentra muy cercana a su primitivo emplazamiento, en la esquina de las calles San Francisco y Juárez, y de la que también desconocemos el autor. Una lápida en el frente, parece referirse a la erección del primer monumento: "A CRISTOBAL COLON HOMENAJE DEL PUEBLO DE SAN MIGUEL DE ALLENDE Y DE LA COLONIA ESPAÑOLA SAN MIGUEL DE ALLENDE XII-X-MCMXXII".

2.2. Cuba

Por lo que corresponde a Cuba el interés de la colección de fotografías conservada en el CSIC radica en que fueron realizadas antes de la Revolución que provocó la caída de la dictadura del general Fulgencio Batista y Zaldívar el 1 de enero de 1959 y la llegada del Ejército Guerrillero al poder con Fidel Castro. La colección consta de 929 fotografías –postales fotográficas y copias en papel–, cuya cronología parece centrarse entre 1920 y 1950, figurando imágenes de distintas ciudades como Bayamo, Cabañas (Mariel), Camagüey, Cárdenas, Cienfuegos, Consolación del Sur, La Habana, Manzanillo, Matanzas, Sagua la Grande, San Antonio de los Baños, San Felipe y Santiago de Bejucal, San Juan de los Remedios, Sancti Spíritus, Santa Catalina, Santa Clara, Santiago de Cuba, Siboney, Trinidad, Varadero y Valle de Yumuri. Entre los autores destacamos a Alabama Photo Estudio, American Photo Studio, Pablo Isaac García, Foto Mateos, Rafael de Salas y Foto Santana.

Las fotografías están adheridas a las hojas de dos álbumes (Aguiló, 2014: 333-343) y proceden del legado de Diego Angulo Íñiguez y en gran número de casos, y al contrario de lo que ocurre con las fotografías de México, de las que antes nos hemos ocupado, las que hemos seleccionado de Cuba, tanto postales fotográficas como fotografías, reproducen solamente los monumentos, llegándose a fotografiar distintos detalles de la misma obra.



Fig. 7 – Monumento a Fernando VII en la Plaza de Armas de La Habana (Cuba). Fuente: AH 4425.01 / ACCHS-CSIC

Limitaremos estas notas a la ciudad de La Habana, de las que nos ocuparemos en primer lugar de dos monumentos de los reyes de España Carlos III y Fernando VII, cuyas figuras han permanecido, con más o menos vicisitudes, a lo largo de la historia, manifestando Gutiérrez Viñuales que:

> (…) el país que mayor cantidad de estatuas de reyes españoles vio emplazada en sus calles fue indudablemente Cuba, cuya dependencia de España (al igual que Puerto Rico) se prolongó a lo largo de casi un siglo más que el resto de las naciones americanas (Gutiérrez, 2004: 379).

En los dos casos se trata de esculturas de cuerpo entero, de pie, labradas en mármol blanco por artistas de la Metrópoli, que se colocaron sobre basamentos prismáticos.

La primera de ellas, de *Carlos III, Rey de España y de las Indias* (Sánchez de Fuentes, 1916: 490), es obra del escultor riojano Cosme Velázquez, Director de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, realizada en esta ciudad andaluza en 1799, tal como consta en la firma al pie de ella: "Me hizo D. Cosme Velazquez, Director de la Academia de Cadiz, Año 1799". Enviada a La Habana en 1802[3], era inaugurada en el Paseo de Extramuros, el 4 de noviembre de 1803, festividad de San Carlos Borromeo. El mismo escultor hacía referencia a esta obra entre los méritos que hace constar con motivo de la instancia dirigida al rey Fernando VII el 23 de noviembre de 1816 solicitándole el nombramiento de escultor de cámara honorario:

> Son muchas las obras que tiene hechas para dentro y fuera de esta Ciudad; pero la que merece nombrarse por su perfecta conclusion a juicio de inteligentes y aficionados, es la que representa en Marmol al Sor Dn Carlos 3º que se coloco en la Habana (Pardo Canalís, 1951: 45).

El origen de este monumento de Carlos III, monarca que "habría de gozar de mayor consideración por parte del pueblo cubano que sus sucesores, entre otros muchos aspectos de carácter progresista, por su intervención para salvar a La Habana de la dominación inglesa durante el sitio a que fue sometida en 1763" (Gutiérrez, 2004: 379) se sitúa en un concurso convocado en 1794 por la Sociedad Económica de Amigos del País, para conocer los "cuatro sujetos de la antigüedad que más derecho tenían a la gratitud nuestra" (Gutiérrez, 2004: 379), resultando elegidos Cristóbal Colón, Juan Caraballo, Martín Calvo Arrieta y Carlos III.

> [De pie, la escultura tiene un palmo más que el natural y] se halla vestida con el rico manto e insignias de la Gran Cruz de la Real y distinguida Orden de Carlos III, de la que fue creador el original, y peinado con lo bucles y la coleta a usanza de la moda de aquella época, teniendo la espada ceñida al cinto y empuñado el cetro. La figura resulta airosa y noble, y parece caminar o hallarse en la noble actitud de dispensar una gracia o de disponer el remedio de sus pueblos afligidos y espantados, con los rumores de guerra que se sentían alrededor de España a finales del siglo XVIII (Sánchez de Fuentes, 1916: 494).

Después de permanecer hasta 1836 en el lugar en el que fue inaugurada en 1803, fue trasladada al Paseo de Tacón o Paseo Militar, que tomaría su nombre, donde permanecería muchos años, siendo en este lugar donde fue fotografiada hacia 1930. De este monumento se conservan en el archivo del CSIC cuatro fotografías: una de ellas muestra todo el monumento (AH 4426.01) y en las otras tres (AH 4426.02; 4426.03 y 4426.04) se acerca la toma fotográfica, que se limita al basamento, más o menos completo, pero sin la basa, y a la figura (Sánchez de Fuentes, 1916: 489-505).

También son cuatro las fotografías, posiblemente de la década de 1930, en las que encontramos la figura del rey *Fernando VII* en el centro de los jardines de la Plaza de Armas. La primera de ellas es una tarjeta postal fotográfica (AH 4557.03) (fig. 7) que reproduce una vista de la Plaza de Armas de La Habana, ocupando el fondo el de la composición la fachada del antiguo Palacio de los Capitanes Generales, uno de los más bellos ejemplos de la arquitectura barroca hispanoamericana, hoy Museo de la Ciudad. Las otras tres, fotografías de pequeño tamaño, se centran en el monumento fernandino, reproduciéndolo una de ellas (AH 4425.01) en su conjunto, mientras que las otras dos se aproximan más a la figura regia (AH 4425-02 y AH 4425.03).

La erección de esta escultura de Fernando VII en La Habana (Sánchez de Fuentes, 1916: 515-544) se debió a la iniciativa del Conde de Villanueva, Intendente del Ejército, quien solicitó al monarca el real permiso el 22 de diciembre de 1827, siéndole concedido por Real Orden de 21 de marzo de 1828. Queriéndose que la escultura regia fuera realizada en España, se encargó de las gestiones necesarias a don Juan Miguel de Grijalba y a don Francisco Gómez de Pedroso, Oficial Mayor de la Secretaría de Hacienda de Indias, que vivían en Madrid, poniéndose en contacto para la elección del escultor con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Presentados al rey Fernando VII varios bocetos de prestigiosos artistas, entre ellos Francisco Elías Vallejo, Esteban de Ágreda y José Álvarez Bouquel[4], fue "el propio Monarca quien prefirió el presentado por José Álvarez Bouquet" (Pardo Canalís, 1951: 116), quien no pudo concluirlo por su prematura muerte en Burgos el 22 de agosto de 1830, dejando realizado, según cita Ossorio y Bernard, "el boceto en yeso de la estatua de Fernando VII, que se intentó colocar en La Habana" (Ossorio, 1884: 32). Con posterioridad se encargaría de la realización de la escultura a Antonio Solá, residente en Roma, siendo enviada a La Habana en el mes de octubre de 1833. La inauguración del monumento en el centro de la Plaza de Armas tuvo lugar el 24 de julio de 1834, ya fallecido el monarca español,

[3] De ello se daba noticia en *Papel Periódico de La Habana*, 1 de abril de 1802 (Sánchez Fuentes, 1916: 492.493).

[4] Sánchez de Fuentes, 1916: 521-525 confunde al escultor José Álvarez Bouquel con su padre, José Álvarez Cubero, quien había fallecido en Madrid el 26 de noviembre de 1827.

> (…) con lo cual la inauguración del monumento en Cuba se convertiría en un homenaje póstumo, que fue acompañado de grandes festejos que incluyeron la construcción efímera de cuatro templetes octogonales de orden dórico cubriendo las cuatro fuentes que, junto a dieciséis farolas, se habían emplazado de forma definitiva junto a la estatua (Gutiérrez, 2004: 383).

Solá representó a Fernando VII con el hábito de la Orden de Isabel la Católica, creada por el mismo monarca en 1815, "teniendo el cetro en la mano derecha, en la izquierda el sombrero y recogiendo el manto, y en la afectuosa actitud de mirar al pueblo con la predilección que tantas veces le ha demostrado en premio de su acendrado amor y fidelidad" (Sánchez de Fuentes, 1916: 542).

El lugar dejado en 1955 por la estatua de Fernando VII, que hoy está situada en los soportales del antiguo Palacio de los Capitanes Generales, está ocupado actualmente por un monumento a Carlos Manuel Céspedes, quien en 1868 inició el camino hacia la independencia de Cuba, habiéndose mantenido "in situ" el pedestal que antes soportaba la figura regia, ligeramente modificado, y la reja que circundada el monumento, siendo inaugurado el día 6 de marzo de 1955.

El tercero de los monumentos de La Habana, del que nos vamos a ocupar, es el de Cristóbal Colón, que se encuentra centrando el patio del antiguo Palacio de los Capitanes Generales que, desde 1968, acoge el Museo de la Ciudad.

Las tres fotografías conservadas en el CSIC corresponden a momentos distintos. Dos de ellas reproducen el patio, teniendo notable interés la primera (AH 4547) de gran tamaño y de muy buena calidad, por reproducir el patio antes de su restauración, con las arquerías de sus dos plantas cerradas, la inferior con muros, en las que se abren varios vanos, y la superior, con carpintería de madera, presentando una tercera planta con vanos adintelados (fig. 8). La segunda de las imágenes (AH 4548) muestra el mismo patio tras el proceso restaurador llevado a cabo en 1930 que liberó a la construcción de todos sus añadidos, abriéndose los arcos de las dos plantas y



Fig. 8 –Patio del palacio de los Capitanes Generales de La Habana (Cuba), antes de la reforma, con el monumento a Colón, en el centro. Fuente: AH 4547 / ACCHS-CSIC



Fig. 9 – Patio del palacio de los Capitanes Generales de La Habana (Cuba), después de la reforma, con el monumento a Colón, en el centro. Fuente: AH 4548 / ACCHS-CSIC

rematándose por una balaustrada, con el monumento a Colón en el centro, rodeado de jardines (fig. 9). La tercera de las fotografías (AH 4428.02), realizada en el mismo momento que la anterior, de pequeño tamaño, reproduce la parte superior del monumento a Cristóbal Colón, destacando la escultura del navegante sobre un plinto, todo ello de mármol (Sánchez de Fuentes, 1916: 605-610).

La escultura del Almirante Cristóbal Colón, "sobria, elegante y hermosa" (Pereira, 2009: 1214) fue realizada en 1860, en mármol de Carrara, por el escultor italiano J. Cucchiari[5], siendo colocada el 9 de enero de 1862 sobre un alto y sencillo pedestal en el majestuoso patio central del Palacio de los Capitanes Generales.

Entre los años 1870 y 1874, esta estatua de Colón estuvo ubicada en el Parque Central en el lugar que hasta esa fecha había ocupado la escultura de Isabel II, que regresaría a este lugar en 1874 tras la restauración borbónica volviendo la de Colón al antiguo Palacio de los Capitanes Generales, manifestándose de este emplazamiento:

> (…) que ninguno es menos a propósito que el elegido para la efigie del insigne *Descubridor de la América*, pues no solo con ello se resiente el arte, al no permitirle el lucimiento que merece dicho mármol, sino que resulta en nuestros tiempos, ahogado por un frondoso follaje que cubre casi todo su pedestal, y ser considerado además como secundario, por su proximidad a las cuadras y garajes del Jefe del Estado (Sánchez de Fuentes, 1916: 607).

Otras dos fotografías reproducen sendos monumentos de La Habana. La primera de ellas (AH 4413.04) corresponde al erigido en memoria del coronel de ingenieros Francisco de Albear y Lara, que se levanta en la entrada del Centro Histórico de La Habana, en la plazoleta de las calles Monserrate, Obispo, Bernaza y O´Reilly, inaugurado en este mismo lugar el 15 de marzo de 1895 (Sánchez de Fuentes, 1916: 635-655).

Obra del escultor cubano José de Villalta y Saavedra, afincado en Roma, sobre un decorado plinto se encuentra la figura de Albear, labrada en mármol blanco de Carrara, de tamaño natural, que aparece de pie, con el uniforme de gala de brigadier del Cuerpo de Ingenieros del Ejército Español, inclinado sobre su cuaderno de notas con una pluma en la mano. En la parte inferior aparece una figura femenina alegórica de la ciudad de La Habana, que le ofrece un laurel como gesto de triunfo y homenaje a la eterna memoria de su obra.



Fig. 10 – Monumento a Cervantes en La Habana (Cuba). Fuente: AH 413.02 / ACCHS-CSIC

Tres inscripciones recuerdan a las generaciones venideras los méritos de este ingeniero que dotó a la ciudad de agua, construyendo para ello un acueducto que, tomando las aguas de los manantiales de Vento, las llevaba hasta La Habana. Aprobada la obra en 1858, dieron comienzo el 26 de junio de 1861, concluyéndose el 23 de enero de 1893, algunos años después de la muerte de Alvear el 23 de octubre de 1887. De esta obra, se ha destacado que "en todos los detalles de los paños, y de los bordados de ambas figuras, así como en el modelado de las carnes, el cincel del escultor ha realizado una labor digna de aplauso, pudiéndose afirmar que estas esculturas, son a no dudarlo, las más acabadas que nuestra ciudad posee" (Sánchez de Fuentes, 1916: 655).

[5] Se había atribuido su autoría al escultor Philipe Garbeille, figurando en la misma escultura la siguiente firma: "J. CUCCHIARI. ESECUI. 1860. CARRARA" (Sánchez de Fuentes, 1916: 608).

La segunda fotografía (AH 4413.02) reproduce el monumento a Miguel de Cervantes que se encuentra en el parque de San Juan de Dios, en el Centro Histórico de La Habana, el primero dedicado al escritor en Hispanoamérica. Inaugurado el 1 de noviembre de 1908, sobre un moldurado plinto, de mármol, se encuentra la escultura de Miguel de Cervantes, realizada en mármol de Carrara por el escultor italiano Carlo Nicoli. La idea de erigir este monumento corresponde al periodista Aureliano Ramos quien, en 1905, lo propuso al gobierno provincial de La Habana, realizándose por suscripción pública (fig. 10).

Del monumento al General Máximo Gómez, en La Habana, se conserva en el fondo fotográfico del CSIC cinco imágenes. Las dos primeras (AH 4411.01 y 4411.02) corresponden a tarjetas postales fotográficas, de notable calidad, sin referencia de autor, identificándose en la parte superior, con distinta letra, el monumento representado que podemos ver en conjunto, habiéndose tomado las fotografías lateralmente, una por cada lado, lo que nos permite ver el frente y los dos laterales. Las otras tres fotografías, de pequeño tamaño, muestran un detalle de la parte posterior del monumento (AH 4412.01), que no se veía en las dos postales ya mencionadas y los relieves del lado derecho (desde el punto de vista del observador) del basamento (AH 4412.03) y del cuerpo principal (AH 4412.02).

Levantado frente al Malecón y mirando al mar, este singular y espectacular monumento fue dedicado al General de origen dominicano Máximo Gómez (1836-1905), jefe del ejército independentista cubano.

Para su construcción se convocó en 1916 un concurso internacional estableciéndose en las bases del mismo que como el prócer era extranjero, debía estar mirando al mar y que el caballo debería tener todas sus patas apoyadas en el suelo puesto que Gómez había fallecido de muerte natural. Del éxito de la convocatoria, que estuvo abierta hasta 1919, da testimonio la elevada participación, pues fueron cuarenta y uno los concursantes que presentaron proyectos, destacando entre ellos el estadounidense Gutzon Borglum, el checo Mario Korbel y el arquitecto y escultor cubano Félix Cabarrocas con el que colaboraba el español Moisés de Huerta, resultando premiado el proyecto del que era autor el joven escultor italiano Aldo Gamba, casi desconocido. Todos los bocetos presentados fueron expuestos en las dependencias del nuevo hospital municipal General Freyre de Andrade, poco antes de inaugurarse para su uso médico, habiendo constancia de la elevada asistencia de público.

Impugnado el fallo del Jurado por la Asociación Cubana de Pintores y Escultores y anulado, sin embargo la reclamación del escultor Gamba lo confirmaría, comenzándose las obras con gran retraso y aunque se quería que el monumento estuviera concluido en 1925 (cuando se cumplían dos décadas de la muerte de Gómez) no sería hasta el día 18 de noviembre de 1935 cuando fuese inaugurado.

Concebido con gran monumentalidad, y con estructura piramidal, sobre la escalinata destaca la fuente de granito siena, de la que sobresalen tres figuras femeninas y tres caballos, todo de bronce. Los laterales se decoran con bajorrelieves con personajes alegóricos a los sacrificios del pueblo en busca de una patria libre.

En el segundo cuerpo, en los laterales se desarrollan altorrelieves que representan la Libertad cubana, con gran dinamismo, presididos por la imagen de la Victoria, sirviendo este cuerpo de base al Templo de la Patria, con planta rectangular y con catorce columnas dóricas, que sirve de apeo a la escultura ecuestre del General Máximo Gómez, vestido con uniforme de campaña, con un sable en el cinto y un sombrero en la mano derecha. En el interior de este basamento se encuentra la cripta en la que se encuentra el mausoleo que contiene los restos mortales de Gómez, a la que se accede por una puerta que, entre columnas, se abre en la parte posterior del monumento, destacando sobre ella una matrona sedente, en bronce, que personifica a la Patria (Bazán de Huerta, 1994: 85-114).

Por último, por lo que se refiere a La Habana, nos ocuparemos del monumento a las *Víctimas del Maine*, en el puerto de La Habana, el 15 de febrero de 1898, del que se conservan dos fotografías. Una de mayor tamaño (AH 4560), original del fotógrafo Pablo Isaac García, tal como figura en el dorso, en un sello: "PABLO ISAAC GARCIA. Copias Photostat de Documentos y fotografía en general. Obispo 314. Entre Habana y Aguiar. Tel. M. 2575", con una visión frontal del monumento y, la otra, de menor tamaño (AH 4561), con una toma más lateral. Ambas parecen corresponder a la década de 1930, pues aparece en la parte superior del monumento el águila americana con las alas extendidas en horizontal, colocada de esta forma tras un huracán el 20 de octubre de 1926 que derribó las columnas y dañó el águila original que tenía las alas en forma vertical.

La realización del monumento se debe a la colaboración del arquitecto y escultor cubano Félix Cabarrocas con el escultor español Moisés de Huerta, quien ejecutó los grupos en bronce, que fueron fundidos en Madrid, inaugurándose el 8 de marzo de 1925.

Sobre una amplia escalinata se desarrolla un cuerpo horizontal donde aparecen dos largos cañones de bronce, centrando este cuerpo dos grandes columnas de orden jónico, estriadas en sus dos tercios superiores, mientras que en el inferior aparecen los escudos de las Estados Unidos y de Cuba entrelazados. En la parte frontal figura un grupo, en bronce, de Huerta, titulado *Naturaleza*, una matrona sedente, que sostiene a ambos lados las víctimas del Maine, rescatadas de las aguas. En la parte posterior aparece la pareja *Fraternidad*, personajes femeninos que encarnan a Estados Unidos y Cuba.

Tras la revolución, el 18 de enero de 1961 fue mandada retirar la figura del águila y los bustos de tres políticos estadounidenses: el Presidente Theodore Roosevelt; William McKinley, quien declaró la guerra a España y Leonard Wood, primer interventor de la isla, quedando en su estado actual, colocándose la siguiente leyenda: "A las víctimas de El Maine que fueron sacrificadas por la voracidad imperialista en su afán de apoderarse de la isla de Cuba. 16 de Febrero de 1898-16 de Febrero de 1961" (Bazán de Huerta, 1994: 77-83).

3. Bibliografía

Aguiló Alonso, M. P. (2014). "Los álbumes de fotografías del archivo de Don Diego Angulo: las Antillas" en Cabañas Bravo, M. y Rincón García, W. (eds.), *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Biblioteca de Historia del Arte, 22. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Pp. 333-343.

Bazán de Huerta, M. (1994). *La escultura monumental en La Habana*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Galindo de Landa y Escandón, G. (1901). *Reseña Histórico-Descriptiva de la Ciudad de México*. México: Imprenta de Francisco Díaz de León.

Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Cuadernos de Arte Cátedra, 40. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ossorio y Bernard, M. (1884). *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid.

Pardo Canalís, E. (1951). "Cosme Velázquez, escultor de cámara honorario" en *Berceo*, 181, pp. 43-50.

—. (1951). *Escultores del siglo XIX*. Madrid: CSIC.

Pereira, M. Á. (2009). "La Habana escultórica: de *La Giraldilla a Lennon*" en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CSIC, CLXXXV, noviembre-diciembre, pp. 1211-1230.

Sánchez de Fuentes y Peláez, E. (1916). *Cuba Monumental, Estatuaria y Epigráfica: comprende la historia verídica y completa, por orden cronológico, de los monumentos, esculturas y lápidas, que existieron y existen en todo el territorio nacional, dividida en las épocas Precolombina, Colonial, Interventoras y Republicanas*. La Habana: Academia Nacional de Artes y Letras de La Habana.

ÍNDICE ▷

LA ESCUELA DE ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS Y SU PAPEL DINAMIZADOR EN LA CIUDAD DE SEVILLA

Sonia D´Agosto Forteza
Universidad de Sevilla

1. Justificación

Al finalizar la década de los años cuarenta, la política franquista estaba muy interesada en dar una visión al extranjero de apertura con el fin de salir del aislamiento internacional y superar la crisis de posguerra. Para ello, en 1953 España firmó unos acuerdos durante los meses de agosto y septiembre, con los Estados Unidos de América que darían como fruto las primeras divisas de un incipiente turismo. A estos acuerdos, habría que sumar la firma del Concordato con la Santa Sede, otro pacto que ayudaría a aliviar la presión internacional hacia el gobierno español.

A partir de aquel momento, los poderes fácticos mostraban cierta tolerancia en el desarrollo artístico generando plataformas –controladas eso sí–, en donde los artistas tuvieran la oportunidad de darse a conocer. Ejemplo de ello fueron las tres Bienales Hispanoamericanas de Arte o en los *Salones*, patrocinados por Eugenio d'Ors, que desde sus orígenes habían fomentado el apoyo a una arte antiacadémico, y donde a partir de 1949, se incorporarían algunos de los principales protagonistas de la vanguardia más radical de los años cincuenta: Tàpies, Cuixart, Oteiza, Saura y Millares.

Así como se produjo la renovación de las artes plásticas a finales de los años 40 y 50, con los movimientos artísticos Dau al Set (1948), el Grupo Pórtico en Zaragoza (1947) o el Movimiento Indaliano en Almería (1946), podríamos afirmar que algo similar ocurrió en Sevilla con la creación del Grupo 49 y la Joven Escuela Sevillana. La renovación plástica comenzó a germinar en estos grupos, cuya duración fue de uno y cinco años respectivamente, a través del arte que desarrollaban estos jóvenes artistas procedentes de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. La finalidad común de todos ellos era el interés de pintar y de exponer obras que iban más allá de las rigideces académicas marcadas por sus profesores y abrirse, aunque tímidamente, a las novedades del Postimpresionismo.

El Club La Rábida comenzó a funcionar cuando la sede de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos ya estaba en la calle Alfonso XII. En los sótanos de su arquitectura iba a brotar la esperanza de un futuro fértil para la cultura y los artistas que terminaban sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Dicha Escuela, que fue organizada por apoderados del Opus Dei, usaba como estrategia educativa las convivencias cristianas. Gracias al talante abierto y riguroso de éstas, sus enseñanzas alcanzaron un alto nivel científico y cultural.

Por otro lado, consideramos importante destacar la labor activa, y quizás, olvidada por la ciudad de Sevilla, del profesor Vicente Rodríguez Casado, hombre carismático y de gran fortaleza, que trabajó de manera infatigable en el desarrollo de la cultura tanto local como internacional.

En este sentido podemos afirmar que, en la década de los años cincuenta, la Escuela de Paisaje de la Rábida (Huelva) y las salas del sótano de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, sede del Club La Rábida, ofrecieron una oportunidad para la apertura y el debate, hasta entonces desconocidos en las instituciones culturales de la ciudad onubense e hispalense respectivamente.

2. Fundación de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos y la Universidad de La Rábida

Vicente Rodríguez Casado (Ceuta, 1918 – Madrid, 1990), fue el artífice de la Universidad Hispanoamericana de Santa María de La Rábida (Huelva) y el fundador de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos en Sevilla. Resultó ser una figura clave en la promoción de la cultura y las relaciones de intercambio entre Sevilla e investigadores de la América Latina. Asimismo fue profesor de la facultad de Filosofía y Letras de Madrid y miembro numerario del Opus Dei. En 1942, ganó la Cátedra de Historia Universal Moderna y Contemporánea de la Universidad hispalense, convirtiéndose en uno de los más jóvenes de su promoción.

El Decreto de 10 de noviembre de 1942, patentó la fundación de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos en Sevilla, que pasó a depender orgánicamente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)[1]. Apenas pasó un año y Rodríguez Casado ya estaba buscando un adecuado emplazamiento para lo que sería la Universidad de Verano, en el Sur del país. En la localización y decisión, fue asistido por Florentino Pérez Embid, Enrique Marco Dorta y Ángel Bozal Pérez. De todos ellos, fue muy importante la colaboración que ejerció desde Madrid, Florentino Pérez Embid (Aracena, 1918-Madrid, 1974), miembro de Opus Dei, Director General de Información entre 1951-1957 y Director General de Bellas Artes entre 1968-1974. Después de hacer las indagaciones pertinentes, de entre las opciones que se barajaron, estimaron que podía servir como universidad, el Castillo de Santiago en Sanlúcar de Barrameda o el Monasterio de La Rábida, en Huelva. Ganó finalmente la segunda opción, como la más adecuada a las necesidades de erigir una institución de esas características. Se consolidó su fundación mediante el Decreto de 10 de diciembre de 1943, por el cual, su Patronato, pasó a depender de la Universidad de Sevilla y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas[2].

La Escuela de Estudios Hispanoamericanos comenzó a funcionar en el edificio de la Universidad de Sevilla, que en aquellos años ocupaba la antigua Casa Profesa de los jesuitas, concretamente en la calle Laraña. Para ello se habilitaron un par de aulas y una pequeña habitación donde estaban la biblioteca y la administración de dicho centro. En 1946 la institución se trasladó al número 12 de la calle Alfonso XII, antigua calle de las Armas, compartiendo espacio con la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Hispalense y la sede de Juventudes Musicales.

[1] Institución creada a través de ley, el 24 de noviembre de 1939.

[2] *Boletín Oficial del Estado,* 2 de enero de 1944.

Desde entonces y hasta ahora, la Escuela se halla en el mismo solar que había ocupado el Colegio de San Gregorio de los ingleses, fundado por la Compañía de Jesús bajo la protección de Felipe II, en 1592 (Murphy, 1984: 3-24). Su fundador y hábil negociador, el jesuita Robert Persons, consiguió la compra de una casa en la calle de las Armas, que pertenecía a doña María Ortiz de Sandoval. La institución educativa funcionó durante casi dos siglos hasta que se disolvió la Compañía de Jesús en 1767. Llegó el verano de 1771 y el edificio fue cedido a la Sociedad de Medicina y Cirugía de Sevilla, para que lo usase como usufructo por Real Orden del 22 de julio del mismo año, instalándose al poco tiempo, la Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla a la que le acompañaba una selecta biblioteca y una excelente colección de pinturas que probablemente habían quedado en el inmueble (Vila y Gutiérrez, 2002: 10). Por orden de Carlos III, el más amplio de sus jardines fue convertido en un espléndido jardín botánico donde se plantaron numerosas especies traídas de América y Oceanía, y fue durante mucho tiempo uno de los más importante de su clase en España. En 1838, a consecuencia de un fuerte temporal, el edificio sufrió un notable deterioro siendo restaurado en 1841. Probablemente fue esa la última reparación que tuvo, porque a causa de su ruina tuvieron que ir abandonándolo. En 1928 se le encargó al ilustre arquitecto José Gómez Millán un informe sobre el estado del edificio, el cual advirtió a la Dirección General de Bellas Artes de su pésimo estado y fue declarado en ruinas. A principios de los años 30 el antiguo Colegio Inglés casi hundido, conservaba su fachada del siglo XVI hacia la calle Alfonso XII. Pocos años después y tras una negociación fallida entre ciudad y estado por la concesión del edificio fue demolido para construir el que conocemos hoy.

3. La Escuela de Paisaje

La creación de la Escuela de Paisaje en los históricos lugares de la Rábida (Huelva), fue una idea propuesta por el pintor Daniel Vázquez Díaz, en el curso celebrado en septiembre de 1948. La Caja de Ahorros de la Diputación Provincial de Sevilla, sufragaba parcialmente un proyecto de colaboración entre las Escuelas de Bellas Artes sevillana y valenciana, que tenía como finalidad el perfeccionamiento y la finalización de estudios en la asignatura de Paisaje. Para que esa propuesta se hiciera realidad cada año, iban a ser seleccionados tres alumnos procedentes de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y de la Escuela de San Carlos de Valencia que, acompañados de un profesor de la Escuela, pudiesen asistir en calidad de becarios a los cursos de la Universidad. Los profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría encargados de guiar y acompañar a estos alumnos, fueron Rafael Cantarero y Ramón Monsalves.

Rafael Cantarero (Sevilla, 1907; Sevilla, 1957), fue nombrado en 1948 Catedrático interino de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. En los años 48, 49 y 50, el pintor sevillano fue elegido para dirigir los cursos de paisajistas que se celebraban en la Universidad de verano de La Rábida. El primer año fue bajo la dirección de este profesor, así pues convivieron y pintaron en el histórico Monasterio franciscano de La Rábida: Ricardo Comas, Premio Extraordinario de la Escuela Superior de Bellas Artes, en 1947; Joaquín Ojeda, Premio Extraordinario de la Escuela Superior de Bellas Artes, en 1948, y Premio de la Exposición de Artesanía en 1947; Manuel Caballero, pensionado de Granada y Premio de grabado de la Excelentísima Diputación de Sevilla, en 1947 y, por último, Eduardo Sales, alumno de la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia (Martín, 1950: 93-95).

En base a la información recopilada por (Chavarría, 1995: 130) y por razones que él mismo desconoce, no hay constancia de los nombres de los alumnos valencianos que concurrieron a la beca, excepto el del becario Eduardo Sales Encarnación. Por otro lado, el autor presenta una lista de becarios que, procedentes de la Escuela sevillana, concurrieron a la Escuela de paisajistas de La Rábida: en 1948: Ricardo Comas Fagundo, Joaquín Ojeda Osuna y Antonio Rodríguez de Trujillo. 1949: Ricardo Comas Fagundo, Joaquín Ojeda Osuna y el valenciano Eduardo Sales Encarnación. 1950: José Palomar, Juan Carlos Barroso y Armando del Río Llabona. 1951: Federico Delgado Montiel, José Gutiérrez Ravé y Antonio Rodríguez de Trujillo. 1952: Francisco Domenech, José Gutiérrez Ravé y Antonio Rodríguez de Trujillo. 1953: Aníbal García Aristi, Moya y Trinidad Cortijo Mérida. Este año concurrió también Curro Maireles. 1954: Santiago del Campo, Diego Ruiz Cortés, Aníbal García Aristi y Trinidad Cortijo Mérida. 1955: Jaime Burguillos, Santiago del Campo y Antonio Rodríguez de Trujillo. 1956: Antonio Arnao O'Donell, Jesús Manuel González Rodriguez y Rafael Almagro Giménez. 1957: Antonio Rojas Hidalgo, Cristóbal Martín Fernández y Rafael Almagro Giménez. 1958: Francisco Peláez del Pino, Manuel Álvarez Fijo y José Periañez García. 1959: Walter Master, Abdel Mohamed Fajar y Meki Mohamed Megara. 1960: La entidad patrocinadora da fin a su aportación.

4. El Club La Rábida

La información que se posee de esta institución se halla muy dispersa y la misma Escuela prácticamente carece de información debido a un desgraciado suceso que hace más difícil la reconstrucción de su trayectoria vital. Gracias al testimonio de Rafael Yuste[3], que comenzó a trabajar en la Escuela como subalterno a la tempranísima edad de los once años, sabemos que en la portería de la Escuela se conservaban dos o tres invitaciones de cada evento organizado en el Club, y documentación varia del mismo.

El suelo de esa habitación era de corcho, el cual, se enceraba cada dos o tres meses. La tarea consistía en reblandecer la cera con un infiernillo y se mezclaba con aguarrás para facilitar su aplicación, pero con tan mala suerte, que un día la mezcla prendió fuego resultando herido el conserje Isaac Álvarez Rodríguez y calcinada la portería con toda la documentación. A pesar de este desafortunado accidente, hemos podido recopilar información del Centro, a través las diferentes fuentes escritas y orales de miembros que de una manera u otra, formaron parte del mismo o de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

En el otoño del año 1946, comenzaron las actividades en lo que más tarde sería llamado, Club La Rábida. El centro se inauguró como tal, tres años después, instalándose por primera vez la Imprenta de la Escuela y celebrando su primera exposición, el 12 de octubre de 1949, con la exhibición de las obras pictóricas de Rafael Cantarero y Antonio Adelardo (Pérez, 2009). Disponía de sala de actos y conferencias, de una sala de estar y reuniones, de un vestíbulo de expansión, y, de un sobrio y pequeño bar, en el que atendía Pepe, antes conductor del coche oficial de la Universidad de La Rábida y de la Escuela, al que llamaban *la canoa*, debido a su antigüedad.

El Club, que fue creado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, estaba dirigido por una Junta que elegían sus socios para regular la vida del mismo y por un Patronato cuya misión consistía en velar por el cumplimiento de sus Estatutos fundacionales. Esta institución en realidad nació para satisfacer los deseos de los antiguos alumnos de la Universidad La Rábida que, sin formar parte de la Escuela, querían continuar en contacto estrecho con la institución, que rápidamente se convirtió en un centro de extensión cultural: se pronunciaban charlas y conferencias con arreglo a planes cíclicos previamente concebidos; se proyectaban películas; se celebraban exposiciones de arte; se hacían sesiones de teatro leído y lecturas poéticas; se organizaban seminarios y conciertos, etc. A todas estas actividades habría que sumar las visitas de personalidades importantes del mundo de la cultura, tales como Arnold Toynbee, Christopher Dawson, Gerardo Diego, José María Pemán, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, además de figuras de la política americana como Belaúnde Terry o grandes toreros como Juan Belmonte. Sin duda, todas estas actividades tuvieron muy buena acogida entre la juventud hispalense, ya que este Centro se convirtió en un lugar

[3] Rafael Yuste, entrevista personal, 25 de abril de 2013.

de reunión en el que convivían íntimamente compenetrados, profesores de Universidad, Doctores, Licenciados, y profesionales de distinta índole. En opinión de Francisco Morales Padrón: "El Club fue otra acertada idea de Rodríguez Casado, que introdujo una actividad socio-cultural desconocida en la ciudad pacata y pueblerina" (Morales, 1995: 228).

Es muy significativo el testimonio de Chavarría sobre otra información oral de Morales Padrón, en la que de forma resumida, describe el ambiente cultural que se vivía en la Sevilla de los años cincuenta:

> La vida de la juventud sevillana giraba entonces en torno a la barra del Hotel Madrid. Al ser el Club La Rábida, y sobre todo después de ser elegido Presidente del mismo Adolfo Cuéllar –quien andando los años se convertiría en un famoso abogado y portavoz de Izquierda Unida en el ayuntamiento sevillano–, se produjo como un impacto en el ambiente un tanto pacato de la ciudad, donde el Cardenal Segura imponía ciertas normas disuasorias como el veto al baile social. No es que el Club organizase bailes, sino que se practicaba allí una activa vida de relación en la que participaban gente joven de ambos sexos y con significación desde el punto de vista social y artístico (Chavarría, 1995: 130).

El Club llegó a contar con un considerable número de socios: 276 socios de cuota, cifra que quedó en 211 a finales de los años cincuenta. Rafael Yuste recuerda que iba a las casas de los socios a cobrarles la cuota, que oscilaba entre las 25 y 50 pesetas al mes.

En estrecha colaboración con el Club, estaba la Delegación sevillana de la organización de Juventudes Musicales Españolas, que funcionaba más bien a nivel de contactos personales y de coincidencia de socios, que a una vinculación institucionalizada. Juventudes Musicales fue, aparte de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, la única institución sevillana que organizó un homenaje a Vicente Rodríguez Casado después de su fallecimiento. El Presidente de las Juventudes Musicales era y es actualmente Julio García Casas, cargo que compartía la organización con el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, Antonio de la Banda y Vargas.

El cambio político se hizo notar en el Club La Rábida, cuando en 1957, se destinó a Vicente Rodríguez Casado a la Dirección General de Información, por decreto de 26 de abril de 1957, cargo que ocuparía hasta el mes de julio de 1962, para acabar en el mes de noviembre como Director General Técnico del Instituto Social de la marina[4] .

[4] Decreto 1767/174 de 20 de julio, año 1962, *Boletín Oficial del Estado*.

5. Exposiciones en el Club La Rábida

Como ya hemos comentado anteriormente, la primera exposición que se celebró en el Club fue con motivo de su inauguración, en el año 1949. Se exhibieron las poéticas obras pictóricas de Antonio Adelardo, como *Mujer de Niebla* y *Burros del arenero*. Otras ciertamente simbólicas, como *Esfera de la Esperanza* y *Ángel de la Fe*. Bien distinto fue el talante de las pinturas de Rafael Cantarero, cuyo motivo eran los paisajes de la Rábida tratados con un cromatismo luminoso intenso.

En 1950 en el Club se realizó una gran exposición colectiva que resultó muy interesante y "peculiar" a juzgar por la nómina de los integrantes: Robert Ades, presenta *Dama en gris*; Antonio Adelardo, *Baile del Alba*; Gustavo Bacarisas, *Paisaje de Suecia*; Rafael Cantarero, *Racimo de Uvas* y *Paisaje de Sevilla*; Higinio Capote, *Ventana*; Francisco Díaz, *Escena de ballet*; Eufemiano, *Mañana gris*; Jesús Fernández Barrios, *Algo de toros*; Juan Lafita, *Gitana* y *Retrato de gallo*; Francisco Maireles, *El beso*; Santiago Martínez, *Hortelano*; Morón Ruiz, *Colmao*; Pablo Picasso, *Requiebro* (era la primera vez que se veía un Picasso en Sevilla); Fernando de los Ríos, *Pinos en pena*; Sánchez-Dalp, *Castilla*; Venegas, *Flores y perlas*. Los escultores Manuel Echegoyán, con *Retrato de Niño*; Antonio Illanes, con *Gitana del Sacromonte* y *Primavera*; y, finalmente el orfebre Marmolejo con una *Virgen de Guadalupe* en plata repujada y Medalla de la Universidad de la Rábida, según dibujo del maestro Vázquez Díaz.

En 1951 expuso del 14 al 30 de abril, el Grupo 49, patrocinados por la asociación de antiguos alumnos de la Academia Studio; Antonio Milla y Ricardo Comas organizaron la exposición, siendo la primera, en Sevilla, que supuso una ruptura estética y que abrió nuevas singladuras artísticas. Esta muestra venía cargada de intenciones renovadoras y dando lugar a una crítica muy variada. Al certamen concurrieron ocho miembros. Dolores Fernández Fernández (1927), que exponiendo tres obras: *Alcázar de Córdoba,* (dos vistas distintas), y *Campo de la Verdad*; Juan Carlos Barroso Jiménez (1925), que aportó cinco obras: *Bodegón Filosófico, Retrato, Autorretrato, Apunte* (Córdoba) *y Apunte* (Montoro); Ricardo Comas (1923), con cuatro obras: *Sacro Monte* (Paisaje), *Ofrenda, El Limón y Apunte*; José Duarte (1928), aportó dos vistas de *Montoro*; Antonio Milla (1924), contribuyó con cinco obras*: Calle del Conde de Sepúlveda, Las casas del Andresín y de la Resu* (Sepúlveda)*, Bodegón Amarillo, El balcón de madera* (Apunte) *e Iglesia en Pedraza* (Apunte); Joaquín Ojeda Osuna participó con *Carrera del Darro* (Granada)*, Iglesia de San José, Jardines del Partal, El Acueducto* (Segovia) *y Autorretrato*; Francisco Reguera Mateo, con *Naturaleza muerta*, Virgen con el niño y Florero; y finalmente

Antonio Rodríguez Trujillo presentó cinco obras: *Retrato de Don Faustino Gutiérrez Alviz, Las trampas* (Sepúlveda*), Cuenca del Duratón* (Sepúlveda)*, Bloque de casas* (Apunte)*, Las Trampas* (Apunte).

En 1952, del 15 al 25 de diciembre se inauguró el I Salón de la Joven Escuela Sevillana con el nombre de *Pintura Moderna*, haciendo gala de su pretendida renovación. Se trataba de la primera muestra del recién nacido colectivo en la ciudad de Sevilla, fruto de las reuniones del grupo de la Camilla Guadalquivireña, apelativo adjudicado por el periodista José María Requena, según (Lorente, 1984: 4). Aquella tertulia acontecía en una habitación cedida por la madre de Manuel García Viñó, sita en el Corral de la calle Castilla, concretamente en el número 34, muy cerca de la tintorería del padre de Antonio Milla, en el barrio sevillano de Triana. Allí se concentraban músicos, pintores, escultores y escritores, como el García Viñó, Manuel Louriño, Aquilino Duque, Juan Collantes de Terán, Fausto Botello, Reyes Fuentes o Manuel Mantero, y alguna vez, fue hasta el mismísimo Rodríguez Casado.

Volviendo al I Salón celebrado en el Club La Rábida, decir que estaba compuesto por diez miembros: Ricardo Comas, con *Bodegón Eucarístico*, *Niño Rubio* y *Composición desnuda*; Antonio Milla, con *Flores en Rojo*, *Dos del jarro* y *Manzana*; Federico Delgado Montiel, con *Tierras de Segovia*, *Tierras de Ávila* y *La Carretera y la Luna*; Jesús Gordillo, con dos retratos; Ramón Juliá, con *Desengaño de la máscara* y *Bodegón*; José Larrazábal, con *Stella Matutina*, *Paisaje* y *Bodegón*; Armando del Río, con *Interpretación y modelo*, *Fracasao* y *Plaza Virgen de los Reyes*; Loli Sánchez, con *Ternura*, *Sin Título* y *Paseo*; Pepi Sánchez, con *Niña en la calle*, *Otra cosa* y *Desde arriba*; y finalmente Antonio Rodríguez de Trujillo, con *Retrato*, *Panorama* (Granada), y *Panorama* (Arcos de la Frontera).

En el mes de noviembre de 1953 se organizó la fase regional selectiva para la participación artística andaluza en la II Bienal Hispanoamericana de Arte que se celebraría en La Habana (Benito, 1954: 785-789). La lista de participantes que aspiraban a contribuir en la Bienal a través de esta selectiva era la siguiente (Olmedo, 1953: 19):

Antonio Adelardo, José María Alfonso, José Álvarez Gámez, María Dolores Ayza, Alfonso Bernal, Santiago del Campo, Rafael Cantarero, Ricardo Comas, Francisco Cortijo, Servando Crespo, Federico Delgado, Joaquín García Donaire, Emilio García, Pilar Barcárcel, Antonio Leal, Francisco Manzano, Antonio Martín Cartaya, Francisco Mariscal, José Luís Mauri, Antonio Milla, Diego Molleja, Ramón Monsalves, José Morales Tejero, Melchor Ortiz, Miguel Pérez Aguilera, Antonio Pérez Carrasco, Francisco Picón, Francisco Prieto, José P. López, Eloy Ramírez, Francisco Reguera Mateos, Armando del Río, Eloy Robledo, Antonio Robles, Antonio Rodríguez Trujillo, Antonio Rojas, Juan Romero, Diego Ruiz Cortés, Dolores Sánchez Díaz y Josefa Sánchez Díaz.

De todos ellos fueron elegidos: Antonio Adelardo, con *Arlequín del tigre*; Rafael Cantarero, con *Bodegón del gallo blanco*; Ricardo Comas, con *Iglesia* y *Pintura*; Servando Crespo, con *Concepción*; Federico Delgado, con *Bodegón*; Joaquín García Donaire con *Amparito* y *Quartier latin*; Antonio Leal, con *Paisaje de Castilla*; Antonio Milla, con *Montes en la Playa* y *Horizontes Castellanos*; José Morales Tejero, con *Niña con muñeca*; Miguel Pérez Aguilera, con *Niños* (dos cuadros); Francisco Prieto Santos, con *De la serranía de Ronda*; Armando del Río, con *Cunitas*; Antonio Rodríguez de Trujillo, con *Barrio bajo*; Diego Ruíz Cortés, con *Adoración*; Dolores Sánchez, con *Mujeres* y *Sastrería*; Josefa Sánchez con *Gente al sol* y *Hombres grises*.

Después de la abundante concurrencia de la selectiva regional, el ambiente se animó muchísimo organizándose el II Salón de la Joven Escuela Sevillana, entre el 18 diciembre de 1954 y el mes de enero de 1955. Sus integrantes fueron: Carmen Laffón, Ricardo Comas, Federico Delgado Montiel, Antonio Milla, Armando del Río, Lola Sánchez, Pepi Sánchez, Antonio Rodríguez de Trujillo, Antonio Martín Cartaya, José Luís Mauri, José Morales, Diego Ruiz Cortés y los escultores Emilio García Ortiz y Juan Ramón Lafita. Hay que destacar que en este segundo Salón aparecen en escena: Emilio García Ortiz, Mª Carmen Laffón, Juan Lafita, José Luís Mauri, Antonio Martín Cartaya, José Morales y Diego Ruíz Cortés.

Emila Cobos, clasificó a los artistas que asistieron al certamen en tres categorías (Cobos, 1955: 129-133): De influencias abstractas, de influencias cubistas, Independientes y Paisajistas. En las abstractas engloba a los pintores Martín Cartaya y sobre todo, a Federico Delgado al que clasifica como el más formado del grupo; en las cubistas a las hermanas Sánchez; como Independientes, cita a Armando del Río, a Carmen Laffón y a José Morales y como Paisajistas, cita a los pintores Comas, Mauri, Milla y Ruiz Cortés.

Paralela a esta exposición se celebró la muestra *Cuatro Maestros de la Pintura Española Actual*, donde participaron los reconocidos pintores Vázquez Díaz, Benjamín Palencia, Ortega Muñoz y Zabaleta. La exposición supuso un auténtico revulsivo para los jóvenes pintores sevillanos deseosos de romper con los moldes casi inamovibles del naturalismo lumínico y el academicismo.

El III Salón de la Joven Escuela Sevillana se celebró del 16 al 30 de marzo de 1956, y fue el último que se celebró en el Club La Rábida. El cuarto y último Salón se celebró en el mes de diciembre de ese mismo año, en el Ateneo sevillano. En esta muestra participaron Jaime Burguillos, Ricardo Comas, Carmen Laffón, Antonio Martín

Cartaya, José Luís Mauri, Antonio Milla, José Morales, Carmen Perujo, Diego Ruiz Cortés, Pepi Sánchez, y los escultores Emilio García Ortiz y Juan Ramón Lafita. Señalar que en este tercer Salón concurren artistas nuevos como Jaime Burguillos y Carmen Perujo.

El 24 de junio de 1955 se inauguró en el pabellón Mudéjar de la Plaza de América la exposición selectiva de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, comenzando en Barcelona el 24 de septiembre de 1955, para clausurarse el 6 de enero de 1956 (Anónimo, 1955: 8). La sede para dicho evento ya no fue el Club La Rábida y la participación de artistas locales fue menor que en la selectiva anterior, a saber: Jaime Burguillos, con *Muchacho*; Ricardo Comas con, *Niños*; Federico Delgado, con *Plaza de los Carros*; Francisco Maireles, con *Las niñas del Santo Ángel*; José Luís Mauri con *Mercado*; Antonio Milla con *Calle*; José Morales con, *Paisaje*; Francisco Moreno Galván con *Mujer durmiendo* y *Campesinos dormidos*; Armando del Río con *La Plaza*; Dolores Sánchez con *El hombre del mechero y la yesca* y finalmente su hermana, Mª Josefa Sánchez con, Visitación.

6. Premio La Rábida

Unos días después de la exhibición C*uatro Maestros de la Pintura Española Actual* (finales de 1954), se creó la Sección de Artes Plásticas dependiente del Club La Rábida, y al mismo tiempo, el Ministerio de Información y Turismo, a través del Director General de Información, Florentino Pérez Embid, instauraba el Premio La Rábida, consistente en un galardón de quince mil pesetas *al que podían concurrir cuantos jóvenes pintores expusiesen sus obras en la galería de La Rábida, ya fuesen de dentro o de fuera de Sevilla* (Cobos,1955: 683-686).

La creación de dicha sección, recayó en la figura del profesor Catedrático de la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría, Miguel Pérez Aguilera. Artista avanzado procedente de la Escuela de Madrid, que accedió a la Cátedra de Dibujo en Sevilla en el año 1946. Sus enseñanzas contribuyeron en el estímulo del espíritu crítico de sus alumnos y sus actividades estuvieron encaminadas a promover y animar a la participación de los artistas en un clima de fecunda colaboración, además de fomentar un espíritu de renovación y superación personal.

El Premio La Rábida tenía la peculiaridad de que tenía como jurado a los propios artistas, de manera que, de entre las obras que se exponían, se elegía una para darle el premio. Con estos datos podemos intuir que la amistad y el criterio artístico fueron muy de la mano en estos concursos. Los premios fueron los siguientes: Pepi Sánchez (1955); José Luís Mauri (1956); Jaime Burguillos (1957); Diego Ruiz Cortés (1958); Carmen Laffón (1959); A. Guevara (1960) y José Soto (1961).

7. Conclusiones

Arrojados los datos y observada la actividad en las diferentes entidades dependientes del CSIC, no podemos negar que el Opus Dei hizo mucho por el desarrollo de las actividades culturales y artísticas, poniendo su confianza en personas como Vicente Rodríguez Casado, hombre al que se le ha recordado poco, para lo que hizo en favor de la ciudad hispalense y onubense. Los grupos 49 y Joven Escuela Sevillana, fueron la excusa para exponer y darse a conocer al exterior. Sus participantes, fueron el verdadero espíritu de renovación que tanto se echaba en falta por estas tierras.

8. Bibliografía

Anónimo (1955). "Exposición selectiva para la III Bienal Hispanoamericana" en *Diario ABC*, 23 de junio de 1955, p. 8.

Benito, Á. (1954). "Selección para la Bienal de La Habana" en *Revista Estudios Americanos*, 28, pp. 785-789. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos.

Cobos, E. (1955a). "El Segundo salón de la Joven Escuela Sevillana" en *Revista Estudios Americanos*, 40-41, pp. 129-133. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos.

—. (1955b) "La Sección de Artes Plásticas del Club La Rábida" en *Revista Estudios Americanos*. Nº 45, pp. 683-686. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos.

Chavarría, M. (1995). "La Rábida de los pintores" en Fernández, F. (comp.), *El Espíritu de La Rábida. El Legado cultural de Vicente Rodríguez Casado*. Madrid: Unión Editorial. P. 130.

Lorente, M. (1984). "Antonio Milla: Interpretación personalísima del paisaje" en *Diario ABC*. 28 de julio de 1984, p. 44.

Martín, Á. (1950, enero-mayo). "La Rábida, Escuela de Paisaje" en *Revista Estudios Americanos*. Enero-mayo, pp. 93-95. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos.

Morales, F. (1995). "Don Vicente: Mi imagen" en Fernández, F. (comp.), *El Espíritu de La Rábida. El Legado cultural de Vicente Rodríguez Casado*, Madrid: Unión Editorial. P. 228.

Murphy, M. (1984). *Los comienzos del colegio inglés de san Gregorio de Sevilla*. Sevilla: Archivo Hispalense. 204, pp. 3-24.

Pérez, G. (2009). *Antonio Adelardo, Pintor, Poeta y Médico*. Sevilla: Ateneo de Sevilla.

Olmedo, M. (1953). "Exposición selectiva para la II Bienal Hispanoamericana" en *Diario ABC*. 28 de noviembre de 1953, p. 19. Sevilla.

Pérez, I. (2003). "Actas del 1er Coloquio Internacional" en *Los extranjeros en la España moderna*. Málaga, 28 a 30 de noviembre. Málaga: Universidad de Málaga. P. 647.

Vila, E. y Gutiérrez, A. (2002). *Memoria 1998-2001*. Sevilla, CSIC. P. 10.

ÍNDICE ▷

LA EXISTENCIA RUINOSA: REALIDAD URBANA EN EL IMAGINARIO GRÁFICO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA (1936-1939)

Manuel Antón Salas
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción: el imaginario

La Guerra Civil Española (en adelante, GCE) generó un vasto imaginario gráfico de masas, efímero y desechable, cuya morfología aún está por comprender, desplegado en revistas, historietas, álbumes… y dividido naturalmente en las dos "zonas" combatientes. Resulta más interesante el caso republicano por sus procesos de construcción cultural: la actividad de intelectuales y artistas nacionales e internacionales fue un recurso bélico fundamental; existieron mayores libertades de prensa y expresión, a pesar de la censura; y, en fin, el antifascismo canalizó por todo el planeta esfuerzos multitudinarios que también tuvieron manifestaciones culturales[1]. El bando nacionalista también produjo material gráfico con identidad propia, pero su dictadura militar determinó una construcción cultural más bien monolítica.

Por tanto, es más complejo el imaginario de zona republicana porque surge de una cultura más heterogénea. Apartado de los archiconocidos carteles y de las obras artísticas sobre la GCE, escapa a la histórica consideración restringida de lo que se conoce como "arte". Expresa a la colectividad de un momento socio-histórico extraordinariamente radical, que brutaliza la realidad conocida y la supedita totalmente a su violento desarrollo: un implacable espacio-tiempo que lo cataliza *todo*. Y son las masas las que consumen el imaginario: lenguajes, medios, mensajes y referencias serán comprendidos por la mayoría. Lo que implica la necesaria construcción de arquetipos que contengan y reflejen visualmente a un contexto tan extremo. Evidentemente, hunden sus raíces formales y significantes en la tradición iconográfica grecolatina, cristiana, romántica… se han manifestado en la cultura, el arte y los medios de masas anteriores. Pero un imaginario es ante todo *depositario* icónico de las masas, y estará aún más condicionado en una realidad tan drásticamente ineludible como la GCE[2]. Por mucha herencia que tengan, sus arquetipos visuales sólo pueden existir y sólo tienen razón de ser durante la terrible coyuntura "España, 1936-1939".

Por tanto: imaginario gráfico, efímero, desechable y de masas.

Gráfico porque es un material realizado sobre papel, destinado a la difusión y a la reproducción, expresado mediante dibujos, grabados, etc. Efímero porque esa misma difusión-reproducción determina un consumo renovable, en continuo movimiento: sucesión de ejemplares de una revista (un número *anula* al anterior), folletos de temas concretos (que pierden actualidad) o postales de uso específico que dota al objeto de una *función*. Razones que lo hacen desechable: se consume. Sus representaciones no son "artísticas", no se elevan cultural y socialmente para ser contempladas. Ofrecen una fruición (Eco, 1968 y Gubern, 1974: 176) perceptiva, pero con tal constante referencia a la realidad que se limita la experiencia a una "recreación" testimonial en los arquetipos icónicos. Fruición *de consuelo* porque, subrayando lo desechable del asunto, la provoca un imaginario que nace y muere

[1] Cabañas Bravo, 2007: 129-215; Trapiello, 1994: 232-233 y 359-405; Pérez Segura, 2012: 307-319.

[2] Eco, 1968: 71, 73, 260-265; Gasca y Gubern, 1988: 14, 15 y 32; Gubern, 1974: 15, 16, 19, 112, 129-131, 167, 171, 182-195, 199, 231-232; Ramírez, 1976: 194-222.

con su violento contexto, la GCE. Las imágenes que lo componen, salvo excepciones (rescatadas a posteriori por élites educadas, hechas originalmente *para* las masas) no tienen ninguna fortuna crítica. Se reduce su importancia en comparación con los considerados hitos culturales de la GCE (el Pabellón Español de la Exposición Internacional del 37, las obras de Picasso o la literatura generada…). "Desechadas por desechables", si se permite el fácil juego de palabras, cuando gracias a este imaginario puede construirse una historia cultural *desde abajo* de un período tan arrasador (Seidman, 2003).

Esto puede hacerse precisamente porque es un imaginario de masas, reitero, con un catálogo arquetípico icónico totalmente dependiente de su dramática coyuntura.

> El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes (…) [ya que] preservan el acceso inmediato al contenido básico de lo existente (Krakauer, 2006: 257).

Por eso mismo no es propaganda, aunque la contenga. Al contrario, sus partes más interesantes superan lo propagandístico con códigos lingüísticos, conceptuales y simbólicos contenedores de la realidad cotidiana. La propaganda deforma, seduce y persuade. El imaginario expone, refleja, *es* el terreno en el que, insisto, germinan los lugares comunes de las masas en forma arquetípica. La propaganda no es depositaria de mayoritarios sino impulsora de específicos, por eso se desconecta de lo real aunque lo aluda.

Por otra parte, también es cuestión de forma. Su lenguaje formal, aunque algunas imágenes las hagan a veces agentes ya considerados "artistas" (con su implícita categorización social) antes de julio de 1936, rara vez cae en experimentaciones, polémicas o soluciones para "iniciados": lo que se llama "vanguardia". Al contrario, el lenguaje del imaginario es reconocible, figurativo y en continua dependencia de códigos, narrativas y signos visuales con tres medios de masas por antonomasia: la caricatura, el cómic y el cine. Maneja, reitera y mezcla tanto la deformación satírica de la caricatura como los signos gráficos y la narrativa secuencial del cómic, que además conecta con el cine. El resultado es un lenguaje propio, enormemente diverso, maniobrando con estos préstamos hasta que de la miscelánea constante surge su identidad específica. Siempre partiendo de bases preestablecidas, como ya he dicho, en medios culturales anteriores, reconocibles de sobra a las alturas de la GCE por las masas, que identifican fácilmente a héroes, a villanos-enemigos, situaciones dramáticas, épicas, etc.[3] Es decir: herencia, mezcla y especificidad. También se influencia por lo que en España y en Europa de 1936 se entiende por "arte", lógico cuando parte del imaginario ayudan a componerlo intelectuales y artistas. Por tanto denota formalismos y contenidos aprendidos, también heredados: el primero el realismo artístico con el que se suele etiquetar el período de entreguerras y la década de los treinta, su versión aumentada (Wood, 1993). Ahora bien, los artistas que contribuyen a la elaboración del imaginario comparten sus imágenes con otros creadores anónimos, de círculos de ilustradores no reconocidos, muchas veces amateurs y en ocasiones hasta infantiles. Lo que, unido a su constante reproducción-difusión-renovación, su *reproductibilidad* (Benjamin, 2010), anula la originalidad como valor positivo que define gran parte de lo que se considera arte. Esto es importante porque posiciona al imaginario para unas masas que no reclaman originalidad del producto, sino reconocimiento en los arquetipos.

En resumen: el lenguaje propio del imaginario, formal y significante, es ecléctico pero profundamente específico, gracias a que depende de su agresivo contexto, la GCE, y a partir de él se dirige a las masas.

2. Arquetipo-escenario: la ciudad, y su signo: la ruina

Imaginario que, repito, es marco referencial y depósito simbólico y mítico (Gubern, 1974: 187-189 y Gubern, 2004: 22) de arquetipos obtenidos de la realidad sensible, la realidad *real*. De forma que, supeditados absolutamente por la coyuntura, se reitera lo tipificado y cobra especificidad en España 1936-1939: *el* héroe, *la* víctima, *el* enemigo… serán *el* miliciano, *el* soldado, *el* marroquí "salvaje", *el* invasor italiano/alemán… significando y conteniendo a *todos* los enemigos, *todos* los héroes, etc.

Conceptualizaciones, construcciones, símbolos, mitificaciones: una de las más sutiles es el arquetipo-escenario que designa visualmente a la ciudad. Sutil porque tiene una aparente carencia de peso tradicional que puede hacerle parecer el mero territorio en el que se desarrollan otros arquetipos, donde *existen* icónicamente héroes, víctimas, etc. A fin de cuentas, un escenario sin actores no funciona. Pero como arquetipo propio tiene una profundidad significante perfectamente equiparable al resto. Lo que pretendo es desgranar su valor comunicativo: lo que significa

[3] También influencia y evolución durante el siglo XIX de la prensa ilustrada, la novela popular, el melodrama, el folletín… (Eco, 1995; Gubern, 1974: 114, 185-198 y 208-210; Bozal, 1979 y 2000).

la ciudad en un contexto bélico (la GCE) equivale a retaguardia[4] y reducida sólo a un *signo*: la ruina.

El análisis empieza por señalar la anulación que corroboran las imágenes de un espacio habitable subvertido y negado; después, compararlas con los precedentes tradicionales de representación de la ruina como motivo visual; e identificar un funcionamiento orgánico entre el arquetipo-escenario y los relativos a sus habitantes, como partes de un todo que forma un valor significante propio. Lo inaplazable es admitir la evidencia, primero, de la formación del "molde" real del arquetipo. Reflejado en su duro contexto, la GCE, es una resonancia icónica de la destrucción urbana. Y ésta es consecuencia de unos bombardeos. No voy a detenerme en sus implicaciones socio-estéticas o psicológicas[5]: si se bombardea una ciudad, se destruye y sólo quedan sus restos. De lo que voy a hablar es de cómo se representan esos restos en el imaginario de masas. Empezando por la negación del espacio habitable y su mantenimiento como descomposición perpetua, por medio de los bombardeos, la ruina se fija como signo del arquetipo escenario en la coyuntura GCE, que además, hay que decirlo, es una *guerra total* (Guiomar, 2004 y Patterson, 2007). Ya he señalado la diferencia entre la herencia cultural del imaginario masas en la GCE y la identidad específica que le proporciona el contexto. Al final, son contemporizaciones. El aspecto, lo excepcional de sus hazañas y los rasgos psicológicos de un *héroe* de la GCE se pueden comparar con un Hércules o un San Jorge. Otra cosa es el espacio-tiempo que enmarca su nacimiento, identidad, las particularidades sobre su apariencia y acciones, etc. Y por supuesto, los medios y lenguajes en los que se representa y difunde. Debería resultar evidente la doble identidad arquetípica: la heredada, una constante e histórica proyección de una superación de lo real en el campo cultural como primero en el religioso, ideológico, etc. Y la específica, los revestimientos de momentos socio-históricos determinados. Es decir, *el* héroe griego, romántico o soviético personifica una similar proyección de superación, diferenciados en sus adscripciones específicas y apelando siempre a una identificación con el público[6].

El arquetipo-escenario del imaginario de la GCE posee esta misma identidad doble. Con una extraordinaria salvedad, su signo ruina, y su evolución icónica: de motivo intelectualizado a signo de arquetipo de masas. No es este lugar para establecer una genealogía de las representaciones de la ruina en occidente. Simplemente, y ya es bastante, desvelar su funcionamiento como signo en cuanto a la doble identidad de su arquetipo. La ruina reduce la herencia del escenario y aumenta su parte contextual. Es menos localizable precedentemente porque manifiesta buena parte de lo que se conoce como *modernidad,* se ajusta en el siglo XX trastornando su valor recibido en base a la anulación (los bombardeos) de la que surge, mediante una mecanización de dicho valor. Me explico: en su transformación a signo de masas subvierte la relación habitual de la ruina con la historia y con el transcurso del tiempo. Pues *una* ruina implica abandono, derrumbe, degradación paulatina, temporal (Augé, 2003: 28), mientras que *la* ruina de una guerra total niega el transcurrir, aparece instantáneamente. El arquetipo escenario funciona sólo cuando se despoja del peso histórico del motivo (y su signo) ruina: la conceptualización e intelectualización. De los paradigmas (artísticos) que son las ruinas pintadas de Hubert Robert o C. D. Friedrich[7], situadas en su clímax significante –los orígenes y asentamientos de la sensibilidad romántica– se comprueba una deliberada vinculación intelectual y emocional. Una vinculación que será negativa en cuanto la ruina se inserte en el imaginario de masas de la GCE ya que sólo apelará, con inmediatez, a la muerte. Lo que es vestigio magnificado del pasado, en Robert, y recordatorio existencial panteísta en Friedrich se transforma en las ruinas del imaginario de masas, gracias a la guerra. Una desvinculación con el pasado y una paralización en el presente destruido obtenida gracias a la técnica moderna. La modernización se da al mecanizar el origen de la imagen. Ya no es vestigio sino *testimonio* de la acción bélica. No es la representación de una proyección intelectual sino la comprobación icónica de un hecho terriblemente real: la descomposición de la ciudad habitable. Ahí radica el valor signo-arquetipo de un tipo de imágenes que no existen en España ni antes del 36 ni después del 39. Las ruinas de Friedrich quieren *ser* o *contener* una ideologización religiosa y las ruinas del imaginario de masas de la GCE son signos de una trágica realidad diaria. En España, durante 1936-1939, la ciudad corre el riesgo de desaparecer por completo, reducirse a sus escombros, a sus residuos. Residuos que no *significan* intelectualizaciones (por más que así se lo justificasen los destructores), sino descomposición palpable y mesurable.

[4] He escogido el caso urbano porque la imagen-arquetipo de la ciudad como escenario de guerra es extrapolable a contextos ajenos a la GCE. Extrapolable es también su identificación con la retaguardia, propia de la guerra total (de la que hablo en el texto) que bombardea a la población no combatiente.
También porque la ruina es símbolo de "civilización" destruida, la irracionalidad de la guerra frente a la razón constructiva, etc. Como tal, es igualmente extrapolable.

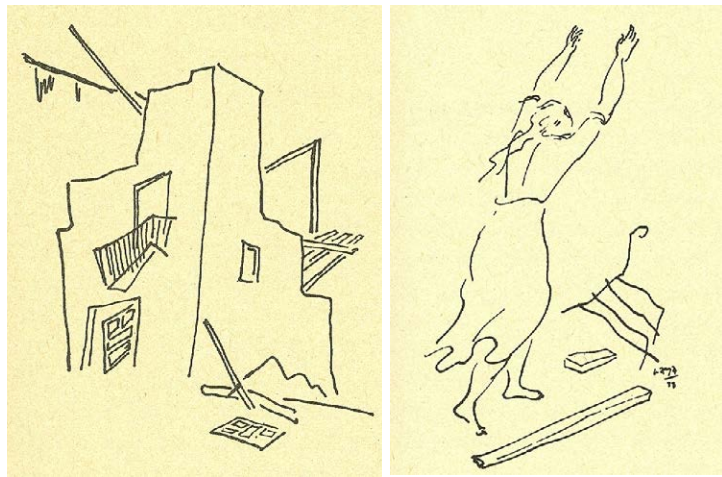
[5] Lahuerta, 2012. Rodríguez Tranche, 2012 en *Retóricas del Miedo*. Con respecto a la nota anterior, el concepto de guerra total y los bombardeos en la retaguardia como "guerra aereopsicológica": Markusen, 1995.

[6] Gubern, 1974: 164-165, 167, 185-198, 200, 201.

[7] Hubert Robert (1733-1808). Caspar David Friedrich (1774-1840).

La ruina no puede ser otra cosa que signo del arquetipo escenario y éste lo es porque refleja la realidad de una ciudad bombardeada. Es normal que sea objeto de cierta reiteración, significando constantemente lo habitable vuelto inhabitable. Pero sin mitificación. "Simplemente" es escenario de la acción destructora de la guerra, arquetipo que contiene más arquetipos. Se ve por ejemplo en la revista *Hora de España*[8]. Sus imágenes no tienen adscripción intelectual alguna, salvo la del vacío residual, la negación de la ciudad a la nada. Por eso me refería a la tecnificación del valor significante. Porque se corta en seco la tradición iconográfica del motivo (vestigio histórico, sublime, religioso…) y se cuestiona el mito moderno del culto a la máquina, al progreso por la tecnología, que se revela terrible al comprobar los efectos de su aplicación destructiva. Destrucción que sólo es posible gracias a la misma tecnificación que las imágenes cultas de la modernidad alababan sin tapujos cientos de años antes: famosos paradigmas como el *Lluvia, vapor y velocidad* (1844) de Turner, los homenajes fabriles de Kupka, los montones de ferrocarriles del Impresionismo[9]. Por no hablar del fetiche moderno de la velocidad (Blom, 2010: 365-404), velocidad con la que la ciudad se convierte en ruina en tiempo récord. El mismo *Guernica* se hace eco de esta decepción contra la máquina, que democratizan las imágenes de masas gracias a la propia identidad del medio.

Total: se da un giro de 360 grados desde las ruinas que evocadoramente intelectuales del romanticismo a las que testimonian *la nada*. Que es lo que son las ruinas de una guerra total. El escenario-arquetipo queda, gracias a su signo ruina, como recordatorio y continente de un espacio habitable que ha dejado de *serlo*. Súbitamente y por la acción mecanizada del hombre. Se desvela una de las caras ocultas de la modernidad: la totalización, que pretende lo mismo la guerra total que los hijos culturales y las cosmovisiones modernas, los *ismos* surrealistas o fascistas. Es evidente que los resultados no pueden ser los mismos, pero sí la aspiración a dominar *todo* lo real. Y la guerra total se extiende por todas partes, acaba con las diferencias convencionales entre combatiente y civil, entre espacio privado y frente de batalla. De ahí que las imágenes de la ruina de la GCE sean extrapolables, la historia las demostrará plausibles durante la Segunda Guerra Mundial. El espacio que ayer se habitaba hoy *no está* y en algunos casos se fusiona con el habitual espacio-paradigma bélico,



Figs. 1 y 2 – (izquierda) *Hora de España*, nº XI, Valencia, noviembre del 37, p. 3 y (derecha) *Hora de España*, nª XXII, Barcelona, octubre del 38, p. 3. Fuente: fondos documentales de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

el frente. Caso de Madrid en noviembre del 36 y el de muchas ciudades europeas que durante la guerra posterior pasarán a *ser* el campo de batalla.

Todo esto explica que un signo ruina pueda convertirse en la expresión icónica de un arquetipo escenario que significa el concepto "ciudad". Asumirlo es terrible, y de hecho su reiteración visual comprueba la tragedia en convencionalismos formales, geométricos u orgánicos, que reconocen la reducción al signo: líneas retorcidas que *son* vigas arrancadas, trazos angulosos que *son* escombros, manchas oscurecidas que *son* trozos calcinados de pared.

3. La ciudad de las víctimas

"Tragedia" es una obviedad para describir una guerra. Evidente fondo trágico y violento tienen las respuestas que generan en sus habitantes las ciudades devastadas, y aún más las transformadas en frente de batalla. Respuestas que generan tipologías de comportamiento en la población, y naturalmente arquetipos visuales. El signo ruina representa un espacio inhabitable, pero habitado por casos tipificados: héroes, trabajadores, espías, especuladores, pesimistas, víctimas, desafectos…[10] sin embargo, hay un arquetipo que se acaba concibiendo como único habitante posible de las ruinas: *la* víctima. Es una cuestión de adscripciones conceptuales: la víctima tiene un papel pasivo,

[8] La referencia exacta de las imágenes se encuentra al final del texto. Elijo esta famosa publicación para comprobar hasta qué punto, como ocurre con *El Mono Azul*, se conoce su existencia pero se desconoce su contribución icónica al imaginario.

[9] Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Frantisek Kupka (1871-1957).

[10] No sólo icónicamente: Cervera, 1998: 129-173.

en la guerra, lo mismo que el héroe uno activo. El espacio "natural" del héroe icónico de la GCE es el frente, aunque sea urbano. Revela su naturaleza a través de la acción. La víctima no combate, existe en la retaguardia, en la ciudad bombardeada[11]. La víctima se revela a través de sus padecimientos, por lo que el terreno inhabitable será su espacio "natural" y forzosamente encarnará lo trágico. Así los representa el imaginario, simplificando convencionalismos culturales: los héroes, hombres; las víctimas, mujeres. Si bien la adscripción de arquetipos por género no se cumple en la totalidad de las imágenes, habiendo excepciones, su persistencia y asunción son un hecho. Curiosamente, las excepciones también tienen una representación particular del signo ruina: las imágenes que representan los momentos revolucionarios de primera hora. Aunque algunas imágenes sean posteriores a esos momentos y aunque durante ellos estaban aún por empezar los bombardeos, ya se recurre al signo ruina en el escenario arquetípico donde actúan los héroes, en este caso revolucionarios[12]. Se usa la ruina *antes* de que se forme en la realidad. Volviendo a la cuestión de los géneros, lo excepcional es que en las escenas revolucionarias la mujer sí cumple lo heroico[13]. Pero en cuanto la guerra se impone como realidad a la revolución primeriza el imaginario ya establece a la mujer como víctima perpetua del arquetipo-escenario. Se le atribuye hasta tal punto el rol pasivo que acaba formándose uno de sus arquetipos más reiterados[14]. *La* víctima será *la* mujer, rodeada de ruinas. Tendrá acompañantes, pero consecuencias y prefiguraciones: niños y ancianas[15], desde la misma óptica reduccionista. Será la mujer el adjudicado habitante "natural" y único, del escenario "natural" urbano ruinoso.

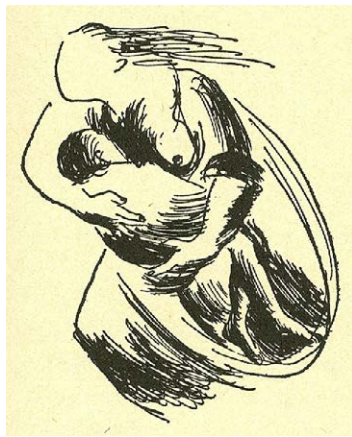


Fig. 3 – *Hora de España*, nºII, Valencia, febrero del 37, p. 3. Fuente: fondos documentales de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

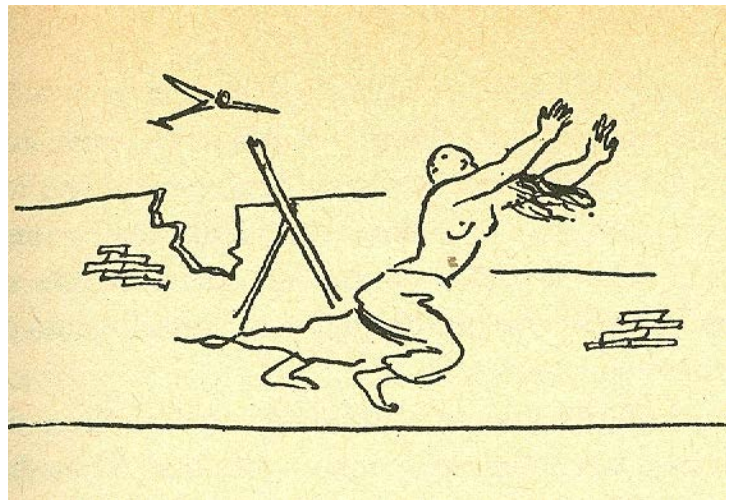


Fig. 4 – *Hora de España*, nºI, Valencia, enero del 37, p. 23. Fuente: fondos documentales de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Afortunadamente, este reduccionismo no es lo bastante poderoso como para reducir su identidad a un mero signo gráfico. Pero sí a elementos formales repetidos y a la escasez de individualización, incluso, como el caso de los héroes, con rostros ocultos o indefinidos para facilitar la identificación. Y a atribuciones tradicionales de "lo femenino" cuyos significados refuerzan el arquetipo con referencias heredadas: miradas al cielo, manos entrelazadas, llanto, gritos, desmayos, niños en los brazos, los pechos al aire… Alguna mujer entre las ruinas levanta el puño irreductible, pero la norma es *lo* trágico, el patetismo, la pérdida, el drama (incluso melodrama) del que se concibe como habitante congénito del arquetipo escenario. Se utiliza el arquetipo víctima para dar eco emocional (también atribuido) al espacio inhabitable de la ciudad. Un código lingüístico que hoy día parece (o debería parecer) una reductora concepción erótico-trágica pero que a las alturas de 1936 ha sedimentado precedentes en todos los niveles de la cultura[16]. Lo que no sorprende en el cambio histórico operado entre la esperanza igualitaria del antifascismo en general y la revolución en particular y la posterior imposición de los roles femeninos pasivos (Nash, 1995: 101-139). La revolución primeriza no cristalizó, se quedó en el dudoso término "fiesta" revolucionaria y poco más. Un cambio reflejado en imágenes de los primeros momentos que muestran y demuestran la capacidad combativa de la mujer. Que parecen mostrarlas igualitariamente

[11] El héroe muerto no es una víctima, sigue siendo héroe: Núñez-Seixás, 2006: 13, 148-150.

[12] SIM (s/f) La referencia exacta de las imágenes se encuentra al final del texto.

[13] SIM (s/f). MUJERES (s/f). Las imágenes que lo comprueban van al final del texto.

[14] En los primeros momentos puede ser heroína activa, más tarde pasiva enfermera, madre, hermana, esposa…Me centro en el arquetipo víctima por su directa relación con la ciudad.

[15] El evidente hecho de que también haya ancianos no refuta lo que afirmo.

[16] Pienso en *La Libertad Guiando al Pueblo* (1830) de Eugéne Delacroix (1798-1863), en el origen romano de la iconografía, en las vírgenes de la leche, etc. También en los desmayos femeninos de *El Juramento de los Horacios* (1784) de Jacques-Louis David (1748-1825) como adscripción emocional a lo femenino. Gubern, 1974: 171.

heroicas… pero también con los pechos al aire. En estos casos se revelan las atribuciones masculinas de falsa equivalencia real a un arquetipo que acaba simbolizando intelectualizaciones más bien emocionales de valores supuestos como "la libertad"[17]. Aunque no sea cuestión de indagar sobre iconología, para corroborarlo pueden encontrarse sus contrarios en la literatura, la prensa, en los mismos medios de masas: valores construidos entendidos como positivos por masculinos: "heroísmo", "capacidad combativa", "saber morir", "virilidad" "ser machos", y un largo etcétera (Chaves Nogales, 2011: 42 y Dieste, 1937). Con lo que se cierra el círculo de adscripciones simbólicas y se perpetúa el arquetipo víctima como pasivo y femenino, único y trágico habitante de la ruina.

4. "El pueblo" es la ciudad

Existe, por otra parte, una construcción más deliberada, aunque menos reduccionista.

En las imágenes de la realidad urbana destruida, arquetipos que funcionan de manera independiente se representan unidos *orgánicamente* a la ciudad ruinosa (comprensible: la guerra total-totalizadora). Una fusión que nace del arquetipo-escenario para construir equivalencias icónicas de sus habitantes. De la relación de las partes (cada arquetipo-habitante) con el todo (arquetipo-escenario y su signo la ruina) nace otro arquetipo cuya identidad no puede existir sin esa relación. Quizá por ello sea una conceptualización más evidente, arquetipo icónico sin lugar a dudas: *el pueblo*.

No podemos entrar en las significaciones y construcciones del "pueblo" como ente político, agente social, elaboración intelectual… a lo largo de la historia. Ahora bien, está clara su importancia en las cosmovisiones occidentales del siglo XX, especialmente durante su polarización en la década de los treinta de la mano de movimientos totalitarios (y totalizadores). España no es una excepción, en este sentido, y especialmente compleja, significativa y ritual es su elaboración, aumentando su uso e importancia a partir de las elecciones de febrero del 36 y por supuesto de tremenda significancia durante la GCE: "el pueblo" se enarbola una y otra vez como justificación fundamental de la lucha en todo el discurso republicano, –antifascista, anarquista, comunista[18]–… tampoco es cuestión de analizar *todo* lo que significa "pueblo" en la GCE. Pero sí en que su fulgurante relevancia, como es lógico, se manifiesta en el imaginario gráfico de masas.

Por lo que respecta a sus formas icónicas, hay que comenzar por identificar esa relación orgánica-totalizadora entre el arquetipo escenario, su signo ruina y los arquetipos que lo pueblan, como el origen de la identidad arquetípica visual de "pueblo". El "pueblo" es el experimentador de la revolución, de la GCE y de la guerra total: es la conjunción de habitantes y escenario urbano. También *es* en la ruina. Un concepto tan amplio y de conjunto que produce sobre todo una de las inspiraciones combativas más eficaces, donde más aparece su manifestación arquetípica. Buenos ejemplos de ello son las imágenes de masas surgidas en los momentos de la GCE en los que era inminente la invasión de una ciudad. Ahí es cuando la relación orgánica señalada se manifiesta con especial trascendencia.

Barcelona (y Cataluña) según avanza 1938 presenta un buen caso, algo ampliado. Una imagen "súper-heroica" de la revista *Catalans!*[19]: un guerrero (masculino) de musculatura hipertrofiada, gigantesco y monumental, *el* héroe que simboliza-contiene a todo el "pueblo" catalán dispuesto a resistir una invasión cada vez más inevitable. Fusiona en un solo arquetipo "pueblo" al habitante catalán con Cataluña. Es decir, los habitantes y su escenario, esta vez más amplio que el urbano, en singularización interconectada.

Pero más poderoso es el "largo noviembre de Madrid"[20] de 1936. He elegido una imagen de *El Mono Azul*,[21] en la que se evidencia la relación partes-todo/habitantes-escenario que forma el arquetipo "pueblo". "Pueblo" madrileño en este caso, depositario de su contexto y que hace posible esa fusión orgánica, contenedora del conjunto que lo compone. Es una ilustración del oso emblemático de la ciudad que se separa de su tradicional escudo, armado y pertrechado para la lucha. Sin indagar en el origen de la heráldica del oso y el madroño como emblema madrileño (Mesonero Romanos, 1861), está claro que tradicional y actualmente *significa* Madrid. Es una imagen fácilmente identificable con la ciudad, *contiene* la ciudad. En el severo noviembre del 36 el símbolo se contextualiza violentamente, sus significados se vuelven brutalmente coyunturales. Su valor arquetípico cambia, se adapta a las terribles circunstancias. El oso, que *es* Madrid, al armarse y pertrecharse en actitud combatiente *es* "el pueblo" de Madrid, cumple los roles, icónicos y reales, de sus habitantes, *hace* lo mismo que ellos: resistir, el "¡No pasarán!", luchar en un momento tan decisivo como noviembre del 36. Significa, y en este caso hay cierta mitificación al ser una *personificación* (superadora

[17] Véase nota 16.

[18] Cruz, 2006: 112, 144-188, 289-298 y Núñez-Seixás, 2006: 31-40, 48-51, 52, 81, 90-96, 115-124.

[19] *Catalans! El magazine popular*. Barcelona, nº6, 10 de abril de 1938, p. 2.

[20] Zúñiga, 1980. En noviembre de 1936 la ofensiva franquista por tomar Madrid se estrelló contra la feroz resistencia republicana.

[21] Ver fig. 10.



Fig. 5 – El Mono Azul. Año II, nº16, Madrid, 01 de mayo del 37, reverso p. 8. Fuente: fondos documentales de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

de la heráldica), la acción colectiva de resistencia en la que "el pueblo" y la ciudad se igualan en una imagen. Una imagen profundamente "popular" que la mayoría comprende y con la que se identifica. La apelación al combate es más que evidente: el "todos" (pueblo y ciudad con todos sus arquetipos) puede, con su acción combatiente, *redimir* la destrucción de lo urbano y así superar lo inhabitable. Aunque el hábitat, Madrid, sea ruinoso y reducido a la nada, se le dota de "valor" de espacio gracias a la lucha. Obtenida de la fusión de ese hábitat, destruido, con su elemento simbólico principal, el oso, dinamizado por la equiparación con sus habitantes, para la que incluso cobra vida. Con ello se establece un arquetipo-respuesta (justificación) a la ruina como signo único del escenario: el conjunto de todos estos conceptos y arquetipos, resumido en un solo símbolo icónico retroalimentado por sus componentes. La personificación de un animal heráldico en base al contexto significa el clímax de la única forma posible de habitar lo que la guerra total, la GCE, ha dejado reducido a ruinas: el combate.

No se me ocurre nada más evidente para señalar la organicidad de significados en los arquetipos: la ciudad *toda* personificada a través de un animal humanizado cumpliendo el arquetipo heroico para salvarla, para salvarse *a ella misma* (pues *es* arquitectura y habitantes unidos en un ser armado) de la ruina a la que la están reduciendo como única realidad.

5. Conclusiones

En resumen: la importancia de lo urbano en el imaginario gráfico de masas. Primero, por su negación y su reducción a un arquetipo de escenario descompuesto cuyo *signo* gráfico es la ruina. Segundo, cómo ésta es una evolución negativa de su concepto histórico a través de su representación icónica, que refleja la destrucción mecanizada e inmediata. Tercero, cómo se dota de otros arquetipos para reforzar su significado. Y tercero, como se fusiona con el concepto "pueblo" para conferirse una identidad propia, totalmente coyuntural, en la que su comunicación orgánica con los otros arquetipos produce un mensaje icónico absolutamente novedoso, de significados profundos y fundamentales para entender desde la perspectiva de las masas un contexto socio- histórico terriblemente radical. Lo que es una acción de alcance teniendo en cuenta lo tristemente famosa y más tristemente aún mal comprendida que es la GCE en el país donde se produjo.

6. Bibliografía

Alberti, R. (1937). "Capital de la Gloria" en *Hora de España*. Nº 2, febrero, pp. 29-34. Valencia.

Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.

Benjamin, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.

Blom, P. (2010). *Años de vértigo: cultura y cambio en occidente 1900-1914.* Barcelona: Anagrama.

Bozal, V. (1979). *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Madrid: Alberto Corazón.

—. (2000). *El siglo de los caricaturistas.* Madrid: Historia 16-Historia Viva.

Cabañas Bravo, M. (2007). *Josep Renau. Arte y Propaganda en Guerra.* Madrid: Ministerio de Cultura.

Cervera, J. (1998). *Madrid en guerra. La ciudad clandestina. 1936-1939.* Madrid: Alianza.

Chacel, B. (1938). "Testimonios. Madrid-Noviembre 1936" en *Hora de España*. Nº 20, agosto, pp. 37-40.

Chaves Nogales, M. (2011). *La defensa de Madrid*. Sevilla: Espuela de Plata.

Cruz, R. (2006). *En el nombre del pueblo. República, rebelión y guerra en la España de 1936*. Madrid: Siglo XXI.

Dieste, R. (1937). "Fraternidad Viril en Torno a España" en *Hora de España*. Nº 2, febrero, pp. 54-57. Valencia.

Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.

—. (1995). *El superhombre de masas: retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lumen.

Editorial (1936). "Madrid se defiende" en *El Mono Azul*. Año 1, nº11, jueves 05 de noviembre, portada.

Gasca, L. y Gubern, R. (1988). *El Discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.

Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.

—. (2004). *Patologías de la image*n. Barcelona: Anagrama.

Guiomar, J-Y. (2004). *L'invention de la guerre totale*. París: Éditions du Felin.

Klemperer, V. (2001). *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Minúscula.

Krakauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Murcia: COAATRM.

Lahuerta, J. J. (2012). "Resumen de estética de los bombardeos" en *Encuentros con los años'30*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 02 de octubre de 2012 al 07 de enero de 2013. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ La Fábrica Editorial, pp. 321-327.

—. (2012). "Mujeres. Órgano del Comité Nacional de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo" en *Encuentros con los años'30*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 02 de octubre de 2012 al 07 de enero de 2013. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ La Fábrica Editorial.

Markusen, E. (1995). *The Holocaust and strategic bombing: genocide and total war in the Twentieth century*. Boulder: Co. Westview Press.

Mesonero Romanos, R. (1861). *El Antiguo Madrid*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de F. de Mellado.

Nash, M. (1995). *Defying male civilization: women in the spanish civil war.* Denver: Co. Arden Press.

Núñez Seixás, X. M. (2006). *¡Fuera el Invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la Guerra Civil Española*. Madrid: Marcial Pons.

Patterson, I. (2007). *Guernica and Total War*. Londres: Profile Books.

Pérez Segura, J. (2012). "¡Un paso al frente! Arte, imagen y cultura en la guerra civil española" en *Encuentros con los años'30*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 02 de octubre de 2012 al 07 de enero de 2013. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ La Fábrica Editorial, pp. 307-319.

—. (2013). *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar de encuentro*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Ramírez, J. A. (1976). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.

Rodríguez Tranche, R. (2012). "Miedo y terror en el Madrid republicano. De los bombardeos a la quinta columna" en Berthier, N. y Sánchez Biosca V., *Retóricas del Miedo. Imágenes de la Guerra Civil Española*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 115-126.

Seidman, M. (2003). *A ras de suelo: historia social de la República durante la guerra civil*. Madrid: Alianza.

Sim, J. L. (s/f). *Estampas de la Revolución Española: 19 de julio de 1936*. Barcelona: Grafos. Oficinas de Propaganda de la CNT-FAI.

Trapiello, A. (1994). *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Destino.

Wood, P. (1993). "Realisms and Realities" en Fer, *Briony. Realism, Rationalism, Surrealism, Art between the wars.* London: The Open University/Yale University Press, pp. 251-331.

Zúñiga, J. E. (1980). *Largo noviembre de Madrid*. Barcelona: Bruguera.

ÍNDICE ▷

APROPIACIONES CULTURALES. EL ARTE RECLAMA EL DERECHO A LA CIUDAD

María Teresa Angulo Delgado
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción. La vida urbana todavía no ha comenzado

> Cada persona, retirada dentro de sí misma, se comporta como si fuese un extraño al destino de todos los demás. Sus hijos y sus buenos amigos constituyen para él la totalidad de la especie humana. En cuanto a sus relaciones con sus conciudadanos, puede mezclarse entre ellos, pero no los ve; los toca, pero no los siente; él existe solamente en sí mismo y para él solo. Y si en estos términos queda en su mente algún sentido de familia, ya no persiste ningún sentido de sociedad (Sennett, 1978).

Las relaciones públicas en el seno de la vida metropolitana constituyen sin duda alguna un fenómeno estudiado, descompuesto y reconstruido a la luz de las más diversas teorías, desde las más revolucionarias hasta las más nihilistas, desde las más conspiratorias hasta las más ingenuas. Sin embargo, lejos de haberse agotado, continua siendo un enigma, una ecuación no resuelta, ya que la ciudad no es un ente abstracto, cerrado en sí mismo, regido por leyes inamovibles, sino que como Lefebvre apuntó en su momento se trata de la "proyección de la sociedad sobre el terreno", la ciudad es "obra de ciudadanos" y los ciudadanos se ven confrontados constantemente a nuevos retos que obligan a renegociar posicionamientos (Lefebvre, 1978: 75-85).

> Debemos pues tender y esforzarnos hacia un nuevo humanismo, hacia una nueva praxis y un hombre distinto, el de la sociedad urbana. ¿Cómo? Escapando a los mitos que amenazan esta voluntad, destruyendo las ideologías que falsean este proyecto y las estrategias que apartan este trayecto. La vida urbana todavía no ha comenzado (Lefebvre, 1978: 127).

La vida urbana puede implicar una enriquecedora experiencia de asimilación y apertura a la sensualidad de las más variadas tentaciones sensoriales y sociales, fruto del azar, la naturaleza o la actividad humana, una declaración de agradecimiento y admiración antes los gestos de amabilidad y generosidad, de respeto y veneración ante los logros y hazañas de la humanidad, de alegría y expectación ante la promesa de felicidad que esconde cada esquina, una excusa para el inmenso goce de vivir, una fuente exuberante para el privilegio de elegir, un sentimiento de verdadera pertenencia al mundo.

La vida urbana puede significar también una perturbadora y agotadora experiencia de enfrentamiento a la injusticia y la desgracia, de resignación ante los gestos de egoísmo y mezquindad, de impotencia y horror ante las huellas del fracaso de la humanidad, una búsqueda infructuosa de motivos para sobrevivir, una bofetada ante quien no tiene el privilegio de elegir, un sentimiento de verdadera exclusión del mundo.

O puede consistir en una vivencia neutra, fantasmal, sonámbula, un deambular entre origen y destino, un trayecto automático entre el hogar y el trabajo, en el que la calle se convierte en un espacio a atravesar, en un medio para la velocidad, en un pretexto para el ocultamiento, la reserva y el anonimato. Una experiencia de embotamiento, atrofia, desconexión. Un viaje sin obstáculos, esfuerzo ni participación, una inercia infinita entre el nacimiento y la muerte. Un escenario en el que la máxima de Sennett se cumple sin contestación: "Hoy en día el orden significa falta de contacto" (Sennett, 1997: 23).

Hay quien advierte en esa conducta de reserva un refugio para la verdadera personalidad, en ese embotamiento de la sensibilidad un reducto para la autenticidad, en esa tendencia a la aversión y la antipatía un síntoma de supervivencia, en esa sumisión a la moda, la única posibilidad de existencia ante la inmensidad de eventos, compromisos, y oportunidades diarias. Si el ciudadano fuera sensible a todos los estímulos diarios, su vida sería un infierno inoperativo, un motivo constante de duda y vacilación. Tal vez por ello opta por cerrar los ojos, ponerse los auriculares, meterse las manos en los bolsillos, caminar y fundirse en la multitud, ponerse el manto de la invisibilidad como hiciera Jack Griffin en la novela de Wells, y conservar en su mente un espacio para la imaginación, el recuerdo y la especulación.

> La moda, pareja en esto al derecho, actúa sólo sobre las exterioridades, sobre las facetas de nuestra vida orientadas hacia la sociedad. Esto hace de ella una forma social de una admirable utilidad. Ofrece al hombre un esquema en que puede inequívocamente demostrar su sumisión al común, su docilidad a las normas que su época, su clase, su círculo próximo le imponen; con ello compra toda la libertad posible en la vida y puede tanto mejor concentrarse en lo que le es esencial e íntimo (Simmel, 1945: 114).

Otro enfoque ofrecen aquellos que conciben esa tendencia a la ocultación y la dispersión en términos más militantes, como una tácita estrategia para la lucha, como un arsenal para la disidencia. Michel de Certeau abrió la veda para una concepción del individuo contemporáneo no como un sujeto sometido a la imposición y el férreo control de un Estado autoritario, sino como un consumidor creativo capaz de revelarse a través de la reinvención de los modos de hacer cotidianos (De Certeau, 2000). Los "practicantes de lo urbano" (Delgado, 1999: 13) difuminados en la precariedad, la incertidumbre, la falta de identidad y el vaivén de la cotidianidad, pueden hacer uso de esa dispersa y oculta energía y agitación en cualquier momento, y provocar el caos.

> Pero la ciudad no es tan sólo la consecuencia de un proyectamiento que les es impuesto a una población indiferente, que se amolda pasiva a as directrices de los administradores y de los planificadores a su servicio. Más allá de los planos y las maquetas, la urbanidad es, sobre todo, la sociedad que los ciudadanos producen y las maneras como la forma urbana es gastada, por así decirlo, por sus usuarios. Son éstos quienes, en un determinado momento, pueden desentenderse –y de hecho se desentienden con cierta asiduidad– de las directrices urbanísticas oficiales y constelar sus propias formas de territorialización, modalidades siempre efímeras y transversales de pensar y utilizar los engranajes que hacen posible la ciudad (Delgado, 1999: 181).

En cualquier caso, ambos posicionamientos parecen sugerir un divorcio innegociable de términos entre la vida privada y la vida pública. Si lo privado está definido por la autenticidad del ser, la afinidad con el otro y el afecto mutuo, el espacio público está relacionado con el anonimato, la desatención mutua y unas relaciones efímeras, altamente codificadas y en gran parte basadas en el disimulo, la percepción inmediata y el simulacro.

VIDA ÍNTIMA	VIDA PÚBLICA
Interacción entre conocidos	Interacción entre extraños
Autenticidad	Apariencia
Cercanía	Lejanía
Afecto	Indiferencia
Identidad	Anonimato
COMUNIDAD	SOCIEDAD

Podríamos entonces sugerir que la vida metropolitana se define por unas relaciones sociales basadas en la indiferencia y el anonimato, características que pueden considerarse como un síntoma de malestar, como una necesidad de supervivencia y como una posibilidad para la libertad y la transformación social.

Y nosotros nos preguntamos, ¿es posible satisfacer esa necesidad y potenciar las posibilidades de transformación y libertad sin incidir en el malestar? ¿qué puede aportar la práctica artística a este respecto?

2. Arte y espacio público 1980-2000: Una relación conflictiva

El arte contemporáneo no se ha mantenido al margen de este debate, más bien al contrario, ha hecho del espacio público uno de los enclaves donde vehicular sus reclamaciones y sus ansias de transformar la realidad social.

El entorno urbano se vio en primer lugar como un modo de expandir el mercado de la escultura y revalorizar el depauperado espacio público. Poblar plazas y parques con piezas anteriormente expuestas en museos y galerías, parecía una forma idónea para encubrir los problemas sociales que afloraban incontenibles entre los adoquines. Así después de la Segunda Guerra Mundial surgieron en Francia, Gran Bretaña y EEUU nuevos programas culturales que contaban con ayudas y subvenciones del Estado para apoyar la creación artística y su difusión. El objetivo era liberar el arte de las paredes de los museos y ofrecer al pueblo

lo mejor del arte de su país. De cualquier forma, estas obras tenían más relación con la historia interna del arte que con las condiciones políticas y sociales de los emplazamientos elegidos, la historia local o sus habitantes.

Paloma Blanco distingue dos líneas genealógicas en el arte público. La primera vendría de la tradición de arte público, más relacionada con el concepto de espacialidad y las problemáticas contextuales, mientras que la segunda derivaría de la tradición del arte crítico, con un fuerte carácter político y el deseo de generar una esfera pública de oposición (Blanco, 2001: 24).

Si rastreamos esta primera línea genealógica dibujada por Blanco, podemos observar cómo a principios de los años setenta el "arte público" tipo *escultura-en-un-parque*, de fuerte carácter conmemorativo, se convierte en un "arte en espacios públicos", o *site-specific art*, más interesado en las connotaciones físicas e ideológicas del emplazamiento. Se extiende entonces la concepción de una obra de arte que no puede ser separada de su emplazamiento ya que éste forma parte integral de su significado, entendiéndose que la comunidad y el público constituyen el *site* o el lugar. Poco a poco artistas como Richard Serra o Robert Smithson fueron teniendo más en cuenta los aspectos sociológicos, ecológicos e históricos de los emplazamientos, aunque siempre de manera metafórica, no muy distinta de cómo lo hacía la institución museo y sin abandonar el marco esencialmente formalista. En cualquier caso, se dio comienzo a una forma de trabajar que más unas décadas más adelante devendrá primordial, el trabajo colaborativo, aunque en este estadio sólo se veían implicados arquitectos, diseñadores y paisajistas.

A finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa tiene lugar en EEUU un conjunto de eventos centrados en el fenómeno del arte público e interesados en crear un marco teórico y crítico para el desarrollo, apoyo y difusión de este tipo de propuestas. En 1989 se llevó a cabo el programa City Sites: Artists and Urban Strategies en California, con artistas como Adrian Piper, Judith Baca o Suzanne Lacy, entre otros; ese mismo año tuvo lugar el simposio Mapping the Terrain: New Genre Public Art entre otros, y en 1992 el congreso en el College Art Association Conference organizado por Suzanne Lacy y Leonard Humter. Se consolidaba así un nuevo género de arte público, más comprometido con las condiciones físicas e ideológicas de los emplazamientos y las problemáticas sociales de sus comunidades, y más centrados en el desarrollo de pedagogías y distintos modos de aproximación a esos nuevos públicos.

En paralelo a este movimiento de expansión del arte hacia el espacio público exterior, se desarrollan otro tipo de propuestas más interesadas en rescatar el potencial político y subversivo de la cultura, denunciar a una institución aliada con las fuerzas opresoras del poder y conectar el arte con las energías vitales de la vida cotidiana.

Estas prácticas suponen un desafío a diferentes paradigmas del modernismo, como el rol del artista como genio; la consideración de un arte autónomo, autosuficiente, no relacional, no interactivo, no participativo; una forma de arte centrado en la visión y la epistemología espectacular y basada en la separación entre sujeto y objeto. Allan Kaprow define este cambio como la transformación de un arte que se pregunta por el arte mismo a un arte que se pregunta por la vida.

¿Y qué eventos marcaban el tono en la vida diaria de aquellos años? La ola neoconservadora racista y violenta de los líderes políticos, la guerra de Vietnam, el problema del SIDA, entre otras cuestiones, provocaron un cuestionamiento general de la autoridad, los valores y las instituciones del poder establecido y sirvieron de caldo de cultivo para la alianza del discurso antibelicista, las reivindicaciones ecologistas, y los movimientos por la liberación racial, sexual y étnica.

Pese a estar totalmente desvinculados del mundo del arte, grupos como Greenpeace o los Yippies, comienzan a hacer un uso creativo y subversivo de las técnicas de los medios de comunicación prefigurando de esta manera el empleo de métodos similares por el activismo cultural que le sucedió en las décadas posteriores. Colectivos como Material Group, ACT UP, Guerrilla Girls, Reclaim the Streets, Gran Fury o WAC se percataron de la urgencia de recuperar un espacio público progresivamente expoliado, incluyendo dentro de ese espacio a los mass media, cada vez más responsables de la construcción y canalización de las representaciones de la realidad.

En los años noventa el rol del artista que vive al margen de su sociedad ya no se tolera. La evolución del perfil del artista sugerida por Suzanne Lacy, como experimentador-informador-analista-activista, no tiene marcha atrás. La función social y política del arte se vuelve imperativa (Blanco, 2001: 32).

> Debemos profundizar en el conocimiento de nuestras relaciones con los demás, como parte de una ecología cultural, y tomar conciencia de nuestra posición como artistas y trabajadores y trabajadoras culturales respecto a problemas tales como la falta de vivienda, el racismo y el derecho a la tierra, al agua, a la

> propia cultura y a la religión, hayamos o no trabajado alguna vez directamente con estos asuntos (Blanco, 2001: 56).

Contexto, participación, interacción, proceso son conceptos que comienzan a aparecer de seguido en los discursos de los artistas y los críticos.

> El artista se convierte así en una especie de catalizador de fuerzas, en organizador-cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación, y el arte se ve transformado en una práctica de diálogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del "lugar", la construcción de comunidad. Este imaginario de cooperación nos conduce así a lo que más tarde llamaremos un "arte de relaciones" (Blanco, 2001: 71).

3. Hacia un arte de relaciones

¿A qué nos referimos con un arte de relaciones? En 1991 Félix González Torres alquila algunos paneles publicitarios de la ciudad de Nueva York, en los que expone la fotografía de un lecho vacío en el que se todavía se percibe en la almohada la huella de su expareja recientemente fallecida. En 1992 el artista tailandés Rirkrit Tiravanija transforma el espacio de una galería en un comedor en el que cocinar y compartir el resultado con los participantes. Ese mismo año Gillian Wearing anima a transeúntes de un parque de Londres a escribir sus pensamientos o sentimientos en letreros en blanco para después fotografiarles. En 1996 Xavier Veilhan coloca una chimenea en un museo alrededor de la cual los espectadores pueden sentarse y compartir su día al abrigo del fuego. En 1999 Sophie Calle participa en un interactivo experimento con su entonces pareja Paul Auster, quien le anima a desarrollar pequeños ensayos de familiaridad en las calles de Nueva York, como sonreír a desconocidos y contabilizar las respuestas recibidas o customizar una cabina de teléfono con elementos cómodos y domésticos como Cleenex, espejos, una silla, libreta de notas, flores, etc.

¿Qué empuja a estos artistas a desarrollar estos experimentos urbanos? ¿De dónde procede esa desesperada búsqueda de calidez y de contacto? ¿Se trata de un intento de expansión del ámbito privado hacia el territorio de lo público o más bien al contrario?

Hacia finales de los noventa Nicolas Bourriaud esboza un intento de comprender estas prácticas en su ensayo "Estética relacional" definiendo una "teoría estética que juzga las obras de arte en función de las relaciones interhumanas que configuran, producen o suscitan" y analizando a una serie de artistas que "toman el conjunto de las relaciones humanas como material de trabajo y el contexto social del capitalismo como trasfondo para elaborar propuestas de carácter interactivo o multisensorial" (Bourriaud, 2008).

En este ensayo propone Bourriaud varias tesis. Primero define las diferentes modalidades de la interacción social –fiesta, reunión, encuentro, diálogo, desfile, manifestación, comida– como nuevas formas estéticas que desplazan el interés del objeto de arte o del vector *espacio* a la experiencia de tiempo compartido entre los participantes. En segundo lugar, señala que estas obras ya no buscan representar, modelizar, o inspirarse en la trama social sino más bien insertarse en ella. Una inmersión en lo real que podría leerse como una respuesta a las posturas postmodernas que sitúan la aprehensión de lo real en un lugar mítico, discursivo y difuso. Y por último, sugiere que la transformación de la realidad ya no se busca a través de grandes proyectos de emancipación universal enfocados al futuro, sino a través de pequeñas acciones a escala local y posibles en el mundo real. Si ayer se decantaban por las utopías mesiánicas y las novedades formales, hoy buscan el bricolaje de lo cultural, la reinvención de lo cotidiano y la reorganización del tiempo.

Bourriaud no es desde luego el único autor intrigado por este aumento de la demanda de encuentro, interacción y participación. Por su parte Claire Bishop sugiere que tal interés viene dado fundamentalmente por tres motivaciones (Bishop, 2006: 12):

a) La búsqueda de la activación y la autodeterminación de un sujeto capaz de generar su propia realidad social y política; el desplazamiento del rol de consumidor o contemplador de una obra de arte productor y colaborador de la misma.

b) La demanda de horizontalidad o autoría colectiva, en aras de una mayor democracia en la representación y de un aumento del riesgo y la imprevisibilidad en el proceso de generación de la obra.

c) La indagación de una cierta noción de comunidad y la recuperación de lazos sociales a través de la creación colectiva de sentido, derivada del fracaso del comunismo y de la sensación de aislamiento y alienación que trae consigo el capitalismo contemporáneo.

4. Sobre las estéticas relacionales y sus dilemas

> ¿Puede algo ser lírico y crítico al mismo tiempo? ¿Es posible ser afirmativo y escéptico a la par, emotivo y político? (Dziewior, 2003: 147).

Maria Lind introduce y resume con esta uno de los diversos debates que acompañaron a estas propuestas y que trataron de dilucidar su carácter político, incurriendo generalmente en posiciones muy polarizadas entre aquellos que defendían el carácter positivo y esperanzador de estas propuestas y aquellos que las acusaban de superficiales, apolíticas y cómplices de los poderes establecidos.

Asumiendo el riesgo de una quizás excesiva simplificación, podríamos decir que la discusión se planteaba en los siguientes términos:

- *Subject-oriented art* (arte orientado hacia lo subjetivo) versus *socially-oriented art* (arte orientado hacia lo social).
- Consenso versus disenso.
- Autonomía estética versus disolución en la realidad cotidiana.
- Participación versus contemplación.

Se pudo percibir en las discusiones una dicotomía entre una forma de arte política, crítica, fría, escéptica y analítica, representada por artistas como Andrea Fraser o Christian Phllip Müller y una forma refugiada en lo emotivo, lo experiencial, lo afirmativo, lo metafórico y lo lírico, representada por artistas como Rirkrit Tiravanija o Gillian Wearing[1]. Jan Verwoert opina que la noción de implicación o distancia personal no es tan fácilmente discernible y bajo ningún concepto puede usarse como la clave para analizar el arte de los noventa, y no podemos estar más de acuerdo (Dziewior, 2003: 123). No hay tal distinción entre el socially oriented art y el subject oriented art. Si acaso se da la aparición de una nueva estrategia, que él denomina teoría de la performatividad, consistente en hacer visibles las contradicciones del sistema a través de la autoexposición del artista y la generación de situaciones de embarazo.

Con respecto a la aparente necesidad de generar situaciones de consenso que emana de la multitud de propuestas que incluyen el diálogo y la colaboración Claire Bishop se manifiesta tajante en su análisis. Para que una obra de arte sea relacional, en el sentido de interferir realmente en el estado de cosas, es necesario un costado crítico y afilado, un recordatorio del conflicto y del malestar al que se está haciendo mención, ya que la inestabilidad, el conflicto y el antagonismo son vitales para la conservación de una democracia sana. Bishop resalta la necesidad de una crítica y un desasosiego que no se refugie en la comodidad, superficialidad o ingenuidad de determinados experimentos sociales como las cenas colectivas de Tiravanija ni en la retórica o la abstracción de propuestas como las de Liam Gillick o Thomas Hirschhorn. Las obras que resuelven los conflictos creando mundos "Imagine all the people", imaginarios o simulacros donde la injusticia o la brutalidad quedan enterradas bajo hipotéticas comunidades perfectas, corren el riesgo de funcionar en la dirección equivocada, es decir, limpiando la conciencia y el malestar social y extendiendo una ilusoria sensación de unidad y armonía. El "encuentro" no puede ser un fin en sí mismo, o de lo contrario acabará siendo instrumentalizado y banalizado por la institución y el mercado.

En EEUU en la etapa final de la guerra de Vietnam, uno de los integrantes de la Beat Generation, comenzó a pregonar por la calle el fin de la guerra. Cuando el rumor se extendió por toda la ciudad, provocó un ambiente de exaltación y celebración tal, que cuando la gente se percató de que se trataba de una simple murmuración, la intensidad de las protestas aumentó exponencialmente. Quizás este hecho pueda servir como ilustración del concepto de antagonismo al que se refiere Bishop.

Otro foco de discusión que parece haber estado latente en todos los movimientos culturales del siglo XX se refiere a la necesidad de preservar una esfera de autonomía estética o por el contrario de fundirla con la política y la vida cotidiana. Pero ¿cómo se puede medir el grado de implicación de una propuesta artística en la transformación de la realidad? ¿Por qué va a ser más fácil o eficaz incidir en el orden de cosas desde el camuflaje en la cotidianidad que desde los códigos y herramientas propios de la estética?

Rancière propone el un posible esquema teórico a través de la propuesta de tres modelos de eficacia en el arte (Rancière, 2010: 57-61):

a) Modelo pedagógico del régimen de la mediación representativa: supone una línea continua entre la representación artística, la interpretación por parte del espectador y la intervención del espectador en la realidad.

b) Modelo archi-ético del régimen de la inmediatez ética: los pensamientos son convertidos en comportamientos, en modos de ser y de hacer en la comunidad, saltándose el paso de la representación.

[1] Para indagar más sobre este tema consultar Blanco, 2001 y Dziewior, 2003.

c) Modelo de la eficacia estética del régimen estético del arte: este modelo parte de la distancia, suspensión o sustracción entre lo que el autor intenta hacer, el resultado que obtiene, lo que el espectador percibe e interpreta, y un estado de la comunidad. Lo llama indiferencia, pasividad radical, desconexión.

Otra de las controversias recurrentes en esta discusión es la que enfrenta a un espectador pasivo y contemplativo con un espectador activo y participativo. Algunos posicionamientos como el de Jacques Rancière o Grant Kester defienden que el espectador no tiene por qué ser rescatado puesto que ya está emancipado. La estética ortopédica (Kester, 2004: 87-88), es decir aquella que trata de corregir en el espectador una capacidad de percepción y disfrute mermada o atrofiada a base de juegos interactivos y una alta demanda de participación, no hace sino catapultar al artista a una posición privilegiada. El poder del arte reside en la capacidad humana común de interpretar, relacionar, imaginar y actuar. Tanto Kester como Rancière entienden la emancipación como la posibilidad del individuo de desarrollar habilidades y capacidades que no están pensadas para una ocupación específica o una clase social concreta, sino que son universales y comunes a todos.

Nos parece que la preocupación que se acrecienta a mediados de los noventa cuestiones como la participación, el diálogo, el contexto o lo cotidiano, lejos de implicar un abandono o una renuncia al carácter político o transformador del arte, significa una apertura de contextos, una forma de señalar que no hay una única vía posible de actuación sino que al contrario, es a través de la alianza y la transdisciplinaridad que se pueden lograr avances.

Si bien es cierto que no conviene caer en el auto-engaño, la auto-complacencia y la comodidad de propuestas que se conforman con el *encuentro* y la *diversión* en sí mismos y pese a estar de acuerdo con que la generación de situaciones de desasosiego, embarazo, violencia, disenso, antagonismo o como se tenga a bien nombrar, es un paso necesario a la hora de sacudir la conciencia y fomentar formas alternativas de entender la realidad, no podemos dejar de preguntarnos cómo puede el arte dar un paso más allá o más acá y contribuir en la creación de las condiciones materiales necesarias para la transformación de la realidad.

En el ejercicio de análisis retrospectivo sobre las prácticas de los años noventa que supuso la publicación del catálogo *Zusammenhänge herstellen*: *Contextualize*, tanto Maria Lind como Holger Kube Ventura proponen dos fórmulas que pueden sernos de utilidad. Lind plantea la existencia de una tercera ola de crítica institucional que decide denominar *constructiva,* una modalidad pragmática, analítica, performativa y participativa que no se detiene en el análisis y la denuncia sino que lleva la discusión más allá proponiendo nuevas maneras de razonar y actuar. (Lind, Zusammen, 150). Ventura pro su parte introduce el término *impulse art,* que vendría a representar aquellos proyectos que no sólo tratan de resolver un problema concreto sino que despiertan un movimiento emancipatorio y creativo y, a través de la creación de redes, desencadenan deseos y nostalgias (Ventura, Zusammen, 160).

5. Park Fiction y sus derivados

Con estas dos nociones en mente –*impulsar* y *construir*– vamos a tratar de comprender las distintas trayectorias que han seguido algunos movimientos posteriores a los años noventa que han persistido en la búsqueda de una noción más democrática e inclusiva del espacio público. Pero antes me gustaría comentar un proyecto clave que puso sobre el tablero algunas pistas a seguir: Park Fiction[2].

En 1987 un grupo de vecinos de St. Pauli, un barrio de clase baja de la ciudad alemana de Hamburgo, se opuso a los planes gubernamentales de reordenación urbana que implicaban la demolición de un conjunto de viviendas. Este programa afectaba a diferentes sectores de la ciudad ya que suponía obstaculizar el único acceso a la bahía en el área. Las largas y complejas protestas de los vecinos resultaron exitosas, no sólo impidieron la demolición de las viviendas sino que se creó una cooperativa, administrada por los propios ocupantes, que llevaría a cabo diversos proyectos. De esta manera se logró que artistas, jóvenes, profesores, la Iglesia y el centro de la comunidad se aliaran en una protesta organizada cuyo reclamo común fue la construcción de un parque público, cuyas obras finalizaron en 2005.

Este proyecto preconfigura una forma de actuación que marcará un protocolo a seguir por los posteriores movimientos de reivindicación de lo público. Por un lado, se desmarca de la disyuntiva entre un arte político distanciado y objetivo o un arte participativo y apegado a lo emocional, para proponer una estratégica combinación de creación cultural, entretenimiento y diversión, denuncia y generación de conocimiento. Por otro lado, no se escudan en un rechazo o una oposición a la institución,

[2] Para más información sobre el proyecto consultar su página web: http://park-fiction.net.

sino que experimentan con distintas formas de negociación con las instancias del poder y con la institución del arte en concreto. Se produce así un cambio de dirección en la concepción de la autonomía, una autonomía no basada en la distancia total (crítica institucional) ni en la ausencia de crítica en sus diferentes modalidades (arte relacional; auto-referencialidad; disolución en la vida cotidiana). El mundo del arte ya no se ve como una fortaleza a conquistar o a boicotear sino como otro potencial campo de trabajo. *Arte* y *exposición* son explotados como impulsos potenciales, como herramientas para la información, la intervención, un posicionamiento simbólico político, la búsqueda de audiencias alternativas y la adquisición de nuevos medios de producción.

El proceso de más de diez años que llevó a la paralización del plan urbanístico oficial no consistió en simples protestas o manifestaciones callejeras, sino que al mismo tiempo que planteaba una crítica a las consecuencias del proceso de gentrificación, desarrollaba un proceso paralelo de planificación. A través de una plataforma de intercambio se contó con la participación de diferentes agentes de la comunidad: curas, profesores, cocineros, camareros, activistas, artistas, músicos, alumnos y vecinos participaron se implicaron en la lucha. La repartición de roles lineal así como la ausencia de necesidad de especialización profesional supusieron una redefinición horizontal de la autoría colectiva, concepto que será fundamental en los movimientos venideros.

Park Fiction contribuyó al debate sobre la *participación* en el arte de contexto a través de la articulación de procesos participativos no coercitivos. La cooperación se motivaba a través del juego y la diversión, más que a través de la generación de un sentimiento de culpa o de un extrañamiento. La variedad de propuestas, espacios y actividades promovieron una gran libertad a la hora de decidir el grado y la forma de implicación en el proyecto. Se trataba de un proyecto colectivo, pero en el que también había espacio para la expresión individual.

Tras la proyección del documental Empire St.Pauli – On Pearl Chains and Banning Orders en el mismo emplazamiento en el verano de 2009, comenzó una manifestación espontánea en contra del proceso de gentrificación del barrio. Este evento marcó el comienzo del movimiento Recht auf Stadt (*Derecho a la ciudad*), plataforma política y social que engloba ya a más de cuarenta iniciativas desplegadas en Hamburgo.

Hoy en día son muchos los movimientos de reivindicación del espacio público se propagan por las ciudades. La característica que nos gustaría subrayar por encima de las demás es que además de estar muy vinculados a sus diferentes contextos específicos, estos colectivos no actúan en solitario sino que se alían y fortalecen a través de un conjunto de redes nacionales e internacionales de cooperación y difusión (*Recht auf Stadt* es solo un ejemplo entre tantos) que funcionan no como espacios de intervención sino como nuevas formas de información y organización, proponiendo nuevos mecanismos de legitimación que no dependen exclusivamente de las instituciones, y proporcionando todo tipo de manuales y protocolos de actuación, (en forma de blogs, webs, publicaciones, etc.) de una gran accesibilidad. A esto nos referíamos cuando hablábamos de crear las condiciones necesarias para el cambio. Son proyectos que tienen lugar en el presente, en el aquí y el ahora, pero cuyo *modus operandi* deja un gran material del que apropiarse.

6. Bibliografía

Blanco, P. (ed.), (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics" en *October* Magazine. Nº 110, pp. 51–79.

—. (2006). *Participation*. Cambridge: The MIT Press.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: La Catarata.

Dziewior, Y. (ed.), (2003). *Contextualize. Zussammenhänge herstellen*. Köln: Dumont.

Kester, G. (2004). *Conversation pieces, Community + Communication in Modern Art*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Lefebvre, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.

Lind, M. (2009). *Complications: On collaboration, Agency and Contemporary Art* en Möntmann, N. (ed.) *Public Journal*. Nº 39. New Communities.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Simmel, G. (1945). *Filosofía de la coquetería*. Madrid: Revista de Occidente.

Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidenta*. Madrid: Alianza.

—. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.

ÍNDICE ▷

EL MUNDO CERÁMICO DE EDUARDO ALFONSO CUNÍ

Sonia Arilla Satué
Universidad de Zaragoza

1. Introducción*

La intervención del ceramista en el entorno urbano ha sido constante en distintas épocas y estilos –recordemos la importancia de la cerámica en la arquitectura islámica, mudéjar, modernismo, etc.–. En la segunda mitad del siglo XX la cerámica aplicada a la arquitectura se ha visto como un personal modo de interpretar y humanizar el entorno. Los clientes cambian, se pasa de los palacios e iglesias renacentistas y barrocos, de las casas burguesas modernistas, a decorar espacios privados, como los exteriores o vestíbulos de empresas, hoteles, centros comerciales, cines, bares, aeropuertos, estaciones de tren o autobús o bloques de viviendas. A pesar de esta omnipresencia de las obras de cerámica en los espacios públicos miles de personas que las ven diariamente, que transitan por calles, plazas, edificios públicos o autopistas, no se fijan en ellas, ni saben quiénes son sus autores y muchas veces ni se percatan de que están realizadas en cerámica. Esta "invisibilidad" de la cerámica se acrecienta por el hecho de que la historia de la cerámica contemporánea española está, todavía hoy, en proceso de recuperación y conserva parcelas prácticamente inexploradas.

Tal es el caso de la obra de Eduardo Alfonso Cuní, del que encontramos pocas referencias bibliográficas. En el ámbito catalán tan sólo localizamos una pequeña biografía en el *Diccionario "Rafols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares* (1985). Y en el ámbito nacional destacar los textos de Antonio García Verduch en varios dípticos de exposiciones y una pequeña referencia de Carlos Areán en *Artes Aplicadas en la España del siglo XX. Tendencias no imitativas* (1967). Entre la prensa periódica señalar una entrevista publicada en la revista *Cerámica* en 1982 y algunas noticias aparecidas en los periódicos, principalmente de Aragón y La Rioja, con motivo de sus exposiciones o referidas a algún edificio con murales suyos. También es preciso mencionar el trabajo que desde el OAAEP se viene desarrollando y que incluye la catalogación de murales y esculturas cerámicas en las ciudades de Huesca y Zaragoza. En definitiva, pequeñas referencias que no señalan de forma explícita el sentido de su obra ni su evolución artística y formal.

Indicar por último que este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración de Eduardo Alfonso Cuní, quien me recibió en su casa en numerosas ocasiones entre los meses de septiembre y noviembre de 2012.

2. La cerámica de aplicación arquitectónica

La cerámica se ha adaptado a los requerimientos arquitectónicos de cada época aportando sus virtudes estéticas y funcionales. La historia de la cerámica de aplicación arquitectónica española se

* La presente comunicación parte de una tesis que desarrollo como becaria del Ministerio de Economía y Competitividad, adscrita al proyecto de investigación "Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual" (código HAR 2009-13989- CO2-02) y al grupo de investigación consolidado "Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública" (OAAEP), financiado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo.

sustenta en la herencia del arte hispanomusulmán, atravesando épocas de florecimiento y otras en las que queda relegada a los interiores funcionales de la vivienda. En su renovación hay unos claros precedentes en la arquitectura modernista y especialmente en Antoni Gaudí. Con la finalización del Modernismo se registra una disminución considerable en la fabricación de piezas decorativas cerámicas que tanto colorido y variedad aportaron a la arquitectura.

El final de la Guerra Civil es un período marcado por la ruina del país, la autarquía y el aislamiento cultural, que se corresponde con un retroceso en la cerámica al desaparecer muchas industrias e infraestructuras. Ante esta situación dos organismos oficiales juegan un papel decisivo: la Dirección General de Regiones Devastadas, encargada de la reconstrucción de poblados gravemente dañados en la guerra; y el Instituto Nacional de Colonización, que acomete la reconstrucción de pueblos de nueva planta. Por su parte, la Iglesia Católica actúa como promotor del arte ante la necesidad de reposición de imágenes religiosas destruidas y la realización de nuevas imágenes de culto para las nuevas iglesias.

En este contexto los murales cerámicos se convirtieron en una alternativa a la pintura para embellecer las iglesias nuevas, como la parroquia de Nuestra Señora del Rosario (1950) en Madrid –actualmente destruida–, con decoración cerámica en la fachada de Carlos Pascual de Lara (Laorga, 1951: 19-22); o en los pueblos de colonización como Pueblo Nuevo de Bullaque, con un mural de Arcadio Blasco de 1956. A veces también se realizan vía crucis cerámicos, como el Vegaviana de Antonio Suárez. A este respecto, los artistas Arcadio Blasco y José Luis Sánchez recuerdan que su colaboración con los arquitectos, además de a motivos artísticos, se debe a "consideraciones económicas, pues el valor base del material cerámico era poco elevado y se podían hacer obras que en cualquier otro material hubieran sido imposibles" (Blasco y Sánchez, 1962: 38).

Pero además de esta falta de medios económicos que impiden hacer grandes obras en otros materiales como bronce o piedra y el bajo coste base del material cerámico, otros fueron los factores que influyen en la extensión del uso de la cerámica en la arquitectura, como la existencia de alfares populares que mantienen la tradición y forman/colaboran con los nuevos ceramistas/artistas; la presencia de Escuelas de Cerámica como la de Madrid; los avances técnicos (descubrimiento de nuevos materiales, hornos túnel, líneas de esmaltado automáticas, fabricación de gres vidriado siguiendo el proceso de bicocción, etc.) y la implicación de los arquitectos que en los años cincuenta están metidos en pleno debate sobre la integración de las artes. Especialmente importante es la intervención de arquitectos como Miguel Durán Loriga y Jesús Martitegui, que defienden que la cerámica es el material idóneo para la decoración de edificios por su durabilidad, resistencia, calidad textural, color y por sus precios bajos y fácil acceso al material base.

Esta recuperación en el uso de la cerámica a veces es planteada desde iniciativas individuales, como la del arquitecto Santiago Lagunas en la Clínica San Juan de Dios de Zaragoza[1], que ve en la cerámica la posibilidad de enriquecer su lenguaje arquitectónico.

Por otro lado, en Barcelona se desarrolla el Grupo R, que busca nuevas respuestas a los requerimientos sociales y urbanísticos que puedan ser resueltos con los nuevos materiales aportados por la industria. Dentro del Grupo R encontramos soluciones en las que recurren al uso de los revestimientos cerámicos, y aunque carentes de creatividad artística, saben darle un uso individual, como la Casa de la Marina de Barcelona (1951-1954). Y edificios en los que se incluye la cerámica artística, como en la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona (1959).

3. Datos biográficos de Eduardo Alfonso Cuní

Eduardo Alfonso Cuní nace el 17 de julio de 1927 en Mollet del Vallés (Barcelona). Inicia sus estudios de Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona en 1955, pero al año siguiente recibe una beca del Ministerio de Trabajo por lo que se traslada a la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, donde se licencia en 1960[2].

En 1956 realiza prácticas en la Escuela de Cerámica de la Moncloa, comenzando un período de investigación en el que analiza todo tipo de materiales, óxidos, sales, arcillas y pastas a diferentes temperaturas –600º C, 700º C, 900º C y 1000ºC–, observando su comportamiento. Entre los años 1956-1958 colabora con la empresa *Porcelanas Giralt*[3] de Madrid, donde continúa con

[1] El uso de la cerámica de este arquitecto ha sido estudiado por Sonia Arilla (Arilla, 2013: 14-25).

[2] Archivo de la Universidad Complutense de Madrid. Nº expediente: 136/06-109. Nº 3295.

[3] *Porcelanas Giralt* estaba en la localidad de Valdemorillo, pero tras la destrucción causada durante la Guerra Civil deciden trasladarse a Villaverde. Unos años más tarde la empresa se dividió en dos quedando el vidrio en Villaverde y todo el material de porcelana en Madrid, en manos de Juan Giralt y el arquitecto Pascual Bravo Feliú. En la fábrica de Madrid se dedicaban a la realización de elementos en porcelana para centrales e instalaciones eléctricas. Para más información consultar Giralt, 1995.

sus ensayos, llegando a cocer en un horno túnel a 1350º C y experimentando con las pastas metálicas "cermets". En 1959 comienza a producir cerámica de torno[4], pequeños relieves y esculturas, y se interesa por la obtención de los rojos de cobre de alta temperatura.

En 1960, tras acabar la carrera de Bellas Artes realiza un viaje por Italia y al año siguiente visita Inglaterra, donde entra en contacto con el arte y la cerámica chinos, a través de las colecciones del British Museum, Victoria & Albert Museum y la David Percival Foundation of Chinese Art. Se siente especialmente atraído por las cerámicas de las dinastías Han, Tang y Song de los siglos III al XIII, así como por la caligrafía pictórica. La belleza de las piezas chinas inspira a Cuní, cambiando su concepción estética y tratando de emular a partir de entonces la perfección de sus formas y la delicadeza de sus esmaltes. En ese viaje conoce al ceramista inglés Bernard Leach y a la ceramista austríaca afincada en Inglaterra Lucie Rie, con la que mantiene correspondencia e intercambia ideas. Aparte de ella tuvo poco contacto con otros ceramistas, aunque debemos señalar que en 1958 visita a Llorens Artigas en su taller de Gallifá. Aunque Cuní no recibe sus enseñanzas directamente, reconoce que su trabajo le ayudó en sus comienzos a encontrar nuevos caminos. Admira a Leach porque sus cerámicas están hechas con la misma técnica y dotadas de la misma belleza que las piezas Song, y a Shoji Hamada por acercarse a la tradición del Japón.

Durante los años que vive en Madrid realiza sus primeras exposiciones individuales y participa en algunas colectivas dedicadas al joven arte español, como en la Galería San Mateo, Génova (1961); *Pintura actual de España* celebrada en Oslo y Helsinki en 1963; *XXV años de Arte Español*[5] celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid en octubre-noviembre de 1964 o *Semana de España* celebrada en Rabat en 1965. Y otras dedicadas en exclusiva a la cerámica, como *La cerámica española de la prehistoria a nuestros días*, celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid en 1966.

En su primera exposición en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de la Ciudad Universitaria de Madrid (1961) le presentan a tres de los investigadores del departamento de silicatos del Instituto de Investigaciones Científicas: el Director, José María Vicente, Antonio García Verduch y José María Fernández Navarro[6]. De los tres investigadores será Antonio García Verduch quien durante cuarenta y dos años le ayude en sus investigaciones y le descubra la existencia del "cermet"[7], que Cuní había conseguido en sus primeras investigaciones en *Cerámicas Giralt*, sin saber qué era exactamente ni su importancia en la investigación a nivel mundial. Con ellos consigue obras de una gran dureza que se asemejan a la piedra, resistentes a los cambios de temperatura y la abrasión del agua, el hielo y el viento, y unas texturas que van a regir los años siguientes de su producción, marcando la forma de su expresividad.

En 1962 recibe el primer encargo para la entonces Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja –actualmente Ibercaja–, lo que condiciona su traslado a Zaragoza, en la que vive hasta 1965, año en que monta su taller en Teyá (Barcelona). Instalado en su nuevo taller, alejado del centro cultural que es Madrid y poco conocido en Cataluña, la gran mayoría de sus encargos provendrán de Aragón.

Durante su estancia en la capital aragonesa carece de horno propio, por lo que cuece sus murales en fábricas como ICASA, de Casetas. En Zaragoza entra en contacto con Federico Torralba, que como Cuní siente gran admiración por la cerámica oriental. Éste le pone en contacto con los arquitectos José de Yarza García y Teodoro Ríos Usón, que están buscando un ceramista para colaborar en el Hotel Goya[8] de Zaragoza. Este proyecto es el inicio de una larga y fructífera relación, ya que Cuní deja buena muestra de su arte en muchos de los edificios proyectados por ambos.

[4] Muchas de estas primeras piezas las adquiere Henry Rothschild, a quien conoce en 1961 en un viaje a Londres.

[5] Exposición organizada conjuntamente por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional y la Dirección General de Información del Ministerio de Información y Turismo, con motivo del XXV aniversario de la Paz española. En ella participaron los ceramistas: Eduardo Alfonso Cuní, Angelina Alós, Arcadio Blasco y Llorens Artigas.

[6] Hacía poco que había presentado su tesis doctoral sobre las técnicas y fórmulas para conseguir los rojos de cobre de alta temperatura, lo que ayudó a Cuní en su investigación sobre los rojos cobre de la cerámica china, un proceso que duró 12 años y culminó en 1970 en su horno de Teyá (Barcelona).

[7] La palabra Cermet es una contracción de "cerámica-metal" de ahí que a veces se los llame "cerametales". Las propiedades de estos compuestos ceramometales son de enorme importancia para la aeronáutica, astronáutica, energía nuclear, electrónica, herramientas de corte, circuitos impresos, partes de motores de cohetes y turbinas y muchas aplicaciones industriales.

[8] El proyecto de construcción del Hotel Goya es parte de uno mayor –proyectado bajo iniciativa privada de la empresa Zaragoza Urbana S.A.–, consistente en la construcción de un hotel, un pasaje comercial, dos cines (Palafox y Rex) y un edificio de viviendas y oficinas. Los sucesivos proyectos y las obras de construcción de todo el conjunto estuvieron a cargo de los arquitectos Teodoro Ríos Usón y José de Yarza García. Se comenzó la construcción del hotel en 1952, pero con el tiempo se fue transformando para adaptarse a las necesidades de los clientes. En 1964 se incluyen varias obras de Cuní: el mural cerámico en el restaurante (36,5 m2), dos columnas de hierro forjado y cobre (de 3,5 m de altura) y cuatro esgrafiados sobre estuco en el hall.

José de Yarza García estudia Arquitectura en Madrid, licenciándose en 1933. Se propone poner al día la arquitectura de la capital aragonesa, aferrada todavía en los años cincuenta al gusto por los historicismos. Tras acabar sus estudios, reside durante algún tiempo en Stuttgart (Alemania), donde tiene la oportunidad de trabajar junto a Walter Gropius. Su obra adquiere el influjo de la arquitectura nórdica, sintiendo especial admiración por el trabajo de Alvar Aalto.

Por su parte, Teodoro Ríos Usón se licencia en Arquitectura en Madrid en 1947, compartiendo sus primeros años de actividad profesional con su padre, Teodoro Ríos Balaguer. En sus trabajos destaca el espíritu de modernidad, que le lleva a crear el Palacio de la Luz (1961), el primer edificio con fachada de cristal en Zaragoza. También proyecta muchos edificios sociales y sucursales para la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, trabajo que culmina con la construcción de la sede central de la entidad en la plaza Paraíso de la capital aragonesa.

Cuní explica así su colaboración con estos arquitectos:

> Ellos vieron las posibilidades de una incorporación de la cerámica a sus edificios, no sólo por las cualidades de dureza y resistencia a la abrasión y los agentes atmosféricos de la cerámica de alta temperatura empleada en exteriores, sino también por sus cualidades estéticas, como medio para singularizar un edificio (Anónimo, 1982: 34).

En sus obras de aplicación arquitectónica trabaja una por una todas las piezas, estudia el proyecto y la integración de la cerámica en el edificio, en consonancia con los demás materiales, de manera que resulte un todo armónico y no un parche añadido artificialmente. Está convencido de que los modernos materiales de construcción, "van alejándose cada vez más de las materias naturales empleadas en otras épocas y ello hace que la mayoría de los edificios se alejen también de la naturaleza, y estén cada vez menos incorporados al paisaje que les rodea" (Alfonso, 1970: s/p). Su preocupación es colaborar de forma directa con el arquitecto para conseguir lugares tratados con el calor y el sosiego con que se trabajaban las materias en los tiempos de los grandes oficios artesanos.

4. La obra cerámica de Cuní

Desde su época de estudiante de escultura en Madrid se percata de las posibilidades de la cerámica como materia noble de soporte para su escultura, dándose cuenta que no puede realizar su ideal estético si no logra adquirir un gran dominio de las difíciles técnicas cerámicas, sobre todo de las que afectan a los materiales refractarios. Esta curiosidad le lleva a estudiar toda la información impresa a su disposición, a investigar e indagar, adquiriendo una gran habilidad al probar en su taller con paciencia y cuidada metodología todas las ideas que iban surgiendo de su mente para lograr controlar el misterio del fuego, pues es consciente que de ello depende la calidad última de sus piezas. Se interesa pronto por extender su obra más allá de la escultura "tradicional", emergiendo inquietudes hacia los espacios públicos de diversa naturaleza.

En los años de su formación realiza cerámicas a torno a las que despoja de todo carácter industrial, centrando su esfuerzo en potenciar el valor estético de las mismas, investigando sobre los procesos y tratando de recrear las cerámicas antiguas, inspirándose en modelos primitivos de la cerámica caldea, egipcia, persa y china, con las que revindica la renovación de la cerámica a través de texturas emotivas y erosionadas.

En sus primeras obras de juventud colabora con su hermano, el pintor, grabador y ceramista José Alfonso Cuní[9], que es el encargado de hacer los diseños. Juntos realizan una serie de encargos públicos, como la decoración del altar mayor de la iglesia de la Ciudad Pegaso en Madrid (1958). El frente del altar está pintado al fresco por José, mientras la intervención de Eduardo se centra en la figura de la Virgen de la Asunción[10]. Realizada en la Escuela de Cerámica de Madrid, tiene dos metros de altura y en ella destaca la expresividad de las manos que es copia de las manos de algunas de la figuras de la pintura mural. También conjuntamente ejecutan el friso en bajorrelieve para la fachada de la sucursal de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja en Ejea de los Caballeros (1962), del arquitecto Lorenzo Monclús. Realizado en cerámica sin esmaltar, en él se representa una procesión que transcurre de derecha a izquierda

[9] José Alfonso Cuní, nace en Montmeló (Barcelona) en 1924. Al igual que su hermano comienza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge en el curso 1951-1952, cursando ese mismo año algunas asignaturas en la modalidad de "libre" en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde terminará sus estudios de Pintura en 1957 (Archivo Universidad Complutense de Madrid. Nº Expediente: 136/06-109. Nº 2.526). En la escuela conoce a Stolz, a quien ayuda en la restauración de los frescos de Goya en San Antonio de la Florida, entre otros proyectos. A pesar de ser más conocido como grabador o pintor, durante un tiempo también se dedicó a la cerámica. En Madrid quedan ejemplos de esta faceta en la fachada de un edificio de la calle Coslada y en el Vía Crucis de la Iglesia de los Santos Apóstoles San Felipe y Santiago el Menor (1963).

[10] Según testimonio de Eduardo Alfonso Cuní (Teyá, septiembre de 2012), esta Virgen se realizó en la Escuela de Cerámica de Madrid, pero en la cocción tuvieron problemas y se rompió una mano (detalle que todavía puede apreciarse). Lamentablemente no se conservan los archivos de los talleres de cerámica de la citada escuela.






Figs. 1 y 2 – (Izquierda) Sede Ibercaja, calle del Muro, nº 10. Ejea de los Caballeros, 1962; (Centro y derecha) Fachada y mural hotel Corona de Aragón. Zaragoza, 1967-1968. Fuente: S. Arilla Satué

con distintos personajes portando los productos agrícolas de la comarca, acompañados de animales de tipo vacuno y ovino. Las figuras, hieráticas y estilizadas, recuerdan a la estatuaria egipcia y sumeria. Otros proyectos en los que colaboran los dos hermanos son: Escuela Laboral de Sabadell o Escuela de Capacitación Social de Madrid, entre otros.

En 1965 realiza un friso para la misma entidad en Calahorra[11], según proyecto del arquitecto Teodoro Ríos. Similar al realizado tres años antes para Ejea de los Caballeros, en este relieve representa un elogio al ahorro, pues debía servir a quien lo viera de enseñanza y estímulo.

Esta figuración moderna de sus primeros trabajos evoluciona a una progresiva abstracción en la que destaca el trabajo con las texturas, que puede apreciarse en el primer mural que realiza sin la colaboración de su hermano para el Casal Cultural de Mollet del Vallés (Barcelona) en 1963. Pero sin duda el mural que supone un punto de inflexión en su carrera es el realizado para el hotel Goya de Zaragoza (1964). En él ya se ve una gran transformación y se aprecia el comienzo de su lenguaje de madurez, centrándose en la investigación pura de la materia. Es una obra caracterizada por la aspereza, la vibración de superficies, los colores marrones con toques de azules y la búsqueda de volumen y relieve, alejándose de soluciones puramente industriales de la cerámica pintada. Y es que Cuní, al igual que Miró, ama el proceso de transformación que tiene lugar en la cocción, así como la rugosidad de las superficies que le remiten a las rocas de la naturaleza y cuevas como las de Altamira.

[11] Este mural se desmontó en 2008 a consecuencia del derribo del edificio. Actualmente está guardado a la espera de encontrarle la ubicación adecuada. En este edificio también colaboró su hermano José Alfonso Cuní, con un mural al fresco en una de las entradas del edificio.

Una vez adquirido su estilo de madurez muchos de sus murales son esculturas en bajo relieve, en los que hay una búsqueda de las texturas y las formas táctiles a través de grafismos, huellas incisas y el modelado pero con una visión frontal. Son numerosos los ejemplos, como el realizado para el Restaurante del Hostal Can Prat de Mollet del Vallés (1965); los frisos de la fachada del Hotel Pedro I de Huesca (1965) o los dos murales de acceso al edificio de la calle Berenguer III, nº 146 de Mollet del Vallés (1969). En la ciudad de Zaragoza realiza un mural situado en el vestíbulo del Cine Avenida (1967); dos para el bar del hotel Ruiseñores (1966); noventa y nueve murales para el hotel Corona de Aragón –actualmente hotel Meliá– (1967-1968) o los tres para el Hospital MAZ (1974), entre otros.

Las notas más destacadas de estos murales son la búsqueda de la perfección técnica y de las calidades texturales. Sus fuentes de inspiración son, como ya se ha comentado, las culturas del pasado, la naturaleza, que le ofrece gran variedad de modelos, y el arte chino. Se trata de murales individualizados en los que la paleta cromática es de una gran variedad, yendo del blanco al negro, pasando por los azules, verdes, rojos y sus inconfundibles marrones. Colores que prepara él personalmente, pues cree que los modernos procesos de fritado y molienda sólo son aptos para la cerámica industrial en serie. El color más importante para Cuní es el rojo, que le atrajo especialmente después de comprobar la dificultad para obtenerlo en alta temperatura y tras admirar los espléndidos rojos chinos. Los vidriados rojos de cobre, obtenidos con gran maestría por los ceramistas chinos, son, para él, la clave para dominar todos los demás colores. Un buen ejemplo de estos rojos de cobre, conocidos por el nombre de "sangre de buey", lo hallamos en el mural que se encuentra

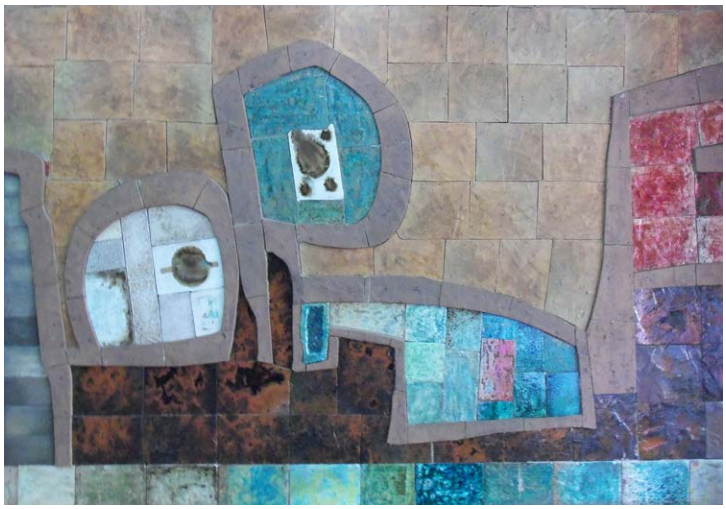


Fig. 3 – Mural en edificio de viviendas, Plaza Aragón, nº 7. Zaragoza, 1971. Fuente: S. Arilla Satué



Fig. 4 – Sede central de Ibercaja, Plaza Paraíso. Zaragoza, 1978. Fuente: S. Arilla Satué

en la entrada del edificio de la plaza de Aragón nº 7 de Zaragoza (1971), en el que también destacan los esmaltes azul cobalto.

Pero quizá uno de los trabajos que ilustra mejor las posibilidades de la cerámica en la arquitectura sea la sede central de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Es un edificio proyectado por Teodoro Ríos Usón en 1977 como una pieza moderna y monumental, de paramentos acristalados verdes y cerámica abstracta de Cuní. Se trata de tres frisos con una superficie total de 1.500 m^2 que rodean gran parte de la zona inferior del edificio. De cerámica blanca con matices grises, verdes y amarillos, para su elaboración empleó técnicas chinas de celadones y reflejos de plata. Unos vidriados que tienen una transparencia que les hace cambiar de aspecto y color dependiendo de la incidencia de los rayos del sol.

Otros de sus murales son como esculturas adosadas a la pared, que modifican y redefinen el espacio y el volumen del edificio en que se integran a partir de su presencia. Buen ejemplo son los murales para la entrada de los portales del edificio situado en la calle San Miguel, número 12 e Isaac Peral números 1 y 1 duplicado (1966) de Zaragoza. En ellos Cuní busca la calidad de la piedra, petrificar la materia, y para ello cuece a altas temperaturas, haciendo estallar la materia, que se abre en toda suerte de cráteres. A esta experimentación material une su fascinación por los esmaltes cerámicos, que emplea en múltiples capas, creando un juego de texturas impredecible. El resultado obtenido semeja a piedras y paisajes naturales que el agua y el viento se han encargado de modelar. Y es que a Cuní le fascinan las rocas y las piedras preciosas y sueña con dominar el fuego para crear nuevas bellezas y conseguir, por medio de la cerámica, la fuerza, las texturas y los colores de la naturaleza, desde la transparencia y el brillo del agua, hasta el aterciopelado de una piel o la rugosidad de una piedra volcánica, como en la fuente situada enfrente del Edificio Capitán Portolés de Zaragoza (1974), en la que logra una infinita variedad de tonalidades que sugieren la piel de una trucha o de un elefante o el agua del mar.

Este interés de Cuní por la naturaleza, el rechazo a la artificiosidad, la búsqueda mística de la austeridad estética y la concepción de la creación artística como proceso o vía de conocimiento, se corresponden con los principios *sabi*, *wabi* y *shibumi* propios del arte Zen. Conceptos que el artista expresa del siguiente modo:

> Creo que en todo el camino que he seguido para conseguir el dominio del fuego, el significado de mi obra podría ser el de una búsqueda constante para conseguir la fusión de mi espíritu con la materia cerámica; una especie de identificación entre mi propia vida interior y la de la materia mineral (Anónimo, 1982: 30).

Este influjo del arte y la cultura oriental lo encuentra también en la caligrafía china, en la que la pincelada tiene suprema importancia. "El pintor/escritor elimina la contradicción entre sujeto y objeto y al concentrarse en el proceso de elaboración de signos, siente que está participando activamente en una serie continua y potencialmente infinita de acontecimientos" (Everitt, 1984: 6-7. Cita tomada en Almazán, 2009). Trasladar esta espontaneidad a grandes formatos no es tarea fácil por lo que



Fig. 5 – Mural en edificio de viviendas, Calle Isaac Peral, nº 1. Zaragoza, 1966. Fuente: S. Arilla Satué



Fig. 6 – Mural en edificio de viviendas, Calle León XIII, nº 5. Zaragoza, 1970. Fuente: S. Arilla Satué

Cuní realiza pequeños bocetos en papel que luego trasfiere al barro para su recreación. Si bien es cierto que en este proceso se pierde la espontaneidad, los resultados son aceptables. La resonancia de la pincelada gestual Zen está presente en dos murales de Zaragoza, uno situado a la entrada del edificio de la calle León XIII, nº 5 (1970) y otro en la desaparecida oficina de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, de la plaza de España número 1 (1969)[12].

5. Conclusión

Como hemos visto la cerámica de Cuní evoluciona desde una figuración moderna a una progresiva abstracción en la que destaca el trabajo con las texturas, la sencillez de sus líneas, la fascinación por los esmaltes cerámicos y la belleza profunda y serena de la materia cerámica en todas sus dimensiones. El resultado es una concepción pétrea que produce una extraña emoción de misterio intemporal.

Pone su arte al servicio de la arquitectura, integrándose perfectamente en los edificios que la cobijan e impregnando de emoción y vibración humana el entorno circundante, pues cree que la cerámica puede ser el "punto de enlace entre la naturaleza y lo artificial, entre la frialdad funcional que impone la vida moderna y el calor humano que el hombre necesita para vivir como hombre" (Alfonso, [1970]: s/p).

[12] El mural cubría las paredes del interior y exterior de la oficina. En 1985 la Diputación Provincial de Zaragoza adquirió el inmueble y en 1995, con motivo de la reforma del local, se desmontó el mural. Las partes que pudieron salvarse se guardaron en cajas y el fragmento que quedó en mejores condiciones se instaló en el interior de la Residencia de Estudiantes Pignatelli, según consta en el Catálogo on-line de la Diputación Provincial de Zaragoza: http://web.dpz.es/arscatalogi.es/, número de inventario general 1534.

6. Bibliografía

AA.VV. (1966). *Cerámicas de Cuní*. Salón de exposiciones del Palacio Provincial, del 4 al 13 de marzo. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza e Institución "Fernando el Católico".

AA.VV. (1985). *Diccionario "Rafols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares*. Vol. I. Barcelona: Dic. Rafols. Pp. 52-54.

AA.VV. (2002). *La colección cerámica de Fortún-Torralba*. Zaragoza: Taller-Escuela de Cerámica de Muel, Diputación de Zaragoza. Del 17 de julio al 15 de septiembre.

AA.VV. (2007). *La cerámica española y su integración en el arte*. Valencia: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Del 7 de noviembre de 2006 al 4 de febrero de 2007.

Aguilera, V. (1976). *Arte y compromiso histórico (Sobre el caso español)*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Alfonso, E. ([1970]). *Cuní*. Barcelona.

Almazán, D. (2009). "Zentauros del desierto. Saura, Torralba y Fortún y la influencia de la estética oriental zen en la pintura aragonesa contemporánea", en Giménez y Lomba (comp.), *XII Coloquio de Arte Aragonés, El Arte del siglo XX*. Zaragoza: IFC-Universidad de Zaragoza. Pp. 179-193.

Anónimo (1965). "En Calahorra inauguró un nuevo edificio para su sucursal la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja" en *Heraldo de Aragón*. 10 de julio, p. 10. Zaragoza.

Anónimo ([1970]). *Alfaraz. Cerámica para arquitectura*. Madrid.

Anónimo (1982). "Eduardo Cuní" en *Cerámica*. Nº 13, pp. 30-35. Madrid.

Areán, C. (1967). *Artes aplicadas en la España del siglo XX. Tendencias no imitativas*. Madrid: Publicaciones El Duero.

Arilla, S. (2013). "La cerámica en la obra arquitectónica de Santiago Lagunas" en AA.VV., *Santiago Lagunas. Vuelo alto y profundo*, Zaragoza: Palacio de Vástago. Del 3 de octubre de 2013 al 5 de enero de 2014, pp. 14-25.

Azpeitia (1966). "Cuní o la investigación en cerámica" en *Heraldo de Aragón*. 6 de marzo, p. 5. Zaragoza.

Blasco, A. y Sánchez, J. L. (1962), "La cerámica y la arquitectura" en *Arquitectura*, Nº 41, pp. 38-40. Madrid.

Catálogo on-line de arte público del Ayuntamiento de Huesca. Consultado el 30 de enero de 2014 en www.huesca.es/la-ciudad/arte-publico.

Catálogo on-line de arte público del Ayuntamiento de Zaragoza. Consultado el 30 de enero de 2014 en www.zaragoza.es/artepublico.

Cinca, J. L. y Martínez, J. M. (2008). "Sobre el friso de Ibercaja en el paseo de Mercadal" en *Kelakorikos*. Nº 13, pp. 213-216. Calahorra.

Cirici, A. (1977). *Ceràmica catalana*. Barcelona: Ediciones Destino.

Centellas Soler, M. (2010). *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Everitt, A. (1984). *El Expresionismo Abstracto*. Barcelona: Labor. Pp. 6 y 7.

García, J. M. (1981). "La cerámica de Eduardo A. Cuní" en catálogo de exposición: *Cerámicas de Cuní*. Zaragoza: Laguens. Del 9 al 24 de diciembre**.**

Giralt, M. (1995). *Valdemorillo y su actividad cerámica*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria de Madrid.

Inventario de Bienes Artísticos Muebles de la Diputación de Zaragoza. Consultado el 20 de mayo de 2013 en http://web.dpz.es/arscatalogi.es

Laorga, L. (1951). "Una parroquia modesta en el suburbio madrileño" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº 114, pp. 19-22. Madrid

Mansfield, J. (2005). *Ceramics in the environment. An international review*. London: A&C Black.

Martínez, J. (2002). *Arquitectos de Aragón. Diccionario histórico*. Vol. IV. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Vacca, M. C. (2010). *Recubrimiento de Superficies Arquitectónicas con Piezas Cerámicas*. Tesis doctoral. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura (U.P.C.). Departamento de Construcciones Arquitectónicas I.

de Waal, E. (2003). *20th century ceramics*. London-Nueva York: Thames & Hudson.

Zapater, A. (1967). "Cuní: "Busco la calidad de la piedra" en *Heraldo de Aragón*. 4 de junio, p. 5. Zaragoza.

ÍNDICE ▷

EL CAMINANTE VIRTUAL: ARTE Y PERCEPCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

María Dolores Arroyo Fernández
Universidad de Complutense de Madrid

Si hasta hace unos pocos años, para el caminante o turista urbano era imprescindible el mapa de la ciudad, que le orientaba sobre los edificios emblemáticos, o lugares a visitar, hoy día, casi a mitad de la segunda década del siglo XXI, es ya bastante habitual usar en su lugar las aplicaciones más modernas de las tecnologías digitales (los móviles inteligentes). Pero, ¿qué tiene esto que ver con el arte? El artista convertido en turista, o viceversa, percibe, absorbe, selecciona, documenta o recrea el espacio urbano mediante tácticas o medios conformes a la extensión de lo digital. La finalidad de esta comunicación es mostrar algunas propuestas artísticas: alternativas, participativas, creativas, conceptuales y significativas, que suscitan otra forma de mirar, percibir o de hacer ciudad. En este sentido ha ido quedando atrás aquel artista, irreemplazable, de la vanguardia, creador de imágenes urbanas, únicas y exclusivas[1].

> Ahora si uno regresa veinte años más tarde,
> no va a encontrar o no va a buscar…
> quizá el mismo lugar, no va a sentir el lugar de la misma manera
>
> (Emily Zhukov, Panamá)[2]

1. Objeto de estudio y punto de partida: la imagen de la ciudad

Este análisis se plantea desde una perspectiva integral que in-cluye el impulso de los *mass media* y las nuevas fórmulas digitales sobre el arte contemporáneo, en un contexto de investigaciones sobre el espacio urbano, escultura pública-urbana, imagen plástica de la ciudad, manifestaciones y tácticas artísticas en la calle en la actual era digital. Es obvio que desde los últimos quince o veinte años, los cambios generados en el mundo del arte han sido tan radicales que la cultura de masas y su alcance, a nivel geográfico y urbano, socio-cultural, político, económico, son ya casi el motivo exclusivo de esta disciplina humanística, para la cual la búsqueda e investigación formal, estética, ha quedado fuera de sus prioridades.

Sin embargo se considera necesario trazar una línea de continuidad desde la mirada del *flâneur* hasta la del turista digital: el artista como turista y como ciudadano. Es el trance del caminante que se pierde por las calles y busca rutas alternativas que luego materializa en obras plásticas; y ese otro caminante digital que en gran medida ha perdido el contacto con el entorno físico, poniendo en juego y dando prioridad a otros factores creativos. Pero la obra, sea material o digital, debe ser considerada en función o en diálogo con su entorno: espacial –fijo, temporal, virtual–, humano y en su sentido significativo –discursos generados–. Un breve recorrido histórico lleva a considerar la acomodación a las tendencias y discursos de cada época, a los procedimientos y a la última tecnología.

Cabe especificar que los ejemplos seleccionados son los considerados pertinentes de otros muchos posibles para hilar un discurso que intenta ampliar cuestiones más que proponer argumentos cerrados o categóricos. En base a una bibliografía y consulta de sitios web se exhiben nuevas formas de percibir

[1] "La presente comunicación se enmarca dentro del proyecto de investigación *Arquitectura, Urbanismo y Representación en la construcción de la imagen de los Barrios Artísticos* (ref. HAR2012-38899-C02-02).MINECO Convocatoria 2012. Plan Nacional I+D+i. Subprograma de Proyectos de Investigación Fundamental No Orientada".

[2] Cita extraída de la web del *Madrid Abierto* 2005: http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2005/rebekka-reich-anne-lorenz.html

la ciudad, y no sólo como creadores o meros espectadores sino además como personas implicadas, interactivas, que operan mediante los medios o recursos tecnológicos más modernos.

A manera de preámbulo, desde el siglo XIX y acorde a las tendencias y circunstancias de cada momento, los pintores ofrecieron una imagen de la ciudad como espacio festivo y de ocio, de incomunicación y tragedia, o la convirtieron esencialmente en una estructura plástica. Asimismo los artistas han intervenido, manipulado o tergiversado el espacio urbano, el físico primero, después el espacio virtual. A todo ello se ha ido sumando una densificación de los discursos artísticos. Sería impensable hablar de la figura del paseante sin nombrar a Edouard Manet (1832-1883). El pintor francés, siguiendo a Charles Baudelaire en su famoso ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863) (Baudelaire, 1995), cuando deambulaba por las Tullerías, se detenía a tomar bocetos de los asistentes al concierto que se celebraba cada domingo en ese lugar parisino de ocio y esparcimiento. *Música en el jardín de las Tullerías* (1961-2) es un cuadro pionero de la modernidad y del afán de su autor por retratar la vida contemporánea: Manet, un *flâneur* y cazador de imágenes, el primer deconstructor de la imagen (Kuspit, 2006). Posteriormente, atraído por la euforia colectiva de la fiesta nacional del 30 de junio, Claude Monet (1840-1926) pintó *in situ* un París festivo, *La rue Montorgueil engalanada con banderas* (1878). Tradujo, mediante una pincelada densa y fragmentada, en unas armonías de colores vivos y radiantes ese escenario de alegría y regocijo, de muchedumbres y de banderas hondeando al viento. Raoul Dufy (1877-1953) cuando plasmó en lienzo algunas zonas de la costa del norte de Francia, *La calle de las banderas* (1906) o *Carteles de Trouville* (1906), incorporó como parte del motivo el propio cartel publicitario o las banderas que engalanaban la ciudad en fiestas. Como gran colorista *fauve* se dejó encandilar por esos lugares vacacionales de la Normandía; zonas periféricas pero muchas veces percibidas, paseadas, vividas e interpretadas por aquellos pintores que fueron predecesores: Eugène Boudin y los impresionistas. A August Macke (1887-1914), en obras como *Gran vitrina iluminada* (1912) o *Tienda de modas* (1913), lo que le seduce de la ciudad de Berlín son sus escaparates y la estructura plástica de cristaleras, enrejados y reflejos de vitrinas que ordena con afán constructivo. Veía este artista alemán una ciudad amable habitada por parejas charlando, madres y niños en el parque, mujeres elegantes detenidas ante escaparates.

Pero, no todos los artistas reciben el trasiego de la ciudad de la misma manera, la urbe puede ser concebida como un espacio de incomunicación y tragedia, como se aprecia en Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) cuando pintó entre los años 1913 y 1914 la serie *La calle*. Trasladado a Berlín, Kirchner se enamora de la ciudad y de sus personajes, sean prostitutas, rufianes, gánsters, el individuo confundido con la masa anónima. Convertida la ciudad en centro de corrupción y alienación, la traduce en colores fríos acentuando aún más la sensación de angustia. Del atractivo que emana de la ciudad de Berlín en los paseos de Macke se introduce a la soledad que se forja en la gran urbe vista por Kirchner. La guerra del 14 está a punto de estallar, y será Georges Grosz (1893-1959) quien con su ácida paleta y dibujo caricaturesco convertirá el atractivo de la ciudad de Berlín en un escenario repulsivo y corrupto. Cuando pintó *Metrópolis* (1916-1917), Alemania se hallaba en plena guerra, y por esa razón verá a la ciudad como una gran tragedia apocalíptica bañada de rojo.

Richard Lindner (1901-1978) instalado en Nueva York[3], se convierte en un observador, en un turista atento a las mínimas impresiones. Aunque sigue la literatura de Baudelaire y de otros autores europeos, manifestó que sin Nueva York nunca hubiese podido empezar a pintar (Spies, 1998). Y así fue, Lindner se inició en la pintura en 1950, después de una dilatada labor como ilustrador y dibujante. La metrópolis alemana de Macke, Kirchner o Grosz es ahora sustituida por el protagonismo que adquiere la ciudad neoyorkina, la nueva capital del arte; un lugar excitante para Lindner en el cual encontrará los iconos y elementos esenciales para la composición de sus cuadros. En el lienzo *La calle* (1963) se aprecian los diversos personajes que habitan la ciudad. Coloca las figuras sin relación entre ellas: prostituta, gánster, salteador, los personajes de la noche, elementos corruptos y violentos junto a niños jugando, un perro o un simple paseante. Y, como hicieron otros artistas alemanes, incorporó a sus obras pictóricas, no sólo el hechizo de la ciudad sino la estética de los procedimientos de representación visual en campos como el de la publicidad, ilustración o del grabado.

Pero la ciudad de Nueva York puede transformarse en una estructura plástica tal como la concibió Piet Mondrian (1872-1944) en cuadros como *Broadway Boogie-Woogie* (1942*)* o la inacabada serie *New York City, New York,* (c. 1942). La alineación de las calles, el ruido y ajetreo, la música de la ciudad fueron convertidas en una combinación de franjas superfraccionadas de colores puros y rectángulos, desarrollando de forma más compleja el pintor holandés sus experimentaciones neoplasticistas. El ritmo dinámico, no oculta una euforia, vitalidad y apasionamiento por la ciudad moderna que él defendía afirmando que el auténtico artista ha de sentirla más cercana que la naturaleza pues en la metrópoli lo bello se expresa de manera más matemática (Mondrian, 1983).

[3] Publicista y diseñador alemán, nacido en Hamburgo. Se estableció en Nueva York como tantos otros europeos después de la Segunda Guerra Mundial. Nacionalizado americano en 1948.

Con anterioridad, los futuristas italianos –Giacomo Balla (1871-1958) en V*elocidad del automóvil más luz* (1913)– en su percepción afirmativa y eufórica de la ciudad, aclamando automóviles, el ajetreo, el ruido, los humos y todas las tensiones y energías generadas en la urbe, brindaron una nueva imagen de ésta desde la perspectiva plástica: representar la velocidad disipando la visión real del objeto en formas circulares multiplicadas y transparentes. El entusiasmo de Fernand Léger (1881-1926) que manifiesta en sus reflexiones se refiere al mundo que le rodea y sobre la propia función de la pintura. "La calle moderna con sus elementos de colores, sus caracteres tipográficos, me ha servido mucho (para mí, es materia prima)"[4], como así revelan *La Ville (*étude*)* (1919), la serie *Los Discos* (1918), *Los discos de la ciudad* (1920-1921). Leger mediante el lenguaje de las vanguardias parisinas, el Orfismo, ofreció la conmoción mecánica de la gran ciudad.

Los fotorrealistas[5] volvieron a representar la realidad esta vez con toda fidelidad. A la manera del turista que pasea, observa y fotografía, la labor de estos artistas también requiere el acto de andar, observar los detalles, encuadrar el motivo, disparar con la cámara, y finalmente reproducir en lienzo el motivo. Los artistas americanos protagonistas de esta tendencia no sólo recogieron en imágenes los atractivos de la ciudad y sus abundantes reclamos sino que habitualmente utilizaron las propias técnicas publicitarias y su lenguaje claro y conciso. Un artista de Brooklyn, Robert Cottingham (1953) hace una labor de rastreo de paredes plagadas de anuncios de firmas comerciales. Las letras de *Roxy* (1971-2) es el tema de un cuadro en que el ilusionismo óptico llega a la perfección de la fotografía. Las vistas urbanas, con sus incitaciones al consumo mediante luces de neón y grandes carteleras, bombardean al ciudadano. Cottingham, aunque enfatiza la banalidad de estos reclamos, no utiliza las convenciones de los mass media en la interpretación de sus temas. Sus iconos forman parte de la cultura y del ambiente urbano. "Fotografiar es tan importante como pintar el cuadro", pero "…la pintura es superior a la fotografía" declara Richard Estes (1936) (AA. VV., 2007), y es que el punto de vista o cualquier situación instantánea varía constantemente, se transforma en cada momento. Los temas de Estes –*Cabinas telefónicas* (1967, *Food chop* (1967), *Grant´s* (1972) del portafolio paisajes urbanos 1972– son las calles, coches, espejos y escaparates, reflejos, fachadas de tiendas, restaurantes, terrazas, cabinas acristaladas de la ciudad de Nueva York y de otras metrópolis. La originalidad de su mirada sobre la ciudad consiste en enfatizar lo rutinario y cotidiano pero sin crear juegos de efecto. El londinense Malcolm Morley (1931) trasladado a Nueva York en 1964, ya desde esta fecha trabajaba en grandes lienzos reproduciendo fotografías de revistas, pero cuando prueba con determinadas imágenes, no lo hace por su trascendencia; para él todo es útil, todo es tema adecuado para el arte, hasta las *Postales* (1975) de Nueva York o en formato de calendario, *Vista de Paris. Torre Eiffel* (1971), en definitiva, duplicados pictóricos de las reproducciones en papel.

Las propuestas de la tendencia europea "Nouveau Réalisme", que declaraba su interés por los nuevos enfoques perceptivos de la realidad[6], suponían una completa provocación heredera de Dada y que transmutaba el orden permanente, el de la estética abstracta dominante. El tránsito por la ciudad, de nuevo París, de los llamados *affichistas*[7] derivó en verdaderas actuaciones en el entorno: paseo, percepción y apropiación: arrancaron los carteles ya inservibles que decoraban el paisaje urbano. Fueron los observadores de la opulencia consumista y creadores de algo nuevo a partir de lo caducado e inservible (Arroyo, 2005). Así, otros autores de la misma tendencia proyectaron una dura crítica sobre la que consideraron la sociedad del desperdicio utilizando precisamente los productos de la civilización urbana. La obra escultórica *Comprensión* (1960) del francés César Baldaccini (1921-1998), formada por carrocerías de automóviles comprimidas, sería un buen ejemplo. Calles intervenidas artísticamente es hoy día la tónica dominante de gran número de artistas actuales, que recurren al espacio urbano como escenario de actuaciones de diversas índoles, siempre ocupación de forma temporal.

Al hilo de la sucesión de los movimientos artísticos, la imagen de la ciudad se ha ido conformando a las diferentes estéticas e investigaciones plásticas desarrolladas en el tiempo. Esa mirada única e insustituible del artista se va a ver contaminada por otros factores debido al imperio cada vez más pujante de la tecnología de la era digital.

2 El caminante virtual: tácticas artisticas urbanas

Existen numerosas propuestas artísticas que suscitan otra forma de percibir y de hacer ciudad, de recorrer y de aprehender la urbe. Se ha pasado del protagonismo del *flâneur* al caminante digital. La imagen que publicitó el concurso *on line* de fotografía:

[4] Extraído de "Nota sobre la vida plástica actual", en la segunda parte (La estética de la máquina y el objeto) de *Funciones de la Pintura*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1975 (p. 52).

[5] El Fotorrealismo, iniciado en América como la "nueva vanguardia", había partido de una serie de exposiciones en Estados Unidos celebradas desde 1969 y tuvo su presentación en Europa en la V Documenta de Kassel en 1972.

[6] En su declaración constitutiva, firmada por 8 artistas y por el crítico Restany el 27 de octubre de 1960 (un poco más tarde serán 13).

[7] Raimond Hains, Jaques de la Villeglé, Mimo Rotella, Wolf Vostell.

#Caminante Digital: el peatón del s. XXI[8] puede servir de ilustración a este capítulo. Se representa una silueta humana en medio de la nada, un entorno vacío. El objetivo del concurso era: "sensibilizar, concienciar y potenciar a partir de la fotografía la figura del peatón en España". Participación abierta a todo aquel que desee dar su visión personal, capturando su experiencia como peatón.

Como esta constan hoy día otras muchas propuestas (festivales, ferias, concursos) fomentadas incluso desde las mismas instituciones. Estas convocatorias sirven de estímulo para desarrollar la creatividad y, al mismo tiempo, concienciar a la ciudadanía. Vista la citada imagen metafórica del caminante digital, se presume el creciente número de tácticas artísticas referidas al acto de pasear, de la visita, del turismo; es decir, de nuevas formas de percibir, recrear, transformar o representar la ciudad, calles, museos, barrios. El "hacer ciudad" se ha puesto en práctica, o esencialmente enriquecido, al ritmo del desarrollo de los medios digitales. Cada uno, cada ciudadano, participa en la conformación de la ciudad, en razón del propio habitar, ocupar, en definitiva, vivir. Son numerosas las experiencias en este sentido, y desde esferas como ciudad creativa, ciudad participativa, ciudad intervenida, ciudad manipulada, ciudades inteligentes (*smart cities*), teléfonos inteligentes (*smartphones*). Todo ello se halla sin embargo entrelazado y solapado. Con los ejemplos propuestos, dispersos, acompañados de sus discursos narrativos, que se actualizan al hilo de los tiempos y acontecimientos, eufóricos unos, críticos otros, se ha desarrollado un argumento que permite introducir la perspectiva del caminante digital sobre la ciudad.

El museo, destino tradicional del turista caminante, ahora puede visitarse de forma virtual, siendo el recorrido supuesto una de las propuestas artísticas que tiene en la obra temprana *The Virtual Museum* (1991)[9] su intención principal. Su autor, Jeffrey Shaw (Melbourne, 1944) consigue que el espectador penetre en distintas salas de un "museo virtual" y contemple sus fondos: pinturas, esculturas, imágenes de cine y sintéticas. Proyectos más actuales y de envergadura por sus grandes posibilidades educativas como *Google Proyect Art*, pone a disposición de todo el mundo la más avanzada tecnología reuniendo los recursos de Realidad Aumentada, interactividad, altísima resolución de imágenes, integración de multimedia. Resultado de la colaboración entre algunos de los mejores museos del mundo y Google, su finalidad es la difusión de sus obras maestras y sin moverse de casa. Las nuevas aplicaciones para móviles se suman a esta otra manera de caminar, de visitar el museo, o de programar un recorrido turístico, que hoy día ostenta cualquier institución que se precie. Un ejemplo entre otros muchos es App MuseoThyssen, versión optimizada de parte de los contenidos de la web de dicho museo[10]. Esta aplicación gratuita para móviles ofrece agenda de exposiciones y actividades del Museo día a día, así como información detallada de las obras que el visitante puede encontrar en las salas. Además, propuesta de rutas o temáticas para visitar el Museo[11] a través de una selección de pintura. Permite –como se garantiza en la información de lanzamiento del producto– preparar la visita, comprar entradas y, si se cuenta con conexión a Internet, acceder a otros servicios web como la tienda online. Las Apps sustituyen a las guías en papel, su rapidez y eficacia abren la posibilidad de un tipo de visita más personalizada.

Entre algunos proyectos que acometen paseos por la ciudad y que aplican tácticas de intervención virtual, la clásica *The Legible City* (1988–1991) de Jeffrey Shaw es esencialmente significativa como obra precursora y porque incluye la colaboración del usuario en la conformación de la visita. *La ciudad legible* consiste en una instalación interactiva en la que se invita al público a realizar un paseo virtual en bicicleta estática. Visión en tiempo real, se proyecta en una gran pantalla situada frente al espectador que pedalea y orienta el manillar (pequeña pantalla con mapa de la ciudad) para explorar esa simulación. En su paso por la ciudad –Manhattan version (1989), Amsterdam version (1990), Karlsruhe version (1991)– el ciclista puede seguir varios hilos narrativos, acumulando su propia historia de la ciudad.

The Artvertiser[12] (2008) de Julián Oliver, es una plataforma de software de conversión que sustituye las imágenes patentadas *read-only* (sólo lectura) de los espacios públicos por una plataforma *read-write* (lectura-escritura) para presentar contenido no patentado y esencialmente crítico. El ordenador está concebido para "reconocer" los anuncios en carteles de las calles y sustituirlos por imágenes artísticas en tiempo real. Utilizando la tecnología de de la Realidad Aumentada, *The Advertiser* reconoce cualquier espacio urbano con alta densidad de publicidad[13] como

[8] Convocado a través de la plataforma Instagram con motivo del Día Europeo de la Seguridad Vial (6 de mayo) y la II Semana Mundial de la Seguridad Vial de Naciones Unidas, dedicados en 2013 a la seguridad de los peatones. Puesto en marcha por la Dirección General de Tráfico y PHotoEspaña. Exposición en Fórum de FNAC Castellana del 10 de junio al 29 de julio 2013.

[9] Presentada en Ars Electronica 1992.

[10] Convenio firmado en enero 2013 entre Fundación BBVA y la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza para el desarrollo de un *Programa de aplicaciones, publicaciones digitales y conocimiento educativo del Museo Thyssen-Bornemisza*.

[11] http://www.museothyssen.org/landingpageapps/

[12] Presentado en la *Feria Internacional Ciudad Creativa*: 11 octubre 2013 – 9 marzo 2014, Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía. http://www.centrocentro.org/centro/exposicion_ficha/62

[13] Ejemplos: Puerta del Sol de Madrid, Times Square de Nueva York, Shibuya en Tokyo.

un lugar expositivo potencial. El medio físico real se ve alterado virtualmente por la mirada del paseante.

Las distintas y múltiples modalidades artísticas en este concepto conviven, se influyen, se atraen, toman la calle y ofrecen renovadas lecturas, ya con predominio de lo artístico, del activismo o acusado tono de denuncia. Algunas experiencias que se muestran a continuación han sido obtenidas del madrileño *Madrid Abierto*, certamen que desde sus inicios en 2004 (Arroyo, 2012: 87-98) ha derivado en sus últimas ediciones hacia una línea de trabajo múltiple que combina, mediante intervenciones urbanas, el turismo alternativo, arte, ciudad, barrio, política, cultura y sociedad. "*Madrid Abierto*[14] es un programa internacional de intervenciones artísticas para activar el espacio público, reflexionando desde el arte contemporáneo sobre nuestro entorno político, social y cultural con la producción de propuestas de carácter simbólico y práctico". Los artistas de este certamen anual invitan y promueven la acción del ciudadano. Se convoca a participar desde su *website*, uso de espacio físico y digital, propuestas de recorridos urbanos y documentación posterior en la red.

Este impulso a la participación y aportación ciudadana se ha intensificado desde que fuera asumido por el Ayuntamiento de Madrid en su cede de *El Matadero*. Muchas de sus convocatorias responden a la narrativa que se sigue en este texto: el punto de vista del paseante o del turista digital y la invitación a dirigir la mirada del ciudadano sobre lo urbano desde nuevas perspectivas, a veces efectistas e inauditas, sentimentales y emotivas otras. En este sentido la muestra *¿Turismo Cultural?*[15], *Madrid Abierto* 2014, concierne por su carácter documental y como explicación de la proliferación de trabajos en los que se promueve un turismo alternativo. La intervención urbana de Iñaki Larrimbe *Visitas Raras* es significativa en este sentido. El objetivo de estas *Visitas Raras* es que los participantes en los distintos itinerarios exploren la posibilidad real de transitar por nuevas rutas. Proponemos que, por medio de fotos que hagan los participantes de situaciones o lugares curiosos, se creen nuevas alternativas al turismo *oficial,* de tal manera que constituyan un punto de partida para futuras rutas[16]. Turismo raro, no oficial, visitas guiadas de dos horas, punto de encuentro en Matadero, precio 8 euros, material de apoyo, reserva, número de plazas. Esta manera de sensibilizar al turista cultural de la posibilidad de buscar circuitos personales, como alternativas a los rutas planeadas desde las instituciones oficiales, tiene como objetivo promover una reflexión en torno a las múltiples narrativas –tantas como personas habiten ese espacio– que posee el medio urbano.

Otros proyectos del *Madrid Abierto* focalizan la atención sobre los barrios "no turísticos", a los que propone visibilizar y subrayar su estado o peculiaridades utilizando discursos narrativos de distintas índole; casi siempre desde un punto de vista crítico, social y político. Se trata de aquellos barrios, en este caso de Madrid, que no suelen encontrarse en las rutas del turismo convencional y que en el conjunto de la convocatoria del *Madrid Abierto* se hallan fuera del eje cultural de la Castellana, Recoletos, Prado, en donde se concentraban las intervenciones artísticas de este certamen durante sus primeras ediciones. "Un Madrid más abierto es posible", como afirman los presentadores de *Explorando Usera*, una intervención en *Madrid Abierto* 2008. LaHostiaFineArts (LHFA) la define "como un proyecto artístico de colaboración sin margen definido ni color, que en cada ocasión puede estar integrado por diferentes personas"[17]. Usera es un barrio en donde conviven y se adaptan tres culturas diferenciadas: chinos, españoles y latinos. Descubrirlo a través de visitas guiadas en autobús es ayudar a lanzar su apertura hacia el centro de Madrid. En el interior del autobús, que hace de oficina de turismo de Usera en Madrid, y a disposición de los visitantes se encuentra material artístico de todo tipo: textos, dibujos, fotografías, material sonoro y audiovisual, productos y resultados de la exploración.

Otras tácticas aúnan el uso del espacio físico público y el sonoro mediante grabaciones humanas que intentan mantener una relación con la memoria de ese lugar. *Taxi Madrid,* fue una intervención artística móvil de Rebekka Reich (1969) + Anne Lorenz (1971). Provistos de mini-instalaciones, doce taxis siguieron el eje del Paseo de Recoletos-Paseo del Prado durante el desarrollo de *Madrid Abierto* 2005, transportando a sus pasajeros a través de los recuerdos y de la memoria que otras personas tenían de Madrid. Primero las artistas entrevistaron a antiguos habitantes de esta capital, que actualmente están dispersos por el mundo, tratando de encontrar recuerdos personales acerca de ella. Con el material recopilado forjaron un collage sonoro que formaba parte de una instalación con objetos y otros recuerdos colocada dentro de los taxis. Las artistas intentaron sorprender al pasajero introduciéndole durante el trayecto en las evocaciones

[14] http://www.madridabierto.com/

[15] Del 9 de enero y 30 marzo del 2014. Lugar: Intermediae. Institución: Matadero, Madrid. http://www.madridabierto.com/; http://www.mataderomadrid.org/ficha/3005/turismo-cultural.html

[16] Como punto de partida, *Visitas Raras* retoma los proyecto *Unofficial Tourism, Turismo Raro y Postal Freek* del mismo artista, consistente en rutas de turismo alternativo. http://madridabierto.com/es/acciones/2013/exposicion-madrid-abierto-archivo-matadero- C2%BFturismo-cultural.html

[17] LHFA: colectivo abierto que en esta ocasión estaba formado por Fernando Baena… más de 100 personas. *Explorando Usera* formó parte de la muestra de *Madrid Abierto* 2014 ¿TURISMO CULTURAL?, en Matadero Madrid.

de un extraño. Se fusionaban así dos momentos en la memoria del viajero: los recuerdos de los entrevistados ausentes y las situaciones corrientes del momento[18], "Lo que queda son como fotos, fotografías, grabadas en la mente. Imágenes, como el señor que estaba leyendo el periódico y le saltaba una mano".

Una propuesta móvil equivalente, pero en este caso totalmente virtual es *TaxiLink Project* (Jerusalén) de Lila Chitayat y Alon Chitayat. Se trata de un dispositivo interactivo que permite a los usuarios experimentar un paseo a distancia, pero auténtico, en taxi por Jerusalén. Al sentarse en la cabina estática de TaxiLink, los pasajeros se acoplan a un paseo en vivo por la parte antigua de la capital de Israel, experimentando la interactuación personal con un conductor de la vida real al que puede verse a través del espejo retrovisor. Con el video en vivo y el audio retransmitido desde el taxi, los pasajeros viven un verdadero paseo aunque estén físicamente a kilómetros de distancia[19].

Dentro de proyectos que proporciona la web *The Art Assignment***,** y en el terreno más exclusivo de la ciudad participativa puede nombrarse la obra *Quietest Place (la plaza más silenciosa)* de Jace Clayton –más conocido como DJ / Rupture–. Publicado en Youtube 10/4/2014, siguiendo a Charles Baudelaire a quien se refiere especialmente, Jace Clayton invita, mediante varias instrucciones, a dar una vuelta por donde uno vive y encontrar el lugar más tranquilo y silencioso. Sugiere primero absorberlo, y documentarlo después realizando un corto de video o tomando algunas fotografías; a continuación subirlo a su plataforma de medios sociales usando # theartassignment. Finalmente, si es elegido se puede llegar a la fama y a la gloria –su trabajo puede ser presentado en un próximo video– [20]. Pero ese lugar intimo, buscado, interiorizado y puesto en común vía internet, en otros casos la participación propuesta entraría en un acusado activismo, como el proyecto *Virtual Demolition Mobile* del colectivo El Perro[21]. Presentado en el *Madrid Abierto 2004,* se sugería la destrucción virtual de edificios emblemáticos (versión renovada del Futurismo) con matiz social y participativo. La finalidad del proyecto era poner al alcance del ciudadano la opción de elegir la demolición virtual de aquellos edificios institucionales madrileños de su preferencia después de ser votados en la web mediante la consigna !Elige y vuela! Los ciudadanos votaban y los artistas actuaban. El video aún se puede ver en su actual web: Democracia[22].

Si el Perro propuso ya en 2005 una quema virtual de edificios, otros artistas enfatizaron la presencia del monumento, como corresponde al más emblemático de Nueva York: *Empire 24/7* (1999)[23] de Wolfgang Staehle, una versión en línea de la película de Warhol, *Empire* (1964). Se emitía por Internet durante 24 horas, 7 días a la semana y mediante webcam, un plano de ese rascacielos similar al filmado por Warhol. La repetición obsesiva de la misma imagen desencadenaba un enfoque y reflexión personal en el acto de ver, en donde tiempo de la realidad y el tiempo de cine son lo mismo. La apropiación de obras precursoras, convertidas en símbolos, es práctica común entre aquellos artistas actuales que utilizan y aprovechan los abundantes recursos técnicos, creativos y participativos disponibles en el mundo digital, para ofrecer esa otra mirada en el recorrido por las ciudades. En un plano similar al citado se distingue *Un homenaje invertido a Blinks (1969) de Vito Acconci*[24] (1997) de Société Anonyme. La obra original está compuesta de 12 fotografías tomadas en Greenwich Street, N.Y., el 23 de noviembre de 1969. Acconci indicaba la forma en que desarrolló la obra: "Llevando una cámara, apuntando hacia adelante y preparada para disparar, mientras camino en línea calle abajo. Intento no parpadear. Cada vez que parpadeo: disparo una foto". En la nueva versión, la Société Anonyme (SA) transforma aquellas instrucciones y propone tratar de no parpadear y cada vez que lo haga, haga clic en la foto. Al hacerlo se muestra de forma sucesiva las imágenes tomadas por Acconci aquella tarde. La figura del caminante, artista y el fotógrafo italiano, con S.A. ha dado paso a una metáfora del hombre actual, inmóvil y sin contacto directo con el mundo real. Su mirada alejada del espacio físico significaría como un viaje a través sólo de la reproducción. Pero además es factible dejar constancia de métodos de captura y apropiación de fotografías de la ciudad tomadas por gente anónima, y colgadas en flick u otras redes sociales. *Man With A Movie Camera***,** *The Global Remake* (2008), de Perry Bard, es un vídeo participativo que sigue el guión original de la película *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov de 1929. Esta interpretación parte de la invitación a una actualización colaborativa del film en entornos y escenarios actuales. Gente de todo el mundo puede

[18] Para experimentar TAXI MADRID, fíjate en el logo que aconseja el uso de auriculares. Puedes localizar uno de los taxis intervenidos llamando a Teletaxi: 91 371 21 31 – 902 50 11 30. Pregunta por los taxis de Madrid Abierto. http://madridabierto.com/es/intervenciones-artisticas/2005/rebekka-reich-anne-lorenz.html

[19] http://www.taxilinkproject.com/ Presentada en Ars Electrónica 2010 y en la Feria Internacional Ciudad Creativa en el Centro Cibeles de Cultura y Ciudadanía, Stand 13, 11 octubre 2013 – 9 marzo 2014, http://www.centrocentro.org/centro/exposicion_ficha/62

[20] http://theartassignment.com/ y más sobre el trabajo de Jace Claycon: http://www.jaceclayton.com/ y en: https://vimeo.com/74155229

[21] Formado por los artistas Pablo España, 1970; Iván López, 1970; Ramón Mateos, 1968, hoy son Democracia.

[22] http://www.democracia.com.es/proyectos/virtual-demolition-mobile/

[23] Obra presentada en la muestra "net_condition" (1999) en el ZKM, Karlsruhe. http://www.medienkunstnetz.de/works/empire24-7/

[24] http://aleph-arts.org/art/lsa/lsa39/eng/01.htm y http://aleph-arts.org/art/lsa/lsa39/eng/1969.htm

cargar vídeos en *streaming* y desde ese momento pasa a formar parte de un gran repositorio colectivo y abierto. El artista da unas normas e instrucciones y un e-mail de contacto con la salvedad de que "nos reservamos el derecho de eliminar todo material que consideremos inapropiado". Se puede contribuir con una escena completa o una o múltiples planos de diferentes escenas. Luego la página los archivará y secuenciará[25].

Por su parte, los medios locativos (*Locative media*), poéticas de movilidad y localización, la web geoespacial (GPS), convergencia entre el espacio de los datos y el espacio físico, geoanotación o mapeado (Martín Prada, 2012), se han ido sumando a este tipo de prácticas artísticas en las que el mero acto de andar, pasear, percibir sensaciones cercanas van quedando relegadas a un plano secundario o toman nuevas formas. Lo físico y tangible queda reducido sobre el protagonismo de lo inmaterial, de lo virtual o se sobrepone a él. De la portabilidad de los *smartphones* se deriva que en la calle el usuario tiene ya acceso a la información digital en cualquier momento. Estas posibilidades son aprovechadas por muchos artistas entre los que ha aflorado un sinfín de creaciones de comprometida catalogación a día de hoy. Heath Buntin (1966) en swes de una ciudad e invita a los inscritos a erigirse en meta-turistas de otra ciudad. Propone la descarga de un mapa, llevar su teléfono e ir de gira a Gaza a través de los paseos de Tel Aviv o a Bagdad por las calles de Nueva York. Ciertamente muchas de estas prácticas basadas en medios móviles y locativos retoman antiguos debates acerca del deambuleo, las acciones de los situacionistas, la idea conquistadora del viaje y de las partidas espaciales, e invita a reflexionar de nuevo sobre la experiencia del caminar por la ciudad contemporánea. Propuestas de recorridos urbanos que exploran otras posibles direcciones: las invisibles ondas hertzianas, las tecnologías para el "juego locativo" sobre la relación entre personas y datos, base para la crítica o la disensión, para cuestionar la propiedad de los espacios, etc. En definitiva, ya no es nada fácil permanecer como *flâneur* en mitad del mundo y al mismo tiempo escondido de él.

Proyecto basado en la anotación urbana de Londres, *Urban Tapestries*[26] (2002-2005) del colectivo Proboscis, está articulado mediante la combinación de tecnologías móviles, Internet y sistemas de información geográfica. Permitía a sus usuarios asociar contenidos (una historia, un archivo de audio o una imagen) a una localización concreta, pudiendo ser luego recibidos estos archivos por otros usuarios. Marco interesante de trabajo para explorar y compartir experiencias y conocimientos: salir y anotar los rastros de la presencia de las gentes. Y este otro modelo de arte locativo, *Yellow Arrow Count Media, Inc*.[27] (2004), que se basa en modernas formas de "escribir" digitalmente en el espacio urbano con dispositivos móviles. Posibilidad de recibir y publicar ideas e historias personales vinculadas a un lugar concreto mediante mensajes de texto de teléfono móvil y mapas interactivos en línea. El símbolo La *Flecha Amarilla* significa "aquí hay más: un detalle oculto, una historia divertida, una memoria y una experiencia local".

La propuesta de anotación urbana *Handheld Histories as Hyper-Monuments* (2007)[28], obra de Carmin Karasic, Rolf van Gelder y Rob Coshow**,** permitía construir historias no oficiales de edificios históricos específicos, es decir, los dobles digitales de los monumentos. Promovía perspectivas alternativas en la construcción de la memoria colectiva evidenciando determinados prejuicios históricos. Diseñado para dispositivos móviles (mostrar vídeo, enviar y recibir datos multimedia y con GPS) se ofrecía la más moderna tecnología en la creación de nuevos y sugerentes recorridos urbanos. *E-paisaje.org*[29], de Daniel G. Andújar, tiene como principal objetivo favorecer el acceso a una herramienta de construcción literaria para aquellos que tomen el tema del paisaje. A partir de esos trabajos se elabora una base de datos que recrea rutas literarias y localizaciones geográficas aparecidas en textos en castellano. La herramienta es abierta ya que tanto lectores como autores pueden incorporar sus rutas e itinerarios, ya de creaciones nuevas o en proceso como extraídas desde obras ya impresas. Otro ejemplo de arte locativo y web geoespacial es *Amsterdam RealTime* (2002)[30] de Esther Polak (1962) y The Waag Society. Un intento de visualizar mapas mentales de los habitantes de Amsterdam a través del examen de sus tránsitos por la ciudad mediante uso del GPS, que enviaba datos en tiempo real a un sistema central que los visualizaba en línea. Se trata de la identificación de los espacios basados en aspectos subjetivos (el lugar interacciones humanas). En *Insulaires/Islanders-Flu&geist (2007)*[31], Gregory Chatonsky (1971) investiga sobre las relaciones entre los flujos comunicativos y la localización física de los usuarios de internet. Obra basada en la combinación de Google Maps, imágenes de satélite, fotografías extraídas de Flickr y texto encontrado en la web. En *The Nine Eyes of Google Street View* (2007-2011)[32], Jon Rafman (1981) rebusca en millones de imágenes geolocalizadas de calles y carreteras

[25] http://dziga.perrybard.net / http://www.youtube.com/atch?v=uEykp9PsDkw

[26] http://research.urbantapestries.net/

[27] El proyecto detuvo en 2006 y su contenido fue archivado en Flickr. http://www.flickr.com/people/yellowarrow/

[28] http://turbulence.org/Works/HyperMonument/index_pc.php

[29] http://www.e-paisaje.org/#

[30] http://realtime.waag.org/

[31] http://chatonsky.net/project/insulaires-islanders/

[32] http://9-eyes.com/

de numerosas ciudades del mundo. Lugares fuera de las guías de turismo o de viajes, fotografías seleccionadas, no captadas en directo, y que no atiende a cuestiones estéticas sino a su sentido, social y expresivo.

Nuevas indagaciones sobre las posibilidades de los geonavegadores para reflexionar sobre el propio acto fotográfico las encontramos en obras como *Thirty Four Parking Lots*[33] (2008) de Pascual Sisto. *Remake* o actualización a través de imágenes del Google Maps de la obra homónima de Ed Ruscha de 1967. Por último, *The Satelite Collection* (2010)[34] de Jenny Odell, supone un muestrario de vistas en perspectiva aérea, como collages de imágenes de elementos diferentes (buques cargueros, depósitos de fábricas, piscinas) tomadas del Google Satélite. Y se cierra el círculo de este recorrido retornando al siglo XIX, cuando Nadar tomó aquellas vistas aéreas de París en 1868, y cuando desde los balcones que daban a las grandes avenidas de aquella capital urbanizada por el Barón Haussman, los impresionistas Claude Monet o Camille Pissarro pintaron *Boulevard des Capuchines* (1873) y *Avenida de la Opera-efecto de nieve (1898),* sucesivamente. Ya entonces ellos se despegaron del suelo.

3. Conclusión

Desde las dos últimas décadas se ha venido produciendo una transformación del concepto de espacio urbano, el paseado, habitado o el visitado. Ha cambiado la forma de experimentarlo o de identificarse con él. Se ha comprobado, como muestran los casos expuestos, que prevalece una hibridación entre lo real del ámbito físico y lo intangible de los datos añadidos; del *flâneur* al turista digital –que dispone ya de las redes sociales, GPS, Apps, Google Maps, Mash-ups, Flickr…–. Y en este periplo ¿debe disolverse el arte?

Se ha asistido a una progresiva desmaterialización de la obra de arte que, desde el invento de la fotografía, se acelera con la TV y culmina en las técnicas de simulación y representación digital: imágenes intangibles (Levis, 2001). Hoy todo está sin embargo entrelazado, y solapado, la creatividad y la participación, la ciudad intervenida y la inteligente, la creativa y la participativa, la unión de estética y crítica. Con los ejemplos propuestos, muy dispersos geográfica y cronológicamente, se nos permite disponer de esa nueva mirada del *urbanitas* en la era digital; se nos concede la posibilidad de esta distribución que se pretende coherente aunque abierta y extensible.

4. Bibliografía

AA.VV. (2007). *Richard Estes*. Madrid: Museo Tyssen Bornemisza, [catálogo exposición].

Arroyo Fernández, M. D. (2005). "Vostell y los affichistas: origen y resonancias de un arte 'deconstruido'" en *De la Deconstrucción a la Reconstrucción*, III Congreso Internacional de Análisis Textual (13, 14 y 15 de abril). Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo y Departamento Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Facultad de Ciencias de la Información de la UCM. [Actas en CD-ROM].

Arroyo Fernández, M. D. (2012). "Arte en la calle: Evolución del Concurso Internacional *Madrid Abierto* en el periodo 2004-2007" en *Arte y Ciudad, Revista de Investigación*. Número 2, pp. 87-98.

Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia [edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragó].

Kuspit, D. – et al. (2006). *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Pensamiento.

Levis, D. (2001). *Arte y computadoras. Del pigmento al bit*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, Enciclopedia latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.

Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid: Akal.

Mondrian, P. (1983). *La nueva imagen en la pintura* (…). Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Colección Arquitectura, 9.

Spies, R. (1998). *Richard Lindner*. Madrid: Fundación Juan March [catálogo exposición].

Leger, F. (1975). *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

[33] http://thirtyfourparkinglots.com/

[34] http://www.jennyodell.com/satellite.html

*La webgrafía utilizada sobre las obras figura en las notas a pie de página y ha sido consultada durante los años 2007 y 2008, y entre julio de 2013 y junio 2014.

ÍNDICE ▷

EL PARQUE ESCULTÓRICO DEL BERROCAL EN PLASENCIA. ARTE Y NATURALEZA EN UN CENTRO URBANO*

Moisés Bazán de Huerta
Universidad de Extremadura

La instalación de parques escultóricos o museos de escultura al aire libre, más allá de las matizaciones sobre su denominación[1], es un fenómeno que ha marcado el devenir expositivo de la escultura contemporánea. En este ámbito, y ciñéndonos al territorio español, no abundan las iniciativas monográficas, protagonizadas por un único artista. Cabría citar (entre otros y aunque en ciertos casos responden a una estructura mixta con sólo parte de la obra a cielo abierto), la Fundación César Manrique en Lanzarote; el Museo Vostell Malpartida (Malpartida de Cáceres); el Museo Pérez Comendador-Leroux de Hervás (Cáceres); el Museo Abierto de Escultura Contemporánea José Luis Sánchez en Almansa (Albacete); el Parque-Museo Feliciano Hernández en Navalcarnero (Madrid); el Taller-Museo Luis Berrutti en Valdemanco (Madrid); el Parque de los Desvelados de Luis García Vidal en Estella (Navarra); el Parque-Museo de Xavier Santxotena en el Barrio de Bozate de Arizkun (Navarra); o el Chillida-Leku en Hernani (Guipúzcoa).

En la ciudad extremeña de Plasencia, entre los años 2005 y 2008, el escultor local Antonio Gómez Blázquez (1957) hizo su aportación a este panorama al conseguir llevar a cabo un proyecto largamente alimentado: el Parque Escultórico del Berrocal[2]. Blázquez, con una personalidad inquieta que ha explorado también la escritura y la poesía, es Licenciado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes San Jorge de Barcelona y regresó a su tierra tras residir 25 años en la ciudad condal. La dedicación docente en la Enseñanza Media y la dirección de la primera Escuela Taller de Extremadura para la Restauración Arquitectónica dilataron un tanto sus planes de actuar sobre espacios abiertos en el entorno placentino, barajados ya desde finales de los 80, pero no concretados hasta dar con este enclave[3].

El afloramiento granítico del Berrocal se encuentra extramuros del casco antiguo, pero muy próximo al mismo, por lo que forma parte del centro urbano. Cercano a la Puerta Berrozana, actúa como una *isla* pétrea al final de la calle Sor Valentina Mirón, con un aparcamiento en la zona baja, desde donde asciende una elevada pendiente de rocas, delimitada por viviendas unifamiliares en los laterales y la zona superior.

Su ubicación es peculiar, por cuanto combina las características de un enclave natural con el hecho de encontrarse en un entorno urbanizado y céntrico. La situación actual está muy dignificada, y

* El estudio deriva del Proyecto de Investigación PRI08A047 "*Escultura pública en Extremadura. Catalogación, estudio, valoración y difusión*", dirigido por el autor y auspiciado por la Consejería de Economía, Comercio e Innovación de la Junta de Extremadura y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Su financiación procede de la Ayuda a Grupos de Investigación del Gobierno de Extremadura.

[1] Del tema se ha ocupado Jesús Pedro Lorente (Lorente, 2010: 127-148), ampliado en (2013) "¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones musealizadas en el espacio público", *HUM736. Papeles de Cultura Contemporánea. Periferias escultóricas*. Volumen 18. Como marco general puede consultarse Blázquez, 2006.

[2] No es una referencia muy conocida, aunque el municipio pretendiera inicialmente publicitarlo como recurso turístico. Sí lo incluye Jesús Pedro Lorente en su citado estudio. En Extremadura hay que destacar el papel pionero y singular del Museo Vostell Malpartida y la posterior iniciativa desarrollada por José Noja en Cáceres (Bazán de Huerta, 2002-2003: 261-292).

[3] Agradezco sinceramente a Antonio Blázquez la estrecha colaboración prestada para la elaboración de este trabajo, con abundante acopio de notas, ideas y fotografías del proceso de realización.



Fig. 1 – Plasencia. Parque Escultórico del Berrocal. Plano y vista parcial. Fuente: M. Bazán de Huerta

conviene recordarlo, pues antes de esta iniciativa era una zona en franco abandono y con un carácter marginal. Precisamente una de las virtudes del Parque es haber contribuido a la recuperación de este lugar.

Hay que reconocer que en este caso el ayuntamiento, a través primero de la Concejalía de Turismo y luego la de Obras, supo valorar la bondad del proyecto y se mostró receptivo a la creación de este nuevo espacio artístico. Pero eso sí, con un presupuesto muy ajustado, que lo hacía difícilmente viable a no ser por la entrega y desinterés del artista, que no escatimó en el tiempo y esfuerzo invertidos (Hernández, 2003).

Las creaciones de pequeño y medio formato se gestaron en el taller; las de mayor tamaño en la Finca Capote, un amplio espacio municipal al aire libre en las afueras de la ciudad, desde donde posteriormente serían trasladadas. A su vez, la colocación de las piezas siguió procesos distintos, contando con la brigada de obras del ayuntamiento para la remoción parcial de tierras y piedras. Las menores se ubicaron directamente; un segundo grupo mediante andamios y poleas para su elevación; finalmente los bloques de mayor peso y tamaño (entre media y 1,5 toneladas), con una gran grúa. A principios de 2008 estaban instaladas las 12 esculturas y adecentado el espacio, con barandillas, caminos y escaleras que permiten un recorrido sinuoso por el recinto.

Nos encontramos por tanto con obras que se enmarcan en el concepto *site-specific*, pero en realidad el proceso creativo fue un tanto atípico. Blázquez tuvo siempre presente el lugar, pero primero se crearon las piezas y en un segundo momento se contemplaba la llegada de la intendencia necesaria para configurar el sitio como un parque con proyección pública (árboles, caminos, bancos, fuentes, farolas, iluminación de las obras, cartelas informativas…), labor ésta realizada sólo parcialmente (Hernández, 2007b, 2007c y 2008a).

A su vez, hubo diferentes grados de actuación sobre la roca. Su actitud en principio no es agresiva, sino respetuosa con el medio, y sólo un par de obras llevaban aparejado el taladrar y transformar los grandes bloques. Sus acciones por tanto no pretenden alterar sustancialmente el paisaje. Se trata más bien de redefinir el lugar y complementar un espacio natural, ya en sí muy potente, dotándolo de una entidad estética.

Los referentes del artista estaban obviamente en el *Land Art* norteamericano, y en paralelo ha podido visitar numerosos parques escultóricos españoles y europeos, con opciones tan próximas como la actuación de Wolf Vostell en el entorno de Los Barruecos de Malpartida de Cáceres. Apuesta de forma preferente por la abstracción constructiva y geométrica, si bien no faltan numerosas alusiones orgánicas. Le interesa además explorar las posibilidades de cada material y afrontar retos técnicos. En un solo caso introduce el hormigón, y son la piedra, el hierro y la pizarra los dominantes, combinando técnicas de talla, soldadura y forja.

Otras cuestiones tienen que ver con la propia configuración del paisaje, que fue aprovechado de forma inteligente y teniendo muy en cuenta que, a diferencia de lo habitual, en este caso la roca se impone sobre la vegetación. La mayoría de las obras son



Fig. 2 – *Proceso creativo e instalación*. Fuente: Antonio Gómez Blázquez

rodeables; otras no, y sólo pueden percibirse a modo de relieve; e incluso algunas permiten mirar a través de su interior para dialogar con el entorno. El conjunto presenta varias vistas generales, siendo las más llamativas las que se articulan en el eje sur-norte. El hecho de ubicarse en un terreno escarpado provoca un constante cambio de escala en la percepción del espectador, que experimenta además cómo las esculturas aparecen y desaparecen. Logra así que un terreno estático se convierta en dinámico, ganando las obras en efectos sorpresivos. Las piezas se avienen en el conjunto (cercano), pero a su vez establecen una relación con la ciudad monumental (lejana) que se recorta como fondo mirando hacia el sur.

Iniciemos pues un recorrido por las esculturas, con algunos nexos de unión que permitan enlazar el discurso. Y la primera referencia ha de ser para una de las creaciones más afortunadas, situada en la zona alta del parque. Es la intervención más conceptual del conjunto y la que al tiempo, con sencillez y rotundidad, mejor explota las posibilidades del elemento de partida: 52 tubos verticales de hierro con distinto grosor y altura cercan dos grandes rocas de distinto tamaño, que quedan de esta forma "atrapadas" para dar sentido al poético título: "*Única salida: el cielo*". La propuesta, en palabras del autor, insinúa el deseo de la roca de "elevarse", como el hombre, para superar su materialidad, aunque lo impida su anclaje al suelo. Pero al tiempo encierra la paradoja de sugerir un ilusorio desplazamiento lateral que *per se* resultaría igualmente inviable. La actuación en este caso no modifica los canchos, sólo los delimita para evidenciar su presencia y dotarlos de una especificidad que los diferencia del resto.



Fig. 3 – Única salida: el cielo. Fuente: M. Bazán de Huerta

Otras piezas buscan de nuevo el diálogo entre el hierro y la piedra. "*Rocactus*", la más próxima, asocia las referencias mineral y vegetal. Una gran roca redondeada sirve de base para una estructura de ocho barras que la rodea y que sustenta a su vez, ingrávida, otra piedra de menor tamaño. La proyección vertical de las varillas da finalmente paso a la punzante *planta* metálica, alterada por el intenso color. Las finas raíces, que se introducen en el suelo, evidencian la dificultad de crecer en condiciones extremas, y cabe entender la obra como un canto a la vida y la superación. El contraste entre lo pesado y lo liviano, lo romo y lo agudo, lo estático y lo dinámico, forma también parte del juego formal y conceptual que inspira este trabajo, de 4,5 m de altura y una compleja instalación.



Fig. 4 – Rocactus. Fuente: M. Bazán de Huerta





Fig. 5 – Tallos herbáceos Fuente: A. Gómez Blázquez

Fig. 6 – Salutación al sol Fuente: M. Bazán de Huerta



Fig. 7 – Arco del Diablo. Fuente: M. Bazán de Huerta

"*Tallos herbáceos*" incide en las alusiones vegetales, esta vez a partir de dos gruesas espigas de hierro de 4 m de altura con lascas de pizarra insertas y superpuestas que rematan en unas formas aisladas a modo de pétalos. De nuevo lo vegetal encuentra en la roca inerte la savia para crecer y elevarse, y las flores del extremo aportan esa sensación de vida. Se alzan ligeramente inclinadas, y se complementan por tirantes y en la parte inferior por sendos arcos de hierro con elementos agudos y dinámicos, que ayudan a sustentar la estructura. Vistas en contrapicado parecen tender a caer, dando una sensación de inestabilidad potenciada por el calculado cimbreo que produce el viento. Cabe destacar cómo Blázquez subvierte la disposición habitual de la pizarra, al colocar en horizontal las losas perforadas, separadas a su vez por pequeños cilindros de tubo de polipropileno que subrayan su presencia. Esta ha sido la obra más afectada por los actos vandálicos. Fue ya dañada en 2008, y en 2012 volvieron a ensañarse con ella y diseminar sus piezas, quedando a la espera de una nueva restauración.

Otro tipo de referencia a la naturaleza encontramos en "*Salutación al sol*", ubicada en uno de los extremos sobre un talud de rocas irregulares. El reto en este caso era salvar el desnivel y colocar la obra volada o suspendida en el espacio a partir de un gran bloque prismático de piedra tallada. El motivo en hierro incrustado en el mismo se proyecta al exterior y sugiere una serie de rayos de piedra que irradian sobre el entorno, y que por su orientación este-oeste permiten recorrer el movimiento solar. A su vez apuntan hacia la ciudad antigua, estableciendo un lazo de conexión visual. La disposición radial de estos rayos genera dos tipos de fuerza: una centrífuga hacia el cielo y otra centrípeta hacia la roca que los sustenta. Y de nuevo hallamos contrastes marcados entre la liviandad de las barras y el peso de los 36 mampuestos insertados en las mismas, lo abierto y lo cerrado, lo estable y lo inestable.

Un esquema muy próximo a lo lineal describe también la siguiente obra, más ambigua en su carga simbólica. La idea inicial era realizar un arco de medio punto invertido, pero la ubicación entre dos rocas asimétricas separadas aproximadamente un metro condicionó el esquema hasta asociarlo formalmente al número 6. La simbología que vincula este número con el demonio y los apéndices punzantes ubicados en sus extremos llevaron al autor a titular la obra como "*Arco del Diablo*". Con todo, su apariencia parece más próxima a un gran ciempiés o artrópodo con antenas en la zona superior, por lo que sus resonancias vuelven a ser orgánicas. Parece flotar ingrávido sobresaliendo entre los bloques, aunque su peso sea considerable. Técnicamente recurre de nuevo a la pizarra, en 60 lascas perforadas que se insertan en un gran tubo curvo de hierro, separadas por segmentos cilíndricos de polipropileno y PVC, cuya textura y disposición puede sorprender, pero funcionan de forma aceptable para articular rítmicamente el material pétreo.



Fig. 8 – Gritos entrelazados. Fuente: M. Bazán de Huerta



Fig. 9 – Maternidad abierta Fuente: M. Bazán de Huerta

La fusión entre el hierro y la pizarra tiene un exponente más en "*Gritos entrelazados*", pues combina ambos materiales en tres grandes placas de forma oval, horadadas y con los bordes dentados en el contorno. Unas pletinas de hierro, a modo de cintas, cosen la plancha central con las extremas y sobresalen de la silueta buscando un aspecto vibrante y expresivo. El juego con el soporte se establece al inclinarse con el mismo ángulo que la roca que las sustenta. El escultor alterna una vez más el carácter expansivo de la pieza con la solidez de su base, en aras de oponer los *gritos* superiores con el *silencio* de la pesada y opaca peña inferior. Como en algún otro caso, el hueco interno permite atravesar las obras para percibir desde otra perspectiva el conjunto histórico de la ciudad.

Abrimos ahora otro bloque de propuestas, movidas por parámetros temáticos y formales distintos. Las alusiones a la maternidad y lo femenino forman parte del discurso argumental de Antonio Blázquez en diversas fases de su producción. Su "*Maternidad abierta*" sintetiza un torso femenino con algunas peculiaridades. Ahora se impone la rotundidad de la piedra, en dos grandes bloques de más de una tonelada cada uno y sólo complementados por una chapa férrea superior que recorta una parábola y muestra los dos senos. El torso se alza compacto aunque bastante estilizado, mientras el bloque inferior es un *object trouvé*, por cuanto reaprovecha una antigua pesebrera granítica labrada de forma algo más ruda. Esta superficie excavada, concebida a modo de matriz, huye de las formas cerradas e intimistas inherentes al tema para sin embargo abrirse al mundo, y refuerza esa idea con el hueco vertical posterior, que actúa como un mirador desde el que contemplar de forma inusual el casco antiguo, que queda de esta forma abarcado por la mirada.



Fig. 10 – Tótem femenino Fuente: M. Bazán de Huerta

"*Tótem femenino*" es la mayor escultura del Parque, superando los 7 metros de altura, y también una de las más logradas. Preside el conjunto y es la única visible prácticamente desde todos los ángulos. Como la anterior, fue labrada en la Finca Capote e instalada el mismo día por medio de una grúa de gran tonelaje, debido al peso de sus componentes y su compleja ubicación en el centro del recinto. En su fuste se suceden tres imponentes bloques de piedra de base casi cuadrada, animados rítmicamente por motivos abstractos que semejan hojas o llamas y transmiten un sentido visual ascendente. Ese proceso se frena por la horizontalidad de un gran cilindro pétreo, que parece partido longitudinalmente y desplazado en sus extremos, a pesar de labrarse en una sola pieza. El resultado es una gran T que se corona por dos esbeltas crestas de hierro pintado, paralelas entre sí, unidas por un aspa e inclinadas hacia delante, a modo de vela

invertida. Completa el conjunto una sucesión de tres aros o collares que alivian la rigurosidad plana del frente[4]. El tótem en la cultura norteamericana adquiere un carácter protector e identificativo de un grupo social, asociado preferentemente a formas animales. Pero la estructura monolítica no es exclusiva de este ámbito. Vinculada a manifestaciones atávicas del ser humano, junto a un componente espiritual por su condición ascendente, ha asumido también connotaciones masculinas y fálicas. Este último aspecto es el que Blázquez pretende replantear. Su propuesta, esbelta, elegante y ornamentada, se torna enigmática en el polivalente remate (tocado, casco, velas, garras, cuchillas), que asume vínculos tanto masculinos como femeninos, aludiendo a una hipotética *mujer guerrera*, en el sentido de sentirse orgullosa de sí misma.

Aunque mantenga cierta relación con la obra anterior, la siguiente propuesta refleja un nuevo foco de interés del artista: la interrelación de la escultura con la arquitectura. No resulta extraño, por cuanto la dirección de la Escuela Taller de Restauración Arquitectónica marcó buena parte de su trayectoria al regresar a Extremadura.

Adoptar la apariencia de un pináculo no estaba entre las pretensiones iniciales, y fue la relación visual que podía establecer con el entorno monumental lo que determinó dicha configuración. La catedral de Plasencia incorpora estos elementos y la obra de Blázquez *dialoga* tanto con los pináculos de la catedral como con la gallonada *Torre del Melón*, que corona la antigua sala capitular, hoy convertida en Capilla de San Pablo. La planta hexagonal decreciente en diámetro a medida que se eleva acaba asumiendo ese guiño formal, aunque su reto estaba más bien en la propia concepción de la obra. El llamativo título, "*Monolito multilito*", resume ya lo esencial de la iniciativa. Se trataba de lograr la unicidad de la forma final a partir de múltiples piezas. Son mampuestos irregulares que se alternan rítmicamente con bloques prismáticos hasta alcanzar el remate agudo del conjunto. Su apariencia inestable deriva de la superposición de unas piedras sobre otras sin apenas puntos de unión ni argamasa que las sustente. La solución viene dada por un armazón interno de tubos y barras de hierro que soportan la peculiar estructura. Una serie de tirantas desde el núcleo evitan el cimbreo y desplazamiento exterior, y un sistema de andamios y poleas permitió resolver la empresa, que alcanza los 5 metros de altura. El interés del artista por encontrar soluciones inesperadas le lleva en este caso a anclar al suelo un elemento que convencionalmente actúa como remate de zonas elevadas, aunque también sugiere interpretarlo como vestigio de un imaginario templo enterrado bajo las enormes rocas.



Fig. 11 – Monolito multilito. Fuente: M. Bazán de Huerta

La arquitectura protagoniza también este "*Pórtico dinámico*" instalado en la zona inferior del parque, a modo de bienvenida y casi a ras de suelo, aunque descansa sobre una roca natural prismática en forma de L, que debió desprenderse de otra mayor situada más arriba. El pórtico, en talla directa, surge de un solo bloque rectangular de piedra y en principio parece trasmitir connotaciones clásicas. Un análisis más detenido revela que en realidad se trata de la combinación entre un semiaparejo adintelado, con falsas dovelas que parecen contradecir las leyes de la gravedad; y un arco de medio punto (de hierro) en posición vertical que se incrusta en el anterior. Dicho arco remata en sus extremos en dos espirales de las que sobresalen algunos apéndices que potencian la sensación de giro. La intención es reunir en una sola pieza características propias del Renacimiento y el Barroco; y para darles continuidad y energía, el autor fusiona dos fuerzas dinámicas: la diagonal y la curva, de manera que la primera amplía el efecto de la segunda.



Fig. 12 – Pórtico dinámico. Fuente: M. Bazán de Huerta

El discurso dominante en el Parque se rompe con el "*Recuerdo al pueblo judío*", que también se sitúa en la zona inferior y en

[4] Cada bloque prismático pesa más de tonelada y media; fue labrado por talla directa combinando la radial con bujardas y cinceles, y ensamblado con su homólogo por espigas internas unidas por mortero cola. El proceso instalativo requirió reforzar la zona de apoyo con un fuerte vástago vertical que evitara posibles desplazamientos. Se utilizó la grúa para el transporte, pero también un complicado andamio para el anclaje del remate férreo a gran altura.



Fig. 13 – Recuerdo al pueblo judío. Fuente: M. Bazán de Huerta

este caso directamente desde el suelo. La instalación está más próxima al relieve y se ve reforzada por la incidencia de los rayos del sol, por lo que es bien visible en la distancia. El soporte es una gran roca ovalada sobre la que se ha intervenido de forma un tanto más agresiva. Taladrando la piedra, en su frente se adosaron noventa y nueve *triedros* o *picos* de cemento y piedra artificial fijados con espigas de hierro y distribuidos en forma de retícula triangular. Son pues elementos geométricos en diálogo con la textura del medio natural. Todos son de color claro, excepto los seis que en el centro se encajan formando una Estrella de David. Ésta actúa como base conceptual de la obra, simbolizando tanto el aislamiento como la integración del pueblo judío en el entramado social. Su presencia peculiar en el Parque se explica por la ubicación limítrofe del antiguo cementerio judío existente en Plasencia antes de su expulsión[5].

Termina esta revisión con otra propuesta singular, que como la primera encarna de forma eficaz los parámetros del *site specific* al aprovechar de forma inteligente la orografía del terreno. Sorprende porque su solución es distinta a las precedentes. La obra no se alza vertical sobre el lecho rocoso, sino que se descuelga del mismo, aprovechando un alto desnivel. En esta zona debió producirse un desprendimiento de la roca, dejando una gran concavidad en dos planos inclinados con la parte superior volada. Blázquez supo aprovechar esta circunstancia

[5] Ver http://www.disfrutaplasencia.com/apuntes-historico-artisticos-de-plasencia/1210-la-presencia-judia-en-plasencia. Consultado el 25 de marzo de 2014. Los restos del cementerio próximo han sido ya objeto de algunos intentos de recuperación. Ver Armero, 2009 y Hernández, 2014.



Fig. 14 – Cascada de pizarra. Fuente: M. Bazán de Huerta

para instalar su "*Cascada de pizarra*", que, vista desde el suelo, amplía la sensación de inestabilidad y riesgo de desplome que genera el conjunto. Alterando el procedimiento tradicional, la estructura se coloca por primera vez desde arriba hacia abajo. El artista monta así una gran retícula, formada por 30 lanchas de pizarra de diversos tamaños unidas por cadenas. Dichas placas se distribuyen *cosidas* en varios puntos y separadas unas de otras para evitar nudos y superposiciones hasta llegar al extremo de la roca. Desde allí cuelgan suspendidas por largas cadenas y a distintas alturas, configurando esa *cascada* de agua petrificada y oscura, que añade a su condición dinámica el movimiento pendular generado por la acción del viento y las propias sombras que se proyectan en la pared.

Resumiendo las aportaciones del proyecto, nos encontramos ante un número significativo de esculturas de un mismo artista en un espacio al aire libre en el centro de la ciudad; la combinación de lo natural y lo artificial con un criterio no agresivo para el soporte; suficiente variedad formal y conceptual, aunque predominen las opciones abstractas; solución de retos técnicos con fórmulas



Fig. 15 – Plasencia. Parque escultórico del Berrocal. Perfil nocturno
Fuente: Antonio Gómez Blázquez

diversas; obras con unas dimensiones superiores a la escala humana, entre los tres y los siete metros; el diálogo con el espectador, que puede integrarse en el conjunto; la relación visual con el casco histórico; y la transformación con fines estéticos de un potente espacio, antes marginal y ahora recuperado para la ciudadanía.

Cabe comentar por último que el Parque se muestra abierto y por tanto expuesto a las casi inevitables acciones vandálicas. Las noticias en este sentido se han sucedido en el tiempo. Las llamadas desde la prensa a una mayor vigilancia y concienciación ciudadana han ido en paralelo, y el artista ha mostrado su inquietud por que tanto esfuerzo pueda caer en el abandono[6]. Con todo, el proyecto ha cumplido en buena medida sus fines y es utilizado como espacio de paseo y ocio por vecinos y visitantes. La pretensión del autor es acometer una segunda fase en la que incorporar nuevas obras (Hernández, 2008b), pero ello depende de la voluntad de los responsables municipales, y es sabido que la clase política suele perder interés por aquello que no sea una novedad o no pueda rentabilizar con inmediatez, por lo que habrá que esperar para comprobar si la continuidad de esta iniciativa es viable.

Bibliografía

Armero, P. (200). "La musealización completa la puesta en valor del cementerio judío del Berrocal" en Diario *Hoy*. 1 de enero de 2009.

Bazán De Huerta, M. (2002-2003). "El Museo de Escultura al Aire Libre de Cáceres" en *Norba-Arte*. Volumen (XXII-XXIII, 2002-2003), pp. 261-292.

Blázquez, J. y otros (2006). *Parques de esculturas. Guía de Europa. Arte y Naturaleza*. Vejer de la Frontera: Fundación NMAC.

Hernández, A. B. (2003). "El escultor Antonio Blázquez inicia las creaciones del futuro museo al aire libre" en Diario *Hoy*. 6 de febrero de 2003.

—. (2007a). "Los vándalos atacan el museo al aire libre antes de su inauguración" en Diario *Hoy*. 15 de octubre de 2007.

—. (2007b). "El Parque Escultórico del Berrocal depende del presupuesto de 2008" en Diario *Hoy*, 17 de octubre de 2007.

—. (2007c). "El museo al aire libre es una realidad en El Berrocal" en Diario *Hoy*. 28 de diciembre de 2007.

—. (2008a). "Obras ultima la conversión del canchal del Berrocal en Parque escultórico" en Diario *Hoy*. 9 de marzo de 2008.

—. (2008b). "El parque escultórico del Berrocal se ampliará en una segunda fase" en Diario *Hoy*. 23 de abril de 2008.

—. (2008c). "Los vándalos alcanzan al Museo al Aire Libre y su creador pide vigilancia" en Diario *Hoy*. 24 de noviembre de 2008.

—. (2012). "El vandalismo y la suciedad deterioran el Museo al Aire Libre" en Diario *Hoy*. 14 de septiembre de 2012.

—. (2014). "El centro judío tendrá un mirador con vistas al cementerio del Berrocal" en Diario *Hoy*. 13 de febrero de 2014.

Lorente, J. P. (2010). "Museos de escultura en espacios urbanizados: paradigmas de su desarrollo en España" en *Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica. Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte 2009*. Valladolid: AECA/ACYLCA. Pp. 127-148.

—. (2013). "¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones musealizadas en el espacio público" en *HUM736. Papeles de Cultura Contemporánea. Periferias escultóricas*. Volumen 18.

S. F. (2008). "Un grupo de vándalos provocan varios daños al museo al aire libre del Berrocal en Plasencia" en *Radio Interior. Morajela*. 14 de noviembre de 2008.

Páginas Web

La presencia judía en Plasencia. Consultado el 25 de marzo de 2014 en http://www.disfrutaplasencia.com/apuntes-historico-artisticos-de-plasencia/1210-la-presencia-judia-en-plasencia.

[6] Hernández, 2007b, 2008c, 2012 y S. F., 2008.

LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA COMO ELEMENTO DE LA CIUDAD DE GRANADA, LA INTERACCIÓN QUE EL PÚBLICO ESTABLECE CON ELLA Y SU CONSERVACIÓN

María del Carmen Bellido Márquez
Universidad de Granada

1. Introducción y objetivos

Es sabido el valor artístico y patrimonial de la ciudad de Granada, principalmente conocida por su arquitectura nazarí, gótica y barroca. Pero dado que la ciudad se construye a diario, crece y evoluciona, Granada ha sabido adaptarse a la naturaleza de los tiempos, transformando sus servicios, adaptando sus espacios a las demandas sociales, eliminando barreras arquitectónicas y siendo más a la medida del ciudadano, gracias a un marcado objetivo de las administración gobernantes por conseguir estos logros y a la participación activa de sus vecinos y residentes.

Teniendo en cuenta que la ciudad de Granada se imbrica en la interdisciplinariedad de las vivencias humanas y desde "el entendimiento de la urbe como museo integral, vivo, y dinámico" (Rioboo y Camacho, 1994: 142), se considera que en ella existe una renovada visión de la relación entre arte y ciudad, que propicia el cambio de escenarios habituales de éste, con una nueva ubicación de esculturas en espacios públicos, de tránsito, paisajísticos y de esparcimiento, que hacen que la percepción de las obras de arte por el espectador se vea modificada, gracias a su acercamiento a las mismas, lo que genera una mayor accesibilidad al conocimiento del Patrimonio Histórico-cultural de la ciudad.

La escultura pública en Granada está contribuyendo a que los ciudadanos participen de la escena artística, percibiendo sensaciones, ilusiones o vibraciones (Rioboo y Camacho, 1994: 145) con solo salir a la calle y encontrarse con ellas en su quehacer diario, además de que esta ubicación del arte en zonas públicas peatonales contribuye a disminuir la carrera de los museos por construir edificios que contengan obras de arte (Ciregeda, 2007: 63).

En este sentido, la ciudad de Granada cuenta con una decena de esculturas públicas, hechas en bronce y latón, que fueron inauguradas el 26 de marzo de 2010, que están ubicadas en el Paseo de Constitución (fig. 1). Se trata de un "museo al aire libre" (Ideal.es, 2010: 1), promovido por el Ayuntamiento de la ciudad, formado por piezas que representan a personajes pasados, que tuvieron relación directa con ella y que participaron en su historia. Estas obras fueron hechas por reconocidos escultores y costeadas por entidades privadas. La valoración de cada una de ellas es de 36.000 euros (Ideal.es, 2010: 1). Además, cada una está relaciona y complementada con un banco o grupo de asientos de bronce, que permiten a los viandantes sentarse y descansar o disfrutar de su tiempo libre. Las esculturas de El Gran Capitán, (Gonzalo Fernández de Córdoba) y de san Juan de la Cruz son obra Miguel Moreno. La representación del compositor Manuel de Falla y del torero "Frascuelo" son esculturas de Ramiro Mejías. Elena Martín Vivaldi y la bailadora "María la Canastera" han sido esculpidas por José Antonio Vílchez. Las esculturas de Eugenia de Montijo y de Pedro Antonio de Alarcón fueron realizadas por Miguel Barranco. Manuel Benítez Carrasco y Federico García Lorca fueron esculpidas por Juan Antonio Corredor, y se da la circunstancia de que ésta última es la primera escultura del poeta granadino que se instala en la ciudad de Granada.

Las esculturas poseen un tamaño natural, a excepción del busto de El Gran Capitán que es de mayor tamaño; han sido representadas sentadas en bancos, de pie sobre el pavimento o



Fig. 1 – María "La Canastera" de José Antonio Vílchez, 2010. Bronce patinado, Ayuntamiento de Granada. Fuente: M. C. Bellido Márquez



Fig. 2 – Miguel Barraco, Pedro Antonio de Alarcón, 2010. Bronce patinado, Ayuntamiento de Granada. Fuente: M. C. Bellido Márquez

con basamentos, "para favorecer que tengan una altura similar a la de un ser humano y se confundan con los transeúntes" (Ideal.es, 2010: 1).

Partiendo de lo expuesto, el objetivo general de esta investigación es conocer la forma en que las esculturas urbanas estudiadas forman parte de la estructura de la ciudad de Granada y cómo estas construyen a definir su entorno urbano, haciendo que el arte forme parte del día a día de los ciudadanos, mediante la interacción que se produce entre ellos y las obras.

Como objetivos más específicos se estudian también las diferencias de exposición que poseen estas obras, respecto a las que se encuentran instaladas en museos, se reflexiona sobre la percepción de las obras por los ciudadanos, al estar instaladas en espacios públicos, de ocio y de tránsito, así como se determinan los agentes de deterioro que les afectan y su estado de conservación.

2. Metodología de análisis y evaluación de resultados

La metodología utilizada en esta investigación tiene un carácter teórico-práctico; está basada en el estudio documental y en la praxis analítica de las relaciones vinculantes que se establecen entre las obras escultóricas y los ciudadanos, unida a la indagación de cómo todo ello contribuye a la construcción de la ciudad, sin olvidar hacer un examen sobre la conservación de las obras escultóricas y los agentes de deterioro que les afectan.

Para comenzar, se ha entendido la ciudad como una concentración de personas, formada por diversos colectivos que se ubican en un lugar determinado, sean o no residentes del mismo, donde se produce el trato entre ellos, y que queda identificada por estos y por el uso que hacen del lugar (Borja y Muxi, 2003: 34), generando espacios públicos de relación, (educación, comercio, ocio, deporte, etc.), de gestión (empresa, administración, gobierno, etc.), de cultura (bibliotecas, espectáculos, museos, centros artísticos, etc.), de esparcimiento (parques, jardines, etc.) y de habitabilidad (viviendas, hospedajes, residencias, etc.). Pero además,

> la ciudad es a la vez, histórica y actualmente, *urbs, civitas* y *polis*. *Urbs*, es decir, una aglomeración humana, en un territorio definido, por la densidad demográfica y la diversidad social y funcional. (…), *civitas* o la ciudad como lugar productor de ciudadanía y ámbito del ejercicio de la misma (…), *polis*, el lugar de la proximidad, del autogobierno, de las instituciones político jurídicas, de las normas y administraciones públicas y también (…), de las innovaciones culturales (…) (Borja y Muxi, 2003: 103-107).

Por lo tanto la ciudad es un complejo y dinámico habitad donde los seres humanos se concentran para vivir y relacionarse, y al hacerlo crean la historia, la forma y el carácter de ese lugar, elegido como centro de reunión de su sociedad.

Dentro de la ciudad, se ha interpretado el espacio público como una parte de ella que ha de permitir la accesibilidad, el uso y disfrute de todos los ciudadanos, mediante una regulación jurídica que, controlada por la administración propietaria, fije las condiciones de su utilización, mientras éste lugar constituye a crear "la imagen que permite a los ciudadanos identificarse con

su pasado y presente como una entidad cultural, política y social" (Borja y Muxi, 2003: 46).

A la socialización del espacio publico contribuye su trazado, su ubicación y la distribución e inclusión en él de mobiliario urbano y/o obras de arte público, como murales, mosaicos, esculturas, etc. De ahí surgen las preguntas ¿qué condiciones debe cumplir el arte público?, ¿qué papel juega el arte público en la ciudad? Como respuestas a estas interrogantes podemos decir que según expone Luís Montes Rojas "Una obra de arte que ha de ser instalada en espacios colectivos debe establecer vínculos con el contexto donde será acogida (sean formales, históricos, de significado o de identificación)" (Montes, 2008: 248), dado que genera interrelaciones entre el lugar de ubicación, el significado o concepto artístico de la obra, lo que ésta representa y quien habita o disfruta del lugar.

Considerando estos preámbulos, se ha podido comprobar que las esculturas localizadas en el espacio público formando por el Paseo de Constitución de la ciudad de Granada están ubicadas "entre" la ciudad, formado parte de su paisaje urbano (Rico, 2004: 267) , permitiendo ser contempladas por los ciudadanos mientras estos realizan otras actividades, lo que posibilita musealizar la ciudad mediante la instalación al aire libre de obras de arte, que se confunden con los ciudadanos, al estar colocadas a su altura y tener su misma dimensión. En este sentido se observa que el diseño del discurso expositivo del conjunto de las obras guarda la linealidad y propone hacer un recorrido o paseo para poder contemplarlas. Esta estrategia ha venido siendo habitual en la exposición de obras de arte en museos, pero en este caso y aunque las obras fueran las misma y el discurso semejante, el hecho de estar colocadas en el espacio público, contribuye a la humanización de la urbe, dado que despiertan en el observador una mirada sublime, un recuerdo histórico, una pregunta dialéctica, una admirada emoción, un sentimiento personalizado o un estímulo visual, haciendo que el lugar quede intervenido, identificado, diferenciado y referenciado, por su carácter particular.

Por otro lado, el hecho de que cada obra escultórica representativa de un personaje esté relacionada con un banco o asiento, plantea la disyuntiva entre obra de arte y mobiliario urbano. La primera estaba planteada tradicionalmente como una pieza artística, ornamental, conmemorativa, religiosa o simbólica, generalmente exenta de funcionalidad, mientras que la segunda se definía por su utilidad. Pero desde los inicios del siglo XX, con la escuela de la Bauhaus y su interés por el diseño, la producción industrial y la funcionalidad, surgen inquietudes artísticas que son representadas posteriormente en lenguajes plásticos formalistas, que incorporan al mobiliario urbano arte y funcionalidad (Viva, 2005: 132); haciendo que haya quedado difuminada la barrera entre ambos términos. Este es el caso del los conjuntos escultóricos que forman las figuras representadas en el Paseo de Constitución y los asientos que las acompañan, que pueden ser usados por los viandantes, eliminándose así la barrera habitual entre arte y función, además de acabar con la prohibición que existe en los museos de "no tocar" las obras expuestas (fig. 2), pues en este caso los bancos son para ser usados.

También, cada obra posee una placa en bronce que identifica la pieza, su autor y la empresa que la función en metal (Rico, 2010: 1), lo que viene a ser una similitud con la cartela informativa que poseen las piezas artísticas expuestas en museos. Además, de día la iluminación de las esculturas es natural y de noche poseen luz artificial proveniente de focos y farolas. Por lo que la iluminación no está particularmente adaptada a sus necesidades.

Aún siendo el bronce y el latón de las esculturas materiales considerados nobles (por su durabilidad), al estar éstas expuestas a la intemperie, reciben las agresiones continuas de las condiciones medioambientales y los agentes causantes del biodeterioro (humanos, animales y vegetales); especialmente, las alteraciones causadas por el hombre, realizadas por el uso y disfrute de las piezas y por los ataques vandálicos. Debido a ello, se han observado en las esculturas: pintadas, raspaduras y desgates, que dan lugar a alteraciones físicas. Además, teniendo en cuenta que en la ciudad se registra temperaturas de alto índice diferencial, las obras se ven afectadas por un ataque térmico continuo, debido a cambios de temperatura ambiental que le afectan considerablemente al producirles dilatación, contracción y presencia de humedad. Junto a esto, se han encontrado alteraciones de tipo químico como oxidaciones y deterioros en las pátinas, provocadas por los residuos de excrementos de animales y de humanos, que se unen a agentes medioambientales, como la calidad del aire (contaminación atmosférica) y las aguas procedentes de la lluvia, la niebla, la limpieza y el riego. A pesar de todo, el estado general de conservación de las esculturas es bueno, no peligrando en exceso su conservación en la actualidad, aunque se debe indicar que tanto el nivel de cuidado de las mismas y como la concienciación de los ciudadanos, respecto a su conservación, deberían ser mucho más elevados (Bellido; Durán, 2008: 131).

3. Conclusiones

La incorporación de esculturas urbanas en el espacio público del Paseo de Constitución de la ciudad de Granada, permite tener una nueva visión moderna de la ciudad, sin renunciar a su pasado sino potenciándolo, al hacer que ésta esté a la altura de las grandes urbes, dado que las citadas obras de arte son un reclamo más, incluido en su oferta turística y cultural, pues desde su instalación han enriquecido su imagen y se han convertido en símbolos identificativos y referenciales de un lugar más humanizado y habitable para la población.

Las obras escultóricas forman parte de la ciudad, de su paisaje y de la vida cotidiana de los vecinos y turistas que la visitan. Estas esculturas públicas han acercado el arte y la historia de la villa a los ciudadanos y contribuyen a tejer la trama estructural de la metrópolis, al estar coladas en una vía o arteria principal de circulación y transito.

La percepción de estas obras por los ciudadanos resulta cercana y diferente a como lo sería si estuvieran expuestas en un museo, pues el hecho de encontrarlas en la calle (accesibles, invitando a compartir con ellas un banco, una fotografía, un momento de descanso, etc.), o el poder tocarlas, hacen que el individuo se encuentre a su nivel, eliminada así la distancia perceptiva que establece el centro expositivo entre el objeto expuesto y el espectador. Por lo que este tipo de exposición de las obras resulta más directo y cómodo para él que si las estas estuvieran expuestas en un museo.

Las esculturas se ven afectadas por agentes de deterioro medioambientales, animales y humanos. Entre ellos, destacan las condiciones climáticas (humedad y temperatura), con fuertes cambios térmicos, que provocan variaciones en el volumen de las obras por dilatación y contracción, la lluvia, el hielo, la nieve y la calidad de aire, que también contribuyen a la oxidación; los ataque humanos por descuido, uso y vandalismo originan pintadas, raspaduras, manchas, etc.; los agentes de origen animal (aves y mamíferos) provocan alteraciones químicas, como oxidaciones y cambios en las pátinas. Aún así, el estado actual de conservación de las esculturas es bueno, aunque se debería de propiciar una mayor concienciación por la conservación de las obras de arte urbano y, en general, por el cuidado y respeto de los espacios públicos y su mobiliario.

Como resumen, se añade que a pesar de que las condiciones de conservación a las que se exponen las obras escultóricas no sean tan adecuadas como serían en un museo o sala expositiva, la ubicación de éstas en la calle a pie de los ciudadanos, contribuye a la dinamización cultural de la ciudad, a la potenciación de su imagen y a la construcción de relaciones interculturales y urbanas entre los individuos, el pasado histórico de la misma y sus representaciones artísticas.

4. Bibliografía

Bellido Márquez, M. C. y Durán Suárez, J. A. (2008). *Materialidad y conservación de obras e arte contemporáneo. Un caso actual: Colección Centro José Guerrero.* Granada: Universidad de Granada y los autores.

Borja, J. y MUXI, Z. (2003). *El espacio público: ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.

Cirugeda, S. (2007). *Situaciones urbanas*. Barcelona: Editorial Tenor S. L.

Ideal.es (E. P.) (2010). "Esculturas de Lorca, Falla y Martín Vivaldi decorarán desde el viernes el bulevar de Constitución" en *Ideal.es* [On line]. Consultado el 22 de marzote 2014 en http://www.ideal.es/granada/20100324/local/granada/esculturas-lorca-falla-martin-201003241335.html

Martín, M. (1994). *Patrimonio y ciudad: reflexión sobre centros históricos*. II Jornadas de Patrimonio de Priego de Córdoba, 26 al 29 de octubre de 1994. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Montes Rojas, L. (2008). "Santiago de Chile: la periferia como posibilidad" en Llaveria i Aras, J. (dir.), *La ciudad sentida: arte, entorno y sostenibilidad*. I Congreso Internacional Arte y Entorno. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno, UPV.

Rico, J. C. (2004). *El paisajismo del siglo XXI: entre la ecología, la técnica y la plástica*. Madrid: Sílex.

Rico, B. (2010). "Paseo de ilustres por el bulevar" en *Grandahoy.com* [On line]. Consultado el 22 de marzo de 2014 en en. Disponible en http://www.granadahoy.com/article/granada/664026/paseo/ilustres/por/bulevar.html.

Rioboo Camacho, F.; Baena Alcántara, M. D. (1994). "En la Ciudad como en el museo" en Martín, M., *Patrimonio y ciudad: reflexión sobre centros históricos*. II Jornadas de Patrimonio de Priego de Córdoba, 26 al 29 de octubre de 1994. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Pp. 142-146.

Vivas Ziarrusta, I. (2005). *Entre la escultura y el mobiliario urbano: del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano: el caso de Bilbao: regeneración urbana de la ciudad postindustrial*. Tesis Doctoral. Arnaiz Gómez, A. M. P. (dir.). Lejona: Universidad del País Vasco.

ÍNDICE ▷

POTENCIALIDADES OLVIDADAS. EL ROL DE LAS OBRAS ABORÍGENES AUSTRALIANAS EN EL MUSÉE DU QUAI BRANLY: ¿DIÁLOGOS INTERCULTURALES DE LAS OBRAS CON LA CIUDAD DE PARÍS Y SUS GENTES?

Roser Bosch i Darné
Universidad Pompeu Fabra

El Musée du Quai Branly (MQB en adelante) en París, inaugurado en la riba derecha del río Sena junto a los pies de la Torre Eiffel el 23 de Junio de 2006, es uno de los museos de nueva planta (y seguramente el primero del siglo XXI) que más atención, seguimiento y estudio ha recibido por parte de la prensa y el mundo académico, tanto a nivel nacional francés como a nivel internacional. La idea inicial del proyecto se hizo pública en Octubre de 1996 por parte del presidente de la República francesa, Jacques Chirac, quien, junto con Jacques Kerchache fue el principal impulsor del proyecto.

1. El MQB: *grand projet* presidencial

Hablamos, por lo tanto, de un proyecto presidencial, que puede contextualizarse dentro de los conocidos como *grand projets* del estado francés. En palabras de Blomberg estos *grand projets* son: "(…) tradition in France for the head of state to take up a cultural challenge in an effort to leave his mark on the architectural and intellectual landscape" (Blombert, 2010: 66). Son marcadores del territorio en la ciudad, vinculados a la memoria, a la inmortalización de los mandatos presidenciales: recuerdan las hazañas políticas del presidente a los parisinos, así como también, a sus visitantes. Algunos de los *grand projets* más remarcables son, entre otros, la Ópera de la Bastille, la Biblioteca Nacional Francesa, la torre de Montparnasse, l'Arc de la Défense, el parque de la Villete o el Instituto del mundo Árabe. Todo ellos son proyectos fuertemente vinculados con la cultura y, en la mayoría de los casos, se sirven de la plasticidad rompedora de su arquitectura para apelar al paseante e incitar el recuerdo. Como dice Panivong Norindr, estos proyectos son "new urban markers" que "delimit, inscribe, and reconfigure in space an image of France as a dominant cultural center" (citado en Thomas, 2008: 142)[1]. Inmersa en esta reformulación museística de cariz presidencial, hay el objetivo de seguir manteniendo la capital Francesa como referente mundial a nivel cultural a través de sus museos, como instituciones que pretenden asegura esta "marca" o este poder. Además, como dice Carol Duncan: "As much as ever, having a bigger and better art museum is a sign of political virtue and national identity –of being recognizably a member of the civilized community of modern, liberal nations" (citada en Thomas, 2010: 4)–. No sólo el binomio política-cultura empapa todo el proyecto del MQB, sino también el binomio turismo-cultura, ya que el MQB se alza para convertirse en la nueva atracción turística de la capital de las artes y la cultura. Para cumplir este objetivo el proyecto arquitectónico rompedor de Jean Nouvel juega un rol clave como reclamo de público[2].

[1] No es la primera vez que estos proyectos se vinculan a una institución museística, como ejemplo de ello mencionar el centro de arte contemporáneo Georges Pompidou, que lleva el nombre del presidente que lo impulsó (presidente de la república de 1969-1974); el Musée d'Orsay impulsado por Valéry Giscard d'Estaing (1969-1974) o la creación de la ya icónica pirámide de cristal del Louvre encargada por François Mitterrand (1981-1995).

[2] Es ejemplo de la "destination architecture" que Van den Bosch define como cierta arquitectura contemporánea de autor que "required to attract contemporary audiences" (Van den Bosch, 2007: 9).

2. MQB y la representación de la alteridad en la era de la "conciencia museográfica"

Además de sus profundas vinculaciones políticas, el proceso de creación e implementación del MQB (1996-2006) se encuentra totalmente inmerso en un contexto –desde principios de 1980 hasta hoy en día– en el que el museo como institución sufre una profunda revisión y reflexión sobre sus orígenes, evoluciones y objetivos, como también de los roles de sus discursos museográficos y sus funciones sociales, políticas y económicas. Es lo que Clifford llama "reflexive museology" (Clifford, 2007: 12) y que pone de relieve, como resume Ocampo, que: "el museo no es sólo el ámbito de conservación o exhibición de objetos, *sino también el espejo en el cual se mira la sociedad*" (Clifford, 2011: 102. Énfasis de la autora). Por ello, las elecciones en las propuestas y discursos museográficos hablan más allá, reflejando los valores y categorías que se dan por sentados en determinado momento dentro de la propia sociedad o comunidad donde se inserta el museo. Como dice Duncan: "What we see and do not see in art museums –and on what terms and by whose authority we do not see it –is closely linked to larger questions about who constitutes the community and who defines its identity–" (citado en Martin, 2011: 56).

Adicionalmente, al ser la misión del MQB la de representar las artes y culturas de las sociedades de África, Oceanía y América –no sólo tradicionales sino también contemporáneas–, objetivos vinculados tradicionalmente a las disciplinas mayores de la Historia del Arte y de la Antropología, el proyecto se inserta de manera más concreta a la revisión y cambios que los museos de arte contemporáneo y antropología están experimentando en las últimas décadas en relación a las políticas de representación de la alteridad. Cambios completamente vinculados con el nuevo orden global –histórico, social, ideológico y político–, surgido a partir de las repercusiones de los procesos de descolonización y la crítica al cientifismo positivista[3], y que, de la mano de los estudios post-modernos: "en su proceso de desenmascaramiento de la razón (…) [se] tomó consciencia de asistir a un desarrollo de pérdida de la soberanía y del monopolio cultural occidentales" (Guash, 2000: 558). Ésta pérdida de la supuesta "hegemonía occidental" también se resquebrajó con las voces de los estudios de los subalternos en el mundo académico, con la gradual profesionalización en instituciones museísticas de curadores indígenas y con la presencia e influencia de nuevos artistas "periféricos" que el mundo del arte tuvo que empezar a absorber a partir de finales de los 80 y principios de los 90[4]. Todos ellos cuestionan, aún actualmente, las autoridades museográficas y la veracidad de los discursos que en esas instituciones se venían contando.

En este ámbito, la reflexión vinculada al origen, formación, agentes implicados, y propuestas museográficas de la mayoría de las colecciones etnográficas de museos europeos (de raíz colonial) es la corriente predominante en las últimas décadas. No obstante, el MQB, que surge de la fusión de las dos enormes colecciones etnográficas de origen colonial (las del Musée de l'Homme y en Musée National des Arts d'Afrique et d'Oceanie –antiguo Musée Permanent des Colonies–), se aparta de las líneas reflexivas anteriormente mencionadas. En este caso se apuesta por una presentación esteticista y descontextualizada de las obras en exposición permanente, tanto a nivel etnográfico, con la separación de las "islas" o "plataformas" de información de los objetos expuestos en su exhibición permanente, como a nivel histórico, al silenciar y negar museográfica e institucionalmente la reflexión referida al pasado colonial francés en la adquisición de los objetos de la colección, Además, el espacio de participación activo de las sociedades representadas en el museo es poco visible, por lo que la autoridad discursiva en la presentación de la alteridad recae en occidente, de la mano de comisarios franceses mayoritariamente[5].

Todos estos elementos juegan un rol fundamental para la comprensión global y contextualización del último gran evento protagonizado por el MQB: el encargo de la obra *Dayiwul Lirlmim* de la artista Aborigen australiana, Lena Nyadbi, para la creación de una macro-instalación en el tejado de la mediateca del MQB. Esta instalación en la "quinta pared" del museo (concepto usado por el arquitecto, Jean Nouvel), se integra en un proyecto más amplio de intervenciones artísticas permanentes en la piel del museo: en sus fachadas, espacios públicos y tejados interiores, que buscan: "une présentation permanente des oeuvres, de jour comme de nuit, avec un point de vue privilégié depuis la rue afin de rendre ces oeuvres accesibles au public présent et futur" (MQB, 2009: 4). Son estas características tan específicas en torno a la ubicación

[3] Para un estudio detallado de las repercusiones que los procesos de descolonización y la crítica al cientifismo positivista tuvieron en los estudios y prácticas museográficas V. el artículo de Alice Duarte, *O museu como lugar de representação do outro.*

[4] Para una información sucinta y acurada sobre la entrada de artistas y comisarios indígenas en el mundo del arte contemporáneo V. el capítulo 21 "El Multiculturalismo" de Anna Maria Guash, 2000: 557-579.

[5] Éste son algunas de las críticas más recurrentes por parte de teóricos de todo el mundo en relación al MQB. Para más información V., por ejemplo, Clifford 2007; Shelton, 2009 o Lebovics, 2010; Van der Bosch, 2007 o el pormenorizado libro de Sally Price, 2007 sobre el museo.

y a las poéticas de visualización de estas obras enmarañadas en el complejo arquitectónico del museo, las que hacen que este artículo se cuestione las posibilidades de diálogo intercultural que estas iniciativas abren, hecho que a su vez nos lleva a analizar las políticas de representación de la alteridad elegidas por los responsables del MQB. Lo que es indudable, es que el MQB es un museo de "otros" (*a museum of others*):

> By excluding any purely European object, the Quai Branly Museum implicitly defines the "other community", and by so doing, "Our community" as well. Drawing this boundary indicates that in France, the Other is defined as the body of communities outside of Europe. As a museum of Others, the Quai Branly draws a boundary between "Us" and "Them" (Martin, 2011: 56)[6].

3. ¿Là òu dialoguent les cultures?[7]

La instalación de la artista Aborigen australiana Lena Nyadbi titulada *Dayiwul Lirlmim*, inaugurada el pasado 6 de Junio de 2013, cubre la superficie correspondiente a los 700m2 del tejado de la mediateca del museo, y es considerada una de las instalaciones más grandes del mundo. La obra original, creada en 2012, fue ideada teniendo en cuenta la subsiguiente instalación en el tejado del museo, y es una pintura de ocres y carbón natural sobre tela de lino –materiales usados por los artistas del centro de arte de Warnum, en la zona de las Kimberley, Australia–, que tuvo que ampliarse 46 veces para llevar a cabo la reproducción en el tejado del museo[8]. Este reciente encargo fue una colaboración entre el MQB, el Australian Council y la Harold Mitchell Foundation[9]. La iniciativa se vincula a las políticas culturales del proyecto político "Creative Australia[10]", iniciado en 2013 con el anterior gobierno de Julia Gillard. "Creative Australia", como define la misma Gillard: "affirms the centrality of the arts to our national identity, social cohesion and economic success" (en www.creativeaustralia.com.au).

La idea de la concepción de esta instalación remite directamente a la ubicación urbana del MQB: justo a los pies de la emblemática y concurrida –por 7 millones de personas anualmente– Torre Eiffel[11]. De hecho, como se encarga de remarcar el comunicado de prensa del MQB, este icono arquitectónico del París industrial es la única plataforma terrestre para la visualización y recepción de la obra de Nyadbi. La otra fuente de visualización es a través de la plataforma Google Earth. Por lo tanto, la originalidad de la propuesta está vinculada, en primer lugar a su localización, en el tejado de uno de los edificios del complejo arquitectónico del MQB; y, en segundo lugar, a sus políticas de visualización –Torre Eiffel y Google Earth– o de no-visualización –por parte de los visitantes del museo–.

Este carácter rompedor y sorpresivo de localización y visualización de la iniciativa tuvo un amplio eco y seguimiento en la prensa digital a escala internacional[12]. El tono de los artículos de la prensa digital denota maravilla, seducción, y la promesa de una experiencia vinculada al espectáculo, que, para gozarlo, debes recorrer el camino hacia la torre y subir hasta sus pisos superiores para presenciarlo. Otro elemento que no se escapa a la prensa es la magnitud de exposición que goza esta instalación. Pero, aunque el mensaje subyacente en todos los artículos es claro, que la macro-instalación del mural de Nyadbi se proyecta al exterior, apelando a una gran cantidad de público que es a la vez diverso, dinámico, transnacional y transgeneracional, muy pocos artículos –siguiendo las líneas del comunicado de prensa del MQB– van más allá, analizando las posibilidades y potencialidades que esta iniciativa tiene en torno a establecer un diálogo con sus espectadores. ¿No sería lógico pensar, dada su gran visibilidad y la misión del MQB, que este mural actuara como embajador de las líneas pedagógicas del museo fuera del museo, proyectándolas al exterior, enganchando a más público (y no quedar sólo reducida a un espectáculo de promoción del museo)?

[6] Y más concretamente, este "Us" europeo y francés, es a la vez redefinido y re-diferenciado con la erección, paralela al MQB, del Musée de l'histoire de l'immigration, situado, irónicamente, en el antiguo palacio creado para la exposición colonial de 1931 y que albergó, hasta 2003, las colecciones del Musée National d'Arts d'Afrique et d'Océnanie. Queda claro en este contexto museológico parisino que en este "us" los inmigrantes de las excolonias francesas tampoco tienen cabida. Para más información sobre estos dos proyectos museológicos paralelos en París (MQB y Musée de l'histoire de la immigration) V., por ejemplo, Dominic Thomas, 2008.

[7] Este es el lema del MQB.

[8] Esta parte del proyecto estuvo a cargo de la empresa Cracknell&Lonergan, que ya estuvieron al frente de la implementación de las otras obras indígenas australianas que fueron incorporados en los edificios correspondientes a la Rue de l'Université para la apertura del museo en 2006.

[9] La Harold Mitchell Foundation, fue la principal mecenas de este proyecto y es propiedad de Harold Mitchell uno de los magnates de los media y la comunicación en Australia.

[10] V. www.creativeaustralia.com.au para más información. Y nótese la importancia que cobran las culturas y las artes de los grupos Aborígenes australianos, principal foco de inversión cultural fuera de Australia y elemento que ha sido absorbido y nacionalizado a nivel político nacional.

[11] V. las declaraciones del director del MQB Stéphan Martin en el documental *Le rêve du Barramundi.* sobre la creación del mural donde explica el rol fundamental de la Torre Eiffel en el idea de la propuesta.

[12] Basado en un estudio y análisis hecho por esta autora (no publicado) de las noticias digitales de 32 medios distintos.

4. Potencialidades olvidadas: el museo fuera del museo

Là òu dialoguen les cultures es el emblema de la institución y, literalmente, lleva implícita la voluntad de crear un espacio de diálogo intercultural. En los próximos puntos se analiza como las políticas museográficas de representación de la alteridad elegidas para la puesta en escena de esta gran instalación, que tiene todas las potencialidades para incitar un diálogo de reflexión a sus observadores, castran este objetivo. Y cómo el resultado final de la iniciativa, fruto de estas mismas elecciones museográficas, sí expande la ideología intrínseca de la institución, aunque en negativo. Es decir, en lugar de aumentar el dialogo intercultural, explicita las lagunas y críticas del proyecto ideológico del MQB en relación a la presentación de la alteridad anteriormente subrayadas.

La elección museográfica principal ofrecida al amplio público al que va dirigido la obra de Nyadbi, es una aproximación basada en la visualización y la experiencia estética pura, totalmente desvinculada de cualquier contexto informativo, ya sea de carácter histórico, etnográfico e incluso artístico (siguiendo con la línea de elección museográfica, ya mencionada, de todo el MQB). Con esta elección, la misma Nyadbi, como artista, pero también su cultura comunitaria –en pasado, presente y futuro– y las significaciones culturales y de identidad de la obra desaparecen en esta iniciativa, hecho que dificulta, más que facilita, las posibilidades de diálogo intercultural.

En general, las posibilidades de diálogo intercultural pasan por la expresión y el compartir historias y puntos de vista de las sociedades indígenas (australianas, en este caso): la posibilidad de darles voz, espacio para su (auto) representación y presentación de sus historias largamente silenciadas durante el pasado colonial. Esta erradicación del diálogo por la negación de la expresión, es contraria a uno de los objetivos que está en el corazón de las prácticas artísticas contemporáneas de casi todos los artistas Aborígenes australianos, que es el de compartir sus historias a través del arte. Las obras son una afirmación política, social y cultural de identidad, entendida esta tanto en sentido intra-grupal como intergrupal: entre distintas culturas Aborígenes, a nivel nacional australiano, y a nivel internacional. Y las obras son también uno de los actos más potentes y visibles con los que articulan su compleja posición en el mundo de hoy, afirmando y cuestionando a la vez nociones tan actuales como las de globalidad y localidad, tradicionalidad y modernidad. Asimismo, (con) sus obras, ofrecen actos de reflexión y contestación en relación a los paradigmas primitivistas, de raíz eurocéntrica, que se han usado largamente para representar la alteridad (que la juzgaban como inferior), paradigmas aún presentes hoy en muchos discursos actuales.

Tanto la reflexión en torno al colonialismo inglés sobre las sociedades Aborígenes de Australia, como la continuación de esta colonización por parte del gobierno australiano una vez conseguida su soberanía como estado-nación, como la reflexión sobre la historia colonial francesa, así como la situación actual fruto de las repercusiones de la etapa colonial (en Australia, en este caso), quedan apartadas e imposibilitadas con la elección de puesta en escena de esta iniciativa; aun cuando estos temas ocupan un espacio primordial en los objetivos de creación de Nyadbi y de los otros artistas Aborígenes australianos de distintas naciones que colaboraron en el proyecto de arte público para la apertura del museo en 2006.

Por ejemplo, en el caso de la obra que nos ocupa, Nyadbi ha pintado una narración cultural de su grupo (la gente Gija), vinculada a una parte específica del territorio de su madre (entre otros miembros de la comunidad) sobre el cual ella tiene ahora custodia y responsabilidades sociales y culturales compartidas para con el territorio, su grupo, sus antepasados y las generaciones futuras. La narración, que transmite conocimiento específico sobre ese territorio y cuenta como se crearon las características de dicho territorio, gira en torno a Dayiwul, un pez (el *barramundi*) que vive en las aguas dulces de esa región. Tres mujeres intentaban pescar este pez, uno de los ancestros creadores de la zona, y en un salto que dio en su huida de las trampas preparadas por las mujeres, esparció sus brillantes escamas (*lirlmim*, en la lengua del grupo Gija) por la zona rocosa de alrededor, hecho que explica (a nivel intragrupal) la presencia en esta región de la mina de brillantes más grande del planeta.

Más allá de los subtextos y significados intragrupales (que no es el tema que ocupa a este artículo), esta re-interpretación visual de Nyadbi es una puerta muy válida para la reflexión histórica y contemporánea, así como también para la revisión del pasado colonial. Por citar sólo algunos de los elementos en juego, mencionar que la obra: a) plantea cuestiones históricas sobre la negación de las culturas Aborígenes de Australia de soberanía sobre sus tierras ancestrales; b) abre la puerta a la reflexión en torno a cuestiones contemporáneas, como los pleitos y denuncias constantes de intervención en tierras ancestrales por parte de grandes empresas mineras, y el rol de negociación activo que tienen las sociedades indígenas de esas zonas afectadas en estos procesos (ya sea por colaboración, negación, negociación

de contrapartidas, éxito en cambios en las legislaciones…); y c) incita, también, a reflexionar en torno a cuestiones de patrimonio inmaterial y al aprendizaje y aceptación de visiones, miradas y relaciones con el mundo, el territorio y la cultura (presentes, pasadas y futuras) distintas a las propias.

En declaraciones durante la misma inauguración, Lena Nyadbi dijo que cuando miró su instalación des de la Torre Eiffel: "(…) I felt sorry for my country –the landscape has been changed but the dream [narración cultural] hasn't" (Miller, 2013). Y su sobrina, Roseleen Park, que la acompañaba, explicó que esta tristeza era por como las minas de Argyle Diamonds, que explotan la región, han modificado el territorio, y añadió que: "For everyone to understand our dreaming [narraciones culturales como la de la obra de Nyadbi], it's good for people all over the world to know that" (Millar, 2013).

Sin embargo, todos estos elementos que facilitarían un verdadero diálogo intercultural, quedan enmascarados en la puesta en escena esteticista y sin contextualización de la obra de Nyadbi. De hecho, en vez de poner una cámara a lo alto de la torre Eiffel, como sugiere el director del MQB Stéphane Martin[13] para que los visitantes del museo puedan ver los efectos estéticos de la obra en las distintas estaciones, podría ser más interesante ofrecer algún tipo de información contextual sobre las cuestiones mencionadas[14] que suscita la obra en la misma torre, elemento que sí facilitaría un verdadero diálogo intercultural y brindaría un espacio de aproximación a esas culturas a través de su arte.

5. Un jardín del Edén[15] o la entrada al corazón de las tinieblas[16]

> This is a museum built around a collection. Where everything serves to draw out the *emotions* at play within the primal object, where everything is done to *shield* it from light while capturing that *rare sunbeam*, so necessary for the *vibrancy* of a *spiritual presence*. It is a place marked by *symbols of forest and river*, and the *obsessions of death and oblivion*. It is a *sanctuary* for works conceived in Australia *or* in America that are *scorned* and *censured* today. It is a *haunted* place, wherein dwell and converse the *ancestral spirit* of *those* who *discovered* the human condition and *invented gods* and *beliefs*. It is a *strange, unique* place, *poetic* and *disturbing* (MQB, 2006: 1. Énfasis de la autora)[17].

Una crítica centrada en la retórica que usa Nouvel en su presentación del concepto alrededor del cual creó el complejo arquitectónico del MQB podría llenar páginas desglosando estereotipos y clichés, de raíz occidental, en relación a la representación de la alteridad, todas ellas fuertemente vinculadas con una crítica de claro (neo)primitivismo: sociedades vinculadas (o pertenecientes) a la naturaleza, homogéneas, que deben ser exploradas y descubiertas por parte de Occidente ya que guardan secretos sagrados en relación a la espiritualidad, etc. Sociedades y objetos, en suma, aproximados con una mirada llena de exotismo.

La materialización (tanto interna como externa) de estas ideas a nivel de escenografía y arquitectura roza la perfección. A nivel exterior (que es el que se analiza en este artículo), y como publicita el mismo MQB (MQB, 2006), Nouvel busca recrear un espacio natural en medio de la ciudad de París –la ciudad de la cultura–, hecho que despierta obsoletas dicotomías entre cultura/naturaleza-Occidente/resto del mundo, como han remarcado muchos críticos (ver por ejemplo: Kimmelman 2006; Martin, 2011: 58). Su pared de doble de cristal reforzado en la avenida del Quai Branly –su acceso principal–, lo separada del ruido de la ciudad y recrea la sensación de entrar en un espacio misterioso, sagrado (MQB, 2006). Es un espacio que dada la omnipresencia de plantas, arbustos, y paredes verticales verdes recuerda una reserva o una jungla (Shelton, 2009: 7), lo que refuerza de nuevo los clichés primitivistas. Esta misma entrada predispone al visitante a iniciar un viaje iniciático o de descubrimiento a un mundo espiritual/sagrado (MQB, 2006). La falta de señalización junto a la abundancia de vegetación en perpetuo estado de crecimiento que delimita sus pasadizos de entrada crean un estado de confusión para el visitante primerizo, que no se sabe bien dónde lo llevan, y lo convierten *de facto* en explorador (MQB, 2006). Asimismo, el complejo de edificios que conforman el museo quedan absorbidos dentro de la vegetación (que 8 años después de su inauguración ya ha crecido suficiente), y sólo partes de la arquitectura de éstos sobresalen a modo de cabañas o casas en los árboles (Clifford, 2007: 3 citando a Nouvel), recreando así otro estereotipo. Sus colores principales –ocres (amarillos y rojizos) y tonos berenjena– están relacionados directamente con la tierra,

[13] Según Stéphane Martin –director del MQB–: "the musée will have a webcam installed on the Eiffel Tower so that people worldwide can observe the painting through different seasons" (Fortescue, 2013). También dicen Martin y Nouvel que la obra rompe con el gris monótono de la ciudad de París.

[14] Que son sólo algunos pocos ejemplos de las múltiples que suscita.

[15] En referencia a la expresión usada por Lisa Rochon (citada por Shelton, 2009: 4) en relación al MQB.

[16] En referencia al artículo de Michael Kimmelman, "A heart of Darkness in the city of light" (2.07.2006)

[17] La cursiva es de la autora, para incitar a la reflexión sobre las nociones "primitivistas" tan arraigadas en el seno del proyecto del MQB, y que son centrales en la reflexión en torno a las construcciones occidentales sobre la otredad.

con la naturaleza; mientras que la entrada por "la puerta de atrás", en la Rue de la Université, aparece cortejada por un río. La información oficial del museo también explica que el complejo arquitectónico quiere evocar una tortuga, como criatura mítica perteneciente a muchas de las culturas cuyos objetos alberga el museo (MQB, 2006: 16), elemento que las homogeneiza como un todo, más que remarcar su diversidad y riqueza.

Este es el contexto conceptual y marco físico dónde se insertan las obras de otros ocho artistas Aborígenes australianos contemporáneos, las cuales son una de las únicas representaciones contemporáneas de las culturas que recoge el proyecto del MQB –otro elemento fuertemente criticado por los académicos–. Todas estas instalaciones tienen un espacio propio –más o menos visible y público– en el edificio de acceso en la Rue Université y fueron instaladas para la apertura del museo en 2006.

La idea de encargar obras de artistas Aborígenes australianos contemporáneos para ser insertadas en el complejo arquitectónico fue de Jean Nouvel (MQB, 2009). Los primeros contactos para llevar a cabo esta visión de Nouvel, fueron a nivel político, de la mano de mismo Chirac con su paralelo australiano de ese momento (el primer ministro Howard). Una vez establecido este primer contacto, el encargo tomó la dirección de un proyecto colaborativo y consultativo a nivel intercultural, hecho que sigue las propuestas teóricas de Michael Ames para una mejor curación en las representaciones de la alteridad, donde las sociedades indígenas tengan voz para decidir qué tipo de representación quieren que se les dé: "no curation wihout consultation" y "no curation without collaboration" (Ames, 1991: 13-14). Las responsables Aborígenes involucradas en este procesos fueron Brenda Croft (artista internacional, comisaria y académica de las naciones Gurindji/Malngin/Mudpurra; en ese momento comisaria en la National Gallery de Australia) y Hetti Perkins (reconocida agente cultural perteneciente a las naciones Arrernte y Kalkadoon, que en ese momento era comisaria en la Art Gallery de New South Wales). Su selección de artistas para el encargo denota la potencialidad de crear un diálogo intercultural a la vez que apunta al objetivo de romper estereotipos primitivistas sobre las culturas y artes Aborígenes australianas. Para ello fueron elegidos ocho artistas, ampliamente reconocidos en el mundo del arte contemporáneo, cuatro hombres y cuatro mujeres, quienes con sus obras afirman la variedad de formas artísticas que toma el arte Aborigen en la actualidad. Además, todos ellos son de zonas geográficas y culturales distintas, por lo que rompen con el paradigma colonial que postula una homogeneización de las sociedades Aborígenes de Australia, considerándolas como un único bloque cultural, y, en consecuencia, negando su verdadera diversidad. Y por último, la mayoría de las obras llevan implícita una fuerte carga crítica, de denuncia (en pasado y presente) del trato que sus culturas de origen recibieron por parte de Occidente, así como también una fuerte reflexión crítica en torno al lugar que estas culturas ocupan hoy en la sociedad australiana poscolonial y global internacional.

La misión para estas obras es insertarse en "le concept de "jeu" de Jean Nouvel, une métaphore qui sert et illustre sa thèse, que le musée –et donc, par association, la commande– permette une ambiguïté dans l'interprétation des collections du musée, afin de contrer la rigidité des anciennes pratiques muséologiques" (MQB, 2009: 4), como las guiadas por un paradigma primitivista. En la misma línea discursiva, la comanda tiene un reto enorme, que es el de mostrar y expresar "la volonté du musée de représenter les cultures du monde comme des 'traditions vivantes'" (Musée du Quai Branly, 2013: 5) y no como culturas atemporales o extinguidas como describía el mismo paradigma.

A pesar de la potencialidad de la selección propuesta por Croft y Perkins para conseguir estos objetivos, y de modo similar al caso de la instalación de Nyadbi, este artículo sostiene que varios elementos relacionados con las elecciones museográficas imposibilitan: 1) establecer un diálogo intercultural con el visitante o el paseante de la Rue Université, 2) dar un punto de acceso conceptual, de reflexión a las colecciones del museo y 3) representar estas sociedades como *traditions vivantes* y sus instalaciones como obras de estricto arte contemporáneo.

En primer lugar, su ubicación no es tan de dominio público como se publicita por parte del MQB. Mientras que obras de John Mawurndjul ubicadas en la tienda del museo, techo y columna, sí gozan de una ubicación excelente para llegar al público –tanto interno como externo–, la mayoría de las otras instalaciones están en los techos, paredes y fachada del edificio de carácter privado de la Rue Université, donde un visitante corriente no acostumbra a ir. Además, contradictoriamente por parte del museo, la ubicación de las obras no está señalizada en el complejo museístico por lo que con localización actual es difícil que las obras cumplan con el objetivo postulado por Nouvel de ofrecer un punto de acceso conceptual al museo y de diálogo con los visitantes/paseantes. Si se les hubiera querido dar realmente voz a las obras sería más adecuada su localización en el acceso principal del museo. Además, como la instalación de Nyadbi, la información y contextualización relativa a estas creaciones es

escasa: las pocas placas informativas están ubicadas en un lugar poco concurrido y la información que detallan usa una retórica marcada por nociones primitivistas occidentales, como son las referencias a lugares sagrados, poder ancestral, ceremonias secretas, escarificaciones (Price, 2007: 134-136), etc. Esta retórica más que desactivar clichés e imágenes preconcebidas en torno a las culturas representadas los aumenta. Del mismo modo, las descripciones parecen estar más encaminadas en presentar o justificar cierta noción de autenticidad y pureza de esas culturas/artistas/obras des del punto de vista francés –favoreciendo las relaciones de éstas con el pasado–, que en afirmar su complejidad cultural y su clara contemporaneidad –como apunta la selección–. Y, por último, subrayar el silencio –en las placas informativas– de los temas críticos subyacentes en estas pinturas. Como Jeremy Eccles se pregunta:

> Will Europeans [understand] the story of a 20th-century massacre that lies inside [Paddy Bedford's] painting? (…) And, walking along the Rue de L'Université, will they pick up urban artists Judy Watson's references to French nuclear testing in the Pacific? [Will they see that Michael Riley's photographic images are] condemning the Christianity that was imposed to replace traditional Aboriginal beliefs? (en Price, 2007: 138).

Pero el elemento más significativo para desactivar las potencialidades de comunicación y diálogo de las obras es, sin duda, el espacio arquitectónico y escenográfico externo en el que se insertan, y que actúa sobre ellas a modo de marco. Este jardín del Edén o "corazón de las tinieblas" diseñado por Nouvel (repleto de clichés primitivistas como hemos ido desentrañando en este texto) hace aflorar en cualquier espectador todo tipo de mirada y experiencia (neo)primitivistas, arrastrando con ello a las mismas obras. No deja de ser irónico que la consecución perfecta de los objetivos de Nouvel y los responsables de la propuesta ("la synergie entre l'architecture et les œuvres, où les installations son indissociables de l'édifice et de l'environnement" (Musée du Quai Branly, 2013: 4) sea precisamente lo que les haga más daño a esta instalaciones Aborígenes en términos de representación de su identidad y en relación a la potencialidad de crear un diálogo intercultural.

A modo de conclusión subrayar que todos los elementos analizados en este texto relativos a la selección museográfica, reducen e imposibilitan las potencialidades de dicho diálogo intercultural de las obras y de su explotación como espacio de (auto)representación Aborigen en el museo. Este hecho implica que el MQB pierde la oportunidad de expandir la línea pedagógica del museo fuera del propio museo, y la posibilidad de dialogar verdaderamente con esas culturas Aborígenes. Por todos estos elementos podríamos decir que las obras quedan estatizadas y mudas (y, a modo de sinécdoque, también sus culturas productoras) ya que pierden sus potencialidades de expresión de contenidos y se convierten en simples murales decorativos que sí publicitan el museo al público pero sin ofrecer una aproximación a las culturas que representan. Por todo ello, no puedo más que estar de acuerdo con las palabras de Lebovics en su crítica global al museo, pero que cuadra perfectamente en el caso de las obras que nos han ocupado:

> [Nouvel] has given us a spectacle. The diversity, contradictions, and complexities of the worlds the museum contains appear to us, to take Debord's words, as an "*affirmation of appearance*"; the *lives lived in the cultures on display* register "*as mere appearance*" (Debord, 1971). Nouvel's is a spectacle made of the cultural capital of peoples of the Southern hemisphere accumulated, turned into commodities of the culture industry, and *bombastically displayed*. In his museum, objects are transformed into images (Lebovics, 2010: 108 Cursiva de la autora).

6. Bibliografía

Ames, M. (1991). "Biculturalism in exhibitions" en *Museum Anthropology*. 15(2), pp. 7-15.

Bergouhnioux, S. y Nizan, J. M. (dirs.), (2013). *Le Rêve Barramundi*. MQB, Cinétévé y Médici TV. Fragmentos accesibles en abierto en http://www.youtube.com/playlist?list=PLq_kZgugXgOGxFoASy2xaPz3IlAU0wtgp

Bromberger, C. (2010). "From race to culture to esthetics: a museographic jouney into French ethnology" en *Museum Anthropology Review*. 4(1) Spring, pp. 63-69.

Clifford, J. (2007). "Quai Branly in process" en *OCTOBER*. Nº 120, Spring, pp. 3-23.

Duarte, A. (1998). "O museo como lugar de representação do outro" en *ANTROpológicas*. Nº 2, pp. 121-140.

Fortestcue, E. (2013), "Indigenous artist's painting on museum rooftop to be visible from the Eiffel Tower" en *Artwriter*. 26 de mayo de 2013. Consultado el 30 de marzo de 2014 en http://www.artwriter.com.au/news/indigenous-artists-painting-on-museum-rooftop-to-be-visible-from-the-eiffel-tower/

Guash, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza Editorial.

Kimmelman, M. (2006). "A Heart of Darkness in the City of Light" en *The New York Times*, 2 de Julio de 2006. Consultado el 30 de marzo de 2014 en http://www.nytimes.com/2006/07/02/arts/design/02kimm.html?pagewanted=all&_r=0.

Lebovics, H. (2010). "Will the Musée du Quai Branly show France the way to postcoloniality?" en Thomas (comp.), *Museums in Postcolonial Europe*. Oxon y NY:Routledge. Pp. 101-114.

Martin, A. (2011). "Quai Branly museum and the aesthetic of otherness" en *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies*. Vol. 15. Pp. 53-63.

Miller, N. (2013). "Dreamtime art celebrated in rooftops Paris" en *Sydney Morning Herald*. 7 de junio de 2013. Consultado el 30 de marzo de 2014 en http://www.smh.com.au/world/dreamtime-art-celebrated-on-rooftops-of-paris-20130607-2ntpf.html

Musée Du Quai Branly (2006). *Un musée composite. Une architecture conçue autour des collections*. Pdf informativo. Consultado el 30 de marzo de 2014 en http://www.quaibranly.fr/uploads/media/L_architecture_du_musee_FR_07.pdf

—. (2009). *Commande publique d'art Aborigène.* Folleto informativo. París: Musée du Quai Branly. Consultado el 30 de marzo de 2014 en http://www.quaibranly.fr/uploads/media/Commande_publique_d__art_aborigene.pdf

—. (2013). *Inauguration of a monumental Aboriginal work by the artista Lena Nyadbi on the roof of the musée du quai Branly.* Comunicado oficial de prensa del museo. París: Musée du Quai Branly. Pp. 1-3.

Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Madrid: Alianza Editorial.

Price, S. (2007). *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press.

Shelton, A. A. (2009). "The public sphere as wilderness: Le Musée du quai Branly" en *Museum Anthropology*. 32 (1). Pp.1-16.

Thomas, D. (2008). "The Quai Branly Museum: Polictical transition, memory and globalisation in contemporary France" en *French cultural studies*. 19, pp. 141-157.

—. (2010). "Museums in postcolonial Europe: an introduction" en Thomas (comp), *Museums in Postcolonial Europe*. Oxon y NY: Routledge. Pp. 1-11.

Van Den Bosch, A. (2007). "Major case study: cultural memory re-presented at the Quai Branly Museum" en Rentschler, R. y Hede, A. M. (eds), *Museum Marketing: Competing in the Global Marketplace*. Amsterdam; London: Butterworth-Heinemann. Pp: 3-11

7. Páginas Web

Creative Australia. Consultado el 18 de marzo de 2014 en www.creativeaustralia.com.au

ÍNDICE ▷

EL ARTE EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: EN TORNO A UN PROYECTO DE LE CORBUSIER PARA PARÍS EN 1950*

Juan Calatrava Escobar
Universidad de Granada

En 1950 Le Corbusier hizo público un sorprendente proyecto para construir, en el área de la Porte Maillot de París, un edificio de una arquitectura muy liviana, casi efímera, destinado a albergar un centro de arte contemporáneo que reuniese las funciones expositiva y creativa. Ello constituía una de sus respuestas al debate suscitado en esos años en torno al papel del arte en la ciudad. Dicho debate es inseparable del sentimiento, generalizado entre numerosos intelectuales, de que, los duros años de postguerra, era necesaria una reconstrucción no sólo material sino espiritual de la civilización y que en ella había de desempeñar un papel esencial una nueva relación entre el arte contemporáneo y el público a través de nuevos dispositivos arquitectónicos y de una nueva implantación del arte en los espacios urbanos. Este proyecto de 1950 puede considerarse, por otra parte, como un momento central en la reflexión de Le Corbusier sobre el modo en que la arquitectura moderna había de responder a las exigencias planteadas por las grandes transformaciones sufridas a lo largo del siglo XX por el concepto mismo de *arte* y por la relación entre los artistas y el público.

Se trata de un problema mayor en la cuestión de las relaciones entre Arquitectura y Artes Plásticas, que siempre preocupó a Le Corbusier, obsesionado por una imbricación esencial entre ambos ámbitos. Esta preocupación, además, comenzó a ser compartida por un amplio sector de la vanguardia arquitectónica y artística en los años posteriores a 1945, aunque ya antes podían percibirse síntomas de cómo la fé en la tecnología dejaba paso a un creciente cuestionamiento de las certezas del racionalismo ilustrado. Expresión filosófica palpable será la publicación en 1947 de la *Dialektitk der Aufklärung* de Adorno y Horkheimer, pero en el terreno de la confluencia entre arquitectura, ciudad y artes plásticas se había plasmado ya en 1943 con los *Nine Points on Monumentality* firmados por tres personajes tan significativos –y tan ligados a Le Corbusier– como el arquitecto José Luis Sert (ex colaborador de su estudio y su posterior comitente del Carpenter Center de Harvard), el crítico e historiador suizo Sigfried Giedion (secretario de los CIAM) y el pintor Fernand Léger, gran amigo de Le Corbusier y uno de los artistas más respetados por éste. Tras la guerra, la cuestión del nuevo papel del arte en la ciudad se convertiría también en uno de los problemas más discutidos en los CIAM de los 40 y los 50 (Mumford, 2002) y, especialmente, como recordará Le Corbusier en su proyecto de Porte Maillot, en el de Bridgewater (1947).

Analizar este proyecto de Le Corbusier implica entenderlo en el marco de la gran revisión historiográfica reciente que ha hecho saltar el gran relato mítico de una modernidad entendida como marcha lineal hacia el triunfo de la racionalidad técnica (Scalvini y Sandri, 1984; Tournikiotis, 2001). Esta revisión del paradigma de la modernidad nos ha devuelto una historia de la arquitectura del siglo XX mucho más rica, articulada y multiforme, y ello ha afectado grandemente a nuestra consideración de Le Corbusier, permitiéndonos entenderlo como la figura poliédrica que sin duda fue y recuperar facetas de su obra hasta ahora olvidadas,

* Este trabajo forma parte de las actividades del Proyecto de Investigación HAR2012-31133, Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales.

como es el caso del proyecto que nos ocupa, o directamente silenciadas. Así, por ejemplo, una de las cuestiones clave en la reciente investigación corbusieriana ha sido la estrecha relación existente entre su arquitectura y su obra plástica, asumiendo por fin la insistencia del propio Le Corbusier en que las bases de su arquitectura había que buscarlas también en su plástica y en que ambos aspectos de su trabajo creativo eran absolutamente inescindibles. Diversos estudios, congresos y exposiciones han permitido reconocer la realidad de este aserto: desde las primeras llamadas de Stanislaus von Moos (Von Moos, 1968)[1] o Jean Petit (Petit, 1970) al *rencontre* de 2004 sobre la obra plástica del maestro (AA.VV., 2005) o exposiciones como las de Ginebra (AA. VV., 2006), Madrid (AA.VV, 2006b; AA.VV., 2007) o Rotterdam (AA. VV., 2007a), además de la publicación del catálogo razonado de la obra pictórica (Jornod, 2005) y la esperada aparición del de la obra gráfica.

Tras este cúmulo de nuevas miradas comenzamos a poder entender la importancia que tiene en la andadura de Le Corbusier una idea que, aunque presente prácticamente desde el inicio de su trayectoria plástica y arquitectónica, adquiere entre 1945 y 1955 su definitiva cristalización: la *synthèse des arts majeurs*, que constituye el fondo teórico sobre el que se asentará el proyecto Porte Maillot de 1950.

A lo largo de esos diez años, la creatividad de Le Corbusier es febril, tanto en el terreno de la arquitectura (Chandigarh, Ronchamp, La Tourette…) como en el de la plastíca (no sólo la pintura, la obra gráfica o la escultura sino también esa gran síntesis de su cosmovisión que es *Le Poème de l'Angle Droit*, que he tenido ocasión de estudiar en otro lugar) (Calatrava, 2006). Esta búsqueda de la integración arte-arquitectura y de la comunicación con el público permiten entender también proyectos corbusierianos de esa época como el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokyo, el Pabellón Philips para la Exposición Universal de Bruselas de 1958, el Carpenter Centre for Visual Arts de Harvard o, ya con carácter póstumo, la *Maison de l'Homme* de Zurich, edificio que puede considerarse heredero directo de los planteamientos de la Porte Maillot.

A partir de 1945, la *synthèse des arts majeurs* se convierte en la idea clave de esta reorientación de toda su obra plástica y arquitectónica (Morgan Pearson, 1995; Calatrava, 2010). El punto de partida de dicha síntesis no es estético, sino filosófico, arraigado en lo más hondo de la cosmovisión del autor, una muy personal amalgama de ideas en la que el pensamiento hermético ocupa un lugar importante (Benton, 1987; AA.VV., 2004; Calatrava, 2006): para Le Corbusier, que se consideraba descendiente de cátaros, el mundo está desgarrado por la *división* entre opuestos como noche-día, Sol-Luna, hombre-mujer, tierra-agua, razón-pasión, horizontal-vertical, mente-mano, etc., y el artista-creador, trabajando en la frontera entre estas escisiones, es el único al que le es dado vislumbrar momentos de unidad, tender puentes que, aunque siempre provisionales, pueden marcar el camino de la *síntesis*, la reconciliación.

Le Corbusier escribe: "No hay escultores solos, pintores solos, arquitectos solos. El acontecimiento plástico se cumple en una 'forma UNA' al servicio de la poesía". Y es que *síntesis* es lo contrario a *especialización*. Le Corbusier reivindica, así, el reencuentro entre mano y cerebro, colmatando ese desdichado abismo que el Renacimiento abrió entre intelecto y ejecución, artista y artesano, proyecto y construcción: reivindicación de la necesaria imbricación entre el pensar y el hacer y entre la arquitectura y la actividad plástica y poética como facetas de una única actividad creadora. No es casual que el motivo de la mano adquiera ahora un papel central en su plástica: metáfora del artista-creador, su formalización en el célebre símbolo de la *Mano Abierta* ilustrará la idea de la creación como doble movimiento de captar y expandir, recuperando la compleja etimología latina del verbo *capio*: *coger*, pero también *recibir* y *captar*.

Le Corbusier no era el único en perseguir esta renovada idea de *síntesis*. Se trataba de una búsqueda en gran medida colectiva, como resumiría Paul Damaz (Damaz, 1956), en un libro cuya 2ª edición incluirá un prólogo de Le Corbusier (Le Corbusier, 1959). No sorprende, así, que, en 1949, esa aspiración genérica hallase en París un terreno privilegiado de encuentro en la *Association pour une synthèse des arts plastiques*, presidida por Matisse y cuya vicepresidencia asume el propio Le Corbusier. Como se verá, la lista de sus miembros ofrece una muestra patente de ese objetivo integrador. Con algunos de ellos, como Léger, Picasso o Matisse, Le Corbusier compartió también en esos primeros años cincuenta una plataforma privilegiada: el espacio editorial que ofrecían las ediciones Verve, de Tériade, donde se publicaron hitos como *Jazz* de Matisse (1947), *Cirque* de Léger (1950) o el *Poème de l'Angle Droit* de Le Corbusier (1955). Léger, en particular, fue uno de los artistas más ligados a Le Corbusier, desde 1920 hasta el abortado proyecto de basílica subterránea de la Sainte-Baume, de 1948 (Krauss, 1972; Ducros, 1987; Samuel, 2004; Calatrava, 2012: 261-271).

[1] Además de Von Moos, 1968, son muy numerosas sus contribuciones al estudio de la relación arte-arquitectura en la obra de Le Corbusier. Vid., como una de sus últimas revisiones sobre la cuestión Von Moos, 2007.

Ciertamente, esta aspiración a una síntesis de las artes venía ya siendo planteada por Le Corbusier desde los años treinta. En *Sainte alliance des arts majeurs* (Le Corbusier, 1935c) reivindicaba para el arte un papel que fuese más allá de la mera "decoración" de la arquitectura y exigía una alianza esencial entre arquitectura y pintura. Dos años más tarde, en *Des canons, des munitions? Merci. Des logis, s.v.p.*, el libro escrito, ya en plena tensión prebélica, para la exposición universal de París de 1937, explicaba el valor de síntesis de su Pavillon des Temps Nouveaux, un claro antecedente del proyecto Porte Maillot: "El Pabellón de los Tiempos Nuevos no estaba 'decorado' (…). La arquitectura y las artes plásticas no son dos cosas yuxtapuestas; son una, entera, sólida, coherente" (Le Corbusier, 1938: 22).

La guerra marca, sin embargo, un hiato evidente, como deja ver el importante artículo *L'espace indicible* (Le Corbusier, 1946b: 9-17). En él, Le Corbusier insistía en que tanto la arquitectura como la pintura y la escultura son verdaderas *artes del espacio*, aunque cada una con sus propios medios y especificidades. Y se trata ya de un espacio ligado a algo tan poco cuantificable como la *emoción* estética: toda obra de arte actúa con mecanismos que Le Corbusier, añadiendo un órgano sensitivo más a la síntesis entre intelecto, ojo y mano, prefiere definir ahora en términos de acústica. El arte no es ya sólo asunto del ojo sino también del oído, es *armonía* no sólo visual sino en el más estricto sentido musical de la palabra. Se plasma así el concepto de *acoustique plastique*, que quedará perfilado en el segundo volumen de *Le Modulor* (Le Corbusier, 1955). Ese *espace indicible* no es ya matematicamente controlable mediante los instrumentos confortadores de la geometría, sino que incluye un componente no mensurable, *inefable*, que lo emparenta directamente con la experiencia de *lo sagrado*. Es ese espacio inefable el que comparten arquitectura y artes plásticas, el que hace posible que el arquitecto, que tantas competencias ha delegado en los ingenieros, vuelva a aproximarse a los artistas.

Estas ideas serán inmediatamente desarrolladas y repetidas en numerosos textos de Le Corbusier. En *Aux approches d'une synthès* (Le Corbusier, 1946: 66-68), resume todos los grandes temas "de síntesis" que ocupaban por entonces su pensamiento: no sólo entre arte y arquitectura sino también entre esos diversos modos de estar y de moverse en el mundo expresados en las formulaciones de las "cuatro rutas" o los "tres asentamientos humanos", o en el elogio de la vista aérea, "conquista extraordinaria" que fomenta la idea de síntesis con las nuevas perspectivas que abre ese nuevo modo de mirar[2]. En *L'Évenement plastique* plantea cómo, frente a la especialización, se abre la era de los *constructores* y afirma que "(…) un arquitecto no puede ser, en su conciencia, otra cosa que constructor, pintor y escultor"[3]. Y en *Unité* traslada la reflexión sobre la síntesis a la problemática del debate profesional, criticando duramente la especialización instaurada por el decreto de Vichy de 1940 que regulaba la profesión de arquitecto, que en su opinión sólo produciría arquitectos incompletos y muy alejados de esa anhelada figura del constructor-artista que, para él, se encarnaba a la perfección en el genial Jean Prouvé. También reivindica el carácter "poético" de toda su arquitectura, incluyendo las obras "funcionalistas" de 1919 a 1928, e insistiendo en la unidad del "acontecimiento plástico", unificador de todas las artes[4], y en explicar a partir de este concepto su propia trayectoria creadora[5]. Y en 1955 presenta una nueva versión de estas tesis en su "Préface" a la 2ª edición del libro de Paul Damaz (Le Corbusier, 1959: VII-XII), exigiendo del arquitecto un diálogo fructífero con los artistas y reivindicando la policromía como asunto estrictamente arquitectónico[6] (rechazando la idea de que la arquitectura moderna sea algo esencialmente monocromo y el color un simple añadido).

[2] La trascendencia de la visión aérea es un tema recurrente en la obra teórica de Le Corbusier desde sus vuelos sobre Sudamérica en el viaje de 1929 o sobre el Norte de Africa. A estas cuestiones dedicó, por lo demás, un libro monográfico sobre aviones y vistas aéreas (Le Corbusier, 1935).

[3] Y continúa : "Si no lo es de hecho, lo será en espíritu, por el conocimiento profundo. Un arquitecto no puede ser más que un ser infinitamente sensible puesto que la meta de su trabajo es dar felicidad a los hombres" (Le Corbusier, 1946: 150-151).

[4] "Pero, ¿dónde comienza la escultura, dónde comienza la pintura, dónde comienza la arquitectura? En uno de los extremos de las tres ramas se ven la estatua, el cuadro, el palacio o el templo. Pero en el cuerpo mismo del acontecimiento plástico todo no es más que unidad: escultura-pintura-arquitectura: volumen (esferas, conos, cilindros, etc.) y policromía, es decir, materias, cantidades, consistencias específicas, reunidas en relaciones de una naturaleza emocionante. El cuerpo del ámbito construido es la expresión de las tres artes mayores solidarias" (Le Corbusier, 1948b: 11).

[5] "Desde entonces [desde 1920] no he cesado de pintar cada dia, arrancando de donde podía encontrarlos los secretos de la forma, desarrollando el espíritu de invención, lo mismo que el acróbata entrena cada dia sus músculos y el dominio de sí mismo (…) Arquitectura, urbanismo, pintura y escultura han tenido el poder de absorber la pasión de una vida y materialmente el trabajo de mis últimos 30 años. Mi destino es estar ligado a la armonía en las empresas que se relacionan con el dominio plástico (…) Unidad de espíritu. Especificidad de los medios" (Le Corbusier, 1948b: 32-33 y 57).

[6] La cuestión de la policromía arquitectónica está presente en Le Corbusier al menos desde la construcción del barrio de Pessac, en Burdeos (1925) o la elaboración del primero de los *claviers* de colores para la firma Salubra, en 1931, el mismo año en que redactó su texto *Polychromie architecturale*, no publicado. Podríamos recordar la declaración recogida por Jean Petit: "La policromía arquitectónica se apodera del muro entero y lo cualifica con la potencia de la sangre, el frescor de la pradera, el brillo del sol o la profundidad del cielo y el mar. ¡Qué fuerzas disponibles! … La policromía arquitectónica no mata los muros, pero puede desplazarlos en profundidad y clasificarlos en importancia… La policromía, medio de la arquitectura tan poderoso como la planta o la sección. Mejor dicho: la policromía, elemento mismo de la planta y de la sección" (Petit, 1970: 155). Vid. también Rüegg, 1997.

Es justamente en este marco teórico en el que hay que entender el renovado impulso de la actividad plástica de Le Corbusier a partir de 1945, con un gran enriquecimiento y diversificación tanto formal como iconográfico y técnico. Todo el rico universo de sus temas símbolos e imágenes (toros, manos, mujeres, orantes, máscaras, personajes demediados, etc.) se vuelca ahora, desde el estudio-taller de su apartamento ático en el mítico número 24 de la rue Nungesser et Coli (Sbriglio, 1996; Calatrava, 2011), en un abanico de técnicas cada vez más amplio y con un fuerte sentido experimental: grabados "rodoides", esculturas *à deux* con el ebanista bretón Joseph Savina (AA.VV., 1984; Le Couedic, 2005; Calatrava, 2007), tapices (a los que bautiza como *muralnomads*, el "mural" adecuado a la condición nómada del moderno urbanita) (Calatrava, 2007: 29), esmaltes (Calatrava, 2007: 30), etc.

Todo ello encuentra en 1950 la ocasión de materializarse en un proyecto arquitectónico, que pasará a engrosar la larga lista de las propuestas corbuserianas no realizadas pero que permanecerá agazapado en la memoria del autor durante los quince años que le restaban de vida, constituyendo un referente esencial de proyectos posteriores. Me refiero a la propuesta de 1950 para una serie de pabellones de exposiciones y talleres de creación artística en la Porte Maillot, al noroeste de París[7].

Al comentar este proyecto (Le Corbusier, 1953: 67-71), Le Corbusier lo sitúa explicitamente en continuidad con los debates del VI CIAM (Bridgewater, septiembre de 1947), en el que también Giedion insistió en las ideas expresadas en 1943 en torno a la "nueva monumentalidad". Dos años más tarde el CIAM de Bérgamo (1949) situaría el problema de la relación entre arte y arquitectura en el centro de las nuevas preocupaciones de una modernidad profundamente revisada[8].

Precisamente a raíz de las recomendaciones de Bridgewater se constituyó la *Association pour une synthèse des Arts Plastiques*, que venía a unirse con rasgos propis a un panorama asociativo en el que ya se encontraban la Union des Artistes Modernes o el ASCORAL[9]. A partir de las reuniones preliminares, en la propia casa de Le Corbusier, el 14 de octubre de 1949 tuvo lugar la primera sesión oficial de la *Association*, en la que Henri Matisse fue elegido presidente y Le Corbusier vicepresidente. Entre sus miembros se contarían artistas de primera línea como Picasso, Vasarely, Léger, Arp, Henri Laurens, Henry Moore o Georges Braque, además de otros intelectuales de diversos ámbitos, muchos de ellos estrechamente ligados a Le Corbusier como Sigfried Giedion, Marie Cuttoli, Jean Cassou[10], el museólogo George-Henri Rivière, Jean Badovici, Pierre Jeanneret, Jean Prouvé, Bernard Zehrfuss, Oscar Niemeyer, Ernesto Nathan Rogers o José Luis Sert.

Entre los objetivos fundamentales de la Asociación se encontraba: "La búsqueda de las más eficientes condiciones para una colaboración entre arquitectos, pintores y escultores por todos los medios apropiados, tales como exposiciones, publicaciones, conferencias, etc.". Y el resultado de ello fue la propuesta de realizar en París en junio de 1950 una instalación arquitectónica que permitiera albergar una exposición representativa de tales tesis y cuyo diseño fue encargado a Le Corbusier (Koll, 1999): tal fue el origen del pabellón para la Porte Maillot.

El proyecto, en sus dos versiones, aparece así como cristalización arquitectónica de la *synthèse des arts*. La idea de Le Corbusier era transformar el área de la Porte Maillot en un centro de permanente experimentación artística, con espacios versátiles que podrían servir tanto de talleres de creación como de lugares de exposición, ubicados bajo una estructura arquitectónica lo más liviana posible, ya que se trataba de albergar obras de arte muy diversas y además de manera no permanente, en exposición rotatoria.

En la descripción de su proyecto, Le Corbusier lo justifica como respuesta a la aspiración a una nueva síntesis, una nueva armonía, que caracteriza a la sociedad de la postguerra. Si la pintura y la escultura ya se han aproximado a partir de las vanguardias de principios de siglo, si la arquitectura ha hallado nuevos fundamentos de unidad en su conjugación con el urbanismo,

[7] Esta zona de París ya había sido estudiada por Le Corbusier en 1929, con un proyecto que presentado al concurso para la ordenación urbana de ese entorno y que incluía dos rascacielos a modo de puertas de ciudad (Le Corbusier, 1935b: 63-65).

[8] Una de las comisiones del CIAM de Bérgamo, coordinada por Giedion, estuvo dedicada a la "Colaboración mutua entre Arquitectos, Pintores y Escultores" y tomó como base de sus debates la idea corbusieriana de la "síntesis de las artes".

[9] La Union des Artistes Modernes se creó en 1929 y continuaría sus actividades hasta 1958. El ASCORAL (*Association des constructeurs pour la rénovation architecturale*) había sido creada por Le Corbusier a finales de 1942, con vistas a lo que ya se prefiguraba como gran esfuerzo de reconstrucción nacional.

[10] La relación de Jean Cassou con Le Corbusier era estrecha desde antes de la guerra y llevó a éste a colaborar en 1939 en la revista *Europe*, que dirigía Cassou (Calatrava, 2009: 90-109). A Cassou se debe, justo en 1950, otra clara formulación del principio de la síntesis de las artes: "Pero éstas [las grandes cosas que puede realizar la arquitectura] podrán ser consideradas monumentos completos cuando hayan comprometido el concurso de todas las artes. Corresponde, pues, a los arquitectos sentir y comprender la aspiración que se abre paso entre tantos pintores de nuestro tiempo hacia el servicio del muro. El tapiz, pero también el fresco, les tientan, así como el deseo de participar en la gran obra de las construcciones públicas o privadas (…) Los pensamientos del arquitecto y los del pintor deben, entonces, inclinarse en una misma orientación y hacerse mutua compañía" (Cassou, 1950: 139-140).

es hora, dice, de dar nuevos pasos en esta dirección. El arte contemporáneo al inicio de la década de los 50 está marcado por una situación llena de inestabilidad, variabilidad y confusión, pero por eso mismo llena de expectativas y rica en posibles acontecimientos artísticos inesperados a los que la arquitectura expositiva deberá responder de una manera flexible. No sólo se trata de la posible diversidad de objetos artísticos, sino también de una relación cambiante entre los artistas y el público que subvierte los modos tradicionales de contemplación de una exposición artística. La aparente confusión del panorama artístico no es, pues, para Le Corbusier, necesariamente un dato negativo si se tienen en cuenta las oportunidades que abre a una nueva *síntesis*: los pabellones de la Porte Maillot estaban especificamente diseñados para albergar un nuevo tipo de exposición artística que facilitara este proceso de acercamiento e integración bajo el signo de la *armonía*.

Las dos variantes, que Le Corbusier identifica como "Proyecto A" y "Proyecto B", responden a la misma idea básica: una serie de "paraguas" o "parasoles" –de "madera estandarizada y económica" en la A y metálicos en la mejorada variante B– albergan una concatenación de espacios modulares flexible y con múltiples posibilidades de composición y utilización, gracias al uso de las proporciones del Modulor: "Gracias al empleo del Modulor, los paneles dedicados a las manifestaciones pìctóricas podían revestir todas las formas y dimensiones imaginables" (Le Corbusier, 1953: 67).

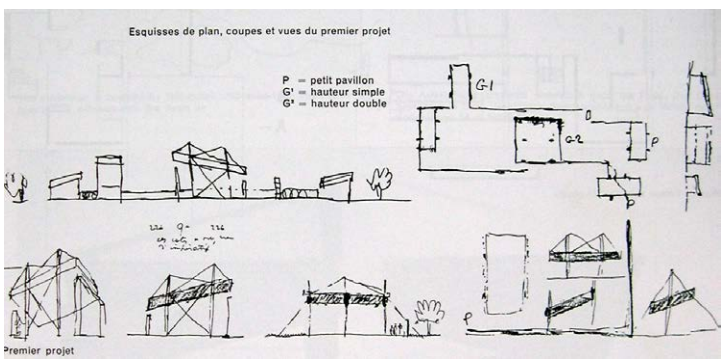


Fig. 1 – Le Corbusier, Croquis para la 1ª versión del Proyecto Porte Maillot, 1950. Fuente: © Fondation Le Corbusier, París

Con ello, Le Corbusier pretendía producir una moderna arquitectura artística partiendo del reconocimiento de cómo el arte contemporáneo evoluciona de manera tan acelerada e imprevisible que el contetendor destinado a albergarlo (y, no lo olvidemos, a fomentarlo) no puede ser en realidad otra cosa que arquitectura efímera. Frente a la solidez académica del museo tradicional, pensado para un tipo de objeto artístico básicamente permanente y estable, sus pabellones responden a la exigencia de adaptabilidad rápida y eficaz a cambios que resulta imposible prever y a un novedoso concepto rotatorio. Recuperan así, no en cuanto a los detalles del proyecto arquitectónico pero sí en cuanto a la tesis de fondo, su vieja idea –nunca realizada– de un "museo de crecimiento ilimitado": si éste último tenía, en sus dibujos de los años treinta, la forma de una espiral cuadrada, ahora los pabellones de Porte Maillot podrían crecer teóricamente sin límite sencillamente añadiendo nuevas unidades y ampliando la cobertura del parasol, en una composición que recuerda los modos de asociación que ya en la década de 1910 había planteado para sus células de vivienda "Dom-ino", y que se plantea además, de manera explícita, desbordar el propio marco arquitectónico e integrar el paisaje circundante.

La versatilidad del sistema permite, por otro lado, imaginar las formas más variadas de combinar dos tipos de actividad artística tradicionalmente desligados entre sí y que ahora se trata de aproximar: la creación y la exposición. El proyecto Porte Maillot no es ni un museo ni un taller de artista, sino una mezcla de ambos. Y ello se deja ver no solo en la absoluta flexibilidad de los espacios sino también en el estudio de circulaciones:

> La circulación ha sido estudiada para hacer pasar al espectador a través de espacios muy variados: explanada, espacio cubierto a doble altura, espacio plaonado a 2m 26, jardines con esculturas monumentales, rampa bajo el parasol, espacios abiertos hacia arriba o hacia abajo (Le Corbusier, 1953: 70).

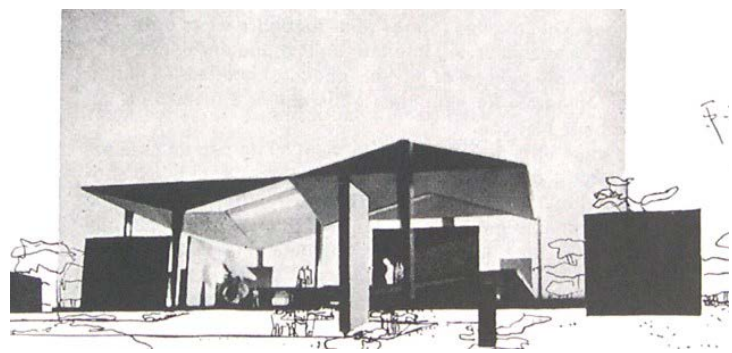


Fig. 2 – Le Corbusier, Proyecto Porte Maillot, 2ª versión, 1950. Fuente: © Fondation Le Corbusier, París

El sistema es desmontable, y ello es lo que hace posible otro de los aspectos innovadores del proyecto: la posibilidad de un circuito de intercambios artísticos internacionales. No se trata sólo de que el edificio no esté anclado al lugar y sea facilmente transportable,

sino de que también es reproducible de manera estandarizada. La vocación de reproducibilidad del esquema venía planteada también en estos términos: "Este tipo de parasol o paraguas metálico podía ser adoptado como resguardo tipo tanto en Milán como en Berlín, en Londres como en Nueva York, etc.". El proyecto de París podría así irradiar y convertirse en el punto de partida de una creatividad artística ajena a las fronteras, pero sin olvidar el papel primordial de la capital francesa como centro mundial del arte, algo que las instancias oficiales trataban a toda costa de mantener frente a la creciente consciencia de que, en realidad, el tiempo ya era de Nueva York. Para todo ello, Le Corbusier reclamaba, además, en coherencia con esa internacionalización, el patrocinio de la por entonces casi recién creada Unesco.

Especialmente significativa resulta la colaboración de Jean Prouvé en la resolución técnica de las estructuras de la Porte Maillot, cuya simplicidad aparente no dejaba de plantear complejos problemas de orden constructivo. Hay que recordar que Prouvé representaba para Le Corbusier la personificación de la reconciliación entre ideación y construcción, el máximo ejemplo del constructor en estado puro[11]. Jean Prouvé no sólo aportó las soluciones técnicas para la versión metálica de los pabellones de la Porte Maillot, sino que su colaboración con Le Corbusier continuó hasta la misma muerte de éste, ya que fue justamente Prouvé quien solucionó, en julio de 1965, algunos de los problemas constructivos del gran pabellón metálico de la Maison de l'Homme de Zurich.

Como se ha dicho, el proyecto Porte Maillot quedó sin realizar. Sin embargo, sus ideas constituyen el fundamento de otras obras posteriores de Le Corbusier marcadas también por la *síntesis*. Así, el Pabellón Philips de la Exposición de Bruselas de 1958 (Le Corbusier, 1958; Capanna, 2000; Casali, 2002; Quesada, 2002) representa la culminación de la complementariedad entre sonido e imagen, entre oído y ojo, gracias a la simbiosis entre el proyecto arquitectónico de Le Corbusier (auxiliado en los aspectos constructivos por Iannis Xenakis) y la elaboración con Edgar Varèse del célebre *Poème electronique* que se proyectaba en el interior, "(…) primera manifestación de un arte nuevo: 'Los Juegos Electrónicos', síntesis ilimitada del color, la imagen, la música, la palabra, el ritmo" (Le Corbusier, 1957: 200). El carácter



Fig. 3 – Le Corbusier, Pabellón Philips, Exposición Universal de Bruselas, 1958
Fuente: fotógrafo no identificado

efímero, tanto por su condicion de pabellón expositivo como por su clara alusión a la tienda del nómada, evocaba, como en Porte Maillot, la ligereza basada en una construcción movible a base de operaciones de montaje y desmontaje.

Tres años después, el Carpenter Center for Visual Arts de Harvard (Le Corbusier, 1965: 54-67) volvería a unir el tema de la renovación de las artes plásticas bajo el paraguas de una nueva arquitectura, con la incorporación de la música[12] y, por ende, del sentido del oído. Y fue J. L. Sert, comitente del edificio, quien señaló cómo éste constituía una verdadera una plasmación del deseo de Le Corbusier de ver cómo diversas artes se practicaban y se comunicaban en un mismo espacio (Sert, 1965).

Por otro lado, el aspecto proyectual y constructivo más significativo de la Porte Maillot, la combinación de un tejado

[11] Esa admiración hacia Prouvé la expresaría Le Corbusier, por ejemplo, en una carta de 12 de mayo de 1954: "Jean Prouvé expresa de una manera singularmente armónica el tipo de 'constructor' que todavía no es aceptado por la ley pero que la época en que vivimos reclama. Quiero decir con eso que Jean Prouvé es indisolublemente Arquitecto e Ingeniero. A decir verdad, Arquitecto y Constructor, porque todo lo que toca y concibe adquiere inmediatamente una elagente forma plástica aún realizando tan brillantemente las soluciones de resistencia y puesta en fabricación" (Archivo Fondation Le Corbusier E2-19-356).

[12] Cuando se habla de este proyecto, a menudo se omite el dato de que su planteamiento original incluía la incorporación de la música, como demuestran las notas enviadas por Le Corbusier al arquitecto chileno Guillermo Jullian de la Fuente, el miembro de su estudio encargado de la obra. Así, el 20 de febrero de 1960 le escribe: "Melodías electrónicas serán compuestas y realizadas para 1, 2, 3, emisiones al día, a horas fijas, emisión de naturaleza formidable de dulzura o de poder. Estas emisiones se harán según una ruta sonora estereofónica: en espiral ascendente o descendente, en vertical ascendente o descendente, poniendo sonoridad en el suelo y en el cielo" (Archivo Fondation Le Corbusier). Este aspecto musical, finalmente no incorporado, no se menciona ya en la presentación que se hace del proyecto en Le Corbusier, 1965: 54-67.



Fig. 4 – Le Corbusier, La Maison de l'Homme, Zurich, 1962-1967. Fuente: J. Calatrava Escobar, 2006

metálico independiente, a modo de parasol-paraguas, y un espacio modular intercambiable basado en las medidas del Modulor (además de otro elemento muy significativo: la presencia simultánea de la escalera y la rampa) constituiría la base esencial de otros proyectos de los últimos años de Le Corbusier que tenían igualmente por objeto edificios destinados a albergar los nuevos modos de expresión artística y de exposición. Así, en 1962 Le Corbusier recibió del coleccionista sueco Theodor Ahrenberg el encargo de un pabellón de exposiciones flotante en Estocolmo (Le Corbusier, 1957: 178-181). Aunque no realizado, al igual que el proyecto Porte Maillot, los espacios modulares bajo el tejado-paraguas deberían haber albergado tres salas, dedicadas a Picasso, Matisse y el propio Le Corbusier, de modo que la obra plástica de éste último hubiera acompañado precisamente a la de los dos grandes artistas contemporáneos que a lo largo de los años 50 habían estado continuamente presentes (juntamente con Fernand Léger) en su reflexión sobre la "síntesis de las artes".

Del mismo modo, en 1960 su marchante suiza Heidi Weber le encargó la proyectación en Zurich de una construcción emblemática que cumpliese un papel de síntesis de las concepciones arquitectónicas de Le Corbusier y que sirviese de marco a una actividad multiforme en pro de la cultura contemporánea. El pabellón de Zurich, bautizado como *La Maison de l'Homme*, no fue terminado hasta 1967, dos años después de la muerte de Le Corbusier y no sin fuertes debates en torno al grado de fidelidad que la construcción definitiva guardaba con respecto a un proyecto que Le Corbusier no terminó de definir en todos sus detalles (Calatrava, 2007b: 212-235; Dumont d'Ayot, 2013). Compuesto por unidades cúbicas "alveolares" de 2'26 metros de lado, basadas en las medidas del Modulor[13] y ensambladas mediante perfiles de acero atornillados, con un cerramiento de vidrio o de placas de acero esmaltado con novedosas juntas de neopreno, sobre el conjunto se alzaba la protección de un gran paraguas metálico que es una cubierta independiente y, al mismo tiempo, una verdadera pieza escultórica.

Una abertura triangular en la cúspide del tejado permite la entrada del sol y la conexión directa con el cielo, haciendo posible el último capítulo de la síntesis corbusieriana: convirtiendo al pabellón de Zurich en esa casa "hija del sol" que ya había proclamado entusiasta en *Le Poème de l'angle droit*. Pensado como un centro vivo de cultura contemporánea, en él se plasmarán, quince años más tarde, las propuestas arquitectónicas y estéticas de la Porte Maillot.

Bibliografía

AA.VV. (1984). *Le Corbusier / Savina. Dessins et sculptures*. París: Fondation Le Corbusier.

AA.VV. (2004). *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité*. París: Fondation Le Corbusier.

AA.VV. (2005). *Le Corbusier. L'Oeuvre plastique*. París: Fondation Le Corbusier.

AA.VV. (2006a). *Le Corbusier ou la synthèse des arts*, Ginebra, 2006.

AA.VV. (2006b). *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

AA.VV. (2007a). *Le Corbusier : Museo y Colección Heidi Weber*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte "Reina Sofía".

AA.VV. (2007b). *Le Corbusier. The Art of Architecture*. Rotterdam: NAI.

Benton, T. (1987). "The Sacred and the Search for Myths" en AA.VV., *Le Corbusier Architect of the Century*. Londres: Hayward Gallery.

Calatrava, J. (2006). "Le Corbusier y Le Poème de l'Angle Droit : un poema habitable, una casa poética" en AA.VV., *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Pp. 9-49.

—. (2007a). "Una casa para el hombre: Heidi Weber Museum – Centre Le Corbusier Zurich" en AA.VV. *Le Corbusier : Museo y*

[13] Estas unidades alveolares estaban ya previstas en 1949 para el frustrado proyecto de viviendas *Roq et Rob*, en Cap-Martin. El sistema de ensamblaje de estos cubos-Modulor fue patentado por Le Corbusier bajo el nombre de "226 x 226 x 226".

Colección Heidi Weber. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte "Reina Sofía". Pp. 212-235.

—. (2007b). "Le Corbusier y Heidi Weber: el sentido de una exposición", en AA.VV. *Le Corbusier : Museo y Colección Heidi Weber*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte "Reina Sofía". Pp. 16-31.

—. (2009). "Dos textos de Le Corbusier en la revista *Europe*" en *Massilia. Annuaire d'Études corbuséennes*. Barcelona: Massilia. Pp. 90-109.

—. (2010). "Le Corbusier y la Synthèse des Arts Majeurs, 1945-1950" en Calatrava, J. y Gómez-Blanco, A. (comp.), *Arquitectura y cultura contemporánea*. Madrid: Abada editores. Pp. 9-37.

—. (2011). "24NC: la casa de un arquitecto, el lugar de una síntesis" en AA.VV., *Mensaje en una botella*, Alicante: Colegio Oficial de Arquitectos de Alicante. Pp. 59-78.

—. (2012). "Mito, historia, memoria y arquitectura: cinco episodios en la obra de Le Corbusier" en González Alcantud, J. A. y Calatrava, J. (comp.), *Memoria y Patrimonio. Concepto y reflexión desde el Mediterráneo*. Granada: Editorial Universidad de Granada. Pp. 243-307.

Capanna, A. (2000). *Le Corbusier. Padiglione Philips*. Vicenza: Laboratorio Morseletto.

Cassou, J. (1950). *Situation de l'art moderne*. París: Éditions de Minuit.

Damaz, P. (1956). *Art in European Architecture, Synthèse des Arts*. Nueva York: Reinhold Publishing Corporation.

Dumont D'ayot, C. (2013). *Le Pavillon de Le Corbusier pour Zurich. Modèles et prototype d'un espace d'exposition idéale*. Zurich: Lars Müller Publishing.

Jornod, N. y J. P. (2005). *Le Corbusier. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Ginebra: Skira.

Koll, A. (1999). *The Synthesis of the Arts in the Context of Post-World War II: A Study of Le Corbusier's Ideas and his Porte Maillot Pavilion*. Nueva York: City University of New York.

Le Corbusier (1933). "Fernand Léger" en *Cahiers d'Art*. S.p.

—. (1935). *Aircraft*. Londres: Studio. Traducción castellana en 2004. Madrid: Abada editores.

—. (1935b). *Oeuvre complete*. Volume 2: 1929-34. Basel-Boston-Berlín: Birkhäuser.

—. (1935c). *Sainte alliance des arts majeurs ou le grand art en gésine*. L'Architecture d'Aujourd'hui.

—. (1946). *Oeuvre complete*. Volume 4: 1938-46. Basel-Boston-Berlín: Birkhäuser.

—. (1946b). *L'espace indicible*. L'Architecture d'Aujourd'hui.

—. (1948). *New World of Space*. Nueva York-Boston: Reynal & Hitchcock - The Institute of Contemporary Art.

—. (1948b). *Unité. L'Architecture d'Aujourd'hui.*

—. (1953). *Oeuvre complèt*. Volume 5: 1946-52. Basel-Boston-Berlín: Birkhäuser.

—. (1955). *Modulor 2 (La parole est aux usagers). Suite de "Le Modulor 1948"*. Boulogne: Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui.

—. (1957). *Oeuvre complète*. Volume 6: 1952-57. Basel-Boston-Berlín: Birkhäuser.

—. (1959). "Préface" en Damaz, P., *Art in European Architecture, Synthèse des Arts*. 2ª edición. Nueva York: Reinhold Publishing Corporation.

—. (1965). *Oeuvre complète*. Volume 7: 1957-65. Basel-Boston-Berlín: Birkhäuser.

—. (2006). "El espacio inefable" en *Minerva*. Pp. 6-11. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

—. (1958). *Le Poème Electronique*. París: Éditions de Minuit.

Lucan, J. (comp.), (1987). *Le Corbusier. Une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou.

Morgan Pearson, C. E. (1995). *Integrations of Art and Architecture in the Work of Le Corbusier: Theory and Practice from Ornamentation to the "Synthesis of Major Arts"*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Mumford, E. (2002). *The CIAM Discours on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge (Mass.): MIT Press.

Petit, J. (1970). *Le Corbusier lui-même*. Ginebra: Forces Vives.

Potié, P. (2004). "De la spiritualité cathare à l'initiation puriste" en AA.VV. *Le Corbusier. Le symbolique, le sacré, la spiritualité*. París: Fondation Le Corbusier. Pp. 27-38.

Rüegg, A. (comp.), (1997). *Le Corbusier. Polychromie architecturale: les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et 1959*. Basilea-Boston-Berlín: Birkhäuser.

Sbriglio, J. *Immeuble 24 N.C. et Appartement Le Corbusier*. Basilea-Bostón-Berlín: Birkhäuser.

Scalvini, M. L. y Sandri, M. G. *Immagine storiografica dell'architettura contemporanea: da Platz a Giedion*. Roma: Officina.

Sert, J. L. (1965). "Remembering Le Corbusier. What we have lost" en *AIA Journal*. Nueva York. Pp. 31-33.

Tournikiotis, P. (2001). *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Mairea.

Von Moos, S. (1968). *Le Corbusier. Elemente einer synthese*. Frauenfeld-Stuttgart: Huber.

—. (2007). "Art, spectacle and permanence. A rear-mirror view of the Synthesis of the Arts" en AA.VV., *Le Corbusier. The Art of Architecture*. Rotterdam: NAI. Pp. 61-115.

ÍNDICE ▷

PINTURA Y ORNATO ARTÍSTICO LIGADOS A LA ARQUITECTURA EN LA CIUDAD DE MURCIA DURANTE EL S. XX

Gema Carbonell Lloreda
Universidad de Murcia

Murcia, ciudad que esconde grandes tesoros, caminando por las estrechas calles del centro de la ciudad o por los grandes viales que la recorren, podemos ir descubriendo una serie de obras artísticas ligadas a la arquitectura. Como si la propia ciudad fuera un gran mapa del tesoro, o de los tesoros en este caso, este estudio nos enseña a mirar al caminar y apreciar ante todo las numerosas obras de arte que se encuentran en la vía pública o que se pueden observar desde ella.

Se dividen en dos ámbitos, el ámbito público, las cuales ostentan edificios de gobierno, instituciones o entidades de tipo bancario o comercial, en su mayoría. Y el ámbito privado, donde predominan las obras que se encuentran en las entradas o zaguanes de los edificios de la ciudad. Se trata de obras que no son muy conocidas la mayoría debido a su creación reciente relativamente o a su ubicación.

La pintura decorativa ha estado presente en la ciudad de Murcia a lo largo de la historia (Santiago Godos, 1996: 323-340), teniendo unos claros antecedentes en cuanto a pintura mural, desde la época de la Edad Media hasta el día de hoy, todavía encontramos muestras vigentes como las que veremos a continuación.

El gusto por embellecer la arquitectura sigue presente, en total se han podido recoger 74 obras perfectamente catalogadas y documentadas sólo en la ciudad de Murcia, otras se han quedado en el tintero por su procedencia desconocida o por falta de datos. También sabemos que existieron otras que han ido desapareciendo desgraciadamente.



Fig. 1 – José Lucas, 1999. Calle Marín Baldo nº 1. Palacio Fontes. Confederación Hidrográfica del Segura. Fuente: G. Carbonell Lloreda

Lejos de los grandes encargos de programas pictóricos, civiles y religiosos, que hasta el siglo XX eran habituales, nace un nuevo tipo de encargo, el particular y de ámbito privado, así como en el ámbito institucional.

La temática desarrollada es variada, de carácter desenfadado, en la mayoría de los casos preciosista, predominando los motivos paisajísticos, escenas típicas de la huerta de Murcia, bodegones, y representaciones de tipo histórico narrativo, todo ello alegre y muy decorativo. A su vez, se han utilizado diferentes tendencias artísticas, como la figuración, la abstracción, las formas cubistas e impresionistas, entre otras.

En estas realizaciones decorativas y artísticas se han utilizado variadas técnicas pictóricas murales, empleando además nuevas tendencias pictóricas, como acrílicos, óleo, temple, guache, esmaltes sintéticos y encáustica, entre otros. Así como variados soportes, a modo de paneles y conjuntos de azulejería vidriada.

Fueron muchos artistas los artífices de este tipo de decoraciones, algunos tenían en común las mismas inquietudes artísticas, llegando a formar por ello una serie de colectivos o grupos artísticos, como por ejemplo *"El Grupo Puente Nuevo"* o *"El Grupo Aunar"* que se crearon sobre la mitad del s.XX.

Hubo un tiempo en Murcia, concretamente en la época de después de la posguerra de la Guerra Civil española, conocida como la época del desarrollismo (Terán, 1982), cuando se impulsó de una forma desacerbada la construcción de grandes vías de la ciudad (Cremades Griñán, 1996), como la Gran Vía escultor Salzillo, la Ronda de Levante, Ronda Norte, todo ello ideado por afamados urbanistas como por ejemplo César Cort (Cort, 1932).

Este tipo de viviendas venía a ser el impulso de una nueva tipología de vivienda, como es la vivienda de pisos, que dejaba atrás la conocida *"casa de habitación"* (vivienda unifamiliar de planta baja).

Al surgir la nueva tipología de vivienda surge un afán por el decorativismo, heredero de los antiguos portales isabelinos característicos del siglo XIX. Los inquilinos buscaban crear un lugar agradable para recibir las visitas o hacer agradable su espera, a la vez de su función ostentativa. Los cuales se sabe que se encontraban decorados a modo de recibidor con sillones o sofás, lámparas, plantas y sus respectivas obras de arte colgadas o en su defecto realizadas en el mismo paramento.



Fig. 2 – Plaza de Santa Isabel y Gran Vía Escultor Salzillo de Murcia, 1956. Fuente: Archivo fotográfico de la Región de Murcia. CEHIFORM

Fueron varios acontecimientos históricos los que dieron lugar a este tipo de manifestaciones artísticas ligadas a la arquitectura.

Por otro lado existe el afán de decorar los edificios públicos con el fin de hacer una labor propagandística del buen hacer del gobierno de la región y en consecuencia del bienestar que se quería reflejar ante los ciudadanos.

Al artista le venía bien como método propagandístico ya que los años de guerra y posguerra fueron nefastos para el mundo del arte, incluso muchos artistas emergentes de la época se vieron obligados a emigrar a otros países.

En cuanto al ámbito público la obra de tipo ornato artístico ligado a la arquitectura más longeva que encontramos es un bonito tondo en el techo de una pastelería situada en una céntrica calle de la ciudad de Murcia (calle Trapería). Sabemos de obras de esta época, que desgraciadamente debido al paso del tiempo, el derrumbe de edificios o diversos factores han desaparecido. Las situamos como antecedentes a las que se desarrollarán durante la época del desarrollismo hasta hoy, que veremos a continuación.

Podemos destacar los casos de las instituciones públicas como son el edificio de la consejería de Sanidad y Consumo de la Región de Murcia que presenta obras de arte tanto al interior como al exterior, de los artistas Antonio Hernández Carpe y Anastasio Martínez Valcárcel. En la biblioteca de la Universidad de Murcia (Antiguo Colegio Mayor) encontramos un mural de Antonio Hernández Carpe, y en el actual Museo Arqueológico de Murcia (antigua casa de la cultura) también, del mismo autor. Estas construcciones de tipo institucional datan de mediados del s.XX y las obras a los artistas se encargaron durante la creación de los respectivos edificios, como si de un remate artístico de la obra se tratara.

Podemos encontrar obras sobretodo al exterior, y predominando la técnica del mural de azulejería pintada en edificios como colegios, institutos, gasolineras, en el club de tenis de Murcia, y un largo etc. La técnica de la cerámica vidriada es una de las más duraderas frente al paso del tiempo y los agentes medioambientales, también, en caso de destrucción del edificio o derrumbe, se puede cambiar de emplazamiento sin grandes complicaciones.





Figs. 3 y 4 – (Izquierda) Antonio Meseguer Alcaraz, 1982. Pastelería Viena. Calle Trapería nº 20; (Derecha) Anastasio Martínez Valcárcel, 1969. Avenida Ronda de Levante nº 11. Edificio de la Consejería de Sanidad y Consumo (fachada lateral). Fuente: G. Carbonell Lloreda



Fig. 5 – Alfonso Albacete. *Ocho Lunas*. Caja Murcia Central, 1997. Gran Vía Escultor Francisco Salzillo nº 23. Fuente: G. Carbonell Lloreda

En cuanto a obras ubicadas en el interior de edificios públicos, generalmente en el zaguán o vestíbulo, encontramos obras de diferentes técnicas, como el caso del mural de cerámica vidriada del Concesionario SEAT realizado por el prestigioso artista cartagenero Ramón Alonso Luzzy, en el colegio San Buenaventura regentado por los hermanos capuchinos encontramos una serie de grandes pirograbados de José María Párraga relacionados con la vida de San Francisco de Asís. A parte, en el mismo colegio, encontramos unos murales de azulejería que se encuentra en las fachadas realizados por el ceramista murciano llamado Inocencio Lario, el cual los realizó siguiendo los bocetos de José María Párraga, porque éste abandonó a medias el programa de ornamentación del colegio, debido a diferencias de opinión sobre su obra con los contratantes.

Las entidades bancarias también fueron partícipes de este tipo de muestras artísticas, destacando la obra de Alfonso Albacete que se encuentra en Caja Murcia Central situado en la Gran Vía Escultor Salzillo, así como varias muestras de artistas murcianos reconocidos que adornan sucursales de la misma entidad. Cabe destacar los grandes murales del afamado escultor Antonio Campillo que se encuentran en el edificio de la Sede de la antigua CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo) situados en la fachada.

Existen obras como por ejemplo las que se encuentran en el Edificio de la Cámara de Comercio de Murcia, que proceden de otros lugares, como en este caso que su ubicación originaria era el Ilustre Colegio de Farmacéuticos de la Región. O bien, las situadas en El Palacio Fontes actual sede de la Confederación Hidrográfica del Segura, de los artistas Antonio Hernández Carpe y José Lucas. Se trata de obras que proceden de otras ubicaciones y que se han trasladado recientemente con el fin de que no desaparecieran.

Recientemente, en el año 2012, se ha realizado un gran programa de ornato artístico ligado a la arquitectura en las sucesivas fases de construcción de la Ciudad de la Justicia de Murcia. Los artistas que han participado son el pintor Juan Antonio Abellán Juliá y Manuel Coronado.

Predomina la obra de Abellán Juliá ya que ocupa la totalidad de las plantas de los dos edificios, se trata de una especie de pintura matérica adherida al muro con formas abstractas que recuerdan la naturaleza y vegetación propia de la región de Murcia, todo muy colorista y decorativo. Las pinturas de Manuel Coronado son de tipo óleo de caballete y se encuentran distribuidas en la zona de sala de reuniones, salón de actos y despachos de altos cargos.

En cuanto al ámbito privado, encontramos numerosas muestras de pintura decorativa ligada a la arquitectura, algunas sabemos que fueron encargadas por los propios arquitectos creadores de los edificios, y otras las solicitaron los propios inquilinos. Muchas las podemos apreciar desde la vía pública asomándonos desde la puerta del portal, y algunas otras hemos sabido de ellas por casualidad.

Las técnicas empleadas son muy variadas, encontramos murales de pintura plástica, paredes enteladas, murales de azulejería, bajorrelieves en piedra, grandes pinturas de caballete, incluso algunas esculturas adheridas al muro. Es bien sabido el gusto de los inquilinos por embellecer los zaguanes de los edificios,

algunos casos se denota preocupación por ostentar estas obras, ya que de noche se encuentra el espacio iluminado para que se puedan apreciar estas singulares obras desde la calle.

Los artistas creadores suelen ser más o menos reconocidos de la época en la ciudad de Murcia, en su mayoría, otorgando al lugar un cierto prestigio y distinción.

Las zonas donde encontramos obras de este tipo son las que conforman los grandes viales de la ciudad, los cuales se crearon a mediados del s.XX cuando tuvo lugar los planes de ordenación urbana de la ciudad durante la época del desarrollismo. Más tarde se han seguido creando algunas obras del mismo tipo pero en menos medida. La más próxima a nuestros días data del año 1996 y es de la artista Chelete Monereo.

Sabemos que pueden aparecer obras que desconocemos a día de hoy, tanto en la ciudad de Murcia, como en los diferentes municipios de la Región de Murcia, ciudades como Cartagena, Lorca, Águilas, Totana, Cieza, Molina de Segura, y un largo etc. Incluso en otras ciudades de España también sabemos que existen obras del mismo tipo.

Este estudio busca que este tipo de obras tanto las de ámbito público como las de ámbito privado obtengan el reconocimiento que se merecen, y en consecuencia, darlas a conocer para que se valoren y conserven adecuadamente en los lugares en los que fueron proyectadas.

Bibliografía

AA. VV. (2000). Catálogo *Murcia: la mirada romántica, entre el olvido y la añoranza*. Museo de la ciudad. Octubre. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

AA. VV. (2010). *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Ministerio de Cultura. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.

Aragoneses, M. J. (1964). *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Diputación Provincial de Murcia.

Bautista Sanz, J. (1977). *77 años de pintura y escultura en Murcia*. Murcia: Ed. Galería Zero.

Bozal, V. (1976). *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Cachorro Rodríguez, E. (1997). *Población y vivienda en la Murcia del s. XX*. Murcia: Consejería de Política y Obras Públicas. Caja Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia.

Cort, C. (1932). *Murcia, un ejemplo sencillo de trazado urbano*. Madrid: Edita Sucesores de Rivadeneyra.

Cremades Griñán, C. M. (1996). *Urbanismo en la Edad Moderna: la Región de Murcia*. Volumen IV de Serie Urbanismo Histórico de Murcia y el Sureste. Murcia: Ed. EDITUM.

Doerner, M. (1978). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Madrid: Editorial Reverte.

Flores Arroyuelo, F. J. (1991). "Una Murcia a vista de pájaro, y también una Murcia perdida", prólogo a la selección de fotos en Muñoz Zielinski, M., *Imágenes de Murcia (1930-1950)*. Murcia: Del archivo de la Real Academia del Aire.

Macarrón Miguel, A M. (1995). *Historia de la conservación y la restauración*. Editorial Tecnos.

Martínez-Medina Alinari, A. (1886). *Rodríguez y Villanueva. La Arquitectura y las Artes decorativas al principiar el s.XIX. El monumento y la casa. En La España del siglo XIX*. Madrid: Ateneo Científico Literario. Madrid.

Morales, J. L. (1973). *Diccionario de la pintura en Murcia*. Murcia: Galería de arte Al- Kara.

Nicolás Gómez, S. M. (1994). *La Morada de los Vivos y la Morada de los Muertos: Arquitectura doméstica y funeraria del siglo XIX en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia.

—. (1998). "Arquitectura y urbanismo en Murcia 1939-1956" en *Murcia, un tiempo de posguerra. 1939-1956, Contraparada*. Palacio Almudí (Murcia) del 7 de abril al 10 de mayo de 1998, Cajamurcia. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

Roselló, V.M. y Cano, G.M. (1975). *Evolución Urbana de Murcia*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

Ruíz, Vi. (2005). "Reflexiones sobre la obra del pintor Molina Sánchez" en *Homenaje a J.A. Molina Sánchez*. Colección *Artistas murcianos*. Murcia: Real Academia de BB.AA. Santa María de la Arrixaca.

Santiago Godos, M. V. (1996). "La Fachada principal del Palacio Episcopal de Murcia: Un caso singular de pintura mural al exterior y de problemática conservación" en revista *Imafronte*. Pp. 323-340. Murcia

—. (2000). *Un gran mosaico parietal de arte contemporáneo. Procesos de extracción, traslado y restauración*. Lérida, XIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Comité Español del ICOM.

Segado del Olmo, A. (1977). *7 pintores con Murcia al fondo*. Madrid: Organización Sala Editorial, S.A.

Terán, F. de. (1982). *Planeamiento urbano en la España contemporánea, 1900-1980*. Volumen 39. Madrid: Alianza Universidad. Ed. Alianza.

ÍNDICE ▷

LA PRESENCIA DEL ARTE EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: ENTRE LA INTERRUPCIÓN Y LA *ESTETIZACION* DEL ESPACIO PÚBLICO: CHILE, APROXIMACIONES RECIENTES

Felipe Corvalán Tapia
Universidad de Chile

1. Introducción: El arte en la ciudad

En el año 2000, por iniciativa del colectivo de arquitectura URO1.org, se instaló en pleno centro de la ciudad de Santiago de Chile el proyecto *Nautilus*. Popularmente conocido como la *Casa de vidrio*, la aparición de este objeto extraño que permitía a los santiaguinos seguir sin restricciones las actividades cotidianas de su habitante, restableció la visibilidad de intervenciones capaces de abrir nuevos significados al interior de la ciudad. La posterior visita del fotógrafo Spencer Tunick, reafirmó la potencialidad de la ciudad como soporte de intervenciones artísticas, olvidada por el arte chileno durante la década de los noventa.

La interacción entre el arte y la arquitectura parecen articular un ámbito de encuentro tan inevitable como parcial. Más allá de las variables específicas que configuran este diálogo, es posible constatar una interacción permanente entre el arte y la arquitectura, entre el arte y la ciudad. En este contexto, el espacio público, resulta un escenario privilegiado para propiciar y estimular el encuentro entre el arte y la arquitectura. Una vinculación relevante a partir del encuentro de acciones que actúan sobre un mismo ámbito y que nos permite identificar las convergencias y divergencias operacionales entre artistas y arquitectos. Una tensión que no sólo está determinada por características formales o estilísticas, sino que también, por la orientación y sentido que tales intervenciones nos plantean.

La presencia del arte en el espacio público puede ser entendida en sí misma una como estrategia de *ruptura*, en la medida en éste se desplaza desde los límites institucionales que



Fig. 1 – Proyecto *Nautilus*. Uro1.org. Fuente: colectivosarquitecturasa.wordpress.com

tradicionalmente legitiman su presencia: museo y/o galería. Un proceso de desplazamiento en el cual resultan fundamentales las transformaciones encabezada por Marcel Duchamp durante la primera mitad del siglo XX. Duchamp logrará reorientar la reflexión en torno a la producción artística, remplazando la pregunta *¿qué es el arte?* por aquélla que nos pregunta *¿bajo qué condiciones se produce o pude producir el arte?* Un cambio de sentido en función del cual buena parte de la producción cultural de la segunda mitad del siglo XX se vinculará con expresiones asociadas al mundo de lo cotidiano, transformando los límites habituales dentro de los cuales solía tener *lugar* el arte. Un desplazamiento que, siguiendo la línea argumental de Pierre Bordieu, dará paso a un proceso de readecuación en la interacción entre productores, obras, espacios de intervención y estrategias de visualización[1].

[1] Ámbito que para Pierre Bourdieu determina las condiciones de producción de las

En este proceso de expansión serán fundamentales las indagaciones sobre la ciudad, sobre el ámbito de lo público. Un lugar que asociado a los continuos procesos de modernización y expansión urbana se consolidará como escenario de visibilización e invisibilización de los distintos imaginarios socioculturales. En esta dirección, la presente investigación sugiere la necesidad de pensar bajo qué condiciones se produce la emergencia del arte en la ciudad. Una reflexión que junto con reconocer prácticas relacionadas con lo artístico, nos permite aproximarnos al mapa de significaciones que tal presencia puede generar, cuestionando la aproximación tradicional a la ciudad desarrollada desde la arquitectura y la planificación urbana, asociada y determinada por la concepción de *proyecto*[2].

Como veremos a continuación, el desarrollo de intervenciones artísticas durante los últimos años en Chile intenta recuperar al espacio público como un ámbito propicio para la acción del arte, interrogándonos sobre las condiciones de posibilidad que esta presencia propicia. Una reflexión que intentaremos desplegar en función de la convivencia y contraposición entre *estrategias de interrupción* y *estrategias de estetización*, según sea el caso, siguiendo la línea de reflexión planteada por Walter Benjamin hacia el final del texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*[3].

2. La *proyección* de la ciudad: Experiencia normalizada

En la medida en que la modernidad se consolida como sistema de orden, el ejercicio arquitectónico será valorado en términos normativos, en función de su capacidad de desarrollar estrategias de control. Bajo estos parámetros las estrategias de diseño o planificación intentarán establecer funciones y categorías, orientando el habitar y las relaciones comunitarias. Tal condición puede ser entendida en función de la idea de *proyecto*, estrategia predominante en el quehacer arquitectónico, vigente hasta el día de hoy. Una aproximación vinculada con la moderna vocación de progreso y que, pese a las fisuras postmodernas y la inestabilidad de los procesos de desarrollo, también podemos reconocer en las ciudades latinoamericanas.

La ciudad entendida modernamente aspira a su *autolegitimación,* intentando consolidar una coherencia interna que le permita asignar funciones, inscribiendo las acciones cotidianas dentro de los límites del *metarrelato* que ella misma construye, como es planteado por Jean-François Lyotard. En este contexto, no es de extrañar que el concepto de *función* predomine en las propuestas urbanas y arquitectónicas durante la primera mitad del siglo XX, hoy renovado a partir de las exigencias de *eficiencia* impuestas a los edificios y a la ciudad contemporánea. La planificación urbana y sus expresiones arquitectónicas, se auto-asignarán la potestad de dotar de sentido al espacio, evitando reconocer las acciones espontáneas y aleatorias que en éste tienen lugar.

En dirección contraria a lo señalado anteriormente es posible pensar la irrupción del arte en el espacio público. Una emergencia que permite la presencia de *lenguajes extraños* que logran desarticular e interrumpir la *normal y habitual* relación entre habitante y ciudad. Así, las intervenciones artísticas pueden ser leídas como *acontecimientos* capaces de contradecir las normas promovidas por la planificación urbana y el diseño arquitectónico. El arte como condición intempestiva permite activar un espesor crítico que, de acuerdo a lo establecido por Fredric Jameson, permite *re-situarnos*[4] al interior de la ciudad, propiciando nuevos *mapas cognitivos* que desarman la trama que limita la interacción social, interfiriendo nuestra habitual percepción del entorno urbano.

manifestaciones culturales: "El sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular, causa aparente, ni un grupo social (la alta burguesía financiera y comercial que llegaba al poder en la Florencia del *Quattrocento*, en Antal, o la nobleza de toga, en Goldmann), sino el campo de producción artística en su conjunto" (Bourdieu, 2000: 163).

[2] La palabra proyecto proviene del término latín proicere, que significa lanzar hacia adelante (pro (hacia adelante) / iacere (lanzar)), concepto que resume la vocación planificadora que domina a la arquitectura. Al respecto, Alfonso Muñoz Cosme señala: "La arquitectura deseada, ideada o intuida sólo puede hoy hacerse realidad a través de un laborioso proceso de creación, mediante el que se obtiene un complejo modelo documental previo y a esas tres realidades (idea, proceso y documento), las denominamos con esta palabra mágica: el 'proyecto'" (Muñoz Cosme, 2008: 18).

[3] Al respecto se hace referencia a la contraposición establecida por Benjamin entre la estetización de la política y la politización del arte, dos formas sugeridas por el autor para entender las grandes transformaciones del proceso modernizador de la vida moderna. Resulta interesante volver a analizar y desarrollar el concepto de *politización del arte*, desplegado por Walter Benjamin como mecanismo que permite trascender y sobre todo interrumpir el proceso de especialización y homologación de experiencias propagado y consolidado durante el siglo XX. De cara a la transformación irreversible en la que se encuentra el arte, Benjamin nos propone avanzar desde el arte asociado a un ritual, a un arte como medio de revolución política.

[4] Frente panorama de una ciudad cada vez más dispersa y expuesta a la fluctuación permanente de información, Jameson hace un llamado a reconquistar el sentido del lugar, cuestión que le permitiría al sujeto situarse críticamente frente a la realidad y tomar posición ella: "Así pues, la desalineación en la ciudad tradicional implica la reconquista práctica de un sentido de lugar y la construcción o reconstrucción de un conjunto articulado que se pueda retener en la memoria, y que el sujeto individual pueda cartografiar y corregir atendiendo a los momentos de trayectorias móviles y alternativas" (Jameson, 1998: 69).

3. El acontecimiento del arte: estrategias de interrupción en la ciudad normada

La presencia del arte en el espacio público resulta relevante en la medida en que permite desarticular el orden preestablecido asociado al funcionamiento de la ciudad, propiciando la emergencia de aquello que carece de visibilidad, promoviendo la *alteridad* al interior de la ciudad. Tal como es planteado por Bernard Tschumi, existe la posibilidad de reconocer otras formas de entender y leer nuestra relación con el espacio, desarticulando aquellas estrategias rígidas de preconfiguración. En tal dirección puede ser entendido el cuestionamiento al concepto de *función* desarrollado por Tschumi, quien entenderá el espacio asociado al *acontecimiento*, a la *eventualidad* que resinifica permanentemente el orden de la arquitectura y la ciudad. El *evento*[5] propuesto por Tschumi sugiere una instancia impredecible que a partir de su naturaleza inestable cuestiona las certezas del proyecto.

A partir de esta concepción planteada por Tschumi, resulta interesante volver a pensar el concepto de *acontecimiento* vinculado a la emergencia del arte en la ciudad. Un término que puede ser entendido como una estrategia que se contrapone a la formalización de la vida cotidiana, pues el acontecimiento es portador de una capacidad crítica en la medida en que actúa intempestivamente, transgrediendo las trayectorias preestablecidas. El acontecimiento instala un tiempo de incertidumbre, transformado el transcurso ordinario del tiempo en *un tiempo que le ocurre a alguien*. La aproximación al arte a modo de acontecimiento es posible en la medida en que las intervenciones artísticas se hacen visibles como interrupción en la cotidianeidad urbana, permitiendo el desborde, exceso y/o transformación de las restricciones utilitarias y funcionales que predominan en la ciudad.[6] Bajo estos parámetros, la ciudad no sólo constituye el soporte físico de una determinada obra o intervención artística. El arte en el espacio público tiene la capacidad de alterar las posibilidades de comprensión, percepción y significación del lugar sobre el cual interviene. Una condición relevante para entender la diferencia aquí planteada entre aquellas intervenciones que efectivamente constituyen una experiencia de interrupción y aquel cuerpo de obras que se vinculan con prácticas e*stetizadoras*, que no modifican mayormente el campo de significación de la ciudad[7].

4. Interrupción y *estatización*: Arte y ciudad en Chile

En el caso de las ciudades chilenas, es posible reconocer un vínculo permanente entre arte y ciudad a partir de la década de los sesenta y hasta finales de la década de los 80, coincidiendo con el fin de la dictadura militar y el comienzo de la transición democrática. Desde la incorporación de objetos urbanos en las obras realizadas por Francisco Brugnoli hasta las intervenciones de la *Escena de avanzada* al interior de una ciudad fuertemente reprimida, el espacio público se consolidó como un escenario de operaciones vinculado a la construcción de un discurso crítico frente a lo establecido. Sin embargo, pese a este diálogo activo por casi tres décadas, a partir de la década de los noventa, coincidiendo con el proceso de apertura democrática, buena parte del arte chile retorna al espacio museal, o bien al creciente circuito de galerías que se consolidan en tal período. Un proceso que traerá como consecuencia el desplazamiento del anterior espesor discursivo y el predominio de *objetos desterritorializados*, autónomos, interesados en búsquedas formales y estéticas.

En términos históricos, la presencia del arte en la ciudad fue especialmente significativa en Chile durante la década de los ochenta, por ejemplo a partir del trabajo del grupo *CADA*, vinculado con la ya mencionada *Escena de Avanzada*. Precisamente las intervenciones realizadas por la *Escena de Avanzada* se plantean en función de estrategias de transgresión, dentro de las cuales tanto el cuerpo como la ciudad constituirán una fuente de emisión, consolidando una vocación de ruptura frente al contexto represivo de la dictadura militar chilena, permitiendo la visibilidad de un discurso alternativo frente a las condiciones sociales y políticas del país. Una visibilidad difícil de conseguir bajo el amparo de los tradicionales circuitos de difusión y exposición de las obras de arte. Así, el trabajo

[5] Bernard Tschumi sostiene: "Históricamente las definiciones de la arquitectura han sido de una cosa estática, sobre dar permanencia, anclar a la sociedad al suelo. Diciendo que la arquitectura puede ser algo dinámica, no estática, se introduce un segundo componente, el evento. La percepción (o la lectura o significado) de un espacio es totalmente diferente, dependiendo si el espacio es utilizado para una actividad u otra" (Walker, 2006: 42).

[6] Al respecto Sergio Rojas plantea: "Pues bien, pienso que la intervención estética de la ciudad, las expectativas de hacer acontecer el espacio citadino, sólo es posible precisamente en esos lugares, en esas unidades donde emerge el espesor significante; en donde hay un cuerpo significante que desborda la utilidad, que desborda la función que eso tuvo en su existencia primera. El cuerpo significante excede la economía funcional del signo" (Rojas, 2008: 115).

[7] "Es muy distinto cuando la ciudad se utiliza sólo como soporte de obras de arte que eventualmente alteran circunstancialmente, estéticamente (en el sentido débil del término: superficialmente) el espacio. En este punto las obras de arte pueden competir con la publicidad de un detergente o de una casa comercial. Son trabajos que pueden ser conceptualmente interesantes, pero no desde la perspectiva de la que estamos hablando; en ella resultan irrelevantes, intrascendentes, porque justamente no entran en relación con ese espesor. Acontecen en la ciudad como un escenario, como un soporte, pero no se relacionan con ella" (Rojas, 2008: 115).



Fig. 2 – Intervención de Lotty Rosenfeld, *No* + 1983: Foto: Jorge Brantmayer. Fuente: artishock.cl

de artistas como Diamela Eltit, Raúl Zurita o Lotty Rosenfeld permite una apertura en la significación habitual el espacio cotidiano, permitiendo la manifestación de *escenas anómala*s en un contexto permanentemente reprimido.

Pese a esta íntima relación entre el arte y el espacio público durante los años ochenta, a partir de la recuperación de la democracia es posible reconocer una discontinuidad respecto al trabajo precedente. Más allá de la diversidad de expresiones que se desarrollan durante la década de los noventa y evitando generalizar un proceso complejo que requiere ser pensado en profundidad, es posible plantear que nos enfrentamos a un distanciamiento evidente entre el arte y el espacio público en Chile. Tal como es sugerido por Guillermo Machuca, el arte chileno contemporáneo da cuenta de una producción centrada en la exploración formal y estética[8], interesada en los procesos de producción asociados a la materialización de la obra, dando paso a una suerte de vaciamiento político del arte chileno.[9] Un contexto de producción que además coincidirá con un creciente interés de artistas, curadores e instituciones culturales por internacionalizar las obras producidas en Chile, estableciendo un permanente diálogo entre lo local y lo global.

Contradiciendo el proceso ocurrido durante los noventa, a partir del año 2000 se evidencia una suerte de recuperación del espacio público como lugar de intervenciones y visibilidad del arte chileno contemporáneo. Una situación que se produce fundamentalmente a partir del trabajo de artistas como Carolina Ruff o Sebastián Preece y también a partir de la novedosa incursión de arquitectos interesados en expandir las tradicionales restricciones del ejercicio proyectual. Es así como el trabajo de Emilio Marín, la oficina Pezo von Ellrichshausen o Smiljan Radic logran vincular lo artístico con lo arquitectónico, no desde estrategias de control, sino más bien, a partir del intento de abrir y cuestionar los procedimientos habituales del quehacer arquitectónico. Es precisamente en función de esta aproximación paralela entre artistas y arquitectos que esta investigación sugiere la posibilidad de pensar las intervenciones simbólicas en el espacio público a modo de *interrupción* (artistas) o bien a modo de *estetización* (asociada a la labor de arquitectos).

5. Re-significación e interrupción de la *normalidad* del espacio público

A partir de la tensión anteriormente señalada, en primer lugar abordaremos las posibilidades de *re-significación* del espacio público propuesto por las intervenciones de algunos artistas chilenos contemporáneos. En esta dirección es posible entender, por ejemplo, el trabajo realizado por Sebastián Preece que siguiendo la línea ya explorada por la obra de Gordon Matta-Clark, se enfrenta a la ciudad y a la arquitectura intentado provocar su desestructuración, liberando aquella información simbólica que parece oculta tras sus límites normativos. Las estrategias deconstructivas desplegadas por Sebastián Preece logran modificar el *valor de uso* de los edificios, expandiendo la trama habitual de recorridos y percepciones a los cuales se acostumbra al habitante. En tal dirección, la intervención *Fábrica se declara en quiebra al inaugurar* (2002), realizada sobre las dependencias del Hospital Salvador de Santiago de Chile, revaloriza la presencia de un objeto ruinoso, a partir de la serie de excavaciones realizadas, vinculando el subsuelo del edificio con el patio interior del mismo. Una intervención que otorga visibilidad a zonas en condición de destierro, permitiendo encontrarnos con aquello que por lo general permanece oculto.

[8] "(…) una explosión indiscriminada de tendencias y expresiones visuales, la mayoría sustentadas en meras operaciones de lenguaje. Se trata, en este punto, de una inflación (de tipo cuantitativa más que cualitativo) tanto en lo concerniente a la producción teórica-escrita que obliga a una necesaria revisión y discriminación por parte del análisis crítico" (Lara; Machuca y Rojas, 2004: 19).

[9] Al respecto Machuca sostiene: "(…)habría que contemplar un creciente proceso de vaciamiento o adelgazamiento de determinados contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos por el arte chileno desde los 60 hasta la recuperación de la democracia" (Lara; Machuca y Rojas, 2004: 19).



Fig. 3 – *Fábrica se declara en quiebra al inaugurar*. Sebastián Preece, 2002: Fuente: sebastianpreece.blogspot.com

La intervención de Preece *re-actualiza* un espacio residual, incorporando el paso del tiempo como factor de afección sobre la espacialidad, dando cuenta de los cambios y transformaciones del edificio a lo largo de los años, pues la ruina, más allá de la acción del artista, continuará modificándose con el transcurso del tiempo. Una aproximación que podemos emparentar con la comprensión de Walter Benjamin sobre el tiempo, fundamentalmente sobre el pasado: un *destello* que emerge intempestivamente para actuar sobre el presente, dando paso a un estado en permanente activación.

En la misma dirección, la intervención *En-plazamiento político* (1999) de Carolina Ruff, puede ser entendida como un intento por expandir el significado y percepción habitual del espacio público. En el caso específico de esta intervención, sobre un lugar de alta significación institucional e histórica como es la *Plaza de la Constitución* frente al *Palacio de La Moneda*. La acción de completar el trazado preexistente de la plaza transgrede los límites habituales del espacio sobre el cual se interviene, estableciendo nuevas trayectorias para quienes se desplazan por el lugar, permitiendo nuevas lecturas y valoraciones simbólicas en función del también nuevo trazado[10]. Una intervención que además conlleva una fecha de término establecida, que se despliega para posteriormente desaparecer, haciéndose visible

[10] El pasto que completa el trazado de la plaza proviene del cementerio *Parque del Recuerdo*, cementerio ubicado en l ciudad de Santiago, lo que enriquece la lectura simbólica propuesta por la operación.



Fig. 4 – *En- plazamiento político*. Carolina Ruff, 1999. Fuente: www.arteycritica.org

como estrategia de interrupción validada en función de su breve tiempo de permanencia.

De esta manera, tanto el trabajo de Sebastián Preece como el de Carolina Ruff, actúan sobre el espacio público con la intención de modificarlo, interfiriendo en nuestra percepción habitual, interrumpiendo los códigos de comprensión asociados tradicionalmente a estos lugares, aparentemente irrevocables.

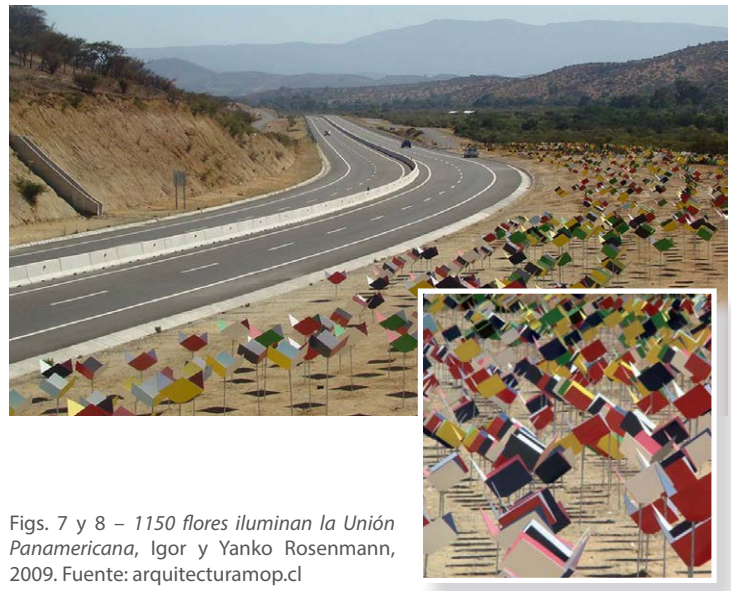
6. Estetización del espacio público: la arquitectura en el campo del arte

Paralelamente a lo que aquí hemos denominado *estrategias de interrupción*, durante los últimos años es posible reconocer intervenciones artísticas en la ciudad asociadas a procesos de *estetización* de ésta. Una caracterización que no pretende desestimar el interés y valor conceptual asociado a tal labor, pero sí evidenciar una apuesta por una inscripción armónica y complementaria al diseño de la ciudad planificada. Bajo esta aproximación, el arte en el espacio público puede disminuir su potencial crítico, así como también las posibilidades de una vinculación significativa entre el arte y las problemáticas de nuestras ciudades. Un tipo de intervenciones que en el caso de Chile, ha sido promovido institucionalmente por el Ministerio de Obras públicas y su reiterado llamado a concursos de arte público, destinados a intervenir edificios o infraestructura urbana a lo largo del país. Un estímulo a la producción que ha dado como resultado la ya mencionada *estetización* de ciertos ámbitos urbanos, dejando poco margen para la construcción de miradas críticas sobre el proceso de desarrollo dentro del cual se enmarcan tales obras de infraestructura y su influencia en la calidad de vida en las grandes ciudades.

Un ejemplo de lo anteriormente mencionado es la intervención *Puente ecológico para pájaros* (2009-2010), desarrollado por los arquitectos Emilio Marín y Claudio Magrini, que precisamente se



Figs. 5 y 6 – *Puente ecológico para pájaros*, Emilio Marín y Claudio Magrini, 2009-2010. Fuente: www.emiliomarin.cl



Figs. 7 y 8 – *1150 flores iluminan la Unión Panamericana*, Igor y Yanko Rosenmann, 2009. Fuente: arquitecturamop.cl

ubica a un costado de una de las nuevas autopistas urbanas que configuran el mapa de infraestructura de las ciudades chilenas. Más allá de la interesante conceptualización en torno a la instalación de un artefacto extraño que dialoga con el reconocimiento de un fenómeno propio de la naturaleza, la instalación se incorpora a la estructura preexistente, estableciendo una relación armónica con el contexto. Tal condición, si bien permite un enriquecimiento del paisaje en términos perceptuales, no se pronuncia, por ejemplo, en torno al modelo y configuración de ciudad que tal infraestructura produce. En tal sentido, no deja de llamar la atención la ubicación de este nuevo arte público, por lo general alejado de los grandes centros urbanos, del intercambio social que tienen lugar en el espacio público. Los concursos de arte público posibilitan la generación de operaciones artísticas fuera de las instituciones tradicionales que albergan al arte, pero en espacios de escasa visibilidad e impacto para el común de la gente.

Una caracterización que podemos reconocer, por ejemplo, si analizamos la recopilación de obras realizadas en función de los 15 años de funcionamiento de la *Comisión Nemesio Antúnez*[11], que opera al interior del Departamento de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas. Esta recopilación permite evidenciar un intento efectivo por desarrollar la presencia del arte en distintas localidades del país, como ocurre con la intervención *1150 flores iluminan la Unión Panamericana*. Estas intervenciones, así como la mayoría de las obras que forman parte del trabajo de la comisión antes citada, no sólo carecen de un espacio de visibilidad que permita asegurar un cierto impacto en la ciudadanía a través de su presencia, sino que además evitan, a mí modo de ver, un diálogo o confrontación frente a los límites físicos y significativos impuestos por la oficialidad que norma a las ciudades chilenas. De esta manera, la aproximación al arte público desde el campo arquitectónico vuelve a plantear la interrogante: "¿Nos enfrentamos a la presencia de intervenciones capaces de articular una estrategia narrativa y/o discursiva frente al espacio público, o más bien se trata de estrategias de estetización que utilizan a la ciudad como soporte sin modificarla simbólicamente?"

7. Conclusiones: El arte como posibilidad de re-significación del ámbito de lo público en la ciudad contemporánea

En el enigmático *Libro de los pasajes* (*Das Passagen-Werk*), Walter Benjamin reflexiona en torno a la ciudad en función del

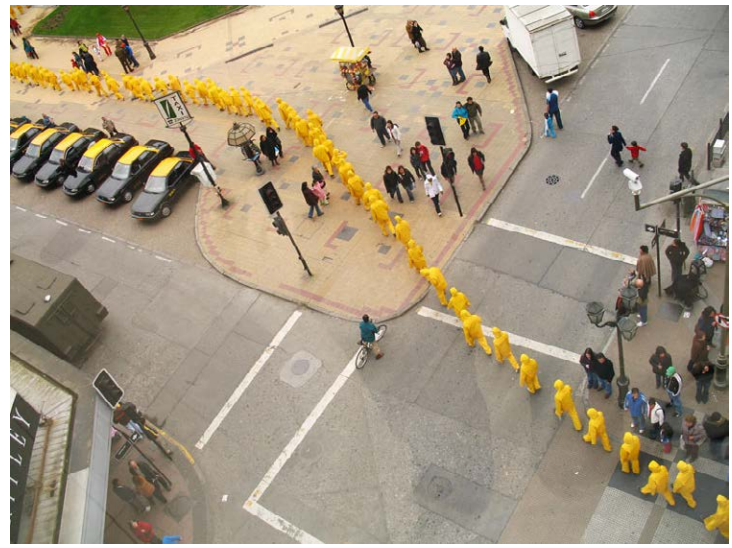
[11] La Comisión tiene por objeto establecer que edificios o espacios públicos deben ornamentarse con obras de arte.

desarrollo experimentadas por Paris durante el siglo XIX. Para Benjamin, la planificación de las ciudades intenta constituirse en aquel ámbito que nos protege de las *inestabilidades* del tiempo. Contraponiéndose a tal descripción, la lectura y aproximación de Benjamin propone evidenciar aquellas variables que logran interrumpir la secuencia lógica de sucesos al interior de la ciudad.

En esta dirección, resulta oportuno volver a pensar la presencia del arte en la ciudad a modo de *acontecimiento*[12], en la medida en que constituye una alteración significativa en la causalidad de la vida cotidiana, posibilitando nuevos estados de percepción por parte del sujeto en la ciudad. Una mirada dislocada que propicia la deconstrucción de aquellos grandes relatos narrativos que orientan el curso de las cosas y que se traduce no sólo en la formalización del espacio, sino que también, en la estructuración de la vida cotidiana. En este contexto las intervenciones realizadas por Carolina Ruff o Seebastián Preece permiten una lectura del espacio ya no como hecho unitario, sino más bien, como un campo en permanente re-significación. Una manera de operar que permite exponer el potencial crítico de un arte que emerge para interrumpir, para suspender y *atrasar* el transcurrir de las cosas. Bajo estos términos el arte y también ciertas expresiones arquitectónicas, se transforman en posibilidad, capaces de poner *en peligro* la estabilidad de las categorías que suelen orientar el vínculo entre la ciudad y sus habitantes.

La mirada propuesta por Walter Benjamin bien puede ser relacionada con la lectura crítica realizada por Bernard Tschumi sobre las limitaciones del quehacer arquitectónico asociado al proyecto. En tal sentido, el concepto de *evento* pretende liberar al espacio del orden instaurado por la arquitectura y el diseño urbano. La condición efímera y siempre cambiante del *evento* articula un cambio impredecible en el tiempo, sorprendiendo a un contexto urbano pensado en términos homogéneos y sin exabruptos.

Una interrupción que cuestiona el funcionalismo arquitectónico y que, siguiendo la línea argumental de Benjamin, permite la visibilidad de aquella sensibilidad reprimida en la ciudad configurada. Un instante que es capaz de transformar la presencia del arte en la ciudad, fundamentalmente en el ámbito de lo público, en una emergencia que estimula nuestra interacción con el espacio, con la ciudad.





Figs. 9 y 10 – *Temporal; Velocidades de la Intemperie*, Pezo von Ellrichshausen, 2006. Fotografías de Hayleen Gray, Luis Lagos y Celsor Campos. Fuente: cvc.cervantes.es

En este contexto, la incursión de arquitectos en la elaboración de propuestas simbólicas en la ciudad resulta un campo todavía por explorar, en la medida en que más allá de la incorporación de ciertas variables o procedimientos estéticos importando desde el mundo del arte, en la gran mayoría de los casos nos enfrentamos a intervenciones que siguen pensándose a sí mismas desde la lógica del proyecto, desde la generación de estrategias de control o armonización con el lugar en que se emplazan. En dirección contraria a esta situación, la mediática aparición de la *Casa de vidrio* o la intervención *Temporal; Velocidades de la Intemperie*[13] de la oficina Pezo von Ellrichshausen, nos permite pensar que

[12] "Al pensar el arte y el pensamiento desde el concepto de 'devenir´ es posible atisbar momentos irruptivos en la historia: flashes. La posibilidad aparece en el tiempo del destello. Es así que las artes enunciadas aquí tan sólo se inscriben en ese laberinto de la posibilidad" (Solana, 2009: 257).

[13] Una intervención efímera realizada el 30 de septiembre del año 2006, que a través de la movilización de un grupo de personas interrumpió la habitualidad del contexto urbano de la ciudad, desplazándose entre el Parque Costanera y la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

desde el campo de la arquitectura también es posible desarrollar un potencial crítico, ampliando las posibilidades del ejercicio arquitectónico, abriendo nuevas lecturas y significaciones en torno al espacio público. Así, la aproximación a lo público en función de la transdiciplinariedad arte-arquitectura sigue constituyendo un ámbito de reflexión vigente, capaz de propiciar no sólo estrategias de formalización, sino también, una expansión de las posibilidades significativas de ambas disciplinas.

8. Bibliografía

Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. España: Ediciones Akal.

Braudel, F. (2006). "La Larga Duración" en *Revista Académica de relaciones internacionales.* Nº 5. España: UAM-AEDRI.

Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Jameson, F. (1998). *Teoría de la Posmodernidad*. Traducción de Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo.Madrid. España: Trotta.

Lara, C.; Machuca, G. y Rojas, S. (2004). *Chile Arte Extremo. Nuevas tendencias del cambio de siglo*. Edición Digital.

Muñoz Cosme, A. (2008). *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso, representación*. Barcelona: Editorial Reverté.

Preece, S. (2008). "Fábrica se declara en quiebra al inaugurar" en *Revista ARQ*. Nº 70. Chile: Ediciones ARQ.

Richard, N. (2007). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Editorial Metales Pesados.

Rojas, S. (2008). *Espacio público, ciudad y arte*. La Ciudad del Futuro. Chile: Universidad de Chile.

Solana, I. (2009). "Un pensamiento emergente sobre el arte contemporáneo" en *Revista Andamios.* Volumen 6, nº 12. México.

Waldenfels, B. (2006). "El poder de los acontecimientos" en *Azafea, Revista de Filosofía*. Nº 6. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Walker, E. (2006). *Tschumi on architecture: conversations with Enrique Walker*. New York, EE.UU: Monacelli Press.

ÍNDICE ▷

LA CIUDAD COMO ECOSISTEMA CREATIVO
LA NUEVA INSTITUCIÓN ARTÍSTICA COMO FÁBRICA DE FUTURO

Andrea Estankona Loroño
Universidad del País Vasco

¿Qué sería de nosotros sin la ayuda de aquello que no existe?
(Paul Valéry)

Pero esas llamas arrojan, no luz, sino oscuridad visible.
(Fernando Pessoa)

El objetivo de encontrar el vínculo entre arte y ciudad en el momento actual es, más allá de un desafío, una oportunidad para desarrollar un modelo analítico que nos permita enfrentarnos y abordar muchas de las dimensiones clave que están determinando un cambio de época.

La ciudad, históricamente, siempre ha desempeñado el papel de emplazamiento estratégico y catalizador de los cambios sociales, constituyéndose como un entorno privilegiado para la innovación y la transformación de numerosos ámbitos institucionales.

Los efectos de la globalización y la digitalización de la economía parecieron desplazar del foco a la ciudad, priorizando el análisis del paulatino debilitamiento del Estado-Nación frente a las estructuras de poder globalizadas. Sin embargo, la irrupción del concepto de *ciudad global* de Saskia Sassen (1999) modificó la percepción de la topografía de esos centros de poder, situándola de nuevo como un elemento esencial y evidenciando que muchas de esas dinámicas clave de la globalización económica y de la digitalización social confluían simultáneamente en esa ciudad global.

Si bien la deslocalización y la cadena de valor de la producción inmaterial eran condicionantes esenciales de la dinámica funcional globalizadora, nos mostró que para su extensión y consolidación necesitaba de la existencia de emplazamientos físicos concretos dotados de una serie de características, equipamientos e infraestructuras –ciudades globales– que permitieran implementar una red nodal.

Todo ello sucedía en un contexto en el que, como nos anunciaba Brea:

> La entrada del capitalismo contemporáneo en una nueva fase tiene lugar al producirse la colisión sistémica entre los registros de la economía y la producción simbólica, entre el sistema económico productivo, en general, y el subsistema de las prácticas culturales y de representación. En términos antropológicos puede decirse que esa convergencia de registros constituye un acontecimiento inédito (Brea, 2004: 12).

La nueva economía postindustrial, con esta desmaterialización de la producción, ha favorecido la posición hegemónica del llamado capitalismo financiero y, al mismo tiempo, "el gran crecimiento y desarrollo de las industrias culturales, convertidas en macroindustrias del entretenimiento, el ocio cultural y el espectáculo (sobre todo gracias a su presencia en las redes de distribución medial)" (Brea, 2004: 14). Lo más significativo para Brea –y que también debería serlo para nosotros– es que, no sólo se constituirían como el más importante generador de riqueza en el siglo XXI, sino que a la vez serían el más potente operador simbólico que la humanidad ha conocido.

Lo que determina esta situación excepcional es que, por primera vez, introducida en la vida económica, la cultura ya no se nos presenta como una instancia metadiscursiva elevada sobre la vida práctica sino que cada vez es más asimilada a los estudios visuales y es identificada como un proceso, una serie de prácticas relacionadas con la producción y circulación de significado (Hall, 1997), (Du Gay et al., 1997). Así, la cultura visual ha nacido como un proyecto interdisciplinar y relativista que pone en cuestión la noción institucionalizada de arte y su carácter jerárquico disciplinario y que pretende, según algunos, expandir, y según otros, ser la alternativa, a buena parte de las disciplinas académicas tradicionales.

En esta lógica de colisión inédita, podemos ver cómo la idea de creación vinculada a lo artístico se presenta asociada a la idea de producción de riqueza en términos económicos. Del mismo modo, en sentido inverso, se dota a la práctica artística de la consideración empresarial, configurando un sector estratégico, el creativo cultural, que se nos propone como modelo o paradigma de la producción en su conjunto y piedra angular del desarrollo de la economía creativa.

Es evidente que esta nueva percepción de las prácticas artísticas y culturales supone una notable desestabilización epistemológica que tiene implicaciones en aspectos esenciales de nuestra vida social tales como: la construcción identitaria, las nuevas formas de subjetivación, la pertenencia a la comunidad, la producción de riqueza, las relaciones laborales y la redefinición del espacio público, que necesitan ser analizadas desde un nuevo campo crítico que aúne el análisis cultural y los estudios de innovación social. Y es justamente en nuestras ciudades donde encontramos uno de los marcos de estudio más interesantes.

En un principio se asoció el concepto de ciudad global a las macrourbes relacionadas con el capitalismo financiero, pero progresivamente hemos podido observar cómo se ha establecido como un modelo de éxito que nuestras ciudades intentan reproducir en sus programas de desarrollo, al mismo tiempo que significativamente intentan convertirse en ciudades creativas.

Las transformaciones estratégicas se concentran de forma muy pronunciada en las ciudades globales, pero muchas de las innovaciones se llevan a cabo también en ciudades de menor nivel en los panoramas jerárquicos nacionales.

Por una parte, el debilitamiento de "lo nacional" como cobertura del proceso social y, por otra, su papel fundamental en la articulación del nuevo sistema político-económico, configuran a las ciudades, cada vez más, como lugares estratégicos de los principales procesos económicos y, como nos indica Saskia Sassen, "en la medida en que la ciudadanía está asociada, al tiempo que determinada, por estas condiciones podemos intuir la posibilidad de nuevas formas de acción e identidad ciudadanas" (Sassen, 2003: 113).

La aparición y utilización de conceptos como lo *glocal* nos llevan a preguntarnos –como lo hizo Javier Gomá en el reciente Forum d'Avignon Bilbao– si la globalización no es también, en cierto modo, una urbanización del mundo.

Pensar la ciudad y reflexionar sobre las múltiples dimensiones que convergen en una organización tan compleja, ha sido históricamente tema de estudio para muchos de los principales autores de cada época.

Analizar la ciudad como ecosistema es un modelo que se ha ido consolidando a partir de las primeras décadas del siglo XX con algunas aportaciones tan decisivas como las de Lewis Mumford.

La tentación de asimilar el ecosistema urbano al ecosistema natural aparecía como una iniciativa lógica en la búsqueda de soluciones a los problemas derivados de las economías de aglomeración, la sostenibilidad medioambiental y las nuevas necesidades de desarrollo urbanístico, que consideraban el sistema como un todo interrelacionado.

Pero al mismo tiempo, era imprescindible reparar en el hecho de que, mientras un ecosistema natural se puede definir por el equilibrio de los flujos de materia y energía que discurren por él, en el caso del ecosistema urbano, era primordial tener en cuenta el carácter esencial de dispositivo cultural y político que constituye el elemento fundacional de la propia ciudad.

Un escenario privilegiado para la convivencia de los principios que constituyen la vida social: el espacio de lo privado, el ámbito de lo público y el lugar de lo sagrado, en una tensión continua entre las necesidades y los intereses de lo individual y lo colectivo, generando dinámicas de conflicto que necesitan de la capacidad creativa de sus habitantes –devenidos en ciudadanos– para habilitar el cambio y la innovación.

Es justamente esa tensión la que hace de la ciudad un emplazamiento especialmente interesante para observar las transformaciones sociales ya que, como nos advierte Howkins (2001), debemos distinguir entre creatividad, que reside en

el individuo y es subjetiva, e innovación, que parte de un grupo (comunidad) y es objetiva. La creatividad necesita de un componente caótico e individual mientras que la innovación es, en su opinión, un proceso social.

Convivir, crear, construir y transformar son las líneas maestras de la ciudad como ecosistema creativo.

Somos fundamentalmente seres sociales y esa capacidad de crear, que se ha intentado definir como imaginación aplicada, es consustancial al ser humano y nos identifica desde los primeros rastros de nuestra existencia como especie. En un principio nuestra creatividad fue necesaria para elaborar prácticas e instrumentos útiles que garantizaran nuestra supervivencia. Pero, en tanto que seres sociales, necesitábamos del pensamiento simbólico para articular la comunidad. Así, no ha habido civilización, asentamiento o lugar habitado que no haya creado también objetos (artefactos) de una forma desinteresada (en el sentido kantiano del término), es decir, sin tener una función práctica inmediata relacionada con las necesidades materiales y que se creaban por tanto para dar respuesta a una necesidad estética, simbólica, ritual o mágica.

Sabemos por Lacan que extraemos nuestra concepción del mundo de la interrelación de los tres niveles: lo real, lo imaginario (no necesariamente entendido como ficticio sino relacionado con las imágenes) y lo simbólico, y esa realidad la codificamos mediante símbolos que nos permiten tanto el lenguaje hablado como el lenguaje artístico. Ambos juegan un papel fundamental para transmitir un discurso de valores, normas de comportamiento y elementos de identidad individual y colectiva.

Ya Ortega nos enseñó que el ser humano necesita para vivir tener, ser creencias; necesita una concepción de él mismo, del otro y del mundo, elaborada a partir de su pensamiento simbólico. De manera que modificar o incidir en su imaginario y en los símbolos que conforman esas creencias, es vital para que adopte una decisión u otra y tome como suyas ideologías o escalas de valores.

El arte, en su relación con la ciudad, siempre ha tenido un papel fundamental en este proceso. En la trayectoria de un creador tan inclasificable como Oteiza, que en su aportación poética y visionaria también pensó la ciudad como obra de arte, podemos encontrar esta sugerente idea: "la arquitectura y la ciudad participan de la misma naturaleza espacial de la obra de arte. Tienen en común, la ciudad y la obra de arte, el estar íntimamente relacionadas con un tipo de necesidades humanas que tratan de resolver" (Oteiza citado en López, 2007: 7).

Curiosamente, un sociólogo, filósofo y urbanista como Lewis Mumford, coincidiendo con él, dijo: "Con el lenguaje, la ciudad es la más grande obra de arte creada por el hombre" (Mumford, 1938: 5).

Esa obra de arte tiene indiscutiblemente una autoría colectiva. Para consolidar el concepto de ciudadanía –que tiene su origen en la ciudad– ha sido necesario desarrollar un relato institucional del arte como una manifestación de los ideales y aspiraciones de cada época que permitiera construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común.

Rancière nos dice que "lo real debe ser ficcionado para ser pensado" (Rancière, 2002: 13). Esta necesidad da lugar a la aparición de los relatos institucionales. "Así la política y el arte, como los saberes, construyen ficciones, es decir, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer" (Rancière, 2002: 13).

Recordando a Pessoa podríamos decir que el "arte miente porque es social" (Pessoa, 2010: 349), pero no es una mentira que nos engañe sino que nos permite habitar la realidad.

En la ciudad, la relación entre estética y política es una constante en el discurrir histórico europeo, así que si bien podríamos pensar que el hombre es, de alguna forma, gobernado por su imaginación, no es sólo por su imaginación por la que es gobernado, sino que "las leyes de la dinámica social, [como señala Bertrand Russell] sólo pueden ser establecidas en términos de poder" (Russell, 2010: 15). Y esto también se pone de manifiesto en el relato institucional del arte, puesto que institucionalizar no es otra cosa que dotar de estructura y de un conjunto normativo a cualquier aspecto de la actividad humana para que cumpla su función de acuerdo con los intereses de los valores dominantes.

Para comprender las claves que explican hasta qué punto estamos viviendo un momento excepcionalmente crítico con la fractura de los códigos que regulaban esta relación y su sistema de representación, es necesario repasar, aunque sea brevemente, el proceso que nos ha conducido a este cambio de época. Puede que así, dado que estamos inmersos en ese proceso del que no tenemos escapatoria, seamos capaces de desarrollar una conciencia crítica que nos permita ser actores sociales para intentar descubrir cuál es el espacio concedido a la imaginación, al sueño, a las visiones y a las imágenes interiores en una época asediada por las imágenes exteriores y si aún tiene

sentido intentar construirse una imagen del mundo cuando el propio mundo se ha convertido en una imagen, como proponía Massimiliano Gioni en la pasada 55ª Bienal de Venecia.

A través de los siglos, las ciudades han sido el motor de la cultura; más aún, el arte, considerado como *techne*, alta tecnología, emisor de significados, ha sido un impulsor del ecosistema urbano.

Sin remontarnos a las polis griegas, podemos situar el comienzo del concepto moderno de ciudad en la época medieval, donde tomaron forma las matrices culturales sobre las que los ciudadanos asentaron los nuevos campos institucionales. Pero sin duda es en el proyecto ilustrado donde la confrontación de lo privado y lo público, lo subjetivo y lo colectivo, da origen a la construcción de la visión moderna del mundo.

La burguesía y la Enciclopedia alumbraron un proyecto que aspiraba a definir una única y compartida condición humana universal que justificaba la aparición de la esfera pública en el ideario político. Y es en la ciudad Ilustrada donde toma forma uno de los dispositivos sociales que mejor representaba ese espacio público, una nueva institución en la que los ciudadanos podían acceder a la experiencia estética, reconociéndose en un imaginario compartido. Este es el origen del museo, que así asumía una doble misión: corporizar el espacio público desde su concepción enciclopédica –clasificando, archivando y patrimonializando el arte y el conocimiento común– y, al mismo tiempo, representar el reconocimiento mutuo en esa condición humana universal.

La constitución moderna de la sociedad, tanto en su pensamiento como en su mundo simbólico, responde a una lógica que tiende, por una parte, a desvincular cultura y naturaleza, y por otra, a establecer un trabajo de traducción o de mediación. La ciudad evidentemente ha mantenido una relación de causa-efecto con ese proceso dado que en su esencia está también alejarnos y protegernos del poder de la naturaleza. "(…) la misma ciudad nació antes que como refugio material de la sociedad, como construcción espiritual contra la naturaleza, y el mundo, y la muerte" (Oteiza citado en Rementería, 2012: 1797).

A medida que una sociedad se moderniza, se incrementa esa distancia entre naturaleza y cultura generando híbridos tecnológicos, simbólicos, materiales e inmateriales, que se traducen en los impulsos de geometrización, de formalización, de logos y de universalización en detrimento de la pasión, el arcaicismo y el mito (Latour, 1993). Así, el proyecto moderno ha inoculado la necesidad de representarse a través de una razón con la que podamos entender la realidad y un orden social que, en el ámbito simbólico cultural, inicia un proceso de innovación. Este proceso afecta a la pérdida gradual de la importancia de la fe religiosa, sustituyendo al templo como espacio público comunitario y, simultáneamente, transfiriendo cierto grado aurático o sacro a las instituciones como el museo que, como espacio público, representan el imaginario de esa razón universal.

Lo mismo puede decirse de las instituciones políticas, cuyo desarrollo propicia la aparición de una ciudadanía cada vez menos dependiente de los preceptos religiosos y más sujeta a las leyes que constituyen el germen que conformará el Estado de derecho.

Es así como se establece una especial relación de interdependencia entre el régimen político y el régimen estético, dotando al sistema representativo del arte de un carácter de ficción simbólica que justifica su estatus excepcional, separado de la actividad práctica y económica.

Todo ello fundamenta el relato institucional del arte, que consolida la academia como el estamento legitimado para definir el canon y la institución museística como la materialización del propio relato.

Sin embargo, esta carga de rigidez normativa tuvo efectos contradictorios respecto a su modelo ideal, traicionando el objetivo declarado de poner en valor esa condición humana universal. El arte, que ante todo debía ser inclusivo, se hace, en virtud de su institucionalización, excluyente. Se convierte en un instrumento de empoderamiento y división entre las clases cultivadas y las clases populares, como síntoma de nuevos conflictos políticos que se desarrollarían especialmente en la ciudad de la revolución industrial.

Podemos atribuir al romanticismo un primer impulso para romper con el régimen académico. El artista, apropiándose de ese estatus excepcional en el entramado social y reivindicando el genio artístico, proclama la autonomía de la obra de arte, que no debe estar sujeta a ningún condicionante. El relato institucional del arte empieza a dar muestras de debilidad coincidiendo con un nuevo resurgir de lo individual frente a lo colectivo, la pasión frente a la razón, la naturaleza desatada y la nación frente a la ciudad. Todo ello crearía un sustrato determinante para explicarnos los revolucionarios cambios que acabarían por destruir ese relato institucional del arte, que si bien se ha mantenido, lo ha hecho, en gran medida, desustanciado y como un simulacro que responde

a intereses diversos pero cada vez más alejados de la fraternidad universal originaria.

Con la irrupción del capitalismo industrial, se implanta un modelo con la producción en masa como elemento económico organizador, cuyo efecto supone un punto de inflexión en la capacidad innovadora de la ciudad. Ahora es el gobierno del Estado-Nación el que impone el marco normativo y, con la consiguiente pérdida de influencia política, el ecosistema urbano deja de ser el lugar estratégico por excelencia de las innovaciones institucionales creativas, al mismo tiempo que cobran protagonismo las grandes fábricas que se van multiplicando en sus márgenes y que se convierten, en sí mismas, en un nuevo centro del debate social.

Fabricar modifica el resultado del trabajo y lo convierte en producción, confiriendo entonces a esa actividad una connotación de visibilidad comunitaria. Trabajar estaba confinado al espacio tiempo de lo privado y tenía como único fin la subsistencia. Producir une al acto de fabricar una forma de visibilidad social, una nueva relación entre el hacer y el ver que hasta ese momento estaba reservada en exclusiva al trabajo artista (Rancière, 2002).

Ese cuerpo anónimo de trabajadores/productores toma conciencia de su capacidad de agencia en el ordenamiento social y comienza a reclamar su propio relato político. Por otra parte, la aparición de los modos mecánicos de reproducción permite el inicio de una industrialización del trabajo artístico, que propicia modos masivos de recepción y de percepción simultánea y colectiva. Esto supone una modificación definitiva de la experiencia estética defendida por el relato institucional artístico y anticipa la consolidación de las industrias culturales y creativas.

Cambia la conciencia de la tarea del artista, que se posiciona contra lo canónico y discute la legitimidad de la academia, surgen las vanguardias y lo artístico reivindica un protagonismo desconocido hasta entonces por su contribución al pensamiento crítico y su enunciado de mundos alternativos.

La ciudad encuentra un nuevo papel que jugar. En el momento en que la institución artística pierde fuerza surge un modelo de institución-ciudad del arte. Así, París se convierte en un ecosistema creativo y en un referente.

Las sucesivas fases del capitalismo y, especialmente, los efectos de las guerras mundiales crean la conciencia de la necesidad de preservar el patrimonio. Las ciudades, destruidas por los conflictos bélicos, vuelven su mirada hacia el museo y este recupera su fuerza.

El sistema arte en general se resiste, con su planteamiento casi reaccionario, al desarrollo de los medios de comunicación de masas que estaban configurando la sociedad de la imagen. Paradójicamente, cuando la posibilidad de democratizar la experiencia artística surgía con el desarrollo tecnológico, el arte defendía su terreno acotado (exposición vs difusión; *lentitud de experiencia, crítica al sistema, originalidad vs multiplicidad de las imágenes* (M.A. Hernández-Navarro, comunicación personal, 2011). Se pone en evidencia el carácter eurocéntrico del relato institucional artístico y las claves de una nueva visión multicéntrica desestructuran el propio concepto de arte y ponen en crisis la institución museística. Roto definitivamente el vínculo con la Ilustración, significativamente Nueva York sustituye a París como nueva institución-ciudad del arte de referencia, con lo que la cultura museística se integra de manera definitiva en la economización cultural, espectacularizándose y asumiendo, en muchos casos, una línea ideológica claramente corporativa.

La globalización, la desregulación y el capitalismo especulativo, favorecidos por la revolución tecnológica, financializan la economía terminando con la lógica sistémica del capitalismo de consumo y su necesidad de inclusión en busca de consumidores. Esto ha generado cada vez más espacios de exclusión hasta alcanzar su máxima expresión en el momento que estamos viviendo, definido por la crisis, la obsolescencia de las referencias institucionales y la urgencia de ser competitivos. En este mercado global, con el debilitamiento del Estado-Nación, nuestras ciudades se ven obligadas a intentar reproducir ese modelo que hemos definido como ciudad global, al tiempo que buscan en la innovación y la economía creativa su factor de competitividad.

La aparición de las redes sociales en el mundo digital se ha convertido en un catalizador esencial. El hecho de que toda persona pueda ser productora y distribuidora de materiales visuales y audiovisuales, ha desencadenado un imparable e intenso proceso de socialización de las prácticas creativas. Las innovaciones estéticas acontecen en la "fábrica social" que conforman los usuarios de las redes sociales, constituyendo un ejemplo canónico de lo que se ha dado en llamar "democratización de la innovación" o "innovación abierta". No se puede ignorar la vitalidad que subyace en esta explosión de creación libre y compartida públicamente (Prada, 2008: 70). Como nos decía

Brea, esto "supone la emergencia efectiva de nuevas formas de autoría grupal, creación compartida e intelecto colectivo, que son las que dan consistencia última a estas nuevas economías de la propiedad común del conocimiento" (Brea, 2007: 160).

Evidentemente, este momento cargado de incertidumbres nos aboca al inicio de una nueva época. Como nos recuerda Schumpeter, toda innovación es un proceso de destrucción creadora y la relación arte-ciudad se ve una vez más en la necesidad de reinventarse. El arte está dejando hoy de producir el relato y el imaginario. Las historias y las identidades se construyen ahora en las redes transmedia y el nuevo proyecto de institución artística pasaría a ser un nodo relevante de los sistemas de innovación.

Hemos visto cómo en nuestras ciudades las abandonadas fábricas –modelo que representaba la economía y la producción que impuso el capitalismo en su fase industrial– se intentan convertir en ese espacio para las nuevas prácticas artísticas y creativas que permitan revitalizar áreas en declive para integrarlas en la nueva economía. Nacieron con el nombre de fábricas de creación o fábricas de cultura y, a pesar de que esto ha despertado un intenso debate terminológico, no se puede evitar encontrar una cierta conexión –quizás utilizando lo que María Zambrano llamaba razón poética– con la historia que se encierra entre sus muros y que aún tiene resonancias de debate social e impulso político.

Si por un momento aceptamos que *fábrica* sería un nombre adecuado, necesitamos saber qué se pretendería fabricar en ellas. Se ha dicho que deberían ser llamadas fábricas de imaginación y tal vez sería una buena opción si, como dice Appadurai:

> La imaginación se nos presenta como un campo organizado de prácticas sociales, en una forma de trabajo (tanto en el sentido de realizar una tarea productiva, transformadora, como en el hecho de ser una práctica culturalmente organizada), y en una forma de negociación entre posiciones de agencia (individuos) y espectros de posibilidades globalmente definidos (Appadurai, 2001: 29).

En algunos casos, también se ha aludido a ellas como fábricas de identidad o fábricas de lo sensible, lo cual no es descabellado si tenemos en cuenta que el proceso de neoindustrialización de los sectores creativos, integra la crítica cultural, moldeando un sistema de gobernanza mediante el cual la innovación, lo emergente y la creatividad social, se convierten en instrumentos clave para la activación de las economías y las democracias urbanas (C. San Juan, miembro de La Casa Invisible, comunicación personal, 2011). Y existe el peligro que representa el esfuerzo del neoliberalismo para apropiarse del concepto de economía creativa, idealizándolo, para distorsionar y ocultar las condiciones de trabajo reales, intentando transformar al trabajador en "capital humano". "Lo que se exige a los individuos no es asegurar la productividad del trabajo sino la rentabilidad de un capital (de su propio capital, de un capital inseparable de su propia persona)" (Lazzarato, 2009 citado por San Juan, 2011).

Pero lo cierto es que si tienen que ser fábricas de algo será, necesariamente, fábricas de futuro, que encuentren justificación como un espacio público que dé respuesta a esta nueva época.

En palabras de Judith Revel:

> Durante casi tres siglos, hemos pensado la democracia como administración de la cosa pública, es decir, como institucionalización de la apropiación estatal de lo común. Hoy, la democracia ya no puede pensarse más que en términos radicalmente diferentes, o sea, como gestión común de lo común (Revel, 2011, citado por San Juan, 2011).

Toda innovación es un proceso que obliga a construir nuevos mecanismos y dispositivos sociales, no sólo físicos sino fundamentalmente conceptuales, que recojan esos nuevos hallazgos y les den expresión. La nueva sociedad necesitará también ese nexo entre innovación y creatividad (Castillejo, comunicación personal, 2011).

En este contexto de economización del arte y la cultura, la nueva institución debe preservar su función como instrumento de pensamiento crítico para el cambio social y redefinición del espacio público, incluyendo en su seno la posibilidad ininterrumpida de su propia transformación constituyente. Necesitamos pensar globalmente y actuar localmente.

Convivir, crear, construir y transformar: las líneas maestras de la ciudad como ecosistema creativo.

Richard Sennett aseguró en una entrevista que hemos perdido el arte de hacer ciudades. Me gustaría pensar que no está en lo cierto.

Bibliografía

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo: Ediciones Trilce.

Brea, J. L. (2007). "Cambio del régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image" en *Estudios Visuales*. Nº 4, pp. 146-163.

—. (2004). *El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en las sociedades del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.

—. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA.

Buden, B. et al. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Carrilllo, J. (2008). *Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea*. Biblioteca YP.

Echeverría, J. (2011). "¿Creatividad e innovación: de las industrias culturales a la economía creativa?" en *Cuadernos UFS*. Vol. 9, pp. 7-18. Brasil: Universida de Federale de Sergipe.

Gay, P. du et al. (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Londres: Sage/Open University Press.

Hall, S. (1997). "Introduction" en Hall, S. (ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices.* Londres: Sage y The Open University. Pp. 1-11.

Howkins, J. (2001). *The Creative Economy*. Harmondsworth: Penguin.

Latour, B. (1993). *Nunca hemos sido modernos*. Barcelona: Debate.

López, E. (2007). *De la escultura a la ciudad. Monumento a Batlle en Montevideo. Oteiza y Puig, 1958-60*. Pamplona: Fundación Jorge Oteiza Museoa.

Macey, D. (2010). "Jacques Lacan" en Murray, C. (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*. Madrid: Cátedra. Pp. 192-198.

Martínez, S. (2010). "La crítica de la cultura después de la cultura" en *Estudios Visuales*. Nº 5, pp. 102-113.

Mumford, L. (2012). *La ciudad en la historia*. Logroño: Pepitas de Calabaza.

—. (1938). *The Culture of Cities*. Londres: Secker and Warburguer.

Ortega y Gasset, J. (1999). *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.

Padró, C. (2009). *La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Pessoa, F. (2010). *El libro del desasosiego*. Madrid: Baile del Sol.

Pollock, G. (2007). "El análisis transdisciplinar de la cultura" en Bauman, Z. (comp.). *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur. Pp. 27-34.

Prada, J. M. (2008). "La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la red 2.0" en *Estudios Visuales*. Nº 5, pp. 66-79.

Rancière, J. (2002). *La división de los sensible: estética y política*. Salamanca: Salamanca.

Rementería, I. (2012). "La ecuación Oteiciana del Ser estético. Una propuesta para la investigación de la ciudad contemporánea" en *XVII Congreso de Estudios Vascos: Innovación para el progreso social sostenible.* Donostia: Eusko Ikaskuntza. Pp. 1791-1802.

Russel, B. (2010). *El poder: Un nuevo análisis social*. Barcelona: RBA.

Sassen, S. (2003). *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de sueños.

—. (1999). *La ciudad global*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

ÍNDICE ▷

LA CALLE LARIOS COMO EJEMPLO DE ESPACIO PÚBLICO MUSEALIZADO

Ana Florido Arreza
Universidad de Málaga

1. Introducción

Exponer obras de arte en la vía pública concurre en la idea de que existe un nuevo concepto de orden espacial producido por las nuevas exigencias museísticas cuyo resultado se asocia al hecho de querer caracterizar de manera significativa la calle. Este medio ajeno y poco usual a la propia condición expositiva puede provocar contradicciones sensoriales en el espectador al ver que de repente puede rodear las distintas piezas con total libertad, sintiéndose gratamente sorprendido. Sin embargo, la extrañeza de la muestra en este espacio museístico reinventado también puede violentar al viandante al interrumpirle el paso con su monumental presencia. A modo de performance, las esculturas de Rodin fueron entablando diálogos muy interesantes con los distintos edificios que conforman la calle Larios al actuar como lienzos expositivos de este espectacular museo diseñado "al aire libre" (fig. 1). Tanto continente como contenido fueron testigos de un acontecimiento donde se creaba una perfecta comunión con todo el Patrimonio de la ciudad.

La calle Marqués de Larios en 1887 emprendió su primera gran reforma urbanística inaugurándose cuatro años más tarde, en 1891, dejando un dédalo de callejuelas y viviendas en su trama urbana herencia de su pasado musulmán. La renovación de las obras fue una propuesta del edil Alarcón Luján al Ayuntamiento de Málaga por iniciativa de los malagueños[1]. Desde un principio el trazado se diseñó con los edificios arquitectónicamente alineados para sorpresa de los ciudadanos. Pero, lo que más sorprendió fue la disposición del parqué de la calle que seguía un sistema de "*entarugado*" a modo de taracea que asemejaba más un salón de baile que una calle convencional; un modo muy efectista de crear teatralidad en la vía pública. La calle Larios a partir de ese momento se convirtió en la vía más emblemática de toda la ciudad.



Fig. 1 – El Pensador de Rodin en la calle Marqués de Larios de Málaga. Fuente: http://timonpress.wordpress.com/2007/10/18/

[1] El alcalde don José Alarcón Luján sometió a consulta por medio de votación la intervención urbanística o bien de la calle Larios o bien la restauración de la Catedral elevando su segunda torre. El resultado fue bastante acertado como conservadores del Patrimonio ya que los ciudadanos optaron por intervenir la calle Larios dejando la Catedral en su estado original. Notas de prensa consultado en: http://servicios.diariosur.es/barrios/larios.htm

Las últimas reformas urbanísticas realizadas en abril de 2002, donde se incluía la peatonalización, en la calle Larios fue el resultado de "la obsolescencia física debido al "escaso, por no decir nulo, mantenimiento de una gran parte de los edificios" (Ayuntamiento de Málaga, 2006: 83). Con esta actuación la calle Larios se convertía "en el paradigma a seguir en cuanto a su intervención, al conjugarse la preferencia peatonal con una urbanización de calidad y la recuperación de la escala humana" (Alberto del Campo, 2009: 44).

El periodista Miguel Ferrari describe cómo la desaparición del tránsito viario de esta calle constituyó "el punto de inflexión en la recuperación del Centro Histórico". La peatonalización de la calzada trazó el inicio de un proceso de cambios que repercutiría tanto a nivel turístico como comercial y social, quedando como el eje vertebrador de las demás calles adyacentes. Dos años después de su intervención el beneficio económico con la nueva propuesta urbanística convirtió esta vía en una de las más cosmopolitas y visitadas de toda Europa[2]. "Pasada una década la calle Larios ha entrado en la élite de las vías comerciales de Málaga" (Ferrari, 2012). En vista de los resultados, la ambición del edil le llevó por seguir promocionando la ciudad aprovechando el tirón comercial de la calle Larios proponiendo una "sugerente manera de exponer".

El Pensador de Rodin (fig. 1) junto a *Los burgueses de Calais* salieron del museo parisino por primera vez para instalarse en la calle Larios "al aire libre" desde el 17 de octubre al 12 de diciembre de 2007[3]. Los malagueños tuvimos el privilegio de poder asistir a uno de los mayores acontecimientos que se había producido en la ciudad. Málaga se vestía de gala dando la bienvenida al innumerable público deseoso por ver este espectáculo cultural que protagonizaban "El pensador" y los seis estudios que componían el conjunto monumental *Los burgueses de Calais*. Tras el éxito de la muestra, múltiples exposiciones se fueron sucediendo en esta vía marcando el carácter y las señas de identidad de los ciudadanos malagueños. El buen hacer de esta gestión cultural fue contagiando poco a poco otros espacios urbanos provocando que los visitantes fueran conociendo otros sectores igual de interesantes de la ciudad.



Fig. 2 – Exposición de esculturas de Manolo Valdés en la calle Larios de Málaga. Fuente: A. Florido

Han sido muchos los artistas que han expuesto sus obras dando una nueva significación a la calle Marqués de Larios desde que esta calle se peatonalizara. Berrocal, Xavier Masacró, Manolo Valdés o las distintas obras provenientes del mundo del diseño fueron presentando su Arte en esta "galería diseñada al aire libre" llamando la atención tanto de ciudadanos como de turistas atraídos por esta particular manera de exponer. Algunos artistas, como Baltasar Lobo, claramente influido por Picasso, Jean Arp y Brancusi en el modo de expresar la redondez de las formas femeninas, nos ofrecieron la oportunidad de poder conocer mejor la genialidad del artista malagueño de mayor reconocimiento y fama internacional: Pablo Ruiz Picasso. Otros, como Manolo Valdés (fig. 2)[4], consiguieron "hacer amigos" al bajar del pedestal las esculturas monumentales haciéndolas más cercanas al viandante. Las dieciséis esculturas en bronce del valenciano instaladas en la calle Larios, según las opiniones de Lluís Reverter, tuvieron como principal objetivo "acercar el arte a las personas que no se van a acercar a él porque les cuesta entrar en un museo" (Reverter, 2009).

2. Espacio público musealizado

2.1. El espacio urbano como generador de señas de identidad y constructor de significados

Es complejo determinar cuáles son los elementos que contribuyen a crear señas de identidad aportando nuevos significados a la ciudad. A priori parece obvio que el Patrimonio sea el elemento *sine qua non* que justifica este hecho singular. Sin embargo, no es el continente de ese hecho patrimonial ni el propio Patrimonio los que hacen resurgir en los ciudadanos ese sentimiento identificador social.

[2] Un estudio desarrollado por la consultora Cushman & Wakefield ha situado la calle Larios "en la sexta calle más cara de España y la primera de las que no pertenecen a Madrid o Barcelona" (Ferrari, 2014).

[3] La Fundación La Caixa firmó un convenio con el Ayuntamiento de la ciudad para exhibir estas obras en la calle Larios. Era la primera muestra de toda España. Las seis piezas del conjunto escultórica, *Los burgueses de Calais*, junto a *El Pensador* continuaron su gira para instalarse posteriormente a Granada y más tarde a Valladolid. Notas de prensa consultado en: http://www.diariosur.es/20071017/cultura/rodin-piensa-malaga-20071017.html

[4] Esta exposición forma parte del programa "Arte en la calle" de la Fundación La Caixa.

Para Marc Augé "si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar" (Augé, 1992: 83). En estos "no espacios" que definía el profesor de antropología y etnología es donde se expone el hecho artístico intentando cumplir las mismas funciones y objetivos museísticos como si se exhibiera en un recinto cerrado habilitado para tal fin. Para Augé, "el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud" (Hernández Rosete, 1999); es ahí donde el ciudadano aparece tejiendo redes ilusorias de relación social tratando de construir sus propias señas de identidad.

La calle Larios de Málaga representa el espacio del anonimato donde los transeúntes quedan atrapados por la seducción estética de sus edificios. A pesar de los innumerables visitantes que recibe esta calle, por sí misma esta vía hace difícil la construcción de relaciones sociales entre los paseantes; quedando tan sólo como una especie de centro reservado para uso exclusivamente comercial. Sin embargo, el encuentro de los paseantes con el hecho artístico de las distintas exposiciones temporales que se han dispuesto a lo largo de esta vía pública posibilitó esa relación social pero alejándolos de todo conocimiento y realidad.

3. Objetivo estético versus objetivo político y comercial

Son conocidas las iniciativas llevadas a cabo por el director del famoso museo Stedelijk Museum vor Acuelle Kunst -Smark, Jean Hoet por trasladar el arte a "otros espacios museísticos" (Jesús Pedro Lorente, 2008: 68). El espacio urbano es un recurso eficaz para acercar el Patrimonio a los ciudadanos. No obstante, el uso que se la ido dando al Arte expuesto en la calle ha tenido matices y "colores" de muy diferente calado.

Un rebaño con arte fue presentado entre la mirada curiosa de los paseantes que se acercaban tímidamente para ver unas cabras pintadas en un lenguaje que iban del naturalismo al surrealismo y pasando por la abstracción intentando trasmitir su mensaje. Las autoridades malagueñas interesadas en la muestra no quisieron perderse la inauguración de *las cabras con más Arte de Málaga*. Entre los asistentes al acto inaugural podemos citar al alcalde de Málaga Francisco de la Torre, la vicepresidenta del Congreso de los Diputados Celia Villalobos, la vicepresidenta de la Diputación Francisca Caracuel, empresarios y profesionales del sector, así como los artistas que prestaron su talento en este peculiar evento (fig. 3). La exposición pretendía promocionar la industria caprina de Málaga. Cuarenta cabras de tamaño natural fueron pintadas y



Fig. 3 – Cabras en Málaga. Fuente: Ediporc

"vestidas" por cuarenta artistas malagueños con colores y formas muy sugerentes para apoyar a las empresas agroganaderas del sector. Para atraer aún más la atención del público asistente, algunos artistas, como Andrés Mérida, terminaron su obra *in situ* ante la atenta mirada del espectador. Arte, gastronomía, empresas y profesionales se unieron en esta muestra con un objetivo común: poner en valor el sector de la ganadería caprina de la provincia malagueña.

Cuando se exponen obras de arte en la vía pública no siempre subyace un interés de tipo patrimonial. Bajo este paraguas cultural también existen otros objetivos muy potentes que sobrepasan al hecho artístico amparado por el papel que juega las políticas culturales y económicas en la ciudad. Las diferentes exposiciones que se han ido comisariando en la calle Larios ha sido el resultado de las nuevas "políticas culturales tendentes a promocionar el impacto que estos bienes pueden desarrollar en las sociedades avanzadas" (Cuenca López y Martín Cáceres, 2009: 35).

El turismo cultural es uno de los principales objetivos de este principio contextualizador de las exposiciones museísticas de la ciudad. Promocionar este tipo de actividades culturales directamente en la vía pública está demostrado que reactiva de manera exponencial la economía de toda la ciudad. Sin embargo, el consiguiente aumento de público que visita estos espacios públicos tiene un efecto negativo que va en detrimento del propio Patrimonio al tener que soportar a unos turistas "*in crescendo*" deseosos de este tipo de espectáculo cultural haciendo peligrar la integridad de los Bienes Patrimoniales, no sólo de la calle Larios sino de toda la ciudad.

Es difícil con este tipo de reclamo publicitario diseñado en un espacio abierto como es la vía pública conseguir divulgar el Patrimonio al tiempo que pretender su conservación. Por ello, a la vez que se fomenta la participación de la ciudadanía y de los turistas en este tipo de exposiciones museísticas se pida a las autoridades culturales y políticas que establezcan nuevas "estructuras de gestión que permitan aunar las necesidades y requerimientos de este nuevo tipo de usuarios con la necesaria conservación de los bienes patrimoniales" (Cuenca López y Martín Cáceres, 2009: 35); unos discursos en los que la museografía didáctica y la museografía crítica tendrían mucho que decir. En este sentido la calle Larios actúa como el agente receptor de un público cada vez más interesado en adquirir conocimientos histórico-culturales a través de las distintas exposiciones y actividades desarrolladas en la vía pública por las que se potencia unos "valores sociales relacionados con el respeto y la identidad cultural" (Cuenca López y Martín Cáceres, 2009: 36), reinvirtiéndose de manera positiva en todo el Patrimonio de la ciudad.

4. La teatralidad como leif motiv de las exposiciones museísticas

¿Es correcto y necesario este modelo de gestión expositiva para dar a conocer todo el Patrimonio Cultural de la ciudad? La respuesta de las autoridades políticas ante este fenómeno estético parece ser que dijeran que sí.

Los cambios conceptuales de la museología y la museografía en la actualidad no parecen conocer límites. Los espacios públicos ayudado por las nuevas tecnologías favorecen que se consideren estos lugares como centros neurálgicos para promocionar el hecho artístico. Los nuevos retos hoy día parecen estar basado en crear efectismo en la presentación de los diferentes eventos intentando acercar a la comunidad propuestas museísticas que lo asemejan "a la puesta en escena de las ferias y los teatros" (Salgado, 2004: 75).

En innumerables ocasiones las "exhibiciones temporales y actividades diversas recurren a la escenificación y a la dramatización, promoviendo que lo vivo irrumpa en el espacio museográfico; las fronteras entre la comunidad y el museo se hacen más permeables, y éste se abre a actividades diversas" (Ibíd.). Los ciudadanos cada vez están más preparados cultural y tecnológicamente y buscan otros modos de consumir su ocio. Ante los nuevos reclamos sociales surgen nuevas respuestas "en el espacio desplegado por los museos, en las historias que cuentan y en la manera de contarlas, en los que se incluyen y excluyen, en los énfasis" (Ibíd.). La pasión puesta por las autoridades culturales hizo que se desplegara una aparatosa escenografía en el desfile por la conquista de Málaga llevada a cabo por la Fuerza Imperial de la Legión 501 de la Guerra de las Galaxias (fig. 4) comandada por el Emperador Palpatine, El Señor Oscuro, y Darth Vader, un desfile que causó la sensación tanto de los adultos como de los más pequeños. Este aparatoso despliegue de actores improvisados abarrotaron de nuevo la calle Larios escenificando diferentes episodios de la mítica película *Star Wars* del cineasta George Lucas; una tarde intensa en la que se mezclaron diversión, espectacularidad y solidaridad[5].



Fig. 4 – Darth Vader acompañado de su escolta personal y los soldados imperiales a su llegada al Teatro Cervantes después de desfilar en la calle Larios de Málaga. Fuente: Diario Sur de Málaga

El museo como institución tiene la obligación de divulgar el patrimonio logrando la identidad social de los ciudadanos. Las grandes narrativas museológicas y museográficas tienden a fomentar la cultura a gran escala intentando permeabilizar en todas las capas sociales. Los museos como receptores culturales se ven obligados a ampliar sus espacios expositivos fuera de su ámbito natural[6]. Sin embargo, ese acercamiento desinhibido del público a la obra de arte en un espacio plural como es la vía pública trivializa la producción artística llegándose a disolver los horizontes existentes entre la alta cultura y la cultura popular o de masa. Entre tanto, "junto al desmoronamiento del concepto

[5] El desfile, al que acudieron miles de personas acompañando a la Legión 501 por calle Larios hasta llegar a en la Plaza de la Constitución, fue un llamamiento de la Fundación Luis Oliveres para fomentar la donación de médula ósea destinada a niños con cáncer.

[6] Esta reflexión de no cerrar las fronteras al hecho artístico dejándolo circunscrito a un espacio cerrado exclusivamente para ello surge principalmente de la Academia.



Fig. 5 – Entrada en Málaga del capitán y guerrillero Vicente Moreno Baptista -apresado por las tropas napoleónicas, junto a 6 supervivientes de su partida en 1810. Fuente: Esperanza Roldán, 2013

tradicional de museo que eso implica hay una revitalización de su versión contemporánea, en cuanto cada vez más aspectos de la cultura pueden ser museificados, y en cuanto cada vez más sectores de la sociedad lo reclaman, distan y se apropian de él" (Ibíd.). Acercar la obra de arte a la vía pública eliminando el pedestal museológico que la sacraliza situándola a la misma altura visual que el espectador conseguimos dos objetivos fundamentales: uno dar a conocer el Patrimonio, promoviendo su divulgación y su conservación, y dos reactivar la economía aun más de la ciudad. No obstante la finalidad última de las acciones museísticas no debe limitarse al factor económico como razón fundamental sino que, además, debe dinamizar la difusión del Patrimonio Histórico local (Seritjol, 2008: 89).

Las didácticas museísticas con este tipo de espectáculo expositivo, como los que se sucedieron en el marco de la edición de 2013 en la Recreación Histórica de los actos anuales de homenaje al entonces gobernador militar y corregidor político de Málaga y artífice de la victoria en la batalla de Bailén (1808), al que asistieron una multitud de voluntarios malagueños (fig. 5)[7], se centran principalmente en favorecer una ilusión teatral en la que salió especialmente favorecida por su lucimiento la calle Larios.

Somos consciente que, para conseguir la participación del público la calle debe estar acorde al evento o al hecho artístico que vayamos a presentar creando efectismo con la "representación teatral". Empero, ese lucimiento no "desdeña el papel jugado por dichas manifestaciones en el ámbito de la sensibilización sobre la conservación y puesta en valor del patrimonio histórico" artístico o etnográfico de la ciudad (Seritjol, 2008: 88).

5. Funcionalidad revitalizadora del hecho artístico dentro del espacio urbano

En los últimos años tanto la museografía como la museología han virado su atención en torno a la revitalización del espacio urbano. Algunos científicos y especialistas en divulgación y conservación del Patrimonio se han preguntado sobre el papel que desempeñan los museos en la articulación territorial. El museólogo Jesús Pedro Lorente observa cómo a partir de la postmodernidad la revitalización del espacio urbano ha sido un fenómeno susceptible de ser considerado por los museos y centros de arte contemporáneos al contemplar el tejido económico que se genera con "la llegada de arte público, galerías, artistas, cafés y restaurantes de ambiente bohemio, etc." (Jesús Pedro Lorente, 2008: 60).

Esta idea trasladada a la calle Larios no deja de perseguir el mismo objetivo: conseguir con las exposiciones temporales la llegada de un público masivo que haga reactivar la economía de la ciudad por medio de la difusión patrimonial. Pero, no debemos circunscribir nuestro discurso a una idea tan banal y simple como es la cuestión monetaria ya que, más allá de estas premisas de orden mundano debemos añadir que las distintas exposiciones comisariadas en la calle Larios han logrado romper con el esteticismo clásico expositivo creando un nuevo tejido epitelial cultural que antes no existía en la ciudad.

6. Agotamiento escenográfico del espacio público

Las ciudades históricas deben apostar por un turismo cultural sostenible y perdurable en el tiempo. El Patrimonio Cultural no debe utilizarse como reclamo turístico justificándose cualquier acción que se haga sobre el mismo. El sentimiento hacia el Patrimonio tanto de los ciudadanos como de las políticas culturales deben ir al unísono: buscar su salvaguarda y difusión. Engalanar la ciudad con el Patrimonio Cultural no debe ser el fin que justifica los medios. Son muchas las ciudades que, viendo el rendimiento turístico obtenido, saturan los espacios públicos con continuas exposiciones llegando, con esta sobre escenificación, a un bloqueo cognitivo y visual en el espectador. Nuestra reflexión llegado este punto de nuestro estudio es si "–se consideraría

[7] Para ampliar más la información sobre el desfile tradicional que se celebra a Teodoro Reading en Málaga se puede visitar la página: http://teodororeding.es/page/24/

anticívico– qué efectos tienen las acciones emprendidas en nombre del "Patrimonio Cultural" (…) sobre quienes habitan y han dado forma a los espacios intervenidos" (Mireya Salgado, 2004: 79).

Uno de los problemas que encontramos cuando se intervienen los espacios públicos con el Patrimonio Cultural es que se hace de manera externa a la comunidad siguiendo unos patrones casi exclusivos sobre el valor del mercado de ese Bien Cultural ignorando las necesidades y preferencias de los ciudadanos que componen dicha comunidad. Además, las distintas exposiciones que se han ido proyectando en la calle Larios han ido anulando la voluntad de construcción de significados de la comunidad malagueña acerca de su Patrimonio local añadiendo nuevos valores culturales descontextualizados de la ciudad. Esa saturación cognitiva-visual a la que se llega con las continuas exposiciones en la vía pública conlleva una pérdida de identidad en los ciudadanos que ven cómo cada día una nueva escenografía expositiva invade su ciudad.

Así es como aparece la "sufrida" calle Larios de Málaga, una vía en la que los malagueños ven cómo cada vez más la van "saturando" con tanta exposiciones y eventos culturales. En estos nuevos modelos patrimoniales son los museos y las políticas culturales los interesados en gestionar los Centros Históricos trabajando como si fuesen empresas generadoras de consumo interesados en hacer subir las cifras económicas en pos de buscar un "beneficio social". Pero, ¿cómo debemos gestionar el Patrimonio para consensuar una difusión responsable y sostenible con la ciudad?

7. La calle Larios: reinventar el espacio urbano

"La calle es mía". Con este título se manifestaba Rosa Olivares en su artículo para la revista *Libros de Arte y Cultura Visual* (Olivares, 2007).

> Eso es lo que parecen pensar cantidad de gestores culturales, comisarios, artistas y todo tipo de personajes que se dedican a llenar nuestras calles, parques, montes y rotondas de objetos más o menos artísticos, más o menos interesantes, y de llenar nuestros calendarios de encuentros, simposios, congresos, etc., sobre arte público. Realmente es una situación curiosa, es como si no supiéramos qué hacer con unas ciudades en las que, tal vez, el urbanismo y la arquitectura no han sabido completar su círculo de habitabilidad (Ibíd.).

Lo que Olivares parece olvidarse de citar es que el ofrecimiento de tantas ofertas culturales en la vía pública parece que no fuera otro que buscar el lucimiento de las autoridades políticas dando una imagen positiva de los logros obtenidos.

Ocupar el espacio público con obras de arte de forma ordenada y con cierta lógica conceptual es una cosa y otra bien distinta es saturar la ciudad con piezas escultóricas con las que los ciudadanos tropiezan cada día cuando salen a pasear encontrándoselas de repente como si les quisieran asaltar. El agente provocador y el factor sorpresa son elementos interesantes que cumplen el hecho artístico. En algunos casos ese factor sorpresa se intensifica doblemente al disponer esculturas en un medio poco usual para ellas como es la vía pública. Provocar y sorprender eran unos presupuestos muy recurrentes en el Barroco. Los distintos espacios públicos de las ciudades se han ido llenando de Arte Público a veces de una manera insustancial. Algunas de esas piezas contienen un alto valor estético y otras, en cambio, pretenden cumplir un ideal de belleza no correspondida con nuestro estilo de vida actual. Así, las plazas y calles se han ido inundando de "objetos decorativos" desafiando la propia identidad cultural de los ciudadanos.

Es necesario hacer una diferenciación entre Arte público (fig. 6) creado para ser expuesto de manera permanente en la vía pública y la obra de arte que se musealiza en el espacio urbano de manera temporal. Exponer una pieza escultórica en un espacio cerrado como un museo, donde se dispone de unas condiciones ambientales idóneas para desarrollar una didáctica a través de una lectura curatorial concreta, no es lo mismo que el Arte Público pensado para convivir cada día con los ciudadanos. Ese efectismo decorativo del Arte Público del que habla Olivares en su artículo no tiene la misma intencionalidad ni connotación estética que las exposiciones temporales que se han ido programando en la calle Larios. Al contrario que ocurre con el Arte Público, las exposiciones temporales de la calle Larios son instalaciones efímeras que han ido asumiendo "un papel que no les corresponden".



Fig – 6 Arte Público, Points of view, Tony Cragg, 2005. Fuente: A. Florido

La calle Larios ha ejercido de escenario para presentar ininterrumpidos eventos de orden cultural, algunos ruidosos en

esencia y otros de gran expectación y luminosidad. La calle con este tipo de ofertas culturales y educativas se convierte en "un territorio salvaje para una actividad artística tradicionalmente protegida por la sala del museo o la galería, incluso por el silencio del taller" (Ibíd.). Reactivar la vía pública de un modo tan intenso puede hacer que el hecho artístico expuesto vaya perdiendo su finalidad inicial "impidiendo su posibilidad de trasmitir". Esa saturación visual producida en este espacio expositivo "reinventado" es fruto de la obsolescencia producida por la rapidez con la que ocurre los acontecimientos que impide en el espectador el feedback deseado.

8. Conclusión

La respuesta de la industria turística sobre la gestión de las políticas culturales ofrecida en la ciudad de Málaga ha sido bastante positiva, produciendo un incremento asombroso dentro del sector. La calle Larios, y por ende todo el Centro Histórico de la ciudad, se ha visto beneficiada por las múltiples intervenciones expositivas atrayendo la mirada de un sinfín de ciudadanos que asistían a ver esta "espectacularidad empresarial".

Reactivar otros espacios urbanos del Centro Histórico de Málaga con el mismo énfasis expuesto que en la calle Larios debe ser una propuesta obligada de los gobernantes dando muestra de toda la diversidad patrimonial y cultural que compone la ciudad. Aunque la calle Larios sea el espacio público más emblemático y representativo de toda la ciudad, no debemos circunscribir al caminante a adquirir experiencia estética únicamente en este espacio territorial.

El Patrimonio es la fuerza motora que mueve el corazón de la economía de la industria turística. Los gestores culturales tienen en su mano el poder de establecer rutas culturales para que los viandantes conviertan su paseo diario en el espacio urbano en una experiencia estética única difícilmente de olvidar. Incluir en estas rutas tanto la arquitectura como la escultura o el paisaje es un acto por el que "se ha desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio" (Careci, 2002: 20). No pretendemos eliminar al ciudadano la oportunidad sensorial "en materia de descubrimiento" que se despliega en la calle Larios sino todo lo contrario, lo que estamos reivindicando es que se pueda transferir esa experiencia estética a otros espacios de la ciudad dejando de fatigar las mismas áreas urbanas hasta llegar al agotamiento sensorial.

"El artista que recurre a la ciudad como medio (como un pintor utiliza un cuadro) puede terminar por utilizarla como su bien estético propio. Le impone su marca, su firma, acondiciona la materia que él aporta" (Ardenne, 2006: 66). Dejando de lado el papel fundamental del público como receptor del bien estético, en este ego publicitario no debemos olvidar la intervención curatorial de los grandes gestores culturales y el énfasis puesto para que la exposición resulte ser todo un éxito. "El carácter de performance de estas acciones lleva a resultados de una existencia efímera, condensada en las experiencias de los distintos actores participantes en los eventos" (Gómez de Segura, 2010: 2). Coincidiendo con la opinión de Rosa Olivares (2007), en ese desarrollo efímero de las exposiciones en la vía publica observamos que la mayoría de las veces la teoría y la investigación no se acercan a la realidad curatorial ejercida.

Como malagueña, y a modo de conclusión, no puedo resistirme hacer mención a la 17 edición del Festival de Cine Español que se ha celebrado en estos días en la ciudad de Málaga[8]. Málaga se vistió de Cine para presentar con elegancia a las grandes estrellas nacional como internacional.

Fueron muchos los protagonistas del Festival de Cine Español. Marqués-Marcet, por ejemplo, fue uno de los directores que "paseó" por la alfombra roja logrando cinco premios y la biznaga de oro de la ciudad. El malagueño Miguel Caffarena, según nos informa Ana Pérez-Bryan del *Diario Sur*, pretendió con su largometraje "*SOS pelota Tierra*" recaudar lo suficiente como para seguir con el programa educativo que impulsa su ONG, *Admundi*. También el director Gil Parrondo o los actores Juan Diego, Elena Anaya o nuestro queridísimo Antonio Banderas fueron algunos de los que nos hicieron "vivir" el Festival de Cine en Málaga con gran intensidad.

La calle Larios fue cubierta de rojo hermoseando sus edificios llamando la atención de todos los visitantes que acudieron a este singular "espacio cinematográfico" para no perder detalle de la muestra. Como vemos en la imagen (fig. 7), el edil de la ciudad, Francisco de la Torre, acompañado de directores y productores cinematográficos, no pudo evitar mostrar a los malagueños el orgullo que siente por su ciudad[9].

[8] Entre los días 21-29 de marzo de este año 2014 en la ciudad malagueña se ha celebrado el decimoséptimo Festival de Cine Español con la presentación de 1.605 películas de las cuales 109 son largos, 832 cortos, 439 documentales y 123 largos latinoamericanos.

[9] En 1998 la ciudad malagueña consolidó el Festival del Cine Español posicionándose en uno de los acontecimientos culturales de mayor magnitud tanto a nivel nacional como internacional con el que se atrajo año tras año a un número cada vez más importante de público.

La calle Larios en el Festival de Cine actuó como anfitrión de este espectáculo cinematográfico. La magnitud del evento hizo ampliar el lugar de celebración a otros espacios circundantes[10]. La alfombra roja era el elemento simbólico que dirigía a los visitantes para que conocieran "otros lugares de la ciudad". Situado en la calle Ramos Marín, el Teatro Cervantes[11] fue la sede principal de esta muestra y el espacio neurálgico del Festival donde se estrenaron las películas elegidas por la Selección Oficial y se presentaron a los homenajeados. Pero este no fue el único espacio que acogió al Festival. El Teatro Echegaray, el cine Albéniz, el Rectorado de la UMA o el Museo Picasso fueron "otros lugares" donde se fueron dando cita los cinéfilos. Con el Festival de Cine la calle Larios se transformó en un instrumento distribuidor de espacios que obligaba a los paseantes a dirigir su mirada a "otros lugares" de la ciudad. Así, la calle quedaba subordinada al Arte, la Industria del Cine y el Patrimonio Cultural de la ciudad.



Fig. 7 – Francisco de la Torre en la calle Larios en la 17 edición del Festival de Cine Español 2014. Fuente: Diario Sur

Otro tema que debemos tener claro es "qué contenidos deben ser objetos de comunicación en el proyecto de difusión patrimonial" (Cuenca López y Martín Cáceres, 2009: 38).

Las sociedades se desarrollan en unos medios social y culturalmente construidos en el cual se trasmite una serie de información que dan significados creando señas de identidad a los ciudadanos. El Patrimonio trabaja "la contextualización en las tres vertientes; temporal, espacial y funcional". Bajo ese parámetro es necesario trabajar los "contenidos actitudinales, centrados en el respeto, la interculturalidad y el componente Identitario, como referente básico de un proyecto de difusión patrimonial" (Cuenca López y Martín Cáceres, 2009: 38). La escenificación desarrollada en la vía pública "a través del patrimonio, los elementos identitarios de la cultura se personifican en objetos tangible, a los que la población puede dirigirse de forma espontánea sin necesidad de estar iniciada en la temática de la divulgación ya que pertenecen al mundo de lo sensible" (Cuenca López y Martín Cáceres, 2009: 39). La calle Larios de Málaga, como centro de interpretación de sus múltiples exposiciones desarrolladas al aire libre, aprovecha los recursos didácticos que ofrece cada una de las intervenciones culturales desarrolladas en ella para que los paseantes, a través de su propia experiencia estética, vayan construyendo significados de modo que los acerquen al conjunto patrimonial que conforma la ciudad. El objetivo principal de este tipo de intervenciones expositivas en el medio urbano, como opinan Cuenca López y Martín Cáceres (Ibíd.), es lograr una verdadera significación social de los referentes patrimoniales mediante la intervención directa del público con el hecho artístico. Entre los objetivos de las exposiciones de la calle Larios estaría el de "satisfacer las necesidades intelectuales y demandas socioculturales de este modelo de turismo" cultural.

> Entendemos que el patrimonio debe estar por encima de estas vicisitudes, ya que creemos que su valor y sentido fundamental consiste en su potencial como recurso sociocultural, desde la perspectiva de conformador y aglutinador de identidades, permitiendo el desarrollo de sentimientos aglutinadores intracomunitarios y cohesionados de culturas (Cuenca López y Martín Cáceres, 2009: 39).

Debemos hacer un llamamiento, no ya hacia las excesivas actuaciones llevadas a cabo en la calle Larios, sino a las pocas o casi nulas intervenciones realizadas en los demás espacios que componen la ciudad. La calle, como el Arte o la Cultura, nos pertenece a todos y todos debemos disfrutar de ella sin llegar a excentricidades expositivas como las que las autoridades culturales y políticas nos han ofrecido hasta el momento buscando tan el efectismo visual para su beneficio electoral. No pretendemos con estas declaraciones restar importancia a la importante labor de mecenazgo que las autoridades han realizado desde la plataforma de la industria cultural, sino todo lo contrario. Lo que estamos haciendo es una llamada de atención sobre efectismo publicitario buscado en la calle Larios con las continuas intervenciones, colapsando este espacio urbano, se haya hecho sin haber contado con la opinión de los ciudadanos.

¡La calle es de todos! Y todos debemos participar de ella. Por eso, debemos ser responsable a la hora de musealizar el hecho artístico en este espacio público para que exista un equilibrio entre las actividades que los ciudadanos protagonizan en la

[10] Según Juan Soto del Diario Sur, el Festival de Cine aumentó en más de un 40% el número de visitantes. "El alcalde se mostró satisfecho por el incremento de asistentes y por la calidad de las películas". Información recogida en: http://www.diariosur.es/festival-malaga/ [Consultado: 31/03/2014].

[11] El Teatro Cervantes de Málaga fue reconocido como Bien de Interés Cultural publicado en el BOJA N.º 149 el 2 de agosto del 2005.



Fig. 8 – Vista de la calle Larios en el 17 Festival de Cine Español. Fuente: A. Florido

calle a diario y el turismo cultural que en la actualidad se está generando en Málaga de manera exponencial.

Retomando de nuevo el ejemplo del Festival de Cine Español (fig. 8) hemos visto que, además de la calle Larios este tipo de evento reactiva "otros lugares" de la ciudad con la misma proyección e intensidad que la susodicha. Este es un claro ejemplo de una buena praxis de la gestión del espacio urbano por la que se hacen participes a otras calles aledañas para que los visitantes conecten con todo el Patrimonio de la ciudad; y un modo de aliviar a "la sufrida calle Larios" descongestionándola de tanto turismo cultural.

9. Bibliografía

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Ed. Azarbe.

Augé, M. (1992). *Los 'no lugares', espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 5ª reimpresión, septiembre 2000. Barcelona: Editorial Gedisa.

—. (2009). *Los 'no lugares', espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. 5ª reimpresión. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. Consultado el 12 de marzo de 2014 en http://es.scribd.com/doc/51834175/Marc-Auge-Los-no-lugares-espacios-del-anonimato-Una-antropologia-de-la-sobremodernidad

Ayuntamiento De Málaga (2006). *Agenda 21. Hacia la ciudad sostenible*. Málaga: Servicio de Programas del Ayuntamiento de Málaga.

Careci, F. (2002). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

Cuenca López, J. M. y Martín Cáceres, M. (2009). "La comunicación del patrimonio desde propuestas de educación no formal e informal" en González Parrilla, J. M. y Cuenca López. J. M. (es.), *La musealización del patrimonio*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones. Pp. 641-645.

Del Campo Tejero, A. (dir.), (2009). *Proceso de peatonalización y nueva sociabilidad. Los casos de Sevilla y Málaga*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía.

Ferrari Ojeda, M. (2012). "La calle Larios cumple diez años de su peatonalización en la élite comercial" en *laopiniondemalaga.es*. Viernes 14 de diciembre de 2012. Consultado el 2 de marzo de 2014 en http://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2012/12/14/calle-larios-cumple-diez-anos-peatonalizacion-elite-comercial/555024.html

Gómez De Segura Hernández, F. J. (2010). *Caminar en el espacio público como experiencia artística*. Ciudad de la Habana: Editorial Universitaria. 7mo Congreso Internacional de Educación Superior, Cuba. ISBN: 9789591611642.

Hernández Rosete, J. C. (1999). *Marc Augé. Una etnología del espacio*. México: Universidad Jesuita de Guadalajara. Centro de Documentación Coneicc-Iteso, pp. 195-209.

Lorente, J. P. (2008). "Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística" en Sauret, T. (dir.), *Museo y Territorio*. Revista nº 1, diciembre 2008.

Olivares R. (2007). "La calle es mía" en *Exit Book, Libros de Arte y Cultura Visual.* Nº 7, Verano 2007. Consultado el 27 de marzo de 2014 en http://www.revistasculturales.com/articulos/121/exit-book-libros-de-arte-y-cultura-visual/760/1/la-calle-es-mia.html

Reverter, L. (2009). "Las obras de Manolo Valdés salen a la calle en Málaga para hacer amigos" en *situ.es actualidad*, EFE. Consultado el 29 de marzo de 2014 http://www.soitu.es/soitu/2009/03/04/info/1236185794_313288.html

Salgado, M. (2004). "Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura" en *Iconos*. Nº 20, pp. 73-81. Flacso-Ecuador, Quito.

Seritjol, M. (2008). "Tarraco viva, un modelo de divulgación del patrimonio histórico" en Sauret, T. (dir.), *Museo y Territorio*. Revista nº 1, diciembre 2008.

10. Páginas Web

Tríptico homenaje reding mayo, 2010. Consultado el 16 de marzo de 2014 en http://reding.files.wordpress.com/2010/05/triptico_homenaje_reding_mayo_2010.pdf

Barrios Larios. Consultado el 17 de marzo de 2014 en http://servicios.diariosur.es/barrios/larios.htm

Rodin-piensa-Málaga. Consultado el 14 de marzo de 2014 en http://www.diariosur.es/20071017/cultura/rodin-piensa-malaga-20071017.html

Festival Málaga. Consultado el 31 de marzo de 2014 en http://www.diariosur.es/festival-malaga/

ÍNDICE ▷

MOVIMIENTOS VECINALES Y PLATAFORMAS DE DIFUSIÓN POLÍTICA Y CULTURAL EN EL MADRID DE MEDIADOS DE LOS SETENTA

Isabel García García
Universidad Complutense de Madrid

En los primeros años de la década de los setenta surgen con gran virulencia los movimientos vecinales que, muy pronto, se transformarían en otro frente abierto para el final de la dictadura franquista y el inicio de la transición democrática[1]. Aquellas eficaces movilizaciones irían minando esa, cada vez más frágil, situación política. A todo ello, el gran crecimiento demográfico estaba transformando la fisonomía territorial de Madrid. La aparición de una nueva periferia compuesta, sobre todo, por dos imágenes bien distintas; una, emigrantes que pasaban a ocupar poblados o chabolas y otra, formada por la construcción de nuevas zonas residenciales como consecuencia de una gran especulación urbanística.

Los problemas de desigualdades sociales no hicieron sino acrecentar una colaboración más intensa entre comunistas y católicos de aquellos barrios. Así pues, si tras la Conferencia Episcopal de julio de 1968 se había decidido una coordinación entre equipos evangelizadores del mundo obrero (parroquias, movimientos apostólicos, curas, etc.), en los primeros años 70 se decantan por una independencia que permitió el nacimiento de las llamadas "comunidades base" cuyos objetivos se centrarían en la actuación de los barrios mediante sacerdotes, muchos de ellos cercanos a la militancia comunista, que dio lugar a las ya míticas denominaciones de "curas rojos" o "curas obreros". Hasta el punto de utilizar los espacios eclesiásticos para fines antifranquistas.

Por su parte, el Partido Comunista de España organizaba en julio de 1974 desde París una plataforma de unión entre todas las fuerzas políticas[2]. A pesar de faltarle numerosos apoyos como la presencia del PSOE y otros grupos democristianos, nace la Junta Democrática de España como oposición al franquismo y como intento de articular una gran masa social mediante Juntas democráticas locales y sectoriales.

Desde aquella plataforma de acción se marcaron doce objetivos[3] que sirvieron de base para la constitución de otras juntas por

[1] Este texto se enmarca dentro de los proyectos de investigación *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931*. P.N. de I+D+i, Ref:HAR2011-25864 y *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios:* I+ D REf: HAR 2012-38899-C02-02 .

[2] Junto al PCE se encontraba el PSI (Partido Socialista del Interior) dirigido por Enrique Tierno Galván; el Partidos Carlista de Carlos Hugo de Borbón y Parma; Comisiones Obreras e independientes como Rafael Calvo Serer y Antonio García-Trevijano.

[3] Los doce puntos de su programa, redactados por Antonio García-Trevijano, eran los siguientes:

- La formación de un gobierno provisional que sustituya al actual, para devolver al hombre y a la mujer españoles, mayores de dieciocho años, su plena ciudadanía mediante el reconocimiento legal de todas las libertades, derechos y deberes democráticos.
- La amnistía absoluta de todas las responsabilidades por hechos de naturaleza política y la liberación inmediata de todos los detenidos por razones políticas o sindicales.
- La legalización de los partidos políticos, sin exclusiones.
- La libertad sindical y la restitución al movimiento obrero del patrimonio del Sindicato Vertical.
- Los derechos de huelga, de reunión y de manifestación pacífica.
- La libertad de prensa, de radio, de opinión y de información objetiva de los medios estatales de comunicación social, especialmente en la televisión.
- La independencia y la unidad jurisdiccional de la función judicial.
- La neutralidad política y la profesionalidad, exclusivamente militar para la defensa exterior, de las Fuerzas Armadas.
- El reconocimiento, bajo la unidad del Estado español, de la personalidad política de los pueblos catalán, vasco, gallego y de las comunidades regionales que lo decidan democráticamente.
- La separación de la Iglesia y del Estado.

toda España. Poco después y en la capital, se publican sendas Declaraciones, la de la Junta Democrática de Madrid[4] y la de la Junta Democrática de Artistas Plásticos de Madrid[5], que precisaban no sólo su anexión a los doce puntos redactados por Antonio García-Trevijano y la ausencia del liderazgo centralista sino que apoyaban la actuación inmediata ante cuestiones de urbanismo y de cultura en los barrios madrileños.

La falta de infraestructuras en las barriadas madrileñas fue una constante y así lo manifestaba, por ejemplo, la Junta Democrática de Madrid:

> Madrid como ciudad-región se ve hoy afectada por los graves problemas de un área metropolitana cuyo rápido crecimiento está realizándose sin una planificación democrática al servicio de sus ciudadanos. El resultado de ello es bien claro: las condiciones de la vida colectiva y cotidiana se han deteriorado seriamente par la inmensa mayoría de los madrileños en los últimos años en materia de transportes públicos, congestión de tráfico, contaminación atmosférica, urbanismo, vivienda, educación, asistencia sanitaria, espacios verdes, especulación del suelo, centros culturales y de esparcimiento (Documento, *Declaración de la Junta Democrática de Madrid*, AGUCM, Archivo General UCM, 82/13.6. P. 3).

Los artistas plásticos de aquella Junta declaraban siete derechos basados en busca de mayores libertades, autonomías y reconocimientos profesionales: libertad de reunión, asociación y expresión; amnistía para los artistas represaliados por razones culturales o ciudadanas; democratización del acceso y difusión de la cultura por medio del establecimiento de cauces no comerciales y de la autogestión; abolición total de la censura; participación en la política cultural a todos los niveles; reforma total de la enseñanza de las artes plásticas y control del patrimonio artístico nacional.

Desde luego, es más que obvia la conexión entre unos y otros. Si bien los artistas plásticos –aún estando en la más estricta ilegalidad y tras un largo recorrido circunscrito a asambleas, comités, reuniones o intervenciones desde finales de los sesenta– ya en 1972 habían conseguido constituir APSA, Promotora de Actividades Plásticas, en este momento proclamaban, igualmente, la necesidad imperiosa de actuar en los barrios como enclaves de las luchas de clase:

> (…) llamamos a todos los artistas a desarrollar un trabajo teórico sobre la alternativa cultural que proponemos, a exponer de forma concreta la estructuración bajo formas democráticas del ejercicio de nuestra profesión, sobre todo, a idear y poner en práctica formas de lucha en las que pueda participar la mayoría del sector y a estrechar sus contactos con otras Juntas Democráticas, concretamente con las del barrio donde vive (Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, SIG. 875/7).

Desde hacía tiempo, el Partido Comunista venía solicitando esas reformas urbanas como tareas para una futura democracia política y social. En este sentido, podemos destacar uno de los puntos del VIII Congreso del PCE en 1972, "La lucha de masas en las barriadas y los barrios", donde se pedía, entre otros objetivos, la organización entre barriadas y movimientos sociales, la explicación de los planes políticos, sobre todo el llamado *Pacto para la Libertad*, y la defensa de los intereses ciudadanos.

Se insistió en las plataformas y asociaciones de vecinos legales constituidas ya en los barrios. Un proceso que había comenzado con la Ley de Asociaciones de 1964, admitía una libertad de asociación además de una defensa sobre la especulación reinante y una representatividad en las instituciones locales. De hecho, uno de los episodios más notorios fue la aprobación en 1972 de la Comisión de Planeamiento y Coordinación del Área Metropolitana de Madrid, que incluía el Plan de Ordenación de la Ciudad Lineal, que abarcaba 250 hectáreas y que estaba centrado, principalmente, en la edificación de un 70% del total del suelo.

En mi opinión, se buscó la unión entre sectores ciudadanos y culturales bajo un mismo programa político que proporcionó grandes movilizaciones democráticas. De tal manera, se produjo una de las mayores conexiones entre artistas y ciudadanos de los barrios madrileños que aún recuerdan hoy muchos de aquéllos que participaron.

Por estas fechas, mediados de los setenta, se registran más de sesenta asociaciones de vecinos en Madrid aunque también, muy pronto, comienzan las primeras represiones hacia éstas con la prohibición de reuniones, asambleas, charlas; el exceso de control por la policía o el retraso de aperturas de otras, como veremos a continuación.

Si bien en muchas de aquellas asociaciones nacieron pequeñas células culturales, denominadas también aulas de cultura, ateneos

- La celebración de una consulta popular, entre los doce y los dieciocho meses –contados a desde el día de la restauración de las libertades democráticas–, con todas las garantías de libertad, igualdad de oportunidades e imparcialidad, para elegir la forma definitiva del Estado.
- La integración de España en las Comunidades europeas, el respeto a los acuerdos internacionales y el reconocimiento del principio de la coexistencia pacífica internacional.

[4] Documento, Declaración de la Junta Democrática de Madrid, AGUCM, Archivo General UCM, 82/13.6.

[5] Documento, *Comunicado de constitución de la Junta Democrática de Artistas Plásticos de Madrid*, 25 de abril de 1975, Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, Madrid, SIG. 875/7.

populares o clubes, se llegan a extender por toda la capital más de una treintena: Aula de Cultura del Pozo Centro Cultura Peñafort; Aula de Cultura de Palomeras Altas (Pedro Calleja, 9); Aula de Cultura de Carabanchel (Avenida Abrantes, 5); Aula de Cultura de Carabanchel Alto (General Tabanera, 35) o Juventud y Cultura[6]; Aula de Cultura de Fuencarral (Cardenal Herrera Oria, 78); Ateneo Popular de Vallecas (Avenida de la Albufera, 21); Ateneo Popular Ciudad Pegaso (Plaza San Cristóbal, 1); Ateneo Popular de Torrejón, (Cristo, 48); Ateneo Popular de Getafe, (Madrid, 2); Ateneo Popular de Campamento (Antonio Arosa, 2); Club Hogar de Juventud, Club de Santa Cristina, Club de San Roque, Club de Rosvi, Club de San Leopoldo, Club de Iturralde, Club de La campana[7] y Club de Surbatan en el Barrio de Carabanchel; Club Fuensanta en el barrio de Usera; además de los clubes de las zonas de Alcobendas, Fuencarral, Plaza de Castilla, Getafe, Barajas y Villaverde.

En la gran mayoría de ellas participaron los artistas plásticos quienes, siguiendo el ideario del PCE, comenzaron sus primeras actuaciones alrededor de las asociaciones de vecinos de los distritos más obreros y periféricos de Madrid. Entre ellas cabe destacar las llevadas a cabo durante los años 1975 y 1976 en el barrio de Portugalete (García García, 2013: 477-490). En enero de 1975 la asociación de vecinos de este barrio contaba con ciento cincuenta socios[8], una Junta Directiva[9] con ocho miembros, seis comisiones que se ocupaban de diferentes temas –cultura, urbanismo, servicios, social, juvenil y recreativa[10]– y un primer número del *Boletín Informativo de la Asociación*. Dicha Junta Directiva de la Asociación de Portugalete estaba formada, entre sus vocales, por los escultores Carmen Perujo y Arcadio Blasco; ambos eran miembros activos de la ilegalizada Asociación de Artistas Plásticos.

Los problemas del barrio comenzaron a partir de las actuaciones del Plan de Ordenación de 1972, que dividiría al barrio en cuatro grandes sectores. A partir de entonces, nacía un lema en común: "Construir unidos un barrio".

En el verano de 1975 –cuando se atisbaba el declive final del franquismo– tuvo lugar una protesta de carácter artístico en el barrio de Portugalete. Un llamamiento a las autoridades ante los graves problemas: desahucios, abandono, falta de servicios, especulación o deficiencia urbanística a través de más de cincuenta murales reivindicativos de artistas tan conocidos como Juan Genovés, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, José Duarte, José Vento, Aragonés, Alcaín, Ángel Orcajo, Zamorano, etc. Una estrategia político-intelectual, llevada a cabo por un grupo mayoritario de artistas comprometidos con la Asociación de Artistas Plásticos.

Al año siguiente se creaba la "Casa del Barrio", llamada también "Escuela Libre" o "escuela taller" donde se ofrecían cursos prácticos y teóricos sobre las artes plásticas para todos los vecinos:

> El fin principal de esta comisión es el de dar a conocer algunas partes de la cultura a los vecinos del barrio, ante el monopolio cultural de las clases altas, que han considerado a esta como propia. Ante esta actitud, como comisión, pretendemos despertar en todos la necesidad de recuperar y descubrir la cultura. No se trata de resolver problemas al gobierno, sino de capacitarnos para exigir nuestro derecho como ciudadanos libres. En 1976 comenzó a funcionar en esta asociación una escuela-taller, abierta a todas las edades y a todas las enseñanzas… con lo que se vende, ha comenzado a pagar los gastos y aún sobra. Las clases se realizan de un modo democrático por parte de todos los componentes del taller; desde la elección del modelo, su elaboración y acabado, hasta su precio (Anónimo, s.f.).

La siguiente actuación de APSA se produjo en el Barrio del Pilar a finales de 1975. En trámites administrativos desde el año 1974 para su constitución legal, una comisión de la asociación[11] se reunió con los artistas plásticos para pedirles la misma actuación que

[6] Este grupo nace ya en los años ochenta en el barrio de Carabanchel, desarrolla su actividad en la colonia de San Francisco-La Prensa con el mismo objetivo de ampliar y desarrollar en un barrio obrero la cultura: "'Juventud y cultura' no desea ser una élite, sino todo lo contrario, quiere hacer participar al barrio junto al grupo, para así fomentar la conciencia del ciudadano, mejorar nuestro barrio y luchar por una vida más alegre y más justa.." (*Topo Rojo (JCR), Juventudes comunistas revolucionarias*, septiembre de 1980, Madrid, p. 16. AGUCM, Archivo General UCM, 82/13. 12).

[7] Este centro docente se crea en octubre de 1978 como taller de animación cultural y con treinta personas. Sus objetivos fueron: "la idea era y es acercar la cultura al barrio y reunir a la vez a diversos grupos culturales que van desde un grupo de expresión cultural a un grupo de cine. Durante el año pasado hemos organizado coloquios todos los viernes sobre muy variados temas: Constitución, Legislación laboral, etc. Hemos traído al barrio a gente como tierno Galván, Marcelino Camacho, etc. En otro tipo de cosas hemos proyectados cortos y se han celebrado representaciones teatrales. Entre estos grupos teatrales vino 'Llantada', que es del barrio. Ahora lo más inmediato que tenemos entre manos es el rodaje de un corto…" (*Topo Rojo (JCR), Juventudes comunistas revolucionarias*, enero de 1980, Madrid, p. 16. AGUCM, Archivo General UCM, 82/13. 12).

[8] La Junta Directiva estaba formada por el Presidente, José María Julián Torrent; Vicepresidente, Javier Iglesias González-Nicolás; Secretario, Manuel Fernández Rodríguez; Tesorero, Rafael Cid Aldea y Vocales, Carmen Perujo Guerrero, Nicolás Herrero Puente, José Luis del Caz Izquierdo y Francisco Guzmán Terrón.

[9] *Boletín informativo, Asociación de vecinos, Barrio de Portugalete*, núm.1, Madrid, febrero de 1975.

[10] Dichas Comisiones estaban formadas por los siguientes miembros: Cultural, Carmen Perujo; Juvenil, Javier Iglesias, Urbanismo, Manuel Fernández y Jesús Aguilar; Servicios, Francisco Guzmán y M. Fernández; Social, Nicolás Herrero Puente y recreativa, Ángel Garcés.

[11] La asociación del Barrio del Pilar se ubicaba en la calle Ponferrada, 49.

en Portugalete. Una acción pictórica que uniese a los vecinos del barrio para demandar soluciones a la carencia de infraestructuras en la zona (transportes, sanidad, señalización, colegios, Metro, zonas verdes…). Igual que en el barrio anterior, se practicó una campaña de actividades con pinturas y murales para llamar la atención sobre las autoridades. La masiva intervención de los vecinos permitió varias sesiones críticas donde se debatió sobre las relaciones entre arte y sociedad[12]. Sin embargo, se diferenció de Portugalete por la ausencia de las firmas de los artistas en los murales ante el temor de las represalias por parte de la policía. Un hecho que se produciría poco después al volver a realizar otros murales con las mismas características pero con las detenciones de tres artistas, Juan Manuel Pera, Joaquín Cort y Gonzalo Torné, miembros de APSA (Anónimo, 1977).

Otra de aquellas agrupaciones en el distrito de Carabanchel y Latina fue la Asociación de Vecinos de Aluche[13], también en trámites de legalización desde 1974. En ese año 1975, se prepararon numerosas actividades culturales como un festival de cante jondo varios cursos de técnicas de estampación y dos exposiciones, una de fotografía y otra de pintura de artistas contemporáneos, sobre el problema del suburbano, que fueron suspendidas por orden gubernativa.

En el mismo municipio, la legalizada Asociación de Vecinos de Carabanchel Alto[14] organizaba desde hacía tiempo numerosas actividades culturales que dieron lugar al Aula de Cultura, cuya creación se debió en parte a la Asociación Juan XXIII. Al año siguiente se iniciaron las gestiones para crear una Casa de la Cultura.

En 1975 nace el Aula Cultural de Palomeras Altas pero tan sólo tendrá una duración de un año ya que su cierre será inmediato por la falta de recursos al no percibir ningún tipo de ayuda. Ubicada en otro barrio suburbano donde las carencias eran las mismas, se llevarán a cabo varias exposiciones acompañadas de coloquios donde APSA y los vecinos debatían sobre la incomunicación existente de las clases populares y el arte actual[15].

[12] Las relaciones entre APSA y el Barrio del Pilar se ponen de manifiesto en la siguiente carta: "El asunto del Barrio del Pilar, así como otros contacto con los barios del periferia, se hizo a través de la Asociación de Vecinos de dichos barrios. Una comisión del Barrio del Pilar vino a APSA para ver si estudiábamos la posibilidad de realizar unos murales o mejor dicho, una acción pictórica que aglutinase a un gran número de habitantes de ese Barrio en torno a una acción que más que estética sería ética, pues se trataba de dar énfasis a los problemas que no se solucionan por parte del Gobierno en dicho barrio. Uno de los problemas vitales es la falta de jardines, zonas verdes y lugares de recreo, así como los transportes, la carencia de Metro, basuras, ratas, etc., etc., etc. La acción se llevó a cabo con mucho riesgo, ya que las autoridades no había dado respuesta a la petición que los vecinos habían formulado para pintar unos murales en su barrio. Se temía la aparición de la policía y las consiguientes detenciones como en otras ocasiones había ocurrido en otro barrio, por parecida índole de reivindicaciones urbanas. Salieron unas comisiones de trabajo de artistas plásticos de APSA, que en esta ocasión decidieron no firmar los trabajos ya que actuaban como animadores en la mayoría de los casos siendo comisiones de vecinos las que emprendían la acción pictórica guiados o mezclados con pintores. Es decir, los protagonistas eran los propios vecinos, si bien los asesores eran los Artistas Plásticos. La creación se desarrolló ente sábado, domingo y un día de fiesta. En tres días se realizaron más de 60 murales que se desperdigaron a lo largo de la inmensa barriada. Los temas fundamentales eran reivindicativos de zonas verdes, etc., etc., etc. si bien los primeros que rompieron el hielo entre los ciudadanos y la policía eran de tipo ambiental y cumplieron la función ornamental sin más pretensiones. Los resultados obtenidos fueron de tipo movilizador; en torno a estas jornadas se movilizó a un gran número de habitantes de la zona que se distribuyeron en secciones de trabajo con comisiones. Una sección se encargó de recaudar fondos y comentar la acción y el por qué de ella a los habitantes del barrio, yendo a las casas recogiendo dinero para poder comprar pinturas y útiles de trabajo. Otra comisión recorría las calles del barrio vendiendo carteles alusivos a sus problemas y concienciando de viva voz los problemas de su barrio a los viandantes. Los piquetes de trabajo se distribuyeron de la siguiente forma:
Un grupo de 3 o 5 personas acompañaban a cada artista para realizar los trabajos murales. Ajeno a cada uno de estos piquetes, existía otro que, mientras los anteriores trabajaban, ellos se encargaban de explicar a los transeúntes que contemplaban el trabajo, el por qué se hacía esto, la intención del mural, la problemática del barrio, y también se encargaba de recoger fondos para continuar la acción. A estas acciones se sumaron grupos de teatro, concretamente un grupo de teatro infantil, recorrió varias zonas de la barriada actuando para grandes masas de niños en plazas públicas. Como todo esto se realizaba en los últimos días de diciembre, un grupo de actores y cantantes, siempre guiados por los vecinos del barrio, organizaron una cabalgata que recorrió todas las calles del mismo. Más tarde, se hicieron asambleas de vecinos a las que asistieron algunos artistas y se discutieron sobre las funciones de las Artes en la problemática de los barrios… No hay que olvidar tampoco que estas actuaciones, cada vez más, van siendo asumidas por todos los sectores de la cultura y en todas ellas han participado escritores, poetas, artistas plásticos, cantantes y actores…" (López Aragonés, 1976).

[13] Se ubicada en la calle Camarena, 273.

[14] Se encontraba en la calle Piña, 13.

[15] Respecto a este asunto destacamos un documento del archivo particular del artista Luis Aragonés, bajo el título, *Asunto-murales* Palomera, s/f: "CONDICIONES EN LAS QUE SE ENCUENTRA EL BARRIO DE PALOMERAS SUDESTE. El barrio lo mismo que otros periféricos, se constituyó en la época de la industrialización de Madrid por personas que venían del campo sobre todo de Andalucía y Extremadura. Los principales problemas son también comunes a los de los demás barrios. Falta de escuelas suficientemente dotadas de espacio y medios para la enseñanza, falta de zonas verdes, falta de parques donde los niños puedan jugar tranquilos, falta de lugares donde hacer deporte, falta de guarderías y locales para ancianos, etc. En la zona solo hay un colegio, el cual no está subvencionado, en cada clase hay unos cincuenta niños, y los que no pueden ir a este por falta de plazas, se tienen que buscar otro colegio fuera del barrio. El lugar de juego de los niños, es un descampado que hay en la zona, que sirve también de vertedero de basura, por lo que los niños se ven obligados a jugar al futbol entre los botes y las botellas rotas, lo que lo hace bastante peligros; además de la posibilidad de coger una infección. No se dispone prácticamente de locales donde reunirse, o poder organizar alguna actividad cultural (cine, teatro, etc.) o de otro tipo, con las debidas condiciones de capacidad. En un barrio en que al verse obligadas las mujeres a trabajar para poder vivir medio regular, será necesario disponer de guarderías suficientes, cosa que no se cumple, ya que solo existe una y aún estando a tope no da de si. A pesar de todos estos problemas y otros, el principal es el Plan Parcial, del que existe un informe completo en APSA, y que se resume en la expropiación de las viviendas de forma en la que los actuales vecinos no puedan habitar las de nueva construcción por los consabidos motivos especulativos haciendo viviendas

El barrio de la Concepción en Ciudad Lineal sufrió los mismos atropellos urbanísticos. Prácticamente aislado por la construcción de la M-30, se forjó un fuerte movimiento vecinal contra las expropiaciones del Ayuntamiento. La Asociación de Artistas Plásticos también actuó allí, instalando varios talleres de cerámica, escultura y estampación y serigrafía donde se explicaban dichas técnicas. El 20 de mayo de 1975, APSA inaugura una exposición de obra gráfica en el local de la Asociación de Vecinos del barrio de la Concepción y participa en uno de los multitudinarios eventos públicos de Madrid, el Festival de Actores de Madrid, dedicado a la actriz Gloria Rognoni[16]. Celebrado a las afueras de Madrid y en la conocida Ciudad Deportiva del Real Madrid, construida en 1963 e innovadora en su época, ya que contaba con todo tipo de instalaciones –varios campos de entrenamiento, club, piscina, pista de hielo, pista de atletismo, pistas de tenis…– se proyectaron 170 diapositivas de cuadros de la plástica contemporánea.

APSA pretendió aunar las artes plásticas con las escénicas expresando un nuevo modelo de comunicación de masas. Las imágenes se proyectaron en una gran pantalla al lado del escenario intentando acercar al público las formas del arte contemporáneo, buscando un foro alternativo al de los espacios habituales de las galerías.

En el centro de Madrid, concretamente en el Teatro Reina Victoria, tenemos constancia de otra muestra de obra gráfica de APSA, que ocupó tres pisos del teatro.

A partir de aquel momento aumentaron las peticiones de los barrios a la Asociación de Artistas Plásticos. Se hicieron otros murales y poemas en las paredes de las casas de los barrios de Palomeras y Hortaleza, ambos amenazados de expropiación especulativa y abandono por parte de las autoridades competentes. Para entonces, las movilizaciones y peticiones de nuevas asociaciones de vecinos se extendían por todos los alrededores de Madrid. Por ejemplo, la Asociación de vecinos de Moratalaz pedía un centro de cultura (Ángulo Uribarri; Bengoa Beriain; Jiménez Lozano y Molina Blázquez, 1975: 215); la Asociación de Cabezas de Familia Villaamil-Sánchez Preciado, en el distrito de Fuencarral, gestionaba la apertura de un aula cultural que fue denegado; en el distrito de Vallecas-Mediodía se inauguró una exposición pero se clausuró su aula de cultura por falta de fondos; la Asociación de vecinos de la Colonia de La Paz, en Entrevías, organizaba actividades como conferencias, cine-fórum, cursillos de alfabetización, etc. o la ya legalizada Asociación de vecinos de la Zaporra, en Alcobendas-San Sebastián de los Reyes, celebró durante sus fiestas populares una exposición dedicada a la problemática del barrio.

Todos estos temas se hicieron tan extensivos y notorios que en abril de 1975, el Colegio de Arquitectos de Madrid le dedicaba una exposición con el título *Madrid en sus barrios. Aproximación a la problemática socio-humanística de la periferia de Madrid* y al año siguiente, el Centro de Información y Documentación Urbana publicaba el libro *Madrid / Barrios 1975* (Ángulo Uribarri; Bengoa Beriain; Jiménez Lozano y Molina Blázquez, 1975).

La primera, compuesta de fotografías y maquetas explicativas de la situación de barrios como Orcasitas, Palomeras Altas, Palomeras Bajas, Moratalaz, San Blas y Puerto Chico (Anónimo, 1975), daba a conocer de forma rotunda la lamentable situación urbanística y socio-económica de cada barrio. La intención era celebrar coloquios con los miembros de las asociaciones de vecinos de esos barrios que, finalmente, fueron suspendidos por las autoridades *1975* (Ángulo Uribarri; Bengoa Beriain; Jiménez Lozano y Molina Blázquez, 1975: 210).

La segunda, el libro *Madrid/Barrios 1975,* se centraba en una situación acuciante en la capital. Sus autores –Javier Ángulo Uribarri, Juana María Bengoa Beriain, Antonio Jiménez Lozano y José Manuel Molina Blázquez– desarrollaron una exhaustiva investigación sobre el desarrollo de los barrios madrileños. Fragmentado en cuatro capítulos –Introducción a los movimientos urbanos, Ejes reivindicativos constantes de las asociaciones de vecinos, Una alternativa democrática para Madrid y Documentos conjuntos de las asociaciones de vecinos– expusieron las reivindicaciones, los problemas y las actividades de los barrios (Anónimo, 1976).

Se ofreció al lector un panorama general de una nueva cultura popular de masas en constante lucha por mejorar sus condiciones de vida en un momento sociopolítico clave para la Transición española.

El año 1976 se caracterizó por los mismos movimientos vecinales. Por ejemplo, en el barrio del distrito de San Blas y en plena Ciudad Pegaso, nacida con el fin de ubicar diferentes categorías de viviendas a los trabajadores de la empresa estatal Enasa, se inauguró una muestra para conseguir fondos para su asociación. En septiembre comienzan las primeras actividades de la Galería de Arte del Ateneo Popular de Vallecas[17], con un ciclo

a precios muy elevados y obligar a estos núcleos de vecinos a emigrar a las zonas previstas por la administración" (Luis Aragonés, s/f).

[16] Gloria Rognoni, miembro del grupo Els Joglars, tenía 32 años cuando sufrió un grave accidente que la lesionó la medula espinal (Anónimo, 1976a).

[17] Ubicado en la Calle Albufera, 22.

de exposiciones de pintura, escultura y poesía para mitigar la marginación artística y cultural del barrio[18].

Entre otras intervenciones destaca la del 19 de noviembre de 1976, un año después de la muerte de Franco, en la Facultad de Económicas de Somosaguas (Pereda, 1976 y Anónimo, 1976b) que, ante su cierre inmediato, fue cubierta con varios murales. Respaldada por una comisión de cultura de la Facultad y por un grupo de pintores de APSA, las pintadas fueron reivindicativas, contraculturales y de contenidos políticos. Se mantuvo la misma lucha por un arte libre:

> (…) ya va siendo hora de sacar los cuadros de los museos, de convertir el arte en algo gratuito y cotidiano, no excepcional y para ricos. De desprivatizarlo. Y el lugar público, el de la expresión genuina en esta cultura urbana, es la pared. Y la calle (Pereda, 1976).

Aquellas actuaciones fueron los primeros ensayos de la Asociación de Artistas Plásticos; con el tiempo, la defensa de la función social en las artes plásticas se convirtió en una leitmotiv habitual para los artistas, una especie de plataforma desde la cual mostrar una libertad de expresión en todas sus manifestaciones, desde telares o tornos hasta medios audiovisuales.

La intención era crear nuevos talleres colectivos y nuevos canales de divulgación de las artes a todos los niveles, abiertos a la inquietud plástica de todos los ciudadanos. Difundir el arte en la calle por su carácter de función social además de darle un sentido de cultura popular.

> La forma concreta de realizar estas propuestas podría ser el control, gestión y organización de los actuales talleres de artesanía y artes aplicadas, así como la creación de talleres-escuelas en los barrios y en los lugares de trabajo. Esta red de talleres, financiada por los ayuntamientos, tendría como consecuencia el aumento de puestos de trabajo en un sector de paro creciente, pero, sobre todo, conduciría a una revitalización de las artes populares, dotándolas de nuevos contenidos que la apartaran del concepto tradicional de las mismas (Agrupación de artistas plásticos de Madrid del Partido Comunista de España, 1976).

Al año siguiente y gracias a la Ley 19/77 (BOE: 80/1977, pp. 7510-7511, publicado el 4 de abril de 1977 BOE: 80/1977, pp. 7510-7511, publicado el 4 de abril de 1977), reguladora del Derecho de Asociación Sindical, se legalizó la Asociación Sindical de Artistas Plásticos (ASAP) desde donde se pudo, por fin, llevar a cabo la constitución de esos talleres (García García, 2013).

Al año siguiente se conseguirán los primeros acuerdos en materia de artes plásticas. Por ejemplo, se aprobarán por Orden Ministerial la creación y regulación de Talleres Estudio como centros de experimentación artística (BOE, núm. 240, 7 de octubre de 1978), así como la creación y regulación de Centros Culturales (BOE, núm. 242, 10 de octubre de 1978); poco después, por Decreto Ley aparece la estructura orgánica y funciones de la Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales (BOE, núm. 289, 4 de diciembre de 1978) y se autoriza el 1% cultural con la intención "de promocionar y estimular a los artistas" (BOE, núm. 294, 9 de diciembre de 1978) en un nuevo marco legal.

Sin embargo, todavía quedaba mucho por hacer. Y una vez más, las relaciones entre artistas plásticos y el Partido Comunista volvió a ponerse de manifiesto en mayo de 1978, cuando se celebró el *Primer Congreso, u.j.c.e., unión de juventudes comunistas de España*[19]. Una de aquellas ponencias se centraba, precisamente, en las diferentes formas de expresar la información a los colectivos. Bajo el título *Por una comunicación alternativa* se daban las claves para crear una nueva cultura de masas, tanto en la publicidad, la radio o la televisión. Se caracterizó por la búsqueda de una libertad cultural, preferentemente una cultura popular basada en fines sociales y capaz de establecer un diálogo con el espectador, sin manipulaciones ideológicas, sobre todo las que aludían al consumismo, desarrollismo o imperialismo. La estrategia preferida siguió siendo la plataforma artística de cada barrio, cuyas actividades principales ya habían sido realizadas en muchos enclaves madrileños:

> Aunque no queremos dar un recetario porque podríamos caer en una nueva programación, en impulsar otros nuevos patrones, sí vamos a intentar avanzar algunas propuestas.
>
> Actividad artística: Hay que romper con el elitismo de las salas de arte y con las experiencias en galería y 'para la galería' con la competencia como estímulo. La creación de talleres de artes plásticas en los barrios o en los centros de estudio…
>
> Las exposiciones al aire libre, en las plazas públicas, de trabajos realizados en el taller, o los de otros muchos que suelen crear en sus casas y para ellos mismos, que son muchísimos en todos los barrios, es una labor comunicativa…
>
> Los grupos de muralistas, dentro de los colectivos, es una iniciativa importante para dar a conocer nuestra propuesta en sustitución de la tradicional 'pintada' y para cambiar el triste y desolador aspecto de nuestras ciudades. Para demostrar nuestra inequívoca aspiración de cambiar la vida… (*Primer Congreso, u.j.c.e., unión de juventudes comunistas de España*, mayo de 1978, AGUCM, Archivo General UCM, 82/13.10).

[18] Archivo personal del artista Ángel Aragonés, Carta del Ateneo Popular de Vallecas, septiembre de 1976.

[19] *Primer Congreso, u.j.c.e., unión de juventudes comunistas de España*, mayo de 1978, AGUCM, Archivo General UCM, 82/13.10.

Bibliografía

Agrupación de artistas plásticos de Madrid del Partido Comunista de España (1976). *Hacia una alternativa democrática para las artes plásticas, propuesta para su discusión*.

Ángulo Uribarri, J.; Bengoa Beriain, J. M.; Jiménez Lozano, A. y Molina Blázquez, J. M. (1975). *CIDUR (Centro de Información y Documentación Urbana), Madrid/Barrios 1975*. Ediciones de la Torre.

Anónimo (s.f.). *Hoja informativa, Escuela Libre*.

Anónimo (1975). "Madrid en sus barrios" en *ABC*. Madrid, 2 de abril de 1975.

Anónimo (1976a). "Gloria Rognoni" en *El País*. Madrid, 26 de julio de 1976.

Anónimo (1976b). "Madrid-Barrios 1975: análisis de la problemática ciudadana" en *El País*. Madrid 10 de junio 1976.

Anónimo (1977). "Detenidos veintitrés miembros del comité de Arte y seis de Cultura del PCE" en *El País*. Madrid, 25 de marzo de 1977.

Aragonés, L. (s/f). *Asunto-murales.* Palomera.

García García, I. (2013a). "Talleres libres en la Transición" en *Copia e invención modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. II Encuentros Internacionales de museos y colecciones de esculturas. Museo de Escultura de Valladolid. Febrero de 2013.

—. (2013b). "Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo" en *Arte y Ciudad, Revista de Investigación*. Nº 3, pp. 477-490. Madrid.

López Aragonés, A. L. (1976). *Carta a María Fortunata Prieto Barral*. 7 de abril de 1976, Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, SIG. 875/16.

Pereda, R. M. (1976). "Aire libre en Somosaguas" en *El País*. Madrid, 19 de noviembre de 1976.

ARQUITECTURA Y ESCENA URBANA: INFLUENCIA DE LAS REGULACIONES ESTÉTICAS EN LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Clara García Mayor
Leticia Serrano Estrada
Universidad de Alicante

1. Arquitectura y escena urbana: la faceta narrativa de los elementos compositivos

Las personas somos narradores de historias: imaginamos futuros, damos sentido a nuestras vidas contando experiencias, inventamos palabras para ilustrar la realidad y creamos mundos a partir de las palabras (Childs, 2012: 50). Contar historias es un componente fundamental en la evolución de una sociedad y en ellas siempre hay un escenario, un telón de fondo que enmarca el hilo conductor de lo que sucede; en la ciudad este escenario es el espacio público de la trama urbana, lugar donde suceden los acontecimientos, tanto cotidianos como extraordinarios, que finalmente escriben la historia de una comunidad y por tanto acaban determinando el carácter de los individuos que la conforman. Hablar de ciudad es hablar de espacio público, en la interfaz entre éste y el espacio parcelado o privado, según los usos del suelo y la materialización de la arquitectura, donde el paso del tiempo hace que los individuos se identifiquen como parte de un todo, construyendo una biografía única que refleja la naturaleza de la ciudad y, con ello, la de sus habitantes.

El concepto de "gusto" en referencia a los valores estéticos, que para un grupo poblacional concreto supone la adopción de un conjunto de determinados patrones y valores en relación con su acervo cultural concreto, lo introdujo en 1974 el sociólogo Herbert Gans; con ello pretendía explicar la relación entre diferente procedencia o educación de la gente y la multiplicidad de interpretaciones para un mismo contexto: distintos criterios, diferencia de juicios y apreciaciones, directamente dependientes de su "sensibilidad cultural" (Childs, 2012: 55). En definitiva, lo que destaca es la idea, que subyace en la base de la cultura urbanística contemporánea, de que construir la ciudad equivale a crear espacios –urbanos, públicos, libres, vacíos–. En ello que se dan cita nuestras necesidades y anhelos, esos lugares en los que se formaliza lo que somos en relación a dónde vivimos y aprendemos a poner en contexto aquello que ocurre en nuestras vidas. Son los espacios en los que la mirada de otros educa la nuestra propia.

Esta realidad cambiante –a veces de manera sutil, otras de manera radical– nos rodea y tiene una influencia directa en nuestro bienestar, determinando también nuestro modo de actuar. La transformación de la configuración del espacio, la redistribución en planta de los usos, la organización de lugares con "significado" para la población, tiene una doble componente: la primera sería la parte formal, planificada y controlada desde las regulaciones y ordenanzas, que deben considerar muchas más variables además de las espaciales; y la segunda sería el factor informal, aunque existan normativas no todo puede estar definido. La ciudad es un espacio dinámico, en el que la incertidumbre no se sitúa tanto en la existencia o no de espacios libres como en la definición de los mismos; es decir, en la consolidación de estas áreas abiertas vinculadas a lo edificado y, por tanto, en lo que en dichas construcciones ocurre.

La composición urbana clásica traza una línea de coherencia cultural, de significado y de utilidad, entre la forma construida y el contexto social. Ésta se puede tipificar, porque culturalmente se

trata de lugares urbanos que han evolucionado a partir de nodos con el mismo significado, aunque tuvieran distinta espacialidad, con un poso de tiempo que garantizaba la integración de nuevas áreas. Pero, en un contexto global y actual, una ciudad es un espacio en permanente adaptación a los cambios –sociales, tecnológicos–, y de flujos –interacciones entre peatones, vehículos de transporte público y privado, bicicletas–, en los que las modificaciones van más rápido de lo que la sociedad es capaz de integrar como algo propio.

En la figura 1, basado en el esquema desarrollado por Mathew Carmona, se muestra el campo de estudio del diseño urbano con todas sus facetas de aproximación y una referencia de los pioneros en el estudio de cada una de ellas. Son miradas complementarias y fundamentales para poder aproximarnos con rigor a la escena urbana y a la interpretación y percepción de sus componentes.

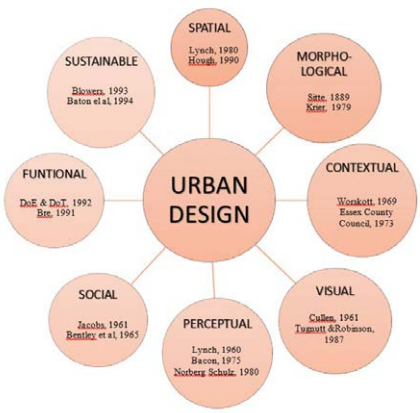


Fig. 1 – M. Carmona. Principales concepciones en diseño urbano. Fuente: Reelaboración de C. García y L. Serrano a partir del esquema del autor que aparece en el libro *Elementos de composición urbana* (Monclús, 2001: 11)

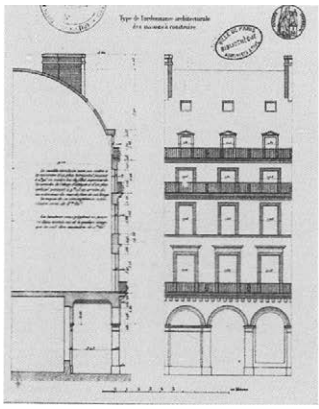
2. Regulación urbana: la búsqueda de un orden como condicionante de la experiencia vital

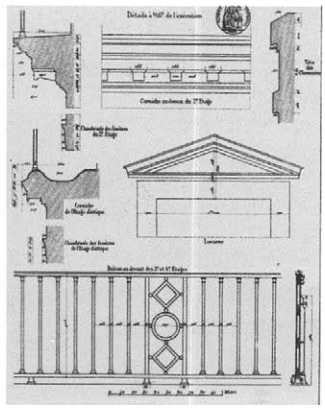
La ciudad se erige sobre la base de un trabajo colectivo dilatado en el tiempo, por lo que debe tener un proyecto que preste atención a la realidad compleja que aglutina necesidades –sociales, culturales y económicas–, a la vez que sea capaz de adaptarse a factores de oportunidad o incertidumbres en el continuo temporal (Esteban, 1998: 31). Existe una relación directa entre el proceso de construcción de la ciudad, la manera de regular esa transformación y el resultado final que se obtiene, siendo este último el contexto en el que desarrollamos nuestra vida cotidiana. No es algo nuevo, la civilización griega y romana ya disponían de pautas complejas y específicas que son el antecedente primigenio de las modernas ordenanzas de construcción.

La regulación del crecimiento de la ciudad y su transformación ha variado a lo largo de la historia, modificándose tanto en los objetivos como en la manera de reglamentarlos; pero de cada forma de hacer se traduce una idea de urbe diferente. En el siglo XV, con los tratados renacentistas en los que se describe la ciudad ideal basada en la armonía estética de los volúmenes y las formas, se valieron de la perspectiva lineal como herramienta con la que dominar la composición de los espacios públicos urbanos desde el proyecto, como escenografías de la vida cotidiana, en las que se buscaba a través de la regularidad y proporción de los elementos –según los cánones clásicos– implantar una atmósfera ideal y elitista. No será hasta la etapa barroca cuando el poder y la capacidad económica de los monarcas permitan efectuar transformaciones generales de la ciudad con un código rígido y uniforme que supuso la construcción de la escenografía del poder. Tal y como explica Joaquín Sabaté será el París del s. XVII la capital en la que "la planificación de criterios de orden compositivo trasciende el edificio y se implanta en fragmentos de ciudad" y donde la Administración toma "conciencia de la ciudad como un hecho físico significativo que es preciso dominar" (Sabaté, 1999: 107).

No es lo mismo controlar la manera en que deben ejecutarse las construcciones, que ordenar las mismas, anticipándose y condicionando el resultado final antes de que se materialice. Este cambio en la forma de enfocar las actuaciones sobre la ciudad se generalizó en Europa a partir del s. XIX. Las ordenanzas referidas al ornato público se referían fundamentalmente a los edificios, aunque indirectamente son regulaciones que afectan a la imagen general de la ciudad. Las primeras normas reguladoras surgen como meras normas de higiene y salubridad: primero el agua, como origen de la ordenación; posteriormente el aire como última reglamentación de lo intangible, como derecho, no solo en el ámbito de los espacios privados, sino en la propia valoración del espacio público. Por tanto, la regulación de las fachadas y el decoro de la calle forman un espacio común en la toma de decisiones normativas (Solà-Morales en Sabaté, 1999: 9).

Una ordenanza no recoge, únicamente, una idea de materialización de un proyecto, es un valor generalizado para un área y, por tanto, se convierte en genérico. La pretensión de configurar la volumetría, la estética y la manera de construir la ciudad con una guía que condiciona y define la escena pública y privada, subyace en la redacción de estos instrumentos de trabajo en los contextos urbanos. Los cambios en la estructura





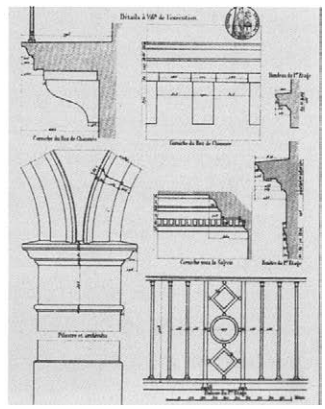


Fig. 2 – Esquema de servidumbres y ordenanzas para París Fuente: *El proyecto de la calle sin nombre.* Fig. 80 (Sabaté, 1999: 111)

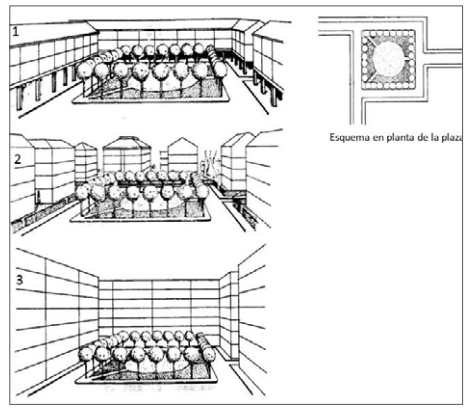


Fig. 3 - Diferente carácter del espacio público según las condiciones de edificación. Fuente: *Elementos de ordenación urbana*. Fig. 64 (Esteban, 1998: 115)

del espacio, la incorporación de materiales de nueva tecnología y la recuperación de elementos históricos, hacen aflorar narrativas en el espacio público que modifican nuestra percepción y despiertan intereses y curiosidades.

Una muestra de la importancia que tienen las condiciones de edificación en el carácter resultante de la trama urbana adyacente, se analiza en la figura 3 a modo de ejemplo en la configuración de una plaza central ajardinada con tres diferentes posibilidades de materialización arquitectónica y sus consecuencias en la percepción de la ciudad (Esteban, 1998: 115): en el primer caso una edificación continua, con altura máxima de tres plantas y su planta baja retranqueada, genera un pórtico que "ensancha" el espacio público; en el segundo esquema se trata de una serie de edificaciones aisladas en su parcela, con un vallado que delimita la propiedad, en esta configuración el espacio público está más limitado, pero la separación de los bloques residenciales dota de apertura visual al conjunto, se trata de una solución más permeable, pero en la que se pierde la relación directa del edificio con la calle; y el tercer modelo consiste en una ordenación de edificación alineada a la calle, configurando frentes continuos, en el que la altura de los edificios –siete plantas– constriñen el espacio de la plaza, generando un ambiente cerrado.

La ordenanza como instrumento va más allá de constituir una mera descripción de límites y prohibiciones para convertirse en una herramienta de trabajo y proyecto que, con una acertada estructura, ayude a configurar lugares interesantes y permita la incorporación de soluciones innovadoras de manera armónica con respecto a los espacios que quedan definidos (Sabaté, 1999: 31).

3. Percepción de la ciudad: la fachada como telón de fondo

La ciudad es un artefacto construido en el que la definición de los elementos constituye un nexo vital entre espacio y actividad, estableciéndose de esta manera una relación simbiótica entre la tipología de los edificios y la dinámica de la escena pública (Childs, 2012: 63). No existe una receta única, no hay un único ideal que combine y dé respuesta correcta al diseño de la ciudad, ya que son las circunstancias del medio: climatología, costumbres, cultura y gentes que lo habitan, las que dotan de carácter específico a ese espacio comunitario. Los lugares de convivencia atractivos, sostenibles, saludables e inspiradores no se consiguen únicamente a través de una composición equilibrada de volúmenes y formas, sino con una adecuada combinación de usos y densidades que favorezca el cumplimiento, e incluso vaya más allá, de las expectativas tanto individuales como colectivas.

Las áreas que atesoran más interés son aquellas que superponen múltiples actividades con diferentes maneras de utilización del espacio –franjas sociales, edades, económicas– relacionadas, en mayor o menor medida, entre ellas. Y de la misma manera que se organizan las funciones en el plano horizontal de la calle, incluyendo aceras, calzadas, ajardinamiento, mobiliario, entre otros elementos, también existe una determinación de configuración espacial desde los planos verticales, fundamentalmente con la piel de los edificios, aunque también el arbolado con un determinado porte o en alineación se considera una fachada adicional.

Desde hace unos años, una de las preocupaciones de los Ayuntamientos ha sido actuar a través de ordenanzas específicas

en la ordenación de los elementos de las fachadas, a fin de procurar un paisaje urbano en el que la incorporación de cartelería, dispositivos luminosos, antenas, etc., tuviera una coherencia formal sin menoscabar la propia identidad de cada edificación, pero buscando lecturas de conjunto (Esteban, 2011: 217).

El respeto a las proporciones globales de los elementos compositivos de las fachadas originales, la armonización de los entornos integrando medianeras que han quedado expuestas, la incorporación de nuevos significados o la puesta en valor de los antiguos, han encontrado en el arte un aliado fundamental: como conjunto aglutinador de técnicas que ofrece una paleta diversa y adaptable a cada necesidad; y como catalizador de los objetivos buscados en cada caso ha supuesto una forma de acercar la cultura a la ciudadanía, facilitando nuevas oportunidades en infinidad de formatos distintos para cada rincón anodino de la ciudad. En este sentido, en la ciudad de Barcelona, desde el *Instituto Municipal del Paisaje Urbano y la Calidad de Vida* (en adelante IMPUQV), se coordinan actuaciones de diversa índole relacionadas con el paisaje urbano de esta ciudad concerniente a "*Usos del Paisaje Urbano*" y "*Buenas prácticas*", de los que específicamente cabe destacar: tratamiento de fachadas, mejora de establecimientos comerciales y remodelación de medianeras (IMPUQV). Este órgano existe desde el año 1997, aunque su origen se remonta a 1986, por ello sus actuaciones han sido un referente para muchos otros Ayuntamientos, tanto a la hora de establecer criterios de actuación urbana en sus ciudades, como en la extrapolación de experiencias concretas.

A modo de ejemplo, exponemos a continuación dos líneas de trabajo desde las que se aporta una visión contemporánea de la manera de hacer ciudad: la normativa sobre renovación de la imagen exterior de los establecimientos comerciales (fig. 4) y las propuestas para el tratamiento de las medianeras.

Un caso particular de fachada urbana son las medianeras, paredes opacas que quedan expuestas por diferentes motivos, a veces por un cambio de normativa que genera alineaciones diferentes de la edificación y a veces por una demolición que abre un espacio a la ciudad y atribuye categoría de fachada principal a una pared que no había sido proyectada ni construida como tal. No somos conscientes de lo distorsionador que puede resultar un elemento en el contexto de lo cotidiano –trayectos o lugares habituales– hasta que se interviene sobre él, los muros testeros son un buen ejemplo.

Hemos elegido alguna de las múltiples intervenciones de lo que podríamos calificar "micro-acupuntura urbana" en las que se demuestra que muchas veces es la sensibilidad en el planteamiento de la solución lo que genera un salto cualitativo importante. En la figura 5 se muestra la intervención denominada *"Balcones de Barcelona"* que se inauguró en 1992 en la plaza de la Hispanidad. Se trata de un trampantojo que simula una fachada típica del Ensanche de Barcelona, con toda una serie de personajes pertenecientes a nuestra cultura: Pablo Picasso, Antonio Gaudí, Cristóbal Colón, entre otros, representados en diferentes ventanas y con actitudes relajadas. Toda una muestra de arte urbano para la conmemoración de los juegos olímpicos cargada de simbolismos, que sirve de telón de fondo para una plaza –lugar de encuentro por excelencia– y establece para ella una narrativa diferente.

Una manera diferente de adecuar otra medianera, expuesta a partir de un cambio de alineaciones en la configuración de una manzana, es el ejemplo de la figura 6. Situada en las proximidades del estadio de fútbol del *Camp Nou*, en la *Travessera de les Corts*, se adaptó el caligrama que el poeta catalán Carles Sindreu dedicó al portero Platko en su obra titulada "*Fútbol*", como guiño al lugar.

Si nos remontamos a las propuestas pioneras, debemos mencionar que la primera intervención artística sobre medianera, utilizando la técnica del trampantojo, se llevó a cabo en Barcelona en 1987. La asociación de vecinos del barrio *Sant Andreu* le encargó al artista Antoni Gabarre que trabajara un muro que quedó expuesto tras la demolición de diferentes edificaciones en el espacio que ahora ocupa la plaza *Pomera*. El artista reprodujo el ambiente de un pueblo que rememoraba lo que en su origen fue este barrio, ahora integrado en el tejido urbano de la ciudad. En la pintura se reproducen arquitecturas con ventanas, alguna de las cuales era real y se integró dentro de la obra.

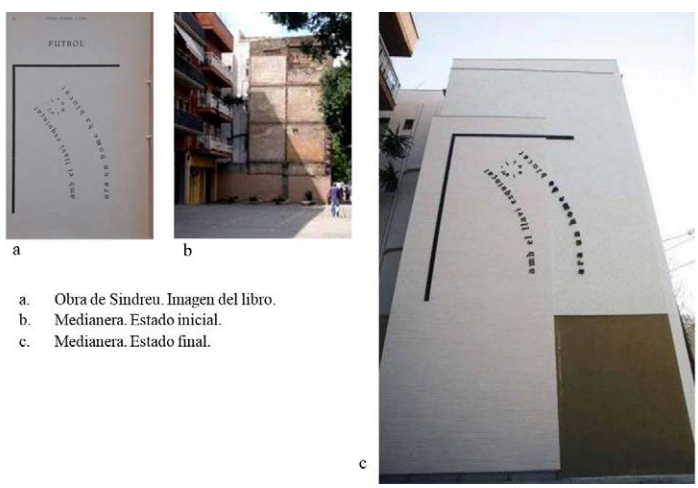
Como cada contexto es diferente, las materializaciones son diversas; pero un aspecto común de estas propuestas es la capacidad de evocar o inspirar nuevas miradas sobre lugares de la ciudad que de otra manera pasarían desapercibidos: las técnicas artísticas, la historia y la cultura en general, que son fuentes inagotables. Otra virtud que de estas actuaciones se puede destacar es la acertada contextualización o vinculación al espacio concreto en el que se elaboran. En este sentido, el siguiente ejemplo dista mucho de las soluciones anteriores, en la figura 8 vemos la actuación sobre un conjunto de medianeras en la calle Concepción Arenal de Barcelona. El resultado formal es una composición de huecos y materiales de acabado con diferentes



Fig. 4 – Izquierda: Fotografías del estado previo y tras la adaptación a la ordenanza reguladora. Derecha: parte superior indicación en rojo de elementos distorsionadores de la fachada; parte inferior indicaciones reguladoras para su mejor integración. Fuente: IMPUQV



Fig. 5 – Trampantojo en la plaza de la Hispanidad "Balcones de Barcelona". Fuente: foto izq. IMPUQV, Barcelona y foto derecha: Street view- Google Earth, 18/03/2014



a. Obra de Sindreu. Imagen del libro.
b. Medianera. Estado inicial.
c. Medianera. Estado final.

Fig. 6 - Fuente imagen libro: http://galeriadimatges-galderich-leblansky.blogspot.com.es/2010_04_01_archive.html. Fuente fotos ciudad: IMPUQV

texturas y colores que transforman en fachada principal lo que eran una serie de traseras. La virtud de este ejemplo con respecto a la normativa de las Ordenanzas o del propio Código Civil, es la licencia para abrir huecos. Esta circusntancia está explícitamente prohibida en las medianeras para no generar servidumbres de vistas sobre la parcela del vecino que pueda condicionar futuras construcciones; pero cuando las circunstancias de ordenación del suelo han cambiado y fruto de ello, hay piezas construidas que pierden su sentido, debería poderse establecer una pauta específica que facilite la integración y que ayude a mejorar el atractivo de los entornos en los que se encuentran. Consideramos un segundo efecto con esta actuación, las vistas desde el interior, la vinculación de los residentes con lo que ocurre a su alrededor, la mirada intencionada, además de elevar a categoría de calle lo que era un callejón por el simple hecho de que exista una conexión funcional de vistas y accesos.

Otra línea de trabajo es la de utilizar la vegetación como elemento escultórico vivo. Esta solución proporciona un alto impacto de transformación de la escena urbana, dado que incorpora el verde a escala gigante –la del edificio sobre el que se adhiere–, que como organismo aporta las variaciones propias de su metabolismo estacional convirtiendo lo estático en dinámico, que además incorpora las características propias de un jardín –vertical– con la mejora de las condiciones hidroclimáticas del entorno inmediato, al igual que generan la oportunidad de aparición de nuevos ecosistemas. Esta propuesta es factible gracias a la incorporación de soluciones tecnológicas relacionadas con el tipo de vegetación y los mecanismos para su mantenimiento.

Una buena muestra de este tipo de actuaciones la encontramos en la calle Berlín de Barcelona, donde se sitúa el denominado "Jardín Tarradellas". Tal y como se puede apreciar en la figura 9, la transformación de esta medianera ha mejorado la percepción espacio, eliminando lo inhóspito y anodino para convertirlo en atractivo.

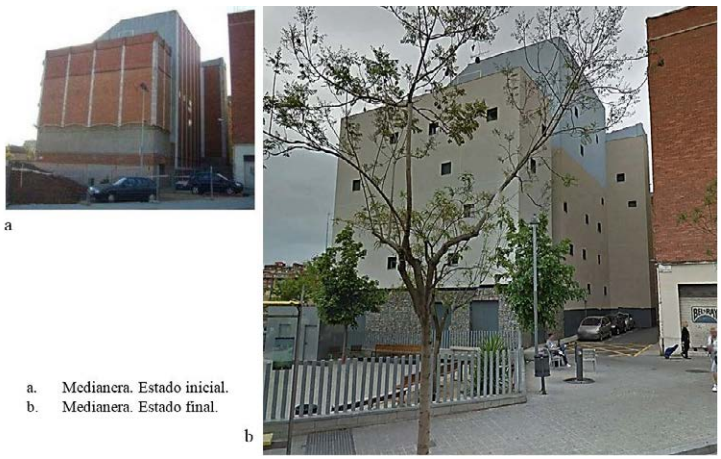
4. A modo de conclusión

Según Massimo Cacciari "*no existe la Ciudad, sino que existen diversas y diferenciadas formas de vida urbana*", por ello nuestras normas, medidas y métricas permanecen con un carácter convencional y artificial, con estándares y soluciones que en ningún caso son únicos y canónicos (Cacciari, 2010: 9).

La renovación de los espacios libres de la ciudad, con la incorporación de soluciones organizativas transformadoras de la manera de ocupar dichas áreas, ofrecen mayor protagonismo al



Fig. 7 – Fuente: Web Antoni Gabarre



a. Medianera. Estado inicial.
b. Medianera. Estado final.

Fig. 8 – Conjunto de medianeras en la calle Concepción Arenal. Fuente: IMPUQV



Fig. 9 – Jardín Tarradellas. Fuente: IMPUQV

peatón y su relación con lo construido e incluyen la incorporación de elementos con doble misión: funcional y estética; pero aisladamente no ha sido suficiente para mejorar el estatus de un lugar, sino que por el contrario, en muchos casos ha supuesto una banalización de las soluciones y acusan falta de carácter (Esteban, 2011: 217 y Monclús, 2001: 10). Por el contrario, se han revelado como áreas atractivas aquellas propuestas en las que el diálogo entre el espacio público y los volúmenes construidos mantiene cierto equilibrio, pero además la idea proyectual trasciende lo inmediato y proporciona una nueva manera de entender el lugar, bien por sus referencias al carácter o la historia del mismo o bien porque abre nuevas oportunidades de lectura que quedan absolutamente integradas en el escenario de trabajo.

Al final, una regulación estética no es una limitación a nuestra capacidad creativa o propositiva, sino que es una manera de obligarnos a mirar alrededor antes de tomar una decisión; como si nuestros proyectos tuvieran que sufrir de una especie de *Síndrome de Zelig* en la adaptación al ambiente que los rodea para conservar el *genius loci* del mismo.

5. Bibliografía

Cacciari, M. (2010). *La ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Childs, M. C. (2012). *Urban Composition: developing community through design*. New York: Princeton Architectural Press.

Esteban Noguera, J. (2001). *Elementos de ordenación urbana*. Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña

—. (2011). *La ordenación urbanística: conceptos, herramientas y prácticas*. Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña.

Monclús Fraga, F. y Oyón Bañales, J. (1998). *Elementos de composición urbana*. Barcelona: Ediciones de la Universidad Politécnica de Cataluña.

Sabaté, J. (1999). *El proyecto de la calle sin nombre. Los reglamentos urbanos de la edificación París-Barcelona*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

6. Páginas Web

Gabarre, A. (2014). Consultado el 25 de marzo de 2014 en http://www.gabarre.es/conjunto.html

Instituto Municipal del Paisaje Urbano y la Calidad de Vida (IMPUQV). Consultado el 15 de marzo de 2014 en http://w110.bcn.cat/portal/site/PaisatgeUrba/

Instituto Municipal del Paisaje Urbano y la Calidad de Vida (IMPUQV) del Ayuntamiento de Barcelona. Consultado el 15 de marzo de 2014 en http://www.bcn.cat/paisatge

ÍNDICE ▷

LA NO-CIUDAD DIBUJADA: ESPACIOS EXTRAMUROS Y SUBTERRÁNEOS EN LOS GRABADOS DE LA GRANADA CONTRARREFORMISTA

Francisco Antonio García Pérez
Universidad de Granada

En los años de transición entre los siglos XVI y XVII se llevan al buril en Granada una serie de dibujos que describen los extraordinarios hallazgos localizados en las cavernas de unos montes situados más allá de las murallas de la ciudad, que servirían para encumbrar a la capital como un foco de cristiandad antiquísima. Numerosos son los estudios que se han hecho sobre esta obra gráfica[1], pero ninguno incidiendo estrictamente en la singular naturaleza de los espacios externos y subterráneos representados, que como se argumenta en el presente artículo, está fuertemente vinculada con la noción de no-ciudad. El análisis de los grabados que acometen la representación estos espacios como tema principal permitirá establecer las estrategias compositivas utilizadas por los autores de los mismos para poder llevar a cabo la siempre dificultosa tarea de expresar gráficamente la no-ciudad, entendida como ausencia de forma.

1. Manifestaciones de la no-ciudad

La acepción adoptada de no-ciudad en el presente artículo no se corresponde con la comúnmente aceptada por los estudiosos del fenómeno urbano contemporáneo: aquella ligada a la idea de *no-lugar* que Marc Augé propondría en su famosa publicación (Augé, 1994). La no-ciudad que aquí se propone es literalmente la ausencia de ciudad. Si ésta puede quedar sintetizada en conceptos como orden, permanencia, referencia, institución o forma, la no-ciudad será la ausencia de los mismos, pudiendo quedar descrita inicialmente por términos como caos, inestabilidad, vacío, *no-forma*. Frente a las visiones pesimistas del *no-lugar*, y por tanto, de la no-ciudad, aquí se asocia este término con valores de posibilidad o potencia de lugar o de ciudad, puesto que se establece como fundamento que cualquier estado o cosa –es decir, todo– exige su negación para existir, y que dicha existencia es apreciable precisamente por la percepción virtual de su ausencia. La no-ciudad, por tanto, será, a la vez, la que posibilita la existencia de la ciudad y la que tiene la capacidad de disolverla al estar en íntima coexistencia con la misma[2].

Esta noción de no-ciudad tiene una difícil traducción física, no es fácilmente reconocible con una mirada directa; parece que solamente se puede llegar a ella por la revelación, por medio de la *visión*, entendiendo el término como la manifestación de lo que no pertenece al mundo real, de lo que pertenece a otra

[1] En concreto, hay que destacar los llevados a cabo desde el punto de vista historiográfico en (Calatrava, 2005: 49-61) y (Harris, 2006: 459-480). El estudio de los grabados contrarreformistas entendidos como expresiones artísticas y técnicas se origina con las investigaciones de Manuel Gómez Moreno (Gómez-Moreno, 1900), proseguidas mucho tiempo después fundamentalmente por Antonio Moreno Garrido (Moreno, 1976). Hay que mencionar asimismo la excelente exposición que sobre los grabados se realiza en 2011, con motivo del IV Centenario de la fundación de la Abadía del Sacromonte de Granada, cuyo catálogo aúna sintéticamente los estudios historiográficos y artísticos realizados sobre ellos hasta la fecha (Pérez, 2011). Las investigaciones que se han llevado a cabo sobre los hallazgos mencionados son muy numerosas; de la amplísima bibliografía, indicaremos tan sólo las obras compiladas por Manuel Barrios y Mercedes García-Arenal, pues ofrecen una visión general del estado actual de las investigaciones (Barrios, 2006), (Barrios, 2008). La naturaleza simbólica de los espacios subterráneos y extramuros representados en los citados grabados ha sido estudiada en la tesis doctoral no publicada del autor de este artículo (García, 2012).

[2] La definición propuesta de no-ciudad está fundamentada en la formulada, desde el punto de vista de la antropología urbana, por Manuel Delgado Ruiz (Delgado, 2003).

realidad no sensible; una idea que se relaciona con la noción símbolo, si éste se concreta como el *médium* que hace presente y revela cognoscible lo que trasciende nuestra realidad inmediata y material[3].

Aún habiéndose originado en el marco teórico del estudio de la imagen de la ciudad postmoderna, sin embargo, la idea de no-ciudad propuesta es extrapolable al pasado y será precisamente en los albores de la civilización urbana donde se encuentren los simbolismos más claros que la definen. En el acto fundacional urbano arcaico se localizarán las imágenes más precisas de la idea germinal de ciudad y, por añadidura, las más claras de su negación: en él, el orden –la ciudad– se enfrenta al caos –la no-ciudad– con la vocación de erradicarlo. Estos rituales implicaban un intento de *codificación de lo desconocido*. El deseo vital de controlar un entorno inaccesible al entendimiento pasaba por comenzar a *nombrar* aquello que aún no tenía nombre, es decir, a poner límites manejables, reconocibles, a aquello que no tenía forma, a simbolizar. Es en este primer estadio de la evolución urbana en el que se nombra por primera vez el caos y sus manifestaciones, los contrarios de la ciudad, y se establecen los referentes simbólicos de las posteriores fundaciones urbanas. Desde el momento en que la ciudad queda identificada con el templo, erigido como *axis mundi*, y con los espacios intramuros, la no-forma queda simbolizada por todos aquellos espacios que se extienden más allá de los límites de la ciudad y con el mundo subterráneo sobre el que ésta se asienta; serán estos simbolismos de no-ciudad los que garanticen, por tanto, la existencia de la urbe, entendiéndose como potencias de la forma construida. A partir de entonces la potencialidad de lo externo y lo profundo aparecerá recurrentemente asociada a la regeneración de la forma urbana; un hecho claramente apreciable en la reformulación que de su imagen hizo Granada, en los albores del siglo XVII.

2. La refundación contrarreformista granadina

El sábado 19 de marzo de 1588 unos peones que derribaban el alminar de la Mezquita Mayor de Granada descubren entre los escombros una misteriosa caja de plomo. La torre, que hasta ese momento había servido como campanario de la inacabada catedral, se demolía por localizarse justo en el lugar donde se pretendía construir la nave mayor de aquella. La caja había permanecido oculta en los muros del alminar y cuando se derrumban, sale a la vista. Inmediatamente se pone a disposición de las autoridades eclesiásticas y en ella se descubren entre otros extraños objetos un pergamino firmado por san Cecilio, el mítico obispo de Granada. El acontecimiento crea un gran revuelo en la ciudad, puesto que se había hallado la prueba fehaciente de la existencia real del obispo y se abre la esperanza de encontrar sus restos.

Unos años más tarde, en febrero de 1595, un buscador de tesoros, siguiendo las indicaciones de un cuaderno que hablaba de la existencia de una mina de oro, llega a Granada con la intención de encontrarla. En lugar de la mina hallará unas extrañas cuevas, localizadas en un monte del extrarradio de la ciudad, en las que se descubre una lámina de plomo que indicaba que ese lugar albergaba restos de mártires cristianos. La noticia llega a oídos del arzobispo de Granada don Pedro de Castro y éste ordena la exploración pormenorizada de las cavernas descubiertas. Al cabo de un tiempo la excavación da sus frutos: progresivamente se van hallando los citados restos, junto a unos misteriosos libros de plomo, los famosos Libros Plúmbeos, que contienen testimonios de la Virgen, de San Pedro y Santiago Apóstol. La excavación concluye cuando se encuentran, al fin, los restos de San Cecilio. En virtud de estos descubrimientos, el monte pelado se transforma en Sacromonte y en él se funda la Abadía que lleva su nombre[4].

Estos hallazgos excepcionales marcan los inicios de la Granada contrarreformista. La ciudad había visto frustrado su sueño de seguir manteniendo el aurea gloriosa que le otorgaba representar la simbólica conquista del cristianismo frente al islam y en los primeros años del siglo XVI empieza a normalizarse dentro del contexto urbano español. Los hallazgos de las santas cuevas, suponen, sin embargo una nueva oportunidad para enaltecerse como capital relevante en el Estado moderno centralizador. Aun siendo en realidad yacimientos falsos, totalmente inventados por la élite morisca con la intención de garantizar su permanencia en el nuevo escenario urbano, ofrecían a la iglesia contrarreformista, sin embargo, la oportunidad de convertir a Granada en verdadera cuna del cristianismo en España, al establecer unos vínculos históricos con un mítico pasado cristiano.

[3] La noción de símbolo expresada proviene fundamentalmente de los estudios hechos desde la historia de las religiones por Mircea Eliade (Eliade, 2000).

[4] A partir de los descubrimientos, el Sacromonte (conocido anteriormente como Valparaíso), fue escenario de procesiones de gremios y cofradías provenientes tanto de Granada como de otras ciudades, que ascendían al monte portando cruces de madera: en pocas semanas el entorno de las cuevas se convirtió en un verdadero bosque de cruces devocionales. En 1600 el arzobispo Pedro de Castro convoca un concilio provincial en el que se declara que las reliquias son auténticas y dignas de veneración, y en 1608 el mismo arzobispo funda la Iglesia Colegial del Sacromonte, conocida como "la abadía", que llegaría a convertirse en una prestigiosa institución académica y religiosa.

3. Los grabados

En este contexto de reformulación de imagen urbana se realizará a finales del siglo XVI y principios del XVII la serie de grabados son el objeto de estudio del presente artículo. Parte de estas obras se plantea en un principio como dibujos sobre papel que sirviesen como soporte gráfico de una serie de documentos que tenían como objetivo informar, tanto a la junta de calificación de las reliquias como a diversas entidades estatales y hasta el propio Vaticano, de los sucesos recientemente acontecidos. El encargado de la realización de estos primeros dibujos fue el arquitecto y maestro mayor de la catedral Ambrosio de Vico[5]. Siendo elegido por el arzobispo granadino como encargado de los trabajos de exploración subterránea y de las reformas de consolidación de las cuevas que garantizasen la estabilidad necesaria para la realización de las excavaciones, Vico será el individuo idóneo para llevar a cabo el cometido de reproducir gráficamente tanto la morfología de las cuevas como la del territorio extramuros donde éstas se localizaban. De la serie dibujos de esta primera fase, encargados al arquitecto en 1596 y llevados al buril posteriormente por el platero Alberto Fernández[6], en este estudio se han seleccionado los titulados *Plataforma de la ciudad de Granada hasta el Monte de Valparaíso, Descripción del Monte Sacro de Valparaíso y Descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granad* (figs. 3, 4 y 5)[7].

El creciente interés generalizado en torno al Sacromonte, que llevó a que los anteriores dibujos se trasladaran a las planchas de grabado, fue asimismo el que dio origen a una serie de crónicas encomiásticas que se concibieron con la intención de legitimar los hechos acontecidos y, basándose en la veracidad de los mismos, redefinir una historia general de la ciudad para presentarla como sede de excepcional religiosidad y antigüedad. Entre estas crónicas granadinas encontramos la *Historia Eclesiástica de Granada* escrita por el eclesiástico Justino Antolínez de Burgos, un amplísimo documento que a pesar de estar preparado para su publicación en 1611, nunca llegará a ver la luz[8]. Acompañando esta obra historiográfica se proyectó incluir una colección de grabados como apoyo visual de los hechos relatados, en la que localizamos las otras dos obras que se pretenden describir: la famosa *Plataforma de la ciudad de Granada*, dibujada por Ambrosio de Vico a lo largo de la de la primera década del siglo XVII y grabada por el flamenco afincado en esta ciudad Francisco de Heylan en 1613 (fig. 2), y la portada de la propia obra literaria (fig. 1) llevada al buril unos cuatro años antes por el por el mismo artesano pero dibujada en este caso por el pintor italiano afincado en Sevilla, Girolamo Lucenti[9].

Los grabados citados son una escueta selección del amplio conjunto de imágenes que nacen acompañando el descubrimiento y posterior difusión de los hallazgos sacromontanos. Las cinco láminas elegidas, de las que cuatro son representaciones cartográficas, son suficientes, sin embargo, para ofrecer una visión concreta de los espacios donde se llevaron a cabo los descubrimientos. Se ha optado por ordenar la descripción de las cartografías siguiendo un recorrido virtual que nos lleva desde la ciudad hasta el interior de las cuevas santas, pasando por los espacios extramuros en los que éstas se localizan. La primera lámina comentada será, sin embargo, la portada de la *Historia eclesiástica*; se ha elegido para comenzar con el análisis por su carácter introductorio, puesto que en ella encontraremos representados sintéticamente los temas que se desarrollaran en las láminas posteriores.

4. Del núcleo a la periferia

4.1. Portada de la Historia eclesiástica de Granada del licenciado Antolínez de Burgos

Esta estampa se nos presenta en forma de frontispicio flanqueado por tres ángeles que sostienen un cartel en el que aparece el título y autor de la obra encomiástica. Un cuarto ángel corona el espacio central en el que aparece representada la escena territorial que nos interesa, limitada en un polígono irregular de seis lados en cuyo marco aparece la leyenda "MONS SACER ILLIPULITANUS". A ambos lados del polígono aparecen las figuras de Santiago (a la derecha) y San Cecilio (a la izquierda). La parte inferior de la composición, a manera de banco o pedestal, contiene una cartela, entre dos escudos del arzobispo Pedro de Castro, con esta leyenda: "DIVIS IACOBO ET CAELICIO / Hipaniae tutellaribus, hanc

[5] José Manuel Gómez-Moreno realizó un completo estudio sobre la figura Ambrosio de Vico que nos describe tanto sus actividades como arquitecto como las de dibujante (Gómez-Moreno, 1992).

[6] La fecha exacta del encargo y las circunstancias que justificaron el mismo se detalla en (Gómez- Moreno, 1992: 146). El perfil biográfico de Alberto Fernández, inaugurador de las labores calcográficas en Granada, se detalla en (Moreno, 1976: 52).

[7] Esta serie de grabados se ejecutaron para servir de complemento gráfico al informe *Relacion breve de las reliquias…* (Relacion breve, 1608).

[8] La obra será finalmente publicada en 1996 bajo la edición de Manuel Sotomayor, quien describe en el capítulo introductorio los avatares que frustraron la publicación en tiempo de Antolínez (Antolinez, 1996: 35-39). Otro gran cronista de la Granada del siglo XVII fue Francisco Bermúdez de Pedraza, cuya obra ha sido estudiada en profundidad por Juan Calatrava Escobar en numerosas publicaciones, como por ejemplo en (Calatrava, 2006).

[9] Los detalles sobre los encargos de las láminas se detallan en (Moreno, 1976: 44-45). Las biografías de los autores se pueden consultar en la misma publicación (Moreno, 1976: 56 y ss.).



Fig. 1 – Portada de la *Historia Eclesiástica de Granada,* siglos XVI-XVII, de Justino Antolínez de Burgos. Talla dulce, cobre, 385x251 mm. Museo de la Abadía del Sacromonte

Sacri Illipulitani / montis primariae eorumsedis effigiem dicavit".

En el espacio central se representa la nueva geografía sacra granadina, en la que la ciudad en sí misma no es el objeto principal de la representación: sintetizada en una serie de iglesias inscritas en una muralla protectora, aparece intencionadamente desplazada del centro del cuadro y rotulada con "Illipula", supuesto nombre que recibía la urbe en sus orígenes iberorromanos. Como punto focal, en cambio, se representan las cuevas del Sacromonte –coronadas por la palabra "gar al-nata" (Granada) escrita en árabe de caracteres salomónicos– de las que surgen unos misteriosos rayos que se dividen en dos haces, acompañados de la leyenda "Hinc orta sedentibus in tenebris". Uno de los haces se dirige a la ciudad y el otro, hacia el globo terráqueo, estratégicamente dispuesto para que muestre "Hispani" en estrecha relación con el Nuevo Mundo. Las cuevas, por tanto, se nos presentan como foco de cristiandad que irradia sacralidad hacia la urbe y el resto del mundo conocido.

Un aspecto interesante de la estampa es que nos presenta de manera clara la naturaleza de los espacios en los que se descubren los libros plúmbeos y las reliquias martiriales. Mientras que la ciudad y el globo terráqueo quedan perfectamente definidos mediante la representación figurativa, en cambio, tanto el entorno extramuros donde se localizan las cuevas como éstas en sí mismas, necesariamente se nos muestran codificadas con formas mucho más abstractas: las colinas del Sacromonte, como una "masa" de contornos irregulares que limitan un espacio en blanco, que sugiere vacío. Es relevante señalar cómo esta superficie blanca, en virtud de la desaparición de sus límites, se funde con el plano inferior del cuadro en el que se representa una forma sin escala y formalmente indefinida, pero de carácter fluido (¿agua, nubes?). Por otro lado, las cuevas se materializan mediante una línea que define un contorno irregular cuya superficie interna está preñada con el mismo blanco exterior. Entre las dos formas que comparten la misma esencia vacía –las cuevas y el Sacromonte– se delimita claramente, ahora sí, el hueco negro del que irradian los rayos sagrados. Los espacios extramuros y del interior de las cuevas se conciben, por tanto, como espacios de lo indefinido: la superficie de los montes comparte con el subterráneo la misma condición de vacuidad y solamente se pueden reconocer como entidades diferentes en virtud de la aparición entre ellas de un límite, que a su vez es paso: la puerta de acceso al inframundo.

4.2. Plataforma de Vico

Las tres planchas de Ambrosio de Vico que comentamos a continuación no nacen con una vocación de reproducción "científica" de la ciudad y su entorno, sino con la voluntad de ser el medio propagandístico que sea capaz de divulgar su imagen sagrada. El modo de entender la ciudad en clave contrarreformista, implica que su representación no esté orientada a retratar fielmente la forma urbana como hábitat de los hombres, sino a mostrar la ciudad como escenario de lo divino[10]. En la famosa *Plataforma* de Vico, única imagen cartográfica detallada de la ciudad hasta los últimos años del siglo XVIII, se representan los pormenores del entorno del municipio, dividido por murallas, acequias y ríos –el río Darro, que cruza la ciudad, el Beiro, en parte ya sepultado, y el Genil, extramuros–, pero organizado en su interior por las instituciones religiosas. La ciudad se propone construida mediante una nueva topografía ritual y sagrada, opuesta a la imagen de la ciudad nazarí –no deseable en el nuevo contexto religioso– en la que los verdaderos protagonistas urbanos son las iglesias, monasterios, conventos y hospitales. Entre ellos destaca el más elevado símbolo del catolicismo de la ciudad, la Catedral, posicionada intencionadamente en el centro de la representación.

La Granada cristiana aún desbordaba en muy poco las murallas de la ciudad nazarí: salvo en la parte que se expandía hacia la Vega, el grueso de la trama urbana seguía concentrándose en el interior de las murallas, en gran parte todavía intactas. La catedral en construcción, con su cuerpo principal aún vacío –en el que unos años antes se habían hallado los indicios de la existencia de las reliquias martiriales de San Cecilio– se presenta metafóricamente

[10] La Nueva Roma diseñada por Sixto V (1585-1590) proporciona el modelo a seguir: el plano ideal de esta nueva urbe prescinde del hábitat de los hombres para mostrar lo único importante, las nuevas avenidas rectilíneas que ordenan los flujos procesionales de las grandes masas de peregrinos, uniendo entre sí las principales basílicas, símbolos del triunfo de la Fe (Calatrava, 2005: 49).

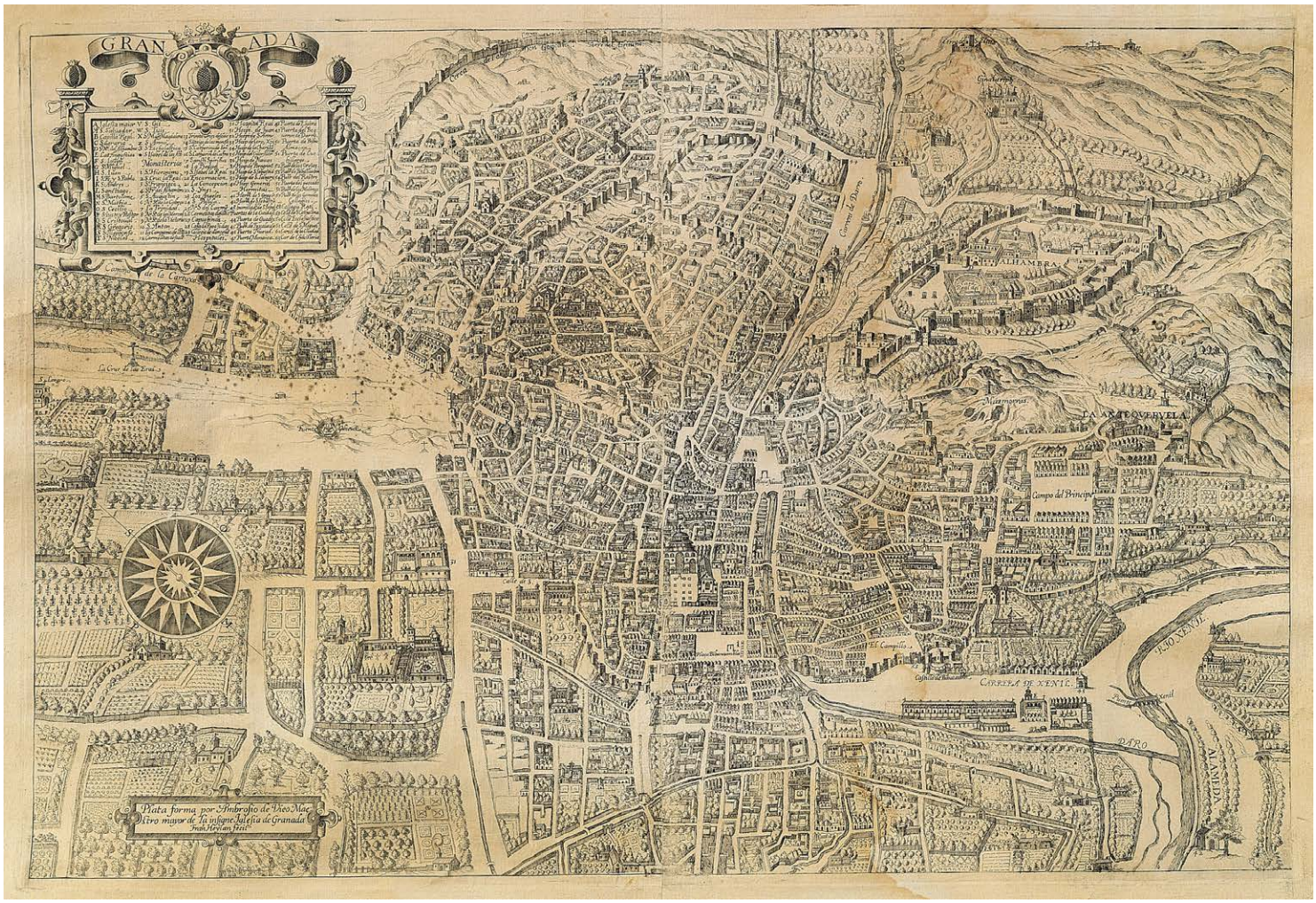


Fig. 2 – *Plataforma de Granada* -Plataforma de Vico-. Talla dulce, cobre, 420 x 620 mm, siglos XVI-XVII. Archivo Histórico Municipal de Granada

como la cabeza visible de un organismo compacto. Un verdadero centro simbólico en el seno de la ciudad.

Un aspecto del plano que refleja la concepción de la ciudad como un núcleo definido con respecto a los espacios que la circundan es la proliferación en los mismos de cruces aisladas. En esta apropiación contrarreformista de la periferia subsiste la concepción de los espacios exteriores como lugares malignos, refugios de demonios y criaturas monstruosas, generadores de las angustias que la ciudad amurallada disuelve[11]. El plano refleja asimismo en estos espacios exteriores las mazmorras del Cerro de los Mártires. Según la tradición popular, recogida asimismo por Joris Hoefnagel a mediados del XVI[12], estas mazmorras árabes –en realidad, según parece, silos de cereales ocasionalmente utilizados como prisiones– fueron escenario del martirio de cristianos durante el dominio islámico de la ciudad. Su inclusión en el retrato de la urbe contrarreformista es, por tanto, totalmente intencionado, pues su presencia indica que aquella se asienta en un espacio cuyas entrañas, ya desde tiempos antiguos, han

[11] Hasta mediados del siglo XVIII la cosmología dominante sigue haciendo hincapié en que la tierra que el hombre habita aún está manchada por el pecado humano. Si los mares y océanos se consideran vestigios del Diluvio Universal, las montañas y los espacios abiertos son los archivos que guardan en su seno los restos de aquella. Es por esta razón que el catolicismo se esfuerza en exorcizar las periferias de las ciudades mediante la instalación de oratorios y cruces, y los caminos que atraviesan las peligrosas regiones abiertas entre ciudad y ciudad se balizan con señales religiosas que protegen al caminante.

[12] En una de sus famosas tres vistas de Granada realizadas entre 1563 y 1565, grabadas por Franz Hogenberg y publicadas en el *Civitates Orbis Terrarum* de Georg Braun. Nos referimos concretamente a la vista dibujada desde el Este.

sido exorcizadas mediante el martirio cristiano. Estos elementos puntualizan un territorio extramuros caracterizado por la dualidad paisajística: mientras que la zona baja del grabado nos muestra un entorno configurado por las parcelas agrícolas de la Vega, la zona alta el dibujo intensifica la desolación y vacuidad de los montes que se extienden más allá de las murallas y que, fuera de los márgenes del mapa, se corresponderán con las laderas del Sacromonte.

4.3. Plataforma de la ciudad de Granada hasta el Monte Sacro de Valparaíso

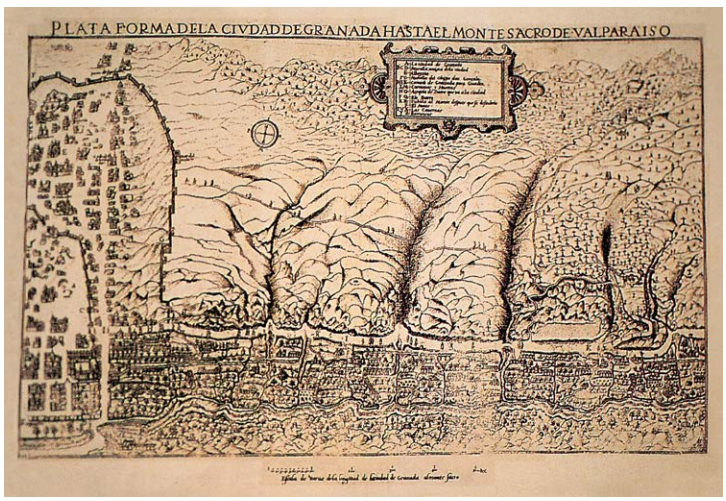


Fig. 3 – *Plataforma de la ciudad de Granada hasta el Monte Sacro de Valparaíso*. Talla dulce, cobre, 303x490 mm, siglos XVI-XVII. Museo de la Abadía del Sacromonte

El mapa presenta el territorio entre el extremo Este de Granada y el propio Sacromonte. Este espacio intermedio se estructura según dos caminos de peregrinación que salen de la ciudad –uno acompañando al río Darro y, el otro, atravesando los montes– hacia el lugar de los hallazgos. El camino de Guadix que acompaña al río se convierte en el eje que divide la representación en dos franjas horizontales: la inferior, perteneciente a lo profano y configurada por las huertas y los cármenes que riega la corriente; la superior y más extensa, que pertenece a la esfera de lo sagrado. En ella, los dos focos de sacralidad aparecen en los extremos del mapa. A la izquierda la ciudad, limitada por su muralla más externa y representada por sus iglesias y monasterios que parecen flotar en un espacio vacío. A la derecha del mapa, el propio Sacromonte, señalado como espacio sagrado por la gran cantidad de cruces devocionales que lo puntean. Entre éste y la ciudad, el terreno *vacuo* de los cerros pelados, atravesado por una procesión de peregrinos sacados de escala que dejan a su paso un rastro: un verdadero cordón umbilical que une los dos polos distantes.

4.4. Descripción del Monte Sacro de Valparaíso

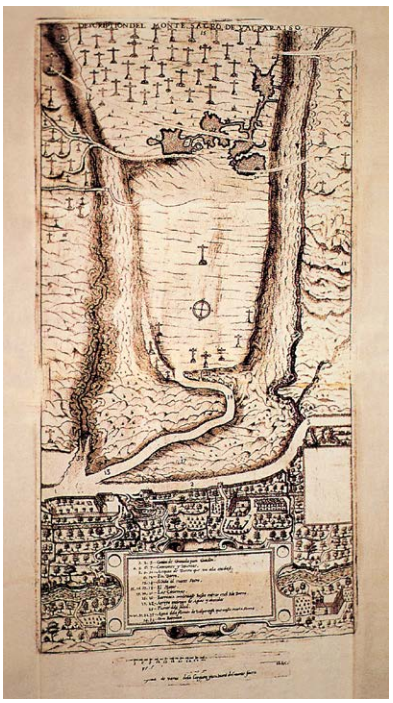


Fig. 4 – *Descripción del Monte Sacro de Valparaíso*. Talla dulce, cobre, 591x310 mm, siglos XVI-XVII. Museo de la Abadía del Sacromonte

La lámina *Descripción del Monte Sacro de Valparaiso* acomete una representación más cercana del Sacromonte, que aparece igualmente dividida entre lo profano, abajo, y lo sagrado, arriba, que domina la mayor parte de la composición. De nuevo, frente a la definida morfología de las huertas asociadas al río, el espacio sagrado, en este caso enmarcado por dos grandes barrancos, se presenta asociado a lo indeferenciado. En él, las cuevas se muestran ya definidas en su morfología interna y coronadas por un bosque de cruces que parece extenderse hacia lo alto, fuera de los límites del dibujo. La composición, quizás inconsciente, refleja el impulso de representar como un verdadero eje cósmico la colina del Sacromonte, en la que el inframundo de las cuevas se pone en comunicación directa con el espacio celestial, por medio de la verticalidad de las cruces.

4.5. Descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granada en las quales se hallaron las reliquias y los libros de los santos

El último plano de la serie que describe el Sacromonte granadino realizados por Ambrosio de Vico define en detalle el interior de las cuevas y su entorno más inmediato. La lámina queda estructurada en dos zonas, diferenciadas por una franja vertical que indica un cambio de pendiente entre el plano virtual bajo el cual se desarrollan los espacios de las cuevas, y, a la derecha, el barranco colindante donde se fueron arrojando las tierras originadas en el vaciado de aquellas, atravesado por una pequeña corriente de agua. Las cuevas se presentan definidas por un grueso trazo perimetral y rellenas con una trama de puntos que las diferencia

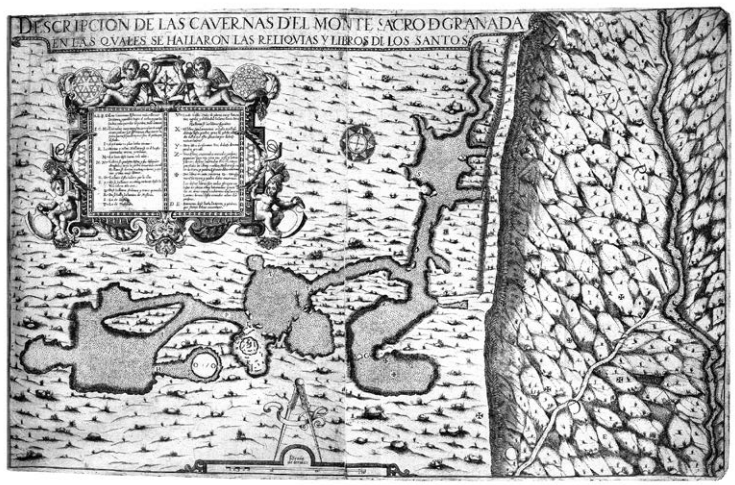


Fig. 5 – *Descripción de las cavernas del Monte Sacro de Granada en las quales se hallaron las reliquias y los libros de los santos*. Talla dulce, cobre, siglos XVI-XVII. Museo Abadía del Sacromonte

de la superficie donde se insertan. Es reseñable el hecho de que la trama utilizada en el interior de las cavernas es la misma que define el curso de agua del barranco. Lo subterráneo y lo acuático se nos muestran definidos por una misma materialidad abstracta. Por su parte, los espacios exteriores quedan salpicados regularmente por pequeños matojos que indican el carácter superficial de aquellos y que sugieren la idea de estar frente a un espacio indiferenciado, homogéneo. Los lugares representados cobran, no obstante, un significado preciso mediante el uso de una serie de letras y pequeñas cruces localizadas en los diferentes puntos donde se encontraron los plomos y las reliquias, que hacen referencia a la cartela explicativa.

5. La no-ciudad dibujada

Los espacios extramuros se han representado utilizando grandes superficies del color que sirve de fondo en las láminas, el soporte neutro sobre el que se traza la línea y con ella, la forma. La condición de espacios externos, no urbanos, ha quedado establecida por tanto, por sus límites: la presencia de los lienzos de muralla y los toscos contornos topográficos. Cuando han aparecido elementos de relleno, vegetación y pliegues de terreno, lo han hecho de manera uniforme sobre el fondo, indicando una materialidad homogénea, en contraste con la variedad de las densas tramas utilizadas en los espacios externos dedicados al cultivo. Por otra parte, no se presta especial atención a la dimensión real de los espacios representados en relación con las dimensiones de los elementos que en ellos aparecen. Este hecho queda justificado si se considera la intención última de la representación del territorio extramuros no era el de hacer un retrato fiel de su topografía, sino evidenciar su dimensión sacra: la manipulación de las relaciones escalares entre los diferentes elementos se pone al servicio, por tanto, de la expresividad sacra de los espacios y no de su representación exacta. En este sentido, en el primer grabado se difuminan los límites concretos del Sacromonte para extenderlo en la infinitud de las aguas o el cielo. En los siguientes grabados se aumenta el tamaño natural de las cruces (fig. 4) y de los peregrinos que atraviesan los montes (fig. 3) para, de nuevo, ponerlos en relación con lo celestial: el territorio extramuros se convierte así en soporte de ejes procesionales –caminos del cielo en la tierra– y en virtud del bosque de cruces que corona el monte sagrado, éste deviene verdadero ejes cósmico.

El espacio subterráneo se representa de dos formas diferentes con respecto a los espacios externos que lo contienen. La primera, respondiendo a una visión más conceptual (fig. 1), aparece compartiendo la superficie vacía del territorio. El elemento mediante el cual ambas naturalezas, subterránea y superficial, se consiguen diferenciar, es una simple línea de contorno, que actuando como umbral en una misma vacuidad compartida, el espacio contenedor y el contenido. La segunda estrategia utilizada en la representación del subterráneo se evidencia cuando las cuevas santas se visualizan en una escala más cercana (figs. 4 y 5). Entonces, la línea de contorno aparece más gruesa, definiendo con más detalle la irregularidad del terreno, en contraste con la homogeneidad de los espacios que se extienden dentro y fuera de ella. El interior aparece ahora relleno por una densa y uniforme trama de líneas, que se utiliza asimismo para definir las corrientes acuáticas. En virtud de esta codificación compartida, el subterráneo queda relacionado con la virtualidad de lo acuático.

La ambigüedad con la que se representan los espacios extramuros y subterráneos en los grabados cartográficos de la Granada contrarreformista tiene su origen en la siempre dificultosa tarea de dar forma a aquello que no la tiene. Si la ciudad se muestra perfectamente definida a través de sus formas concretas, presidida por la imagen del nuevo centro simbólico que es la catedral y circundada de murallas, los terrenos extramuros y sus subterráneos aparecen compartiendo la vacuidad de lo indefinido, que se identifica con la no-ciudad: una pura indeterminación que es, por tanto, pura potencia, posibilidad de forma urbana. No casualmente sería en estos espacios de la no-ciudad contrarreformista donde se plantaron las semillas, en forma de reliquias martiriales y enigmáticos libros de plomo, que sirvieron para extender la urbe en el territorio. En virtud de los

descrubrimientos subterráneos se estableció una vinculación entre el corazón sagrado de la ciudad y el nuevo *axis mundi* del Sacromonte, materializada en las nuevas vías procesionales que los unían, abiertas en la vacuidad del espacio sin forma.

6. Bibliografía

Antolínez De Burgos, J. (1996). *Historia eclesiástica de Granada*. Sotomayor, M. (ed.). Granada: Universidad de Granada.

Augé, M. (1994). *Los no-lugares. Espacios del anonimato.* Barcelona: Gedisa.

Barrios, M. y García-Arenal, M. (eds.), (2006). *Los Plomos del Sacromonte. Invencion y tesoro*. Valencia: Universidad de Valencia.

—. (2008). *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano.* Granada: Universidad de Granada.

Calatrava, J. (2006). "Contrarreforma e imagen de la ciudad: la Granada de Francisco Bermúdez de Pedraza" en Barrios, M. y García-Arenal, M. (eds.), *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 419-458.

—. y Ruiz, M. (2005). *Los planos de Granada 1500-1909. Cartografía urbana e imagen de la ciudad.* Granada: Diputación de Granada.

Delgado, M. (2003). "La no-ciudad como ciudad absoluta" en *No ciudad*. Núm. monográfico de la revista *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, pp. 13-14 y 121-153.

Eliade, M. (2000). *Imágenes y símbolos.* Madrid: Taurus.

García Pérez, F. (2013). *Visiones de la No-Granada. Imágenes acuáticas y subterráneas en la ciudad contrarreformista y burguesa*. Tesis doctoral no publicada. Granada: Universidad de Granada.

Gómez-Moreno Calera, J. M. (1992). *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico.* Granada: Universidad de Granada.

Gómez Moreno y Martínez, M. (1900). *1870-1970. El arte de grabar en Granada*. Madrid: Tello.

Harris, A. K. (2006). "El Sacromonte y la geografía sacra de la Granada moderna" en Barrios, M. y García-Arenal, M. (eds.), *Los Plomos del Sacromonte. Invención y tesoro*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 459-479.

Moreno Garrido, A. (1976). *El grabado en Granada durante el siglo XVII.* Granada: Universidad de Granada.

Pérez Galeano, A. M. (2011). *La historia del Sacro Monte a través del grabado* (catálogo de exposición). Granada: Centro Cultural Nuevo Inicio.

Relación breve de las reliquias, que se hallaron en la ciudad de Granada en una torre antiquissima, y en las cavernas del mo[n]te Illipulitano de Valparaiso cerca de la ciudad: sacado del processo, y averiguaciones, que cerca dello se hizieron (1608). Granada: viuda de Sebastián de Mena (impr.).

ÍNDICE ▷

URBANISMO, ARTE EFÍMERO Y CIUDAD: PRESENCIA EN BARCELONA DE CARLOS IV Y MARÍA LUISA DE PARMA EN 1802

Laura García Sánchez
Universidad de Barcelona

1. El mundo de la fiesta o el gusto estético de una época

Las manifestaciones festivas y conmemorativas caracterizan gran parte del arte de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX, cargadas de símbolos y elementos plásticos. La fiesta, estudiada actualmente en su doble vertiente artística e histórica, ha conseguido que la interacción arte, literatura, música y episodios históricos sea analizada como un factor básico para explicar unos momentos y unos acontecimientos, impulsando, de esta manera, la valorización de la Historia de la Cultura y del Pensamiento. En su análisis convergen diversos campos del conocimiento que permiten globalizar aproximaciones tanto desde la óptica de los historiadores, literatos o antropólogos como de geógrafos, sociólogos o historiadores del arte. Al principio, las fiestas eran estudiadas bajo un enfoque folclórico o etnológico, dejando al margen, de manera frecuente, aspectos relevantes. Su carácter provisional, la escasa consistencia material de sus elementos y estructuras favoreció que, erróneamente, fuesen consideradas como cuerpos menores. La Historia del Arte empezó a interesarse por ellas como testimonios fiables de una época, como fenómenos creadores de unas manifestaciones y de unos objetos susceptibles de ser estudiados bajo otro punto de vista.

De esta forma, la comprensión y el estudio del hecho artístico ha incorporado el análisis de la fiesta como elemento plástico y conmemorativo que explica la relación entre monarquía y sociedad, a la vez que refleja el gusto estético de una determinada época. El fenómeno, que cuenta con una larga historia, adquirió en época barroca su máximo esplendor. Si el Barroco se asocia al arte del poder, la fiesta real, siempre fiesta del poder, constituye su ejemplo por excelencia (Pérez Samper, 1987: 345). La fiesta barroca constituye así uno de los mejores ejemplos en este sentido, expresando, de manera perfecta, la autoridad de la Corona y la Mitra, del Rey y del Papa y, por extensión, la de los grupos fácticos de carácter más local. En ella se interpretaba un acto colectivo en el que gobernantes y pueblo se unían por encima de las necesidades, las privaciones y toda clase de problemas que sufría el conjunto social[1].

Durante el período del Barroco, las fiestas y celebraciones fueron especialmente fastuosas y dieron lugar a sorprendentes creaciones de gran lujo e imaginación. Precisamente el carácter provisional, no definitivo, de las construcciones realizadas para la fiesta permitía también una mayor libertad y espontaneidad a la hora de seguir las modas o de inventar las formas. Las fiestas barrocas fueron muy frecuentes y también muy semejantes en Europa. En la mayor parte de las ciudades se realizaban celebraciones de condiciones parecidas, tanto por sus promotores –generalmente iglesia o estado–, sus objetivos o por sus características formales. En primer lugar, se ha de convenir que las fiestas eran un medio adecuado para transmitir una determinada ideología al pueblo[2] y, en segundo lugar, hacían la función de cortina de humo ante una

[1] Como señala Antonio Bonet Correa, "España en el Antiguo Régimen no reparaba en gastos para la fiesta, sabiendo que con ello institucionalizaba el equilibrio de clases, logrando la ansiada paz social" (Bonet Correa: 1979: 82).

[2] Tal y como indica Pilar Pedraza "(…) el pueblo acogía las invenciones con alborozo y pasmo, y pensaba que tales cosas, casi mágicas, emanaban de un poder que, ejercitado sobre otro tipo de cosas, podría, en cuanto se lo propusiera, remediar la triste situación por la que atravesaba" (Pedraza, 1982: 21).

situación política cada vez más caótica[3]. Constituían también, sin duda, una inofensiva válvula de escape[4], dado que su desenfrenado pretexto estaba perfectamente controlado por el poder absoluto. La fiesta adquirió muy a menudo características contradictorias. Preparada de "arriba" hacia "abajo", del poder hacia el pueblo, la mezcla de elementos cultos y populares la transformó en una de las manifestaciones más típicas de la sociedad barroca: primaria y brutal, al mismo tiempo que lujosa y sofisticada, características que pervivieron hasta bien entrado el siglo XIX.

2. Carlos IV en Barcelona: el compromiso de la ciudad

La celebración de las fiestas respondía a motivos muy variados, algunos ya establecidos por tradición y otros en respuesta a iniciativas concretas de la corte o bien de las autoridades. Generalmente se relacionaban con acontecimientos destacados de la vida del rey y de la familia real, como nacimientos, matrimonios y defunciones y con ciertas finalidades especiales, como por ejemplo rogativas y acciones de gracia por la salud de alguno de los miembros de la realeza o para conseguir la sucesión al trono. Otro capítulo estaba integrado por las conmemoraciones de acontecimientos importantes para el reino como las guerras, victorias, paces, alianzas y tratados internacionales y, en casos muy especiales, el nombramiento de algún ministro.

Todas las circunstancias señaladas resultaban relativamente frecuentes, por no decir habituales. Existían, sin embargo, momentos especiales que alcanzaban un significado y un relieve mucho más interesante. Uno de estos era la transición entre dos reinados, ya que a las grandes ceremonias por las exequias del rey difunto se sumaban las celebraciones por la llegada de un nuevo personaje al trono. Otro significativo episodio festivo, y mucho más celebrado en el caso de Cataluña, tuvo como argumento la celebración de una visita real. Los desplazamientos de los monarcas solían generar una gran expectativa entre la población, especialmente en aquellas ciudades en las que la oportunidad de ver a sus reyes era más bien escasa. Recuperar la presencia regia representaba, especialmente después de largos períodos de distanciamiento, uno de los momentos culminantes del encuentro entre el soberano y el pueblo. Un encuentro que se expresaba simbólicamente mediante dos sistemas rituales, el rey y su séquito –la corte itinerante– y el Principado, representado por las autoridades y diversos estamentos sociales y que alcanzó su manifestación por excelencia en la entrada real, pública y solemne (Pérez Samper, 1987: 347).

Tras la breve visita de Carlos III en octubre de 1759, Barcelona se vio privada durante un largo paréntesis de más de cuarenta años de la presencia regia en la ciudad, ausencia quebrada en otoño de 1802 por la estancia de Carlos IV y María Luisa de Parma acompañados de numerosos miembros de la familia real (Montaner i Martorell, 1990: 417). La visita, realizada en circunstancias nacionales e internacionales muy diferentes a la anterior, vino a culminar muchas de las expectativas del pueblo barcelonés. Como depositaria de una larga tradición mediterránea, la ciudad se convirtió en corte aquel año para celebrar un doble matrimonio: el del príncipe de Asturias, Fernando (futuro Fernando VII), con la princesa napolitana María Antonia, y el del heredero de Nápoles, Francisco Genaro, con la infanta española María Isabel. El parentesco familiar facilitó la elección, ya que eran primos entre si, todo y que, obviamente, también entraron en juego todo un conjunto de intereses y acuerdos. En la Ciudad Condal se dio cita la familia real española en pleno, acompañada de Manuel Godoy –el Príncipe de la Paz–, los príncipes napolitanos y también los soberanos del recién creado, gracias a los manejos italianos de Napoleón, reino de Etruria: la infanta María Luisa, hija de los reyes españoles, casada con Luís, infante heredero de Parma. Faltaron, sin embargo, los reyes napolitanos: la archiduquesa María Carolina, austríaca de nacimiento y de escasa simpatías hacia su homónima española, siempre mostró, pese a reconocer la ventajosa posición de su hija como Princesa de Asturias una vez celebrado el matrimonio, poca predisposición hacia aquel doble enlace.

Como ya había sucedido en repetidas ocasiones, el momento histórico era engañosamente prometedor. Propiciado por la paz de Amiens, firmada el 25 de marzo de aquel año, la recuperación económica y social de la que se empezó a disfrutar después de un largo período de crisis hizo concebir grandes esperanzas que no llegaron a concretarse. Pero la coyuntura favorable contribuyó a la brillante acogida que el pueblo barcelonés dispensó a la familia real. Además, la notoria anticipación de la noticia permitió una

[3] "(…) pocas veces, en la trágica historia española, estuvo nuestro pueblo más alegre y pletórico de diversiones, espectáculos y fiestas (…) y pocas veces también había menor motivo para la alegría y el jolgorio. Ardía la guerra en Cataluña y en Portugal, invadían los franceses el suelo español, vertíase nuestra sangre en casi toda Europa, desmembrábase nuestro imperio; filibusteros y corsarios ingleses u holandeses atacaban nuestras costas y hundían nuestros barcos en todos los mares; sufrían grandes derrotas nuestros ejércitos; suscribíamos humillantes tratados de Paz y perdíamos ante el mundo el prestigio ancestral de nuestra hegemonía y nuestra fuerza" (Deleito y Piñuela, 1944: 9).

[4] "(…) la locura colectiva fue como una válvula de escape que, de vez en cuando y a su debido tiempo, se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases (…) También fue un eficiente lenitivo que hacía soportable el trabajo y las penalidades de los días laborables" (Bonet Correa, 1979: 53).

organización digna de los ilustres visitantes. Desde enero corrían rumores de la próxima venida de los reyes, a finales de febrero comenzaron los preparativos y durante la primavera y el verano, con las típicas prisas de última hora debido a que la comitiva real era esperada en septiembre, se llevaron a cabo la organización y las múltiples obras (Cid Priego, 1955: 232). El acondicionamiento del palacio real, de la sede de la Aduana y de la Lonja como puntos de residencia de las familias reales y de Manuel Godoy obligó a la realización de serias reformas que transformaron el enclave de Plaza Palacio –lugar de ubicación de los tres edificios– en uno de los puntos urbanísticos de referencia de la ciudad. No menos importantes fueron las practicadas en la iglesia de Santa María del Mar y en la catedral. El balance no pudo ser más prometedor y la estancia real se transformó en un espléndido escaparate a través del que Barcelona demostró su capacidad creativa, cultural, artística y organizativa.

3. Reforma urbana e infraestructural

La responsabilidad de los preparativos para la visita regia recayó en el Ayuntamiento. Por entonces era corregidor de la ciudad D. Lorenzo de Gregorio y Paternó, marqués de Vallesantoro. Presidió, siguiendo la naturaleza de su cargo, todas las deliberaciones del Ayuntamiento y firmó los acuerdos adoptados tras largas y asiduas sesiones. Así, el consistorio de Barcelona puso rápidamente manos a la obra, sabiendo de antemano la larga tarea que le esperaba realizar y organizar. De los pasos adoptados y deliberaciones seguidas es fiel testimonio la documentación conservada en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, exponente de la frenética actividad de la alcaldía. Tal y como revelan las páginas del voluminoso *Libro de Acuerdos* del Ayuntamiento correspondiente al año de 1802, uno de los temas prioritarios fue de carácter urbanístico y aludía tanto a las mejoras de calles y plazas como a las obras de acondicionamiento de los principales edificios de la ciudad y de los de carácter más secundario. Barcelona tenía ante sí el gran desafío de brillar a todos los niveles como lugar elegido para el intercambio de prometidos y de cubrir las necesidades prioritarias de tres familias reales, sin olvidar sus respectivos séquitos, comitivas, cuerpos de seguridad o el gentío desplazado por iniciativa particular para asistir a las fiestas organizadas en celebración del evento.

Las prioridades más inmediatas se centraron en el arreglo de las carreteras de Zaragoza y Tarragona; la renovación del empedrado de las calles, especialmente el de aquellas por las que iba a transitar la comitiva real desde su entrada a la ciudad por la puerta de San Antonio hasta llegar al palacio real; la mejora de las conducciones de agua; la substitución de aquellas piedras deterioradas que cubrían la entrada de las cloacas; la renovación de las casas; la limpieza y pintura de fachadas; la ampliación de calles, aspecto en el que se insistió mucho en el cese temporal de su ocupación por los comerciantes y en la eliminación de voladizos; la ampliación del paseo de las murallas, etc. En este sentido, el 6 de agosto de 1802, el Ayuntamiento publicó un bando en el que, al margen de aspectos relacionados con lo anteriormente descrito, insistía en la limpieza de chimeneas y en la prohibición de tener macetas en los balcones (Bassegoda, 1972). Para hacer frente tanto al importe de todo este conjunto de obras como el de los festejos organizados para los monarcas, el Ayuntamiento organizó una serie de rifas en las que se implicó de forma notoria la población y obtuvo unos primeros ingresos para sufragar los gastos más inmediatos. El propio rey Carlos IV también se implicó e hizo llegar a la ciudad una más que generosa aportación económica.

4. Mejoras en el palacio real

Era natural que el alojamiento de los monarcas durante su estancia en Barcelona fuera el palacio real, sede habitual de la Capitanía General, situado frente al edificio de la Lonja. En realidad, era un antiguo edificio medieval denominado *Ala de Draps* o lonja de pañeros, construido en el siglo XIV y reformado en el siglo XVII, aunque a lo largo de su historia desempeñó otras funciones y usos. Uno de los Capitanes Generales, el marqués de Roncali, le había dado, a finales del siglo XVIII, el aspecto neoclásico que ostentaba entonces el edificio. El palacio fue reformado a mediados del siglo XIX con motivo de la visita de Isabel II y demolido en 1875 después de un incendio. Hoy día ocupa su lugar, con bastante aproximación, una manzana de casas habitada por vecinos del barrio. Dentro de la urbanística de la época, esta ubicación se encontraba muy próxima al mar, cumpliendo así uno de los requisitos ordenados por Carlos IV para su estancia en la ciudad.

Por lógica, el palacio necesitó de toda una serie de reformas para rendir cómoda y segura la estancia de los reyes. Esta iniciativa no sólo fue sugerida desde la corte, sino que los propios arquitectos barceloneses eran plenamente conscientes de la necesidad de arreglar el edificio. Sin embargo, no tardaron en aparecer las discusiones y los problemas. Dada la envergadura de los trabajos de acondicionamiento, los tres ingenieros militares enviados por la corte alegaron que el palacio no reunía condiciones para que lo

habitaran los reyes sin que se realizaran reformas imprescindibles para las que no había tiempo. Los maestros barceloneses, por el contrario, opinaban que podía adecuarse pese a los graves problemas estructurales existentes y asumieron el compromiso de tener el edificio preparado a principios de septiembre (Montaner i Martorell, 1990: 419). Las dudas iniciales dejaron paso a una frenética actividad en la que intervino un elevadísimo número de obreros. Diversos planos conservados en el Servicio Histórico Militar de Madrid y en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona permiten conocer hoy en día cómo era su estructura interna, el número de plantas, la distribución de las diferentes estancias y las reformas realizadas para la venida de los monarcas. En cambio, los planos que se conservan en el Servicio Geográfico del Ejército, también en Madrid, son de enero de 1804 y tres de ellos indican las reformas realizadas una vez finalizada la visita real para adecuarlo de nuevo al uso de los Capitanes Generales.

El trabajo se desarrolló con tanta celeridad y buen éxito que el 28 de julio se estaban repasando y pintando las paredes exteriores y se iban colocando puertas nuevas en los balcones. La preparación de las paredes para recibir la pintura definitiva quedó completamente lista el 2 de agosto. Debía imitar la piedra natural, completándose la decoración con algunas esculturas pintadas también a imitación de la piedra. Del celo e interés que demostraron los catalanes sirva un ejemplo. Se aseguraba que a la reina María Luisa le molestaba mucho el olor a pintura fresca, dificultad que era necesario eliminar dada la necesidad de pintar el palacio por entero. De ahí las instrucciones dadas desde la corte relativas a esta cuestión. Un boticario barcelonés, Francisco Carbonell y Bravo, preparó una pintura especial, inodora, que él mismo había inventado. Y aunque primero no quiso explicar el secreto, luego lo publicó en un folleto previo pacto de sus condiciones.

Las obras fueron finalizadas con éxito en la fecha pactada y los arquitectos gratificados por el propio rey, en tanto que los ingenieros de la corte recibieron como recompensa el traslado. Otra cuestión vinculada directamente con el edificio tuvo que ser también resuelta. A principios del siglo XVIII, el príncipe de Darmstadt –virrey de Cataluña (1698-1701) por orden de Carlos II– había unido el palacio con la tribuna de la cercana iglesia de Santa María del Mar mediante un pasadizo en alzado a fin de poder asistir a los oficios religiosos sin tener que pisar la calle. La idea se parecía mucho a la realizada por el arquitecto Giorgio Vasari para Cosme de Médici en 1565, quien unió a través de un corredor elevado los florentinos palacios de Uffizi y Pitti. En 1802, este puente o paso elevado estaba bastante deteriorado y el Ayuntamiento acordó realizar obras que garantizaran su seguridad y limpieza con la certeza de que los monarcas apreciarían las ventajas de su uso. Una de las primeras decisiones adoptadas fue la de consolidar la bóveda que lo sostenía y arreglar el firme de las paredes con un verdadero regimiento de obreros. Se decía que era muy espacioso, alegre y ameno por la claridad que le daban unos grandes ventanales desde los que se veían todos los barrios colindantes cuyas casas habían sido totalmente repintadas con motivo de la visita regia.

5. El edificio de la Aduana y la Lonja

Dado que el palacio resultaba pequeño para albergar a toda la familia real, se tuvo que acondicionar para el mismo fin la Aduana, lugar en el que se alojaron los reyes de Etruria y los príncipes de Nápoles. El edificio había sido recientemente terminado y conformó, junto con la Lonja, la tercera gran obra entonces existente en la plaza de Palacio. El conde de Roncali, andaluz, ministro de Hacienda de Carlos IV, lo había mandado edificar en los años 1790-1792. La nueva Aduana se hizo con una rapidez vertiginosa en lugar de la antigua y, mientras se construía, la Junta de Comercio –institución creada por Fernando VI y ratificada por Carlos III cuya misión principal favorecer la práctica artística con el propósito de fomentar e incentivar el desarrollo del tejido industrial catalán– cedió algunos locales de la Lonja, entonces también en edificación, como almacenes provisionales (Cid Priego, 1946: 429). El patio es clásico, severo y noble, y los interiores están decorados con pinturas murales, obra del pintor Pere Pau Muntanya, con temas históricos, literatos y mitológicos (Alcolea, 1961-1962: 125).

Respecto al edificio de la Lonja, la visita real supuso un acicate para finalizar no sólo su construcción sino también la ornamentación exterior e interior ya que fue la residencia ofrecida y aceptada por el ministro Manuel Godoy. En realidad, y desde un punto de vista cronológico, los trabajos de decoración en general habían empezado en 1787-1788, coincidiendo entonces con la finalización de buena parte del edificio, bajo la responsabilidad de las dos figuras más prestigiosas de la Escuela Gratuita de Dibujo creada en su sede: el grabador Pere Pasqual Moles, director de la misma, y el ya citado Pere Pau Muntanya, primer teniente director. Fallecido el primero el 26 de octubre de 1797, la dirección corrió al cargo del segundo, encontrándose de esta forma al frente de la misma durante el período más intenso y definitivo de 1801-1802, coincidiendo con la llegada de los monarcas a la ciudad

(Cid Priego, 1947: 44). La Junta decidió la compra de mármoles en Génova para el adorno de balcones y balaustradas y para las esculturas que se colocarían en las fachadas, pórtico, galería superior y parte interior del edificio (patio, escaleras, nichos, etc.), todas ellas cargadas de un sentido significativo (Cid Priego, 1948: 428). El resultado de este trabajo quedó recogido en el *Diario de Barcelona*, en cuya relación del recorrido de la comitiva de los monarcas desde su entrada a Barcelona hasta el palacio real definió como uno de los mejores edificios a la Lonja[5].

6. Otros alojamientos: de la nobleza a los Guardias de Corps

El gran número de forasteros que se esperaban en Barcelona con motivo de la venida de los Reyes presentaba un grave problema: el de los alojamientos. Barcelona tenía entonces más de 150.000 habitantes pero contaba con pocos mesones y hosterías, lo cual era natural en la época. Aunque escasos, eran sin embargo de los mejores de España. En 1802, en ocasión del viaje de los reyes, se publicó el "Papel económico e instructivo para mayor comodidad de los Forasteros, que hayan de concurrir en esta Ciudad (…)", el cual daba cuenta de una lista de las fondas, hostales y establecimientos similares, así como del lugar donde estaban situadas y de otros comercios. Según dicho folleto, había en Barcelona diez fondas con nombres tan singulares como Fonda del Caballo Blanco, Fonda del Sable, Fontana de Oro, Gran Comercio, Fonda de las Moscas, Escudo de Francia, Fonda Grande, Fonda de los tres Reyes, Fonda de las Cuatro Naciones y Fonda de la Plaza de S. Miguel; "becos" u hosterías, treinta y uno; y mesones, treinta. Evidentemente, eran poco para hacer frente a la avalancha de viajeros que se esperaba. Además, y sobre todo, no eran lugares adecuados para alojar a la nobleza que vendría acompañando al rey. Había que recurrir a las casas particulares.

El plan de hospedaje confeccionado por Miguel Cornet y Sebastián Salgado Palomino, aposentadores de caminos, sumaba un total de 2326 personas. Pero es posible que el número fuera aún mayor. Por otra parte, y esta era una cuestión distinta, existían los particulares que venían atraídos por las fiestas y el acontecimiento. Muy pronto, el Ayuntamiento comenzó a preocuparse por solucionar también este problema. Se confeccionó una lista de las casas de la ciudad capaces de acoger a algún personaje importante durante su estancia en Barcelona. Siendo tres las cortes que iban a coincidir en Barcelona, difícilmente se libraría ningún noble de la ciudad de alojar a algún forastero. Existe la relación del lugar donde se alojaron algunos de los Grandes de España y otros nobles que acompañaron a los reyes, con nombres y apellidos, quienes fueron ubicados en los mejores palacios y residencias privadas. El resto de la nobleza y de la servidumbre se alojaron igualmente en casas particulares y su designación se llevó a cabo mediante un sistema de boletas.

Si el alojamiento de la nobleza forastera había suscitado problemas a los regidores encargadas de esta misión, muchos más iban a ocasionarles el de los Guardias de Corps. La nobleza barcelonesa había aceptado resignadamente ceder sus mejores habitaciones a los personajes de la corte, pero por lo que respectaba a dichos guardias la cuestión resultaba más complicada porque se trataba de un número muy considerable, y tenían fama además de altaneros, vanidosos y aficionados a crear problemas. Al final, se consideró como más idóneo el hecho de que pernoctasen en los Colegios Escolares ubicados en la Rambla y en la Casa de la Misión Al margen de una primera preocupación por las personas en sí, quedaba el de su medio de transporte habitual, es decir, los caballos, que fueron ubicados en los claustros del Colegio Tridentino Episcopal y en el Cuartel de Estudios. Finalmente, la paulatina llegada a la ciudad de que este cuerpo de seguridad facilitó en gran medida un razonable acomodo no exento de cierta polémica, ya que, pese a la obligación requerida por el consistorio, los ciudadanos no hicieron mucho para rendirles cómoda la estancia.

7. Decoraciones y montajes escenográficos efímeros

De todas las actividades desarrolladas durante la visita real, las más interesantes son las arquitecturas efímeras y los monumentos. Las arquitecturas efímeras no dejan de ser una consecuencia de una concepción escenográfica y barroca asociada al concepto de fiesta y tuvo una vigencia hasta principios del siglo XIX. En Barcelona, una de las experiencias más destacadas y que mejor se recordaba en este sentido fue la de los años de estancia del archiduque Carlos gracias a las decoraciones teatrales de Ferdinando Galli "Bibiena" (Pérez Samper, 1987: 355). De hecho, la arquitectura efímera era un montaje de obra de teatro en la calle, en la cual los ciudadanos ejercían de actores y las iluminaciones y las casas ornamentadas adquirían la dimensión de escenario.

Gran parte de estas arquitecturas efímeras tuvieron como sede la Plaza de Palacio, tanto en el espacio en si mismo como en las fachadas de la Lonja o de los palacios de la nobleza. Por razones obvias, uno de los trazados culminantes de todo

[5] *Diario de Barcelona*, nº 253, 11 de septiembre de 1802. P. 1119.

el montaje de escenografía urbana fue el del itinerario de la llegada de los monarcas a la ciudad, donde fueron recibidos por sus representantes y pasaron por debajo de diversos arcos triunfales (Bassegoda, 1972: 17) subidos en una hermosa carroza costeada por los gremios de la ciudad y decorada por Pere Pau Muntanya (Pérez Samper, 1973: 136). Tanto en lo concerniente a la arquitectura efímera como a la construcción de monumentos urbanos conmemorativos, el precedente más inmediato a las celebraciones de 1802 fue el período de 1783-1785, momento en el que coincidieron la firma de la paz con Inglaterra –circunstancia que permitió reanudar el comercio catalán marítimo– y el nacimiento de los infantes gemelos en el Palacio Real de Madrid, hijos de los entonces Príncipes de Asturias. En aquella ocasión (1783), el fabricante Joan Pau Canals decoró la fachada de su palacio con motivos alegóricos y posteriormente (1785), la ciudad se planteó la erección de una estatua ecuestre de Carlos III de la que no se conservan dibujos y que finalmente no se llegó a realizar (Montaner i Martorell, 1990: 422).

En conmemoración de la visita de Carlos IV a Barcelona dos instituciones se plantearon también la construcción de un monumento a fin de perpetuar en la historia el paso de los monarcas por la ciudad. El Ayuntamiento propuso un obelisco en la Rambla, en el denominado Pla de la Boqueria, que fue inaugurado por el propio Godoy (Cid Priego, 1946: 457). Sin embargo, y después de la primera piedra colocada precisamente en 1802, muy poco se realizó durante los años siguientes. La obra, proyectada por el arquitecto Francesc Renart i Closes (Arranz, 1979: 427) y que incluso utilizó como elemento de fondo el pintor Bernat Flaugier –conocedor del proyecto– en uno de sus cuadros, jamás fue finalizada. El Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona conserva actualmente documentos y alguna que otra pieza relacionada con ella. El otro proyecto fue planeado por la Junta de Comercio y su intención era la de construir una gran columna en altura. La idea original de esta pieza tenia que ser "una columna dórica, sobre un basamento rodeado por esculturas alegóricas de mármol representativas de la Edad de Oro, la Historia, la Paz y el Himeneo. Sobre el capitel se colocaría otra estatua representando la Inmortalidad" (Cid Priego, 1946: 445). El proyecto original fue realizado por Pere Pau Muntanya y Tomás Soler Ferrer, uno de los arquitectos de la Lonja. No obstante, su ejecución también siguió una vía lenta ya que en marzo de 1805 los diseños fueron enviados a Roma a fin de que artistas como Damián Campeny, pensionado por la Junta de Comercio, dieran su aprobación. Con el tiempo, el monumento se vio envuelto en un sinfín de polémicas que finiquitaron lo que había de ser la ejecución de un notable exponente del arte neoclásico.

8. Bibliografía

Alcolea, S. (1961-1962). "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. XV.

Arranz, M. (1979). *Los profesionales de la construcción en la Barcelona del siglo XVIII*. Tesis doctoral inédita. Barcelona.

Bassegoda Nonell, J. (1972). "La Escuela de Arquitectura de Lonja. Arquitectura neoclásica en Barcelona" en *La Vanguardia Española*. 2 de marzo de 1972, p. 17.

Bonet Correa, A. (1987). "Especial Barroco" en *Diwan*. Nº 5-6.

Cid Priego, C. (1946). "Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. IV, 3 y 4, julio-octubre, pp. 417-460.

—. (1947). "Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. V, 1 y 2, enero-junio, pp. 43-93.

—. (1948). "La decoración de la Casa Lonja de Barcelona" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*. Vol. VI, 3 y 4, julio-diciembre, pp. 423-462.

—. (1955). "El arte barcelonés y las visitas reales de 1802" en *Hispania*. Revista Española de Historia, CSIC, tomo XV, nº LIX, pp. 430-444.

Deleito y Piñuela, J. (1944). *También se divierte el pueblo*. Madrid: Espasa-Calpe.

Montaner i Martorell, J. M. (1990). *La modernització de l' utillatge mental de l' arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Barcelona: Institut d' Estudis Catalans.

Pedraza, P. (1982). *Barroco efímero en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento.

Pérez Samper, M. Á. (1973). *Barcelona, Corte. La visita de Carlos IV en 1802*. Barcelona: Publicaciones de la Cátedra de Historia General de España.

—. (1987). "Les festes reials a la Catalunya del Barroc" en *Quaderns Crema*. Actas de las jornadas celebradas en Gerona los días 17, 18 y 19 de diciembre. Pp. 345-377.

ÍNDICE ▷

LA CIUDAD EN RUINAS: LA VISIÓN DEL CINE NEORREALISTA

Rafael Gómez Alonso
Universidad Rey Juan Carlos

1. La variable estética

La atracción que puede ofrecer una película al espectador puede estar condicionada por diversas cuestiones de diferente envergadura. Cada película posee una peculiaridad determinada, además de su lógica narrativa, que incita a que el espectador sienta cierta atención y atracción hacia ella, además de los intereses particulares de conexión para cada receptor que Roland Barthes definió como *punctum*. Dichas lógicas obedecen principalmente a dos criterios de índole estética:

a) El placer estético que siente un determinado espectador. Algo personal, intransferible, modificable o variable, y respetable. Dichas cuestiones son tratadas por las teorías de la recepción.

b) La recreación estética que ofrece una determinada película a través de su narración (lenguaje, focalización y articulación de las estructuras), de su dirección de actores (puesta en escena dramatizada) y del entorno en el que se encuentra sumido el filme a través del imaginario que ofrece al espectador. Ese entorno está relacionado con el concepto de espacio, lugar y, en rasgos generales, por el paisaje que expone y que identifica ciertos movimientos cinematográficos.

Desde el siglo XVIII surge una corriente de pensamiento que desde el estudio de lo pintoresco tiende a exponer el placer visual que supone contemplar la ruina como génesis de un criterio estético ligado a una sublimidad que se acerca a lo terrorífico. Las consecuencias de la recepción estética sobre el gusto por lo destruido y por la recreación de lo pasado será una constante desde esta época hasta la actualidad. El filósofo Edmund Burke, a través de diferentes estudios teóricos, reflexiona a mediados de ese siglo sobre lo que supone la contemplación de la ruina e indica que "no hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo". La atribución de este factor de terror lleva a otorgar la experiencia estética con la variable de "sublime terrorífico", cualidad que será retomada como elemento característico del movimiento romántico (tanto desde el punto de vista artístico como literario) en las descripciones de los ambientes derruidos condicionados por cierto ideal de misterio.

La ruina conlleva a recrear una invitación a desvelar el pasado, la vivencia empírica y cultural. Dicha rememoración de lo pasado se registra por las imágenes a través de un tono de extrañamiento cercano a lo siniestro. El célebre psicoanalista Sigmund Freud en su célebre artículo sobre "Lo siniestro" precisa como lo extraño se encuentra ligado a lo angustioso (angustia que también puede vislumbrarse en la condición de los personajes protagonistas de las películas neorrealistas). De este modo, se configura una belleza extraña en la representación cinematográfica, especialmente cuando se puede parar el visionado para poder apreciar la cualidad fotogénica del fotograma. Lo descabellado puede retornar en una sublimidad que lejos del acontecimiento informativo se propone como acontecimiento artístico, del mismo modo que hoy en día el espectador otorga una visión artística a acontecimientos pasados en los que sólo prevalece la función artística sobre lo

que muestran determinadas imágenes que reflejan atrocidades marcadas por circunstancias sociales marginales o catastróficas. Dichas cualidades de la recepción temporal sobre la condición de la imagen ha sido estudiada por el investigador Didi-Huberman para reflexionar el posicionamiento de las imágenes en el receptor contemporáneo (*Cuando las imágenes toman posición*) así como las implicaciones de los factores extra-temporales en las interpretaciones iconográficas (*Ante el tiempo*).

Estas particularidades intervienen en la representación del movimiento neorrealista en el sentido de magnificar la angustia como una de las bases que condicionan reflejos sociales de una determinada época. Una realidad dura, triste, despojada de artificios decorativos y que pretende ser testimonio de un momento histórico, costumbrista, en el que las condiciones de vida están marcadas por cuestiones económicas y dificultades sociales. Estas épocas suelen ser el reflejo de los ambientes de posguerra surgidos por conflictos bélicos en los que es fácil reconocer el paisaje derruido, destrozado, con escombros o simplemente abandonado por el paso del tiempo.

El país más representativo de esta corriente ha sido Italia, pero en otros lugares también surgen dichos modos de focalizar los ambientes postbélicos en los que aparecen reflejados las ruinas cotidianas. Ruinas que no sólo son percibidas como elementos del paisaje sino que predeterminan un pensamiento existencialista, y en la mayor parte de las veces una trayectoria fatalista, en sus personajes, marcados por la barbarie y por la sumisión a sus condiciones de vida ancladas en el pasado.

El investigador Andreas Huyssen (2011) expone cómo aparecen dinámicas de "museificación" en la iconografía contemporánea como proceso de nostalgia, y es quizá ese modelo de nostalgia al que también se encuentran sometidos los personajes que aparecen reflejados en este tipo de películas y que determinan, por otro lado una visión de melancolía no sólo como estado de ánimo (denotación del dolor) sino como justificación de lo ausente (dicha apreciación también fue estudiada por Inmanuel Kant en sus escritos como una condicionante sobre el juicio estético).

La representación de la ruina también puede atribuirse como elemento exponencial de la crisis social que responde a una estética de lo desarraigado. La focalización y mirada de los cineastas exponen una cualidad iconográfica del desastre que lejana en el tiempo resulta pintoresca, forjando una cualidad atractiva en el receptor. El filósofo Fredric Jameson (1996) hace alusión al concepto de ruina como quiebra del sujeto en el sentido de que se constata la desaparición del estilo personal del individuo como un fenómeno presente en la crisis de identidad. Ruina y crisis serían, de este modo, fenómenos propios de la posmodernidad como pruebas de rescatar lo pasado frente a lo "neo" o novedoso, y como estrategia de apropiación de estilos en desuso. La crisis es percibida como un síntoma que afecta a lo personal, y los fotogramas que reflejan espacios devastados son huellas de anteriores espacios habitados (íntimos o colectivos) que representan una determinada contextualización histórica.

La condición social que rodea a los habitantes de la películas neorrealistas denota una crisis de doble sentido:

a) Pesimismo existencial: los rostros muestran apatía hacia sus modos de vida. La alienación va dando paso a la contextualización a través de las manifestaciones sociales.

b) El paisaje que rodea a los habitantes cubierto de suciedad, abandono y ruina que contextualiza la crisis.

El cineasta y ensayista soviético Andrei Tarkovski (2002) alude al concepto de tiempo sellado para exponer cómo la variable temporal constituye al individuo, a través de sus recuerdos e impresiones, y le marca en el espacio en el que desarrolla sus acciones. Esa idea de rememorar al pasado, a la memoria y a la nostalgia se encuentra en diversas películas de corriente neorrealista en la que se expone la condición del personaje que deambula entre la ruina y en diferentes parajes que aluden al pensamiento interior sobre el intento de subsistir y de rememorar momentos pasados.

2. Modelos de representación visual en la ruina neorrealista

Existen diferentes películas que de una u otra forma exponen cómo se percibe la ruina en el paisaje del cine neorrealista. Aunque aparecen elementos pertinentes que denotan el papel importante de la fotografía, el contexto narrativo en el que transcurren las acciones supone la implicación de dicho paisaje como testimonio de los acontecimientos, pudiendo establecerse dicotomías específicas.

En una de las primeras películas de la corriente neorrealista como es *Roma, citta aperta*, dirigida por Roberto Rosellini en 1945, se puede observar el paisaje en ruinas desde el comienzo de la película hasta el final. Si bien esta es una de las obras más representativas de dicho movimiento, la representación de

la ciudad derruida es simplemente una metonimia de lo que previsiblemente aparece reflejado en la condición interior de los personajes. Quizá el filme debería ser interpelado como un juego alegórico en el que el espacio exterior es síntoma del derrumbe de la psicología de los personajes, y por tanto dicha "ciudad abierta" sólo sea una "ciudad cerrada", donde no existe una posibilidad de futuro y la única salida sea el suicidio (un suicidio de un niño que debe asumir una condición de adulto). Dicha secuencia que finaliza la película, enmarcada dentro del contexto de la ruina, quizá sea uno de los exponentes más dramáticos captadas por la mirada de Rosellini para la historia del cine.

En *La terra trema* dirigida en 1948 por Luchino Visconti, adaptación de la novela de Giovanni Verga, ya aparece reflejado el paisaje en ruinas como presagio de los habitantes de la isla a través de las condiciones de la vivienda del pequeño pueblo pesquero siciliano de Trezza. Las casas abandonadas y azotadas por el clima así como los pequeños barcos derruidos que recrean las escenas de la costa aparecen representados no sólo como mera decoración sino como elementos que testifican la condición social. El clima proclive a la tormenta que denota la llegada de lo trágico muestra una representación a caballo entre el realismo documental y el pictorialismo costumbrista de connotaciones románticas. Quizá esta película sintetiza a través de la cámara el ideal de lo sublime terrorífico como propuesta cinematográfica. La belleza de las imágenes se contrapone a la fatalidad que impera el destino de los habitantes. La frustración de los personajes aparece reflejada mientras se observa la rutina hacia el intento de reconstrucción (reconstrucción de los hábitats y de las perspectivas personales).

En la película *Europa 1951* de Roberto Rosellini se puede vislumbrar la ruina como una conciencia a través de la focalización de su protagonista. El paisaje adquiere un grado de compromiso y propósito para el personaje que pretende ayudar a la sociedad para sentirse en paz consigo mismo. La ayuda al prójimo es la única solución que tiene como forma de conseguir pagar el daño que piensa que ha causado en su interior el suicidio de su hijo. En algunas secuencias se percibe cómo son las estancias de personajes humildes sumidos en la pobreza. El viaje o destino de la protagonista que goza de buena situación social supone una mirada retrospectiva interior hacia otras clases sociales como conciliación personal en su experiencia hacia la fe.

En una secuencia de *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*), Rosellini muestra el presagio de la pareja que realiza un viaje como intento de reconstrucción sentimental del que sólo surge el dolor y sufrimiento como en el que se observa a través de la visita de la protagonista a una catacumba rodeada de esqueletos. La experiencia estética de lo siniestro queda reflejada en el concepto de la visión de los restos pasados. La visita a Pompeya como supuesto reflejo de turismo para contemplar el esteticismo de los vestigios de la ruina sólo supone un acercamiento a la experiencia de la ruina sentimental como crisis de la pareja. En otro momento de la película los protagonistas asisten al hallazgo arqueológico de unas momias y la recepción de este evento supone un momento de metaforizar el desenterramiento de los cadáveres con el hecho de desenterrar el proceso psicológico en el que se halla sumida la protagonista. La conmoción sentimental resurge a través de la experiencia de la visita a entornos del pasado del que sólo quedan ruinas que sirven como lugares de paseo. El entorno, al final, supone una carga positiva de reencuentro emocional entre la pareja.

En *Il tetto*, película dirigida por Vittorio de Sica en 1956, se reflejan las condiciones de la vivienda. Los protagonistas desahuciados de su hogar deciden construir su propio techo. La película comienza con la reconstrucción de la ciudad, la nueva urbanización se contrapone a las condiciones de vida de la pareja principal sobre la que acontece su problemática económica para paliar su forma de vida. Lo que en principio es felicidad se transforma en desilusión. El paisaje desolado también se implica en la transformación psicológica de los personajes. Dichas personas no huyen sino que luchan por subsistir en sus hábitats, intentando acomodarse a las circunstancias de su presente, aunque no sea un contexto adecuado y no se vea una posibilidad de cambiar los problemas económicos y sociales que les rodean.

En la película *Accattone*, dirigida por Pier Paolo Passolini en 1961, se muestran los paisajes desiertos en los que tienen lugar las acciones de violencia, peleas y altercados. Los descampados y lugares abandonados también predestinan el trágico destino de los personajes. Dicho filme, aunque ya no tan cercano en el tiempo a la época de posguerra, mantiene elementos del cine neorrealista desde la visión de los elementos que caracterizan la desilusión ante las condiciones de vida en determinados sectores de población marginal.

El concepto de ruina natural o ruina creada por fenómenos naturales puede ejemplificarse a través de la película *Stromboli, tierra de Dios*, dirigida por Roberto Rosellini en 1950, en cuyas secuencias asistimos a la población cercana a un volcán en erupción en el que la protagonista, Ingrid Bergman, se encuentra

sumida a una relación sentimental obligada de la que no puede escapar. Aunque el paisaje parece ser el que denota la crueldad de la situación finalmente dicho personaje experimenta la experiencia estética de la belleza natural del paisaje, es decir, adopta la sumisión al contexto natural del que no se había percatado al estar pendiente de su relación con su pareja y con el resto de la población de la que se encuentra prisionera en la isla. La película termina con la metáfora de la experiencia de libertad espiritual y el reconforte personal que adquiere el personaje con el entorno natural en el que transcurren las acciones.

Otra cualidad de la ruina es la que se aprecia en los espacios interiores como bien aparece reflejada en algunas de las citadas películas representativas del período, por ejemplo en *Roma, citta aperta* o *Europa 1951*. Sin embargo la ruina interior como metáfora de ruina del cuerpo es tratada por el director Vittorio de Sicca en la película *Umberto D* (1952), a través del protagonista anciano que se encuentra sumido a subsistir a través de la caridad por su condición económica que le ha llevado a la pobreza. El deterioro de las paredes de su cuarto reflejan la metonimia de su propio estado de salud y de sus condiciones económicas.

En otra película ya distanciada de la corriente neorrealista, como es *La dolce vitta* (dirigida en 1960 por Federico Fellini), a uno de los personajes le preguntan sobre lo que piensa sobre el cine neorrealista, quizá como una apreciación metatextual de lo que ha supuesto dicha corriente en los años anteriores en Italia. Sin embargo en dicho filme pervive la esencia de dicho movimiento cinematográfico, aunque sea de manera indirecta, como prueba de superación aunque también se ofrezca un homenaje a la ruina, tanto por las visitas a los vestigios clásicos de Roma como en la transformación de la ciudad (de hecho la película comienza con la aparición de un helicóptero que porta una estatua y que está sobrevolando un acueducto de la antigüedad clásica). En algunas secuencias se observan los restos de ese patrimonio histórico conviviendo en escenarios festivos, de reuniones y citas que aluden la hibridación del clasicismo con la apertura a la modernidad. Quizá pueda considerarse esta película como una de las últimas obras neorrealistas italianas que ya muestran un reflejo cosmopolita de vida cotidiana en Roma simulando ser una de las ciudades que denotan una belleza esencial para ser fotografiada por los paparazzi, de ahí que sea de donde surge este famoso término a través del personaje de Paparazzo. El reflejo de una época que parece lejana a la década anterior sin embargo sigue conservando cierta nostalgia por el peso del pasado aunque con una focalización quizá aderezada de optimismo forzado, propio de la mirada felliniana.

Un caso diferente de la representación de la ruina es el que se muestra en la trilogía formada por las películas *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962), dirigidas por Antonioni, en las que en determinadas secuencias de los diferentes filmes aparece reflejada la ruina como síntoma del distanciamiento de los personajes protagonistas. La estética del paisaje hace alusión al silencio, al tiempo muerto y a la búsqueda continua de la introspección personal en las que reina el extrañamiento como proceso desintegrador y modificador de la experiencia estética hacia la percepción de los espacios vacíos.

3. La incidencia de la estética neorrealista en el cine español

Los problemas del mundo de la posguerra también tienen una focalización en el cine español a través de la representación de antihéroes determinados por los espacios en los que la miseria, el abandono y la ruina reflejan un modo de vida muy usual en determinados ambientes surgidos a mediados del siglo XX durante la posguerra en España. Una de las películas más significativas en este contexto es *Mi tío Jacinto*, coproducción italo-española realizada por Ladislao Vajda en 1956, cuya narración focaliza la vida de una pequeña familia compuesta por dos personajes, tío y sobrino, que viven sumidos en la más profunda miseria de un barrio a las afueras de Madrid. Sus condiciones de vida reflejan la miseria al mínimo detalle. Son personajes que en la búsqueda de una salida como proyección económica se encuentran limitados a realizar trabajos mal remunerados o actividades humillantes y a subsistir en pésimas condiciones (que el niño protagonista recoja colillas o se vea forzado a pedir ayuda económica y social, haciendo recados o descargando camiones, adoptando la pose de una persona adulta para poder ayudar al tío que se encuentra alcoholizado). El espacio no sólo representa la miseria, pobreza y abandono sino que también refleja la continua humillación a la se encuentran sometidos los protagonistas. Son espacios tristes y negativos que metaforizan cómo existe una sociedad española que vive en condiciones de vida insalubre. Una de las escenas más características de la película muestra la inundación de la chabola en la que viven los protagonistas, un lugar en el que es imposible habitar. También es importante reseñar el ideal que pervive en la película en el sentido de que el tío piensa que va a poder triunfar como torero en una gran corrida de toros y apuesta por intentar alquilar un traje de luces (quizá para "lucirse" frente a su sobrino que es el único que apuesta por él), cuando en realidad sólo le han avisado para participar en una "charlotada" y es quizá ese concepto de "charlotada" hacia los personajes el que transcurre

durante toda la película ante las humillaciones por las que van a tener que pasar los protagonistas. El espacio de la ruina es una metonimia de la ruina psíquica de los personajes, es decir, no sólo supone el concepto de una representación de determinado contexto social sino también de lo personal.

En la película *Cerca de la ciudad*, realizada por Luis Lucia en 1952, se expone cómo es el mundo suburbial de un barrio cercano a Madrid en el que prevalecen condiciones de miseria. Dicha zona suburbial representa los modos de vida de un vecindario que se encuentra sumido en condiciones deficientes. La convivencia y la relación de los personajes en torno a la búsqueda de oportunidades reflejada por la llegada de un nuevo párroco al distrito supone una focalización que tiende hacia la esperanza o solución como vía de escape o conexión hacia nuevos proyectos que ofrezcan posibilidades de prosperar socialmente, dentro del contexto en el que anteriormente no se ofrecía salida. La ayuda y el reto que mantiene el nuevo cura, protagonista de la película, es el de ser una especie de nuevo mesías salvador que acomete el papel de pacificador y mediador de las problemáticas que acontecen en dicho contexto de espacio de convivencia entre determinados personajes caracterizados por diferencias sociales, ideológicas y comunicativas. El mensaje que pervive durante la película, amparado en la actitud de reconciliación entre los vecinos, supone una visión menos negativa del ambiente de posguerra amparado en la mutua ayuda, anclado desde un punto de vista de la misión del dogma de fe católico.

La película *La busca*, dirigida por Angelino Fons en 1966 como adaptación de la novela de Pío Baroja, representa el concepto de extrarradio sumido en la ruina que metaforiza la ruina que sufre España vista por la decadencia que lleva marcado el protagonista, cuya trayectoria supone un retroceso hacia las condiciones de pobreza y miseria. El paisaje de los extrarradios de Madrid sirve para configurar los modos de vida en los que se encuentran las clases más desfavorecidas. Predominan espacios vacíos y decadentes y refleja la condición social de los que perviven en ese contexto rodeados de escombros. El abundante uso de planos generales denota la magnitud de querer hacer partícipe al espectador de reflejar cómo se manifiesta una determinada clase social sumida en la pobreza y vacía de posibilidades. La intemporalidad que representa la película permite establecer el concepto general de crítica o denuncia a determinadas situaciones sociales en las que subyacen rasgos de violencia como motivos de subsistencia personal.

4. Conclusiones

Las películas muestran como el paisaje condiciona la trayectoria de los personajes. La ruina se representa desde diversas focalizaciones: como compromiso, como trayectoria, como condición psíquica, como representación social, como denuncia, o como referente documental del reflejo de la posguerra que viven determinados lugares de Europa a mediados del siglo XX, especialmente Italia.

Existen diferentes focalizaciones sobre la concepción de la ruina en el paisaje cinematográfico como presunto reflejo de las contextualizaciones que afectan a las trayectorias psicosociales de los personajes. Las trayectorias vividas que aparecen reflejadas en las películas mantiene estrechas relaciones sobre determinados acontecimientos socio-históricos propios de los ambientes que surgen en épocas de posguerra que afectan a las clases más desfavorecidas, pero a su vez suponen diferentes ambientes presagiadores de ciertos acontecimientos, donde la convivencia con la ruina se encuentra presente, que marcan las trayectorias personales o grupales de los individuos.

Las relaciones con los personajes y la convivencia con el entorno son diferentes en función de las condiciones psíquicas, contextuales y sociales. La inclinación de negatividad que marcan los espacios desolados o en crisis representados por la ruina refuerza la estética y condiciona la carga psicológica de las acciones de los personajes. La contextualización social que ofrecen determinadas secuencias implica otra dimensión al concepto de ruina. La ruina como símbolo de la crisis. La fotogenia permite denotar cómo surge el abandono, la miseria, la soledad o la decadencia. Dichas cuestiones estilísticas suponen una diversidad de focalizaciones de diversas tendencias en las que se pretende "estetizar" el paisaje neutralizándolo de su carácter de deterioro para ofrecer una visión de misterio y atracción hacia lo pasado.

La representación de la ruina en el cine neorrealista posee una triple función sígnica que aparece representada de una forma explícita y denotativa puesto que posee una dimensión de huella, símbolo e icono. Huella de algo que fue y que permanece como halo de misterio y que permite testificar lo existido en otra época; símbolo puesto que representa una imagen de una época y tiempo pasado (desde un punto de vista retórico también supone una particularidad metafórica de una visión concreta, alegórica puesto que supone una representación de otros elementos similares que formaron parte de ese escenario del que ya sólo

quedan restos, y de sinécdoque en el sentido que el cuadro y marco de la fotografía fragmenta el espacio y campo total de la escena), pero también de una actualidad que supone visualizar algo acontecido que refleja una dimensión estética entre la que se entrecruza cierto presente con un pasado que se ha vivido y experimentado en épocas pasadas; y por último posee un estatuto icónico particular al representar una autoría, un modo de hacer y focalizar[1].

A partir del análisis fílmico es posible percibirse como la representación de la ruina, en tanto que componente fílmico del movimiento neorrealista, adopta una cualidad retórica de alteración y adición de estados anímicos en los personajes. En ese sentido se puede establecer un principio alegórico del reflejo de la sociedad de posguerra en el que el paisaje adquiere una condición psicológica e incluso una propia personificación que posee la cualidad de transmitir ciertos presagios en los acontecimientos que constituyen las acciones.

5. Bibliografía

Burke, E. (2005). *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.

—. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Fredric, J. (1996). *Teoría de la modernidad*. Madrid: Trotta.

Hovald, P. G. (1962). *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid: Rialp.

Huyssen, A. (2011). "La nostalgia de las ruinas" en *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Maderuelo, J. (ed.) (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores.

Nogué, J. (ed.) (2007). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Quintana, Á. (1997). *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.

Viganò, E. (2007). *NeoRealismo. La nueva imagen en Italia*. Madrid: La Fábrica editorial.

[1] En el año 2013 el director Paolo Sorrentino realiza la película *La gran belleza* en la que en algunas de sus secuencias revisita la fascinación por la belleza de la ruina clásica italiana como homenaje al cine neorrealista desde la perspectiva del turista que admira y convive con los restos del patrimonio histórico vistos bajo el prisma de la experiencia estética de la óptica del pastiche en el espectador contemporáneo. Aunque también la película refleja la metáfora de la ruina del cuerpo en sus protagonistas y el intento de adecuarse al simulacro de la vida posmoderna.

ÍNDICE ▷

LA NUEVA VISIÓN SUBLIME EN LA CRISIS DE LA CIUDAD ACTUAL
EL "PAISAJE RESIDUAL" DE LAS "CIUDADES GENÉRICAS"

Sara González Arjona
Investigadora y Comisaria Independiente

El paisaje, como género o realidad, se ha transformado considerablemente en los últimos años. La representación paisajística, la relación del hombre con el paisaje o su entendimiento, se desarrollan con la evolución del hombre y su pensamiento. Por ello, esta investigación centra los objetivos en el estudio del paisaje actual comparándolo con el paisaje representado del siglo XIX por los Románticos, planteando así conceptos filosóficos y estéticos que han cambiado para volver a surgir, con diversas diferencias, en la actualidad.

Para el desarrollo de estos cuestionamientos, se quiere comenzar por la base que fundamenta todo el estudio, el paisaje[1]. Este término, es definido como "extensión de terreno que se ve desde un sitio"[2], por lo que, podemos afirmar que paisaje e individuo siempre han estado unidos. Otra de las definiciones es: *Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico* y será a partir de este punto de vista desde donde se desarrolle la evolución del paisaje y su comprensión, ya que las prácticas críticas y representativas concebidas por los artistas ayudan a la comprensión tanto de la realidad como de la teoría, tanto de la estética como del pensamiento.

Hay que tener en cuenta que para acceder a este concepto ha sido necesario un giro conceptual sobre la idea de utilidad del paisaje, fijando la atención en la observación placentera, la sensibilidad, tal y como se hace en una obra de arte. El término es considerado como género artístico en el momento que contemplamos el espacio con "ojos estéticos". No se trata de la belleza del lugar, sino de la mirada de quien lo observa con ánimo de disfrute en su contemplación, narrando de esta manera lo más puro de la esencia del paisaje. Un cambio de entendimiento y representación, que a través del arte, cuestiona aspectos políticos, sociológicos, culturales y estéticos.

En nuestra historia, numerosos científicos, topógrafos, geógrafos y artistas, fueron capaces de mostrar al mundo nuevos entornos a través de la mirada del paisaje, presentando numerosas cualidades. Discursos, información paisajística, plantean y desafían nuevas relaciones del individuo con el paisaje, cuestionando nuestro propio entorno.

El origen del paisajismo, como género artístico, se remonta muy atrás en la historia, concretamente en China, en la dinastía Tang. Sin embargo, nos centraremos en el paisaje de Occidente para el estudio de la eclosión del género paisajístico europeo[3], fijando

[1] Paisaje es definido por Alain Roger en el libro *Breve Tratado del Paisaje* desde el concepto de "país-paisaje""(…) El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa (in situ) o indirecta (in visu) (…)" (Roger, 2007: 23).

[2] Definición de la R.A.E sobre paisaje. Además de esta definición podemos encontrar: 2. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico o 3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión del terreno. Consultado el 10 de enero de 2014 en http://lema.rae.es/drae/?val=paisaje. RAE, Real Academia Española, Definición del paisaje. [en línea].

[3] Es complejo ubicar concretamente la pintura de paisaje en Occidente por la lenta aparición del género y su instauración compleja. Para posicionar este término, es necesario aclarar que su procedencia se debe al concepto de *naturaleza* entendida por la religión cristiana. La representación de la naturaleza en Europa va ligado a la visión religiosa en gran medida por la carga moralista y profunda que podían plasmar a través de ella en sus lienzos (siempre presidida por personas o personajes históricos). Sin embargo, acontece un suceso después

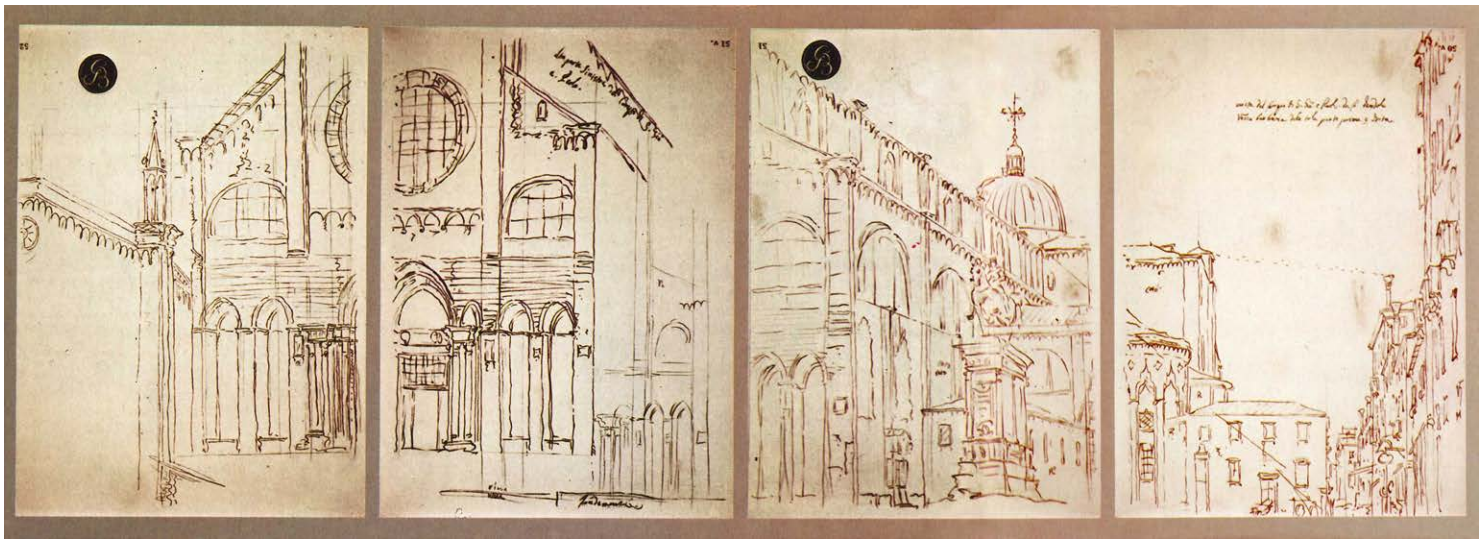


Fig. 1 – Basílica de San Juan y San Pablo, de Canaletto. Veduta obtenida uniendo cuatro folios esbozados con la ayuda de una cámara oscura

nuestra atención en el Romanticismo, donde el género del paisaje fue más halagado y vigoroso. Este movimiento cultural y político se desarrolla a finales del siglo XVIII, cuando fue considerado el paisaje como una entidad anímica y de independencia total respecto a tema, voluntad o interés.

Por supuesto, existe un amplio abanico de adjetivos y de terminologías aplicados al arte Romántico, que se han convertido en los clichés definitorios de este periodo artístico: imaginativo, poético, espiritual, natural, ético, trasgresor, melancólico, individualista, subjetivo, raro, existencialista, heterogéneo, *Revival gótico*, *fatum* o destino *pathos*, tenebroso, trágico…[4] Estos adjetivos, asociados a la estética de lo sublime como principal característica, se han utilizado a lo largo de la historia, pero debemos resaltar que lo más particular que conforma este movimiento artístico es su separación de las normas de representación y medidas clásicas, buscando nuevos medios de inspiración más allá de la *mímesis*. A través de la imaginación, el sueño y la experiencia, acceden de forma directa a la verdad, presentando una recreación del universo que parece extenderse en el infinito. De esta manera, la clave de la sensibilidad romántica, se basa en la exploración del Inconsciente y el desarrollo de la Imaginación, recreando el campo de lo real.

Este género del paisaje surge de la nueva necesidad del artista, que por motivos religiosos, filosóficos o sencillamente espirituales, ve en la naturaleza su fuente de inspiración. Un vehículo de expresión de su "yo" más íntimo y de lo que la naturaleza le genera en cuanto experiencia vivida de forma directa, de esta forma poder revivir esos sentimientos en el lienzo o papel. Se interpreta la naturaleza desde el estudio más profundo y esencial para así poder mostrar más allá de lo puramente físico. Este entendimiento por la representación del paisaje está profundamente ligado a la naturaleza, como un estudio de identidad e infinitud a través del cual mantener el enlace esencial entre hombre y entorno.

Estos parámetros espirituales a la hora de crear una obra, son muy definitorios en artistas alemanes como de Caspar Friedrich (el tratamiento en Inglaterra y Francia es distinto). Friedrich busca de máxima belleza a través de aquella Naturaleza ideal ya perdida, para poder representar el *paisaje ideal* (Argullol, 1991: 44), o más bien, la nostalgia ante la fragmentación ya percibida entre hombre y naturaleza, razón e imaginación. *El monje contemplando el mar* (creada entre 1808 y 1809), confirma la separación existente que siente el hombre ante la Naturaleza

del cristianismo de carácter político-religioso que precipita el interés por la pintura de paisaje en los artistas holandeses y flamencos, la Reforma protestante del siglo XVI. Se arrasaron con las imágenes de las iglesias impidiendo que representaran historias de las Sagradas Escrituras y las escenas mitológicas. A partir de entonces, holandeses, flamencos, italianos y europeos comienzan a otorgar al paisaje mayor importancia, aunque continúa la presencia del hombre. Con el paso del tiempo, El paisaje deja de ser una tímida presencia para convertirse en un referente importante: el paisaje galante, o el paisaje bucólico (siglo XVI). Aunque en el paisaje sigue habiendo figuras insertas, aumenta la masa arbórea, domina el escenario, siempre buscando la belleza y la paz.

[4] Bozal expresa diversos calificativos asociados al Romanticismo, además de las bases filosóficas de esta corriente: "Racionalismo insuficiente, clasicismo y posible, humanismo burgués, *Sturm and Drang* y, por supuesto, criticismo de raíces kantianas: tales fueron seguramente las fuentes principales de las que habría de beber la cultura alemana de la época romántica e idealista" (Bozal, 1998: 208).



Fig. 2 – Caspar David Friedrich. *El monje contemplando el mar*. Óleo en lienzo. 110 x 171.5 cm. 1809 Gemäldegalerie. Berlín. Alemania



Fig. 3 – William Blake. *La inscripción en la puerta del infierno*. Técnica mixta sobre papel. Tate Gallery. Gran Bretaña

desmesurada. Un paisaje que se convierte en protagonista y un personaje enmascarado que causa sensación de melancolía y terror en quien lo contempla. Esta fuerza sensitiva que causa la obra a primera impresión, es definitoria en el *sentimiento de lo sublime*[5]. El concepto más importante de todos los nombrados hasta ahora, y el más descriptivo en cuanto al tema de la pintura del Romanticismo.

En Occidente, el concepto de lo sublime se expuesto por primera vez como una investigación en la lingüística[6], pero será en 1756-1757 cuando se pone de manifiesto en el arte con una indagación filosófica de Edmund Burke sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello. Además de la posterior aportación magistral de Kant en 1790, que contiene el analítico crucial del sublime. Es a partir de entonces, a finales del siglo XVIII, cuando numerosos artistas y pensadores utilizaron este concepto para el desarrollo de su pensamiento, tanto en lo poético como en lo pictórico: Blake, Wordstworth, Colerifge…

Lo sublime como término, se puede analizar a través de tres contextos. El primero, enmarcado en la experiencia de lo sublime como característica estética y filosófica. El segundo, como retórica de lo sublime en el discurso (con Longino como autor principal). El tercero y último, el hablar de lo sublime en la lingüística. En el caso del arte, será la experiencia de lo sublime el concepto a través del cual se desarrolle la investigación debido a las aportaciones que se pueden estudiar en el campo de la filosofía[7] y la estética, siendo el concepto más estudiado del paisaje de los últimos decenios, como el análisis de la experiencia y encuentro subjetivo en una obra de arte[8].

Lyotard[9] fue uno de los más importantes teóricos aplicó el concepto de lo sublime al arte. Para su estudio hace una comparación entre el lenguaje y el arte (ya matizada por Burke), en el cual expone la insistencia que debe hacer el arte para poder transmitir de forma tan directa como las palabras. Mediante el lenguaje se puede evocar y crear convicciones, sin embargo, el arte sujeto a la mimesis es menos poderoso en cuanto a la búsqueda de las combinaciones asombrosas, inusuales y sorprendentes. De esta manera, lo sublime aporta al arte y a la lingüística una particular forma de generar la comunicación entre receptor y emisor, creando relaciones a través del proceso de comunicación.

Las nociones como la identidad, las emociones y la imaginación, son el modo de lenguaje idóneo para conseguir transmitir mucho más allá de una mera imagen estática. Se trata de una estructura afectiva que trata de persuadir al espectador, transmitir emociones a través de la retórica y plantear cuestionamientos capaces de cambiar actitudes.

[5] Kant (1969) *Observations sur le sentiment du beau et du siblime*. París: Vrin, p. 19. Hay edición en español: Kant (1982) *lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Madrid: Espasa Calpe.

[6] Tratado de Pseudo-Longino en el I dC titulado *Sobre lo Sublime*. Este no será reconocido hasta que en el siglo XVI fue traducido por Nicolas Boileau en 1674 (en francés) y la posterior traducción en inglés de John Pulteney en 1712.

[7] En cuanto a lo filósófico de lo "sublime" se habla de grandeza. Grandeza ya sea física, moral, intelectual, metafísico, estética, espiritual o artística. El término se refiere especialmente a una grandeza más allá de toda posibilidad de cálculo, la medición o la imitación. El primer tratado que se conoce sobre lo sublime se remonta al siglo IdC, publicado por Pseudito Longiniam Peri. Sin embargo este no será popular hasta el año 1674 con la traducción en francés de Nicolas Boileau.

[8] Lo sublime como característica estética del arte tubo una gran influencia en el siglo XIX con el Romanticismo aunque también podemos encontrar que teóricos como Jean-François Lyotard utiliza el tema de lo sublime para analizar el movimiento modernista y la inestabilidad del mundo posmoderno.

[9] Jean Francois Lyotard (1924-1998) es un gran teórico reconocido por sus escritos sobre la estética, y en concreto sobre lo sublime. Sus estudios se centran en el concepto de lo sublime desde la explicación expuesta por Inmanuel Kant en su obra titulada Crítica del juicio. Lyotard, aplica este concepto al movimiento posmoderno y arte moderno del siglo XX, apoyando la obra de diversos artistas como: Paul Cézanne, Kandinsky, Marcel Duchamp o Barnett Newman.



Fig. 4 – Joseph Mallord William Turner. *El incendio de la casa de los Lores y de los Comunes.16 de octubre de 1834.* Óleo sobre tela. 92 x 123 cm. 1835. Colección John H. McFadden. Philadelphia Museum of Art. Filadelfia



Fig. 5 – Joseph Mallord William Turner. *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste.* Óleo sobre lienzo. 91 x 121,8 cm. 1844. Nacional Gallery de Londres, Reino Unido



Fig. 6 – Walter de María. *Campo de relámpagos*. Instalación. 1977. Nueva México

En el Romanticismo, se estudia la obra de arte como un medio a través del cual poder expresar la grandeza de la Belleza, la Belleza Esencial. Se utiliza la emoción, la imaginación y la comunicación entre Naturaleza y artista como conocimiento esencial para transmitir al espectador la exaltación y abrumación de lo contemplado.

Después del apogeo sobre lo sublime en el siglo XVIII y XIX, se generará un claro eclipse sobre el concepto que durará hasta el último cuarto del siglo XX, casi medio siglo, lo sublime deja de constituir un tema relevante, tanto en la estética como en el arte. Esto es debido a diversas razones múltiples y heterogéneas, de las cuales se expondrán las más importantes. La primera, la evolución de la sociedad rápida y desmesurada, descubre en las ciencias, la técnica y en el industrialismo el medio a través del cual suplantar la naturaleza, imponiendo la razón sobre la imaginación. La segunda, consecuencia del primer factor, hace que la naturaleza pierda su fuerza en cuanto a nuestra concepción como un ser superior a través del cual llegar al conocimiento. La tercera, debido a la sociedad de consumo, de masas, el individuo desaparece, "ahora todo y todos somos iguales". Esta exposición nos lleva al cuestionamiento de lo sublime actual: ¿dónde se puede localizar lo sublime? y si este concepto sigue vigente, ¿de qué forma?

A partir de los años setenta, comienza a surgir, o quizás a visualizarse, sucesos históricos y políticos que vuelven a dar sentido a lo sublime. El gran deseo de posesión y conquista de los habitantes occidentales generan un gran debate entre el Norte y el Sur del globo terráqueo. Las naciones del Norte (con un poder económico muy superior al del Sur) comienzan a manifestar su interés por la exploración de los recursos de las naciones del otro hemisferio, una búsqueda que se basa en imponer otro patrón económico y político desarrollado por el característico estilo de vida globalizado estadounidense, con su idea de progreso y riqueza. Todo este movimiento y manifestaciones claramente territoriales y políticas, tuvieron una gran repercusión en los artistas, quienes comenzaron a aflorar como "artistas ecologistas" contra la denuncia de la invasión y a consecuencia de ello, y con un movimiento más fuerte aun en el arte como es el Land Art[10].

Este nuevo episodio en el arte que caracteriza los últimos decenios de la segunda mitad del siglo XX, señala las estrategias de evolución política y globalización. Está basado en los acontecimientos políticos e históricos, generando un nuevo punto de partida en el cual el individuo comienza a plantearse la naturaleza como un medio a través del cual volver a aprehender y respetar. Se quiere dejar a un lado la concepción moderna y con más cabida, posmoderna, de la "naturaleza" y "cultura" como ideas construidas y ficticias.

Será a partir de entonces cuando el concepto de lo sublime vuelva a renacer con mayor fuerza, surgiendo de cantidad de textos críticos, estéticos, filosóficos y teóricos que se ocupan de lo sublime como un concepto perdido que ha vuelto a resurgir con diferentes características. En esta ocasión, "la estética de lo sublime" (Crowther, 1993) apunta hacia la interpretación del fenómeno de violencia en la cultura de masas que hoy vivimos en el mundo contemporáneo. Lo sublime natural que caracterizaba el Romanticismo (basada en la naturaleza) se traspasa a los

[10] El Land Art es un movimiento artístico caracterizado en los años ochenta por su forma de comunicación basada en "política" y "arte", realizando una puesta en marcha tanto teórica, como de estética y activismo.

sublime político e histórico (fruto de una capacidad proyectiva humana) de los intereses en la globalización y el desarrollo.

En la actualidad, todo se ve modificado: el paisaje, el individuo, el artista, lo sublime. Si bien se ha comentado el giro que lo sublime natural hace hacia lo político e histórico, en cuanto al paisaje, este se ve cambiado de forma considerable. Como se ha comentado, existe un gran interés por el desarrollo territorial y político de los grandes conquistadores, por ello, el paisaje será uno de los elementos fundamentales a cambiar a durante los dos últimos siglos.

La ciudad es el nuevo hábitat constituido para el desarrollo de la población, creciendo en grandes urdes, donde el concepto de ciudad evoluciona hacia la metrópolis, hacia una ciudad global, lugares que no puedes ser considerados como meras ciudades en el sentido convencional del término. A ello, contribuido el hecho que por primera vez en la historia humana, la población rural es cuantitativamente menor que la de los entornos urbanos, siendo más de la mitad de la población mundial quienes habitan en ciudades desde 2008[11].

El paisaje cambia a ritmo vertiginoso, al igual que lo hace la relación directa del individuo con el lugar. Teóricos como Alain Roger exponen la "muerte del paisaje" (Roger, 2007: 120) como un interrogante importante en cuanto a causas y efectos para la sociedad. El tipo de paisaje que se presencia en la actualidad, deja a un lado la naturaleza y los paisajes rurales, para convertirse en "Paisajes de *de-*": espacios completos de desperdicios, arrollados por la demolición, abandonados por el deterioro… No es de extrañar teniendo en cuenta que desde Descartes, el ser humano ha pensado contra natura, imponiendo su poder y colonización al mundo, sin respetar en numerosas ocasiones paisajes hermosos y tradicionales o urbes establecidas. Estos paisajes modificados por el hombre occidental inmerso en la globalización, es muy característico del nuevo hábitat contemporáneo, la ciudad.

El paisaje se vuelve residual por la sobredemanda del campo público. Se nutre de los negocios, el ruido, la repetición estructural, el rechazo a todo aquello que no funciona, albergando



Fig. 7 – Aitor Lajarín. *From here to everywhere. Postcity*. Instalación in situ. 2010-2011. Lower East Gallery

lo primordial y futurista. En este espacio lo verde/vegetal se convierte en algo completamente inorgánico, un híbrido de política y paisaje. Sólo se puede visualizar con manifestaciones muy puntuales: campos de golf, parques públicos y tapices florales y vegetales que cubren las fachadas más megalómanas y frías.

Estas ciudades comunes, basadas en las mismas reglas de creación, son las denominadas "ciudades genéricas" (Koolhass, 2006), nombre que dio cabida Rem Kolhass en 2006. Son lugares basados en la gran influencia de la escena mundial, inmersas en procesos de globalización económica y evolución permanente que modifica radicalmente la estructura espacial y social, dando cabida al "paisaje residual" para eliminar todo resto de naturaleza salvaje.

Estas ciudades contemporáneas se basan en un prototipo de urbe organizada por un centro que alberga todo el valor e interés para la población y una periferia. Procedente de América y ahora situada en numerosas uniones como Europa, Asia, Australia… En ella se pueden encontrar diversas características como la transformación inmediata y la grandeza del territorio, con una capacidad ilimitada de expansión como producto de civilización occidental. Esta facilidad para la continua transformación y el prototipo establecido tanto social como económico y cultural, nos lleva a un nuevo planteamiento de lugar, dando paso a una convergencia de la urbe, donde "todo es lo mismo" y no hay cabida para lo antiguo.

Estas características fundamentales en las cuales está basada la ciudad actual lleva consigo una continua pérdida de identidad para convertirse en algo genérico y común, sin ninguna característica

[11] Estudio pormenorizado en el libro Paula de Santiago, In situ. Espacio irbanos contemporáneos. En el primer capítulo del libro se aporta datos cuantificables sobre el número de habitantes en entorno rural en comparación con la ciudad desde el siglo XX (de Santiago, 2011: 12). "De los 1300 millones de habitantes que vivían en nuestro planeta al inicio del siglo XX, hemos pasado a los casi 6000 millones actuales. Además, mientras que en 1900 sólo un 10% de la población del momento (unos 130 millones de personas) vivía en ciudades, ese porcentaje a superado en la actualidad el 50%, situando dicha población en cerca de 3000 millones" (de Santiago, 2011: 12).



Fig. 8 – Melanie Smith. *Photo for Spiral City Serie 3- II, 2002*. Gelatine Silver. 127 x 152 cm



Fig. 9 – Wom Ju Lim. *Baroque Pet Shop, 2010.* Multimedia en escultura y cinco proyecciones de videos. Dimensiones variables. Fuente: Fredrick Nilsen

que diferencia un lugar o sus habitantes del resto. Esta identidad quebrada tanto en lo físico, como en lo histórico y del contexto de lo real, hace que se establezca un mantenimiento modernizado en la ciudad, donde lo viejo no tiene cabida, las huellas históricas son disueltas y destruidas para la nueva creación del hombre. Ahora se configura algo más fijo y dinámico que se adapte al intenso y constante sistema de restauración de mediocridad histórica. De esta forma toda autenticidad queda eliminada. También sucede con los ciudadanos, procedentes de todo el mundo, destinados al continuo movimiento como nómada por la fragmentación identificada del no-lugar. Numerosas culturas, religiones, raíces, convergen en un mismo entorno, dando paso a una cultura multinacional, sin embargo, este papel tiene su doble filo. Como sabemos, la influencia de varias culturas es siempre enriquecedora en cuanto a posibilidades, a modos de comprender la vida y vivirla, pero ¿que ocurre cuando estas personas de diversos lugares comienzan a hibridarse? La cuestión es que este fenómeno comienza a ser lo común, por lo que ya nadie es de ningún sitio, ni de ninguna cultura (hijo de americano y madre brasileña, con abuelos franceses de religión cristiana y budista). Por ello esta característica de la población es prácticamente insustancial para sus cimientos, por que convergen opciones de todo tipo, pero nada es realmente lo que es como origen, sino una hibridación de todo lo que hay a su alrededor, creando conceptos y pensamientos que se basan en algo más ideológico e irreal que físico y contundente.

La cuestión en todo este desarrollo se basa en la relación del hombre con la naturaleza, ahora nominado individuo con la ciudad. Las sensaciones percibidas en la urbe como campo de experimentación, se convierten en algo completamente diferente a lo conocido hasta ahora. Es vivir en un ciberespacio donde las sensaciones son débiles, distendidas, discretas y percibidas a través de la distracción. Son percepciones sedentarias que se presencian de manera simultánea por un a gran cantidad de personas (la publicidad en grandes pantallas, el ruido de los anuncios publicitarios, los colores de las fachadas cambian,…) Nada tiene que ver con una experiencia directa entre el hombre y la naturaleza, sino en una relación ensoñada por una realidad camuflada y llamativa.

Por ello es importante que a través de los artistas se haga un estudio comparativo entre ambos contenidos, porque es a través de esta mirada la mejor manera de estudiar los cambios considerables que existen entre la relación del ser humano con el lugar, el hombre con la naturaleza o el individuo con la ciudad.

En el Romanticismo, se utilizan varias estrategias para la creación que converjan la manera de acercar el hombre con la naturaleza. Se recrea la realidad basada en la naturaleza como fuente de inspiración, utilizando la imaginación y la exploración del inconsciente. En la actualidad, la fragmentación entre el individuo y el lugar cada vez es más pronunciada, la naturaleza (en este caso más notorio como vegetación) desaparece, siendo ordenada por



Fig.10 – Melanie Smith. *Instalación y detalle de Farce and Artífice, 2006*. Instalación. Dimensiones variables

mano del hombre para su uso en cuanto ocultación de la realidad. La recreación de la realidad se vuelve un ciberespacio donde se utiliza la facilidad como medio y la distracción como uso.

En cuanto al individuo, en el siglo XVIII existía un gran interés por el "yo", por el estudio de la identidad como fuente de conocimiento esencial para el ser humano. La naturaleza, permitía la serenidad y contemplación a través del cual encontrar el camino directo a un estudio interno en la persona y de esta manera llegar al mayor conocimiento del ser humano. A pesar de tener conocimiento de cierta fragmentación con la naturaleza, ésta era respectada y estudiada por el pensamiento como el mayor medio a través del cual llegar a lo intelectual. En la sociedad actual, se vuelve un concepto invisible, donde desaparece la noción del "yo" para transformarse en el mayor concepto genérico de masas. No existen diferencias, características, todo es igual y todos somos iguales.

Esto nos lleva al concepto más importante de este pensamiento, lo sublime. Si existen factores opuestos en cuanto a un pensamiento y otro, a épocas distintas con proyecciones y evoluciones diferentes y con un paisaje tan contradictorio… sería relevante volver a preguntar dónde se encuentra el concepto de lo sublime en la actualidad. ¿Sigue este existiendo? Si es así, ¿de que manera y cómo influye este en el pensamiento contemporáneo?

Ahora lo sublime se encuentra en lo político e histórico después de la pérdida de lo sublime natural. Lo sublime se vuelve político en cuanto existe una humanidad de masas que se guía por un personaje mítico que pretende representar el TODO con sus Grandes Relatos (ya expuestos por Lyotard). Esta representación, exhibe la nueva concepción del "yo" instaurado en el poder, dejando a un lado el estudio del individuo y usando el más elevado sentido de la existencia actual de la mediocridad.

La migración de lo sublime de la naturaleza, a lo sublime de la historia, se basa en una permanente renovación que asienta la modernidad como el modelo ideal de cultura, permaneciendo la "conciencia de libertar" y la contribución a la civilización de toda especie a "caballo" sin parar. Ahora la naturaleza es sustituida por la ciencia, la industria, un sublime moderno mucho más destructivo y aniquilador que admira los instrumentos de la razón para dejar a un lado la imaginación.

Bibliografía

Ankersmit, F. (2006). "Representación, presencia y experiencia sublime" en *Redalyc: Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Historia y Grafía*. Nº 27. México: Departamento de Historia. Pp.139-172.

Argullol, R. (1991). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Ediciones Destino.

Benítez, R. [et al], (2011). *Tipos móviles. Materiales de Arte y Estética, 5*. Madrid: Luso-Española de Ediciones.

Bodei, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje.* Traducción de María Condor. Madrid: Siruela

Bozal, V. (1998). *Historia de las ideas estéticas*. Madrid: Historia 16.

Brinkerhoff, J. (2005). *The necessity for ruins and other topics.* Traducción Sébastien Marot, París: Linteau.

Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Menene Gras Balaguer. Madrid: Alianza Editorial.

Crowther, P. (1993). *Estética crítica y posmodernismo*. Oxford: Clarendon.

De Las Rivas, J. L. (1999). "La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar" en *Urbana.* Nº 24, vol 4. Caracas: Biblat. Bibliografía Latinoamericana en revistas de investigación científica y social. Pp.11-35.

Debord, G. (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Ríos Rosas.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós.

Dorfles, G. (1972). *Naturaleza y artificio*. Traducción de Alejandro Saderman. Barcelona: Lumen.

Escohotado, A. (2000). *Caos y orden*. Madrid: Espasa Calpe, S.A.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo.* Madrid: Akal.

Kant, I. (1755). *Historia general de la naturaleza y la teoría del cielo*. Traducción de Merton. Buenos Aires: Lantaro.

—. (1764). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime.* Traducción de Dulce María Granja Castro. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

—. (1790). *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe.

Koolhaas, R. (2006). *La ciudad genérica.* Barcelona: Gustavo Gili.

Maderuelo, J. [et al.], (2008). *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Santamaría, A. (2005). *El idilio Americano: ensayos sobre la estética de lo sublime*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

—. (2008). "Lo alucinado y lo (nuevo) sublime" en *Monteagudo: Revista de litertura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. Nº 13, pp. 97-98. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Santiago, P. (2011). *In situ: espacios urbanos contemporáneos*. Nº 11 de Cuadernos de imagen y reflexión. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Trías, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.

—. (2001). *Ciudad sobre ciudad: arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona: Destino.

Virilio, P. (2006). *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí.* Buenos Aires: Libros del Zorzal.

ÍNDICE ▷

LA PERCEPCIÓN DE LA BELLEZA EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA, UNA SUMA DE ENTORNOS DEL INDIVIDUO

Sara Glez. Moratiel
Universidad Politécnica de Madrid

El objetivo de esta comunicación consiste en adentrarse en la relación experiencial que se produce entre el individuo y la ciudad, desde el marco de la percepción de la Belleza, mediante un estudio empírico de juicios semánticos en el que se analizan las respuestas de los participantes a estímulos de diferentes escenas urbanas.

1. El concepto de belleza y de "experiencia estética"

La primera tarea pasa por aproximarse al concepto de la Belleza –la cualidad de lo que es bello (Sauriau, 1998)– y tratar de entender su fenomenología. Apreciar la Belleza es un acto único de la condición humana, los chimpancés, considerados los parientes vivos más próximos del ser humano, son capaces de llevar a cabo actividades pictóricas como es la de aplicar colores y texturas a un lienzo de tal forma que un espectador pueda confundir su dibujo con una obra de arte abstracta, sin embargo como ha señalado Thierry Lemain (1997), no muestran por sí solos tendencias a hacerse con materiales que les permitan llevar a cabo la actividad, ni tampoco parecen ser capaces de apreciar su obra ni la de otros, a la que una vez realizada no prestan ninguna atención. Por tanto podría considerase que la capacidad de detectar belleza en los objetos o en los lugares es un rasgo adquirido por los seres humanos tras la divergencia de nuestro linaje y el de los chimpancés, producido hace unos siete u ocho millones de años (Cela Conde y otros 2004), tratándose entonces de una capacidad característica y por tanto presente, en mayor o menor grado, en la especie *Homo Sapiens*.

A lo largo de la historia ha habido diferentes teorías filosóficas, en ocasiones contrapuestas, que han tratado de explicar el concepto de la belleza: para la tradición platónica, medieval y clásica, el objeto era la idea de la belleza, la esencia de ésta, a partir de Kant, la reflexión se centra en el sentimiento subjetivo de lo bello y en la estética contemporánea las teorías giran entorno a la sensibilidad artística misma, la experiencia estética.

La experiencia estética puede ser definida, por lo tanto, como un modo de encuentro con los objetos, fenómenos y situaciones (naturales o creados por el ser humano), que producen en quien lo experimenta un determinado placer, un conjunto de emociones y un tipo de conocimiento que puede considerarse de tipo estético (atención activa, apertura mental, contemplación 'desinteresada' o empatía). Por lo tanto, constituye una experiencia 'autotélica', es decir, una experiencia que contiene una satisfacción y finalidad en sí misma (a diferencia de la *experiencia práctica* que busca la utilidad o el beneficio; la *teórica*, que tiene ante todo un interés cognoscitivo o la de *implicación personal*, que depende estrictamente de las vivencias y los intereses individuales).

Íntimamente ligada a la experiencia estética y a la percepción de la belleza está al juicio estético –la calificación de un objeto como bello– y como tal es subjetivo y depende del individuo, sin embargo, la belleza descansa en ciertas consideraciones universales. Tal como subraya Lyas (1992), más allá de las consideraciones individuales y dejando de lado los prejuicios, la inexperiencia o la ignorancia, existe un amplio consenso en la apreciación de las sinfonías de Mozart o los dramas

de Shakespeare, y como tal es presumible pensar que existe ese consenso universal hacia la Belleza en otros ámbitos experienciales como el que se produce a diario en la ciudad.

2. La percepción de la belleza en la ciudad contemporánea

Como se ha expuesto anteriormente, la percepción de la belleza, la experiencia estética –al igual que el lenguaje–, es una capacidad propia a la espacie *Homo Sapiens*. Siguiendo las teorías innatistas aplicadas a la experiencia estética distinguimos entre lo que podemos llamar la "estructura" de la experiencia estética, que es característica del ser humano, y su "contenido", que es propio y único de cada individuo. De tal manera que en la experimentación de la ciudad, varios parámetros (ver Tabla 2) nos llevan a pensar en que existe una percepción de la belleza desde la estructura innata de la especie –como pueden ser parámetros de simetría, armonía o leyes compositivas, comunes normalmente a todos– y otros vinculados al ámbito experiencial del individuo.

En el campo de la Psicología del Arte la "experiencia estética" es la experiencia de un ser humano específico que es capaz de dar lugar a algunos objetos también específicos a los que llamamos obras de arte (Marty, 1997), donde aparecen tres figuras diferenciadas; creador-espectador-obra de arte. Sin embargo en la "expericia estética" de la ciudad las figuras no aparecen tan diferenciadas, porque –entre otras cosas– al experimentar la ciudad, el individuo se convierte en parte del objeto, de la escena urbana en este caso, es decir, que participa en el objeto siendo un objeto más de lo observado transformándolo, surge entonces una variable doble.



Fig. 1 – Apunte de calle de la Plaza de la Paja de Madrid. Fuente: S. González Moratiel

Se podría decir, por tanto, que en la percepción de la belleza en la ciudad está implicado el espectador, la ciudad y la escena urbana observada; son estos tres elementos-espectador-ciudad-escena-los que, entrelazados, construyen la percepción de "lo bello".

Comprender la riqueza y complejidad del fenómeno de la percepción de la belleza en la ciudad actual, de "lo bello", se constituye un auténtico desafío; a continuación se expone un trabajo realizado como ayuda a la investigación[1] que puede establecer otro punto de partida.

3. Estudio Empírico Sobre La Percepción De La Belleza En 5 Plazas De Madrid

3.1. Objetivos del estudio del paisaje urbano

El objetivo principal de este estudio consiste en hallar una aproximación empírica a los factores que condicionan la percepción de la belleza de un paisaje urbano mediante el estudio de juicios semánticos de diferentes categorías de belleza.

3.2. Metodología

3.2.1. Sujetos

Se enviaron 88 encuestas dirigidas a gente que tuviera una cierta vinculación con la escena urbana estudiada o que al menos conociera el ámbito por haber estado en más de 10 ocasiones, se pidió a cada encuestado que contestara al menos 2 cuestionarios. En un plazo de 20 días se consiguió recoger 56 cuestionarios contestados. De los 56 cuestionarios recogidos fueron válidos 54, habiendo dos cuestionarios nulos. La franja de edad de los encuestados va desde los 21 años a mayores de 65 años, la franja con más cuestionarios contestados es de 26 a 35 años en un 56 % seguida la de 36-45 años con un 33 % de encuestados. Todos los cuestionados tienen nivel universitario.

3.2.2. Material

Se utilizaron 5 espacios urbanos con tipología de Plaza en el modelo de ciudad descrito por Kevin Lynch como "agujeros en la masa" (modelo de ciudad compacta en la que los vacíos urbanos se producen como excavaciones en la masa). Se procuró que

[1] Este trabajo ha sido realizado como ayuda a la investigación de la tesis doctoral *La belleza en la ciudad contemporánea: Un estudio empírico sobre la percepción de "lo bello" en el paisaje urbano europeo* que está siendo llevada a cabo en el departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid por la doctoranda Sara Glez. Moratiel y los directores D. José Fariña Tojo y D. José Antonio Corraliza.

Cuadro 1

Cuadro descriptivo plazas para el material del estudio.

	Morfología	Apertura	Centralidad	Tamaño	Diversidad de usos
PLAZA DE LA PAJA	irregular	cerrada	policéntrica	pequeña	alta
PLAZA MAYOR	regular	cerrada	monocéntrica	mediana	baja
PLAZA DE SOL	regular	semi abierta	monocéntrica	mediana	alta
PLAZA DE CIBELES	circular	abierta	monocéntrica	grande	media
PLAZA DE STA.BARBARA	semiregular	abierta	sin centro	pequeña	media

fueran espacios reconocibles y frecuentados por los encuestados. Se buscó también que tuvieran diferencias notables en cuanto a morfología, uso del suelo, tamaño, características espaciales y tipología edificatoria. Las 5 plazas están en el distrito centro de la ciudad de Madrid, España y tienen las siguientes características conforme al cuadro 1.

Para el estudio, se elaboró un análisis minucioso de todas las plazas en cuanto a sus características espaciales, su morfología, su uso y de todos los elementos que intervienen en la escena urbana (plano del suelo, plano de fachadas, plano del cielo), a continuación se expone un escueto resumen de los datos considerados clave para el análisis posterior.

La Plaza de la Paja

En cuanto a su naturaleza, la plaza de la Paja se caracteriza por ser un espacio continuo e inclinado con respecto de la línea horizontal del suelo. En cuanto a su morfología, se describe como un espacio semicerrado (con menos de un 20% de apertura), sin centralidad manifiesta (salvo cierta intencionalidad en el despiece de la pavimentación cuyo centro es el Palacio de los Vargas, apenas percibible). En cuanto a uso funcional, la plaza se organiza entorno a los negocios de restauración de las plantas bajas de los edificios que la limitan, se trata de una "policentralidad funcional" o de uso, más que estructural. El plano del suelo de la plaza tiene poca presencia del color (prácticamente las pavimentaciones son de colores neutros) y poca presencia de contraste de color. En cuanto a textura, se trata de una pavimentación con cierta rugosidad (un 48% de tierra tipo albero) y con un contraste alto de textura entre las pavimentaciones de tierra y de granito o asfalto. El tamaño de la plaza es relativamente pequeño (entorno a 3.800 m^2) en relación a las otras plazas estudiadas como la de Cibeles que es casi 5 veces mayor, sin embargo tiene una gran

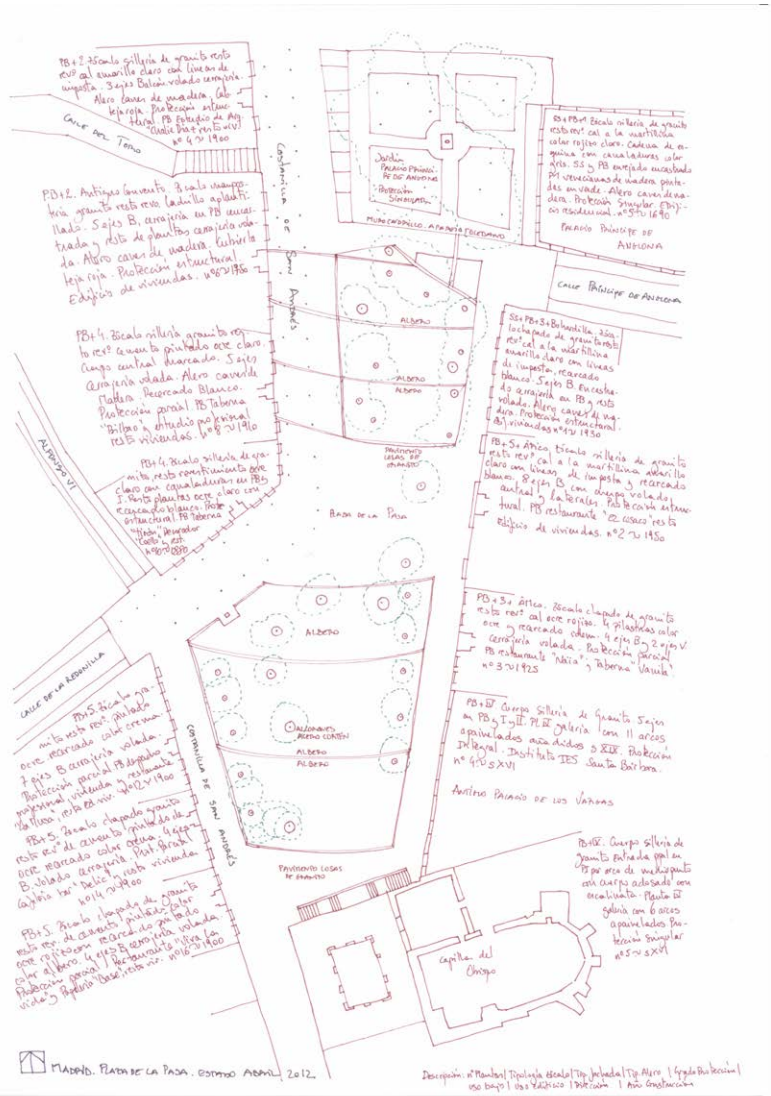


Fig. 2 - Dibujo de análisis morfológico de la Plaza de la Paja, Madrid. Fuente: S. González Moratiel

diversidad de usos. En cuanto a condiciones de confort ligadas a las características morfológicas se podría decir que se trata de una plaza con una exposición al sol moderada (40%), baja exposición a la lluvia (20%) y al viento (20%). Finalmente, en cuanto a los elementos del plano de suelo, la presencia más notable es la de árboles de gran porte –elementos estructurales del paisaje– y la presencia de sillas, mesas y sombrillas que ocupan el espacio público –elementos de funcionalidad–. También es alta la presencia de pájaros –palomas y gorriones principalmente– y de perros.

La Plaza Mayor

En cuanto a su naturaleza, el plano del suelo de la Plaza Mayor se caracteriza por ser plano y continuo. Se trata de una plaza cerrada, regular y con una fuerte centralidad. El plano del suelo tiene cierta presencia del color (en un 40%, rojizo principalmente), pero sobretodo destaca el contraste de color constituyéndose como un despiece de pavimento característico –e identitario– sólo de la Plaza Mayor de Madrid. El tamaño de la plaza es relativamente mediado (129 x 94 metros, unos 12.100 metros cuadrados), cabrían algo más de 3 Plazas de la Paja en la Plaza Mayor, sin embargo se trata de una plaza con muy poca diversidad de usos. En cuanto a los elementos presentes en la plaza destaca significativamente la presencia de sillas, mesas y sombrillas o techumbres que ocupan el espacio del suelo. También destaca la presencia de turistas, como era de esperar actualmente en cualquier plaza mayor de España, y la presencia de mimos y títeres. Sin embargo destacan por su ausencia, los viandantes, adolescentes y niños que sólo se dan cita en la plaza en ocasión de algún evento municipal –conciertos frente a la "Casa de la Panadería"– y en épocas navideñas cuando se organizan en la plaza kioscos de venta de artículos para el belén y artículos lúdicos.

La Plaza del Sol

En cuanto a su naturaleza, se trata de una plaza con un plano del suelo continuo cuyo ángulo de inclinación es leve (entorno a un 10%). Morfológicamente, se trata de un espacio con una alta centralidad (85%) y medianamente abierto (40%) con forma de media elipse, cuyo eje mayor corresponde con la alineación de los edificios de la antigua Casa de Correos, hoy sede de la Comunidad de Madrid. A penas son relevantes las características del plano del suelo de color, textura y contraste, puesto que se trata de pavimentaciones duras, principalmente granito y asfalto salvo la presencia de dos pequeños parterres entorno a las dos fuentes. El tamaño de la plaza ronda los 13.000 metros cuadrados –ligeramente más grande que la Plaza Mayor– y tiene una gran diversidad de usos aunque carece de planificación acorde con la ocupación del espacio. Los elementos del plano del suelo que más destacan son los viandantes –se trata de un espacio de alto tránsito ligado a una estación de transporte intermodal y dos fuertes ejes comerciales (Arenal y Preciados-Gran Vía) dentro de la ciudad–, la continua presencia policial –debido a las manifestaciones que se suelen convocar entorno al edificio administrativo regional– y la presencia de turistas que van a fotografiarse entorno a tres elementos histórico-culturales (el Reloj de la Puerta del Sol, la escultura del Oso y el Madroño y la placa del Kilómetro Cero). Se destaca la presencia de un cartel publicitario –"El Tío Pepe"– de luces de neón posicionado en la cubierta del edificio nº 1 de la plaza, antiguo Hotel ParÍs, actualmente en remodelación, que constituye un elemento de identidad colectiva para la ciudad madrileña.

La Plaza de Cibeles

La Plaza de Cibeles se asienta sobre el territorio mediante un plano soporte con una leve inclinación, sin embargo, la naturaleza del plano de la plaza se caracteriza por ser moderadamente cóncava con respecto a los planos de la calle Alcalá –Gran Vía, Alcalá– Plaza de la Independencia y el eje Paseo del Prado-Recoletos, esta característica hace que la visión desde la plaza se extienda más allá, considerando casi el entorno circundante –Gran Vía, Alcalá, Puerta de Alcalá y Paseo del Prado– propio de la plaza. Se trata, por lo tanto, de un espacio abierto (el Plano del suelo tiene una apertura entorno al 55 %), de una fuerte centralidad radial entorno a la escultura de la Diosa Cibeles, con poca rugosidad en su plano del suelo y cierta presencia de contraste de color, dentro de la gama de colores neutros –gris oscuro, gris granito y gris claro– y la vegetación de tipo parterre que rodea la estatua y la fuente. En cuanto a los niveles de confort ambiental, por su orientación y la naturaleza del plano del suelo, está altamente expuesta a la presencia de lluvia y vientos (entorno al 85 % con respecto de las otras plazas), y al soleamiento. El tamaño de la plaza supera ligeramente los 18.000 metros cuadrados (casi 5 veces mayor que la Plaza de la Paja), posee una escala totalmente alejada del peatón y tiene poca diversidad de usos (entorno al 20%). En el plano del suelo, destaca la presencia de elementos de urbanización (bolardos, barandillas, tapas de alcantarilla, farolas, papeleras, etc.) y de vehículos (coches, motos y autobuses principalmente). A diferencia de las otras plazas, más estanciales, la Plaza de Cibeles apenas tiene bancos ni zonas de reposo o recreo salvo las marquesinas de las paradas de autobús.

La Plaza de Santa Bárbara

En cuanto a su naturaleza, se trata de una plaza con un plano del suelo ligeramente convexo cuyo ángulo de inclinación es moderado (entorno a un 10%), y se extiende sobre el territorio de manera semicontinua, salvo un corte con el plano horizontal en la acera de los números 6, 7, 8 y 9 para salvar el desnivel que, previo a esta última actuación urbana, tenía la plaza. En cuanto a su morfología, se trata de una plaza moderadamente rectangular, sin centralidad manifiesta y abierta. Más que una plaza como tal, tiene la morfología de un boulevard que desemboca en otra plaza mayor, la plaza de Alonso Martínez, sin embargo la configuración de los edificios, las presencia de zonas de recreo para los niños, los parterres y sobre todo las terrazas de los bares y cafeterías hacen que sea un espacio urbano más cercano a lo estancial y de relación que a un espacio de tránsito. El tamaño de la plaza es relativamente pequeño (entorno a los 7.700 metros cuadrados), de escala cercana al peatón y con una alta planificación de usos del suelo que permiten una alta diversidad de usos en relación al tamaño de la plaza. En cuanto a los elementos del plano del suelo, destacan, además del mobiliario de los locales de restauración, la intensa presencia de niños, viandantes, perros y clientes sentados en las terrazas de los bares, se trata de una plaza con una alta ocupación del espacio urbano. También destacan la presencia de numerosos árboles –entorno a 35– de gran porte así como los parterres elevados de hierba.

3.2.3. Procedimiento

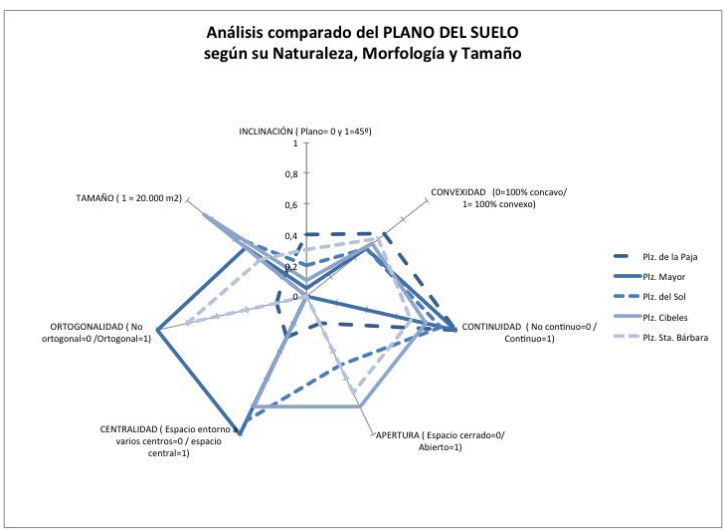


Fig. 3 – Gráfico de esquema comparado de las 5 plazas conforme a los parámetros de inclinación, convexidad, continuidad, apertura, centralidad, ortogonalidad y tamaño. Fuente: S. González Moratiel

Durante los meses de mayo y junio de 2013 se elaboraron una serie de cuestionarios para un estudio piloto de las 5 plazas en el centro de Madrid que incluían varias preguntas. Puesto que se necesitaba agilizar el sistema de encuestas y se decidió utilizar una plataforma web –la plataforma utilizada fue www.encuestafacil.com– a través de la cual se colgaron los cuestionarios que fueron enviados a través de links a los sujetos. En los cuestionarios (idénticos para todas las plazas), además de otras preguntas preparadas para otros estudios posteriores, se pedía a los encuestados que realizasen una tarea de juicio semántico en el que debían puntuar en una escala de 1 a 9 (siendo 1 nada y 9 mucho) las categorías (a) *"me gusta"* este lugar, (b) me resulta *"agradable"* este lugar, (c) *"me satisface"* este lugar como espacio público y (d) me resulta *"bello"* este lugar.

3.2.4. Resultados

Con el fin de conocer el grado de conexión entre las distintas categorías de belleza planteadas en el estudio, se calculó una matriz de correlaciones conforme a la Tabla1. Como se puede apreciar existe una conexión alta entre las categorías, siendo significativa la relación entre *"espacio agradable"* en el juicio y *"satisfacción como espacio público"* con una correlación de 0,90 (escala de 1 a -1) que explica el 81 % de la variación de la agradabilidad el espacio tipo plaza en centro urbano consolidado. Resulta curioso observar como la categoría de *"satisfacción"*, que de todas las estudiadas es la más ligada a la usabililidad del espacio urbano, se corresponde con la cualidad de lo "agradable" del espacio que está más ligado, a priori, a condiciones de confort. Por contra, la correlación más baja –aunque trata de una correlación positiva media– entre las valoraciones de las 5 plazas estudiadas, se da entre *"satisfacción"* como espacio público y *"me gusta"* siendo la correlación de 0,53 (explica el 28 % de la variación).

Tabla 1

Matriz de correlaciones de las puntuaciones entre las cuatro categorías (** significación al nivel 0.01)

	"Me gusta"	Agradable	Satisfacción	Bello
Agradable	0,53**			
Satisfacción	0,53**	0,90**		
Bello	0,61**	0,56**	0,61**	

Para conocer si influía en los juicios semánticos aspectos como la morfología del espacio encuestado, el uso del suelo, el tamaño, las características espaciales o la tipología edificatoria se calculó la

matriz de correlaciones detallada de cada plaza de las diferentes categorías estudiadas, según se observa en la Tabla 2.

Tabla 2

Matriz de correlaciones para cada tipo de plaza

(** significación al nivel 0.01)

		"Me gusta"	Agradable	Bello
PLAZA DE LA PAJA	Agradable	0,48**		
	Satisfacción	0,46**	0,81**	0,82**
	Bello	0,43**	0,65**	
PLAZA MAYOR	Agradable	0,52**		
	Satisfacción	0,68**	0,87**	0,67**
	Bello	0,94**	0,59**	
PLAZA DE SOL	Agradable	0,8**		
	Satisfacción	0,87**	0,94**	0,87**
	Bello	0,78**	0,98**	
PLAZA DE CIBELES	Agradable	0,57**		
	Satisfacción	0,47**	0,95**	0,63**
	Bello	0,76**	0,65**	
PLAZA DE STA. BARBARA	Agradable	0,57**		
	Satisfacción	0,54**	0,73**	0,82**
	Bello	0,65**	0,69**	

Como se puede observar, al igual que en la Tabla 1, existe un alto grado de correlación entre "agradable" y "satisfacción" como espacio público en todas las plazas, sin embargo en cada plaza –estímulo perceptivo– varían las correlaciones entre las otras categorías de belleza estudiadas. Esto nos hace sospechar que efectivamente la percepción de la belleza del paisaje urbano cambia en cada escena percibida y por tanto depende, además de otras aspectos como el esquema simbólico del individuo, de la naturaleza de la misma.

La Plaza Mayor es la plaza cuya puntuación, como queda expresado en la tabla 3, es mayor en cuanto a "Me gusta" –7,31 sobre 9– y en cuanto a "Bello" –7,71 sobre 9– y la correlación entre ambos es de 0,94 (ver Tabla 2), sin embargo ni resulta un lugar agradable (5,20 sobre 9) ni satisface como espacio público (5,62 sobre 9), lo que sugiere que el uso actual de la plaza –fundamentalmente turístico– no resulta positivo para los encuestados.

Tabla 3

Valoraciones promedio de los juicios semánticos para cada tipo de plaza para cada categoría .
(Escala de 1 a 9)

	"Me gusta"	Satisfacción	Agradable	Bello
PLAZA DE LA PAJA	7,31	7,25	7,00	7,00
PLAZA MAYOR	7,59	5,62	5,37	7,71
PLAZA DE SOL	7,20	4,80	5,20	5,00
PLAZA DE CIBELES	6,56	5,08	5,50	7,33
PLAZA DE STA. BARBARA	7,31	7,40	7,18	6,84
Valoraciones medias	7,19	6,03	6,05	6,78

En cuanto a la dimensión "agradable", las puntuaciones más altas son para la Plaza de la Paja y la Plaza de Santa Bárbara, ambas son plazas con una fuerte presencia de árboles, esto puede ser debido a que en criterios de juicio de agradabilidad, la presencia de naturaleza en la escena tiene un fuerte peso (Nasar, 1998: 62). Es curioso observar la aparente contradicción que se produce en la Plaza de Sol que, siendo la peor valorada en cuanto a "satisfacción" (4,80 sobre 9), "agradable" (5,20 sobre 9) y "bello" (5 sobre 9), tiene una puntuación de 7,30 sobre 9 en la categoría de "me gusta". Esto puede deberse a que son muchos los factores, no sólo puramente estéticos, los que influyen en el juicio del gusto o preferencia por un espacio urbano –en este caso, seguramente pese más el significado de la plaza de Sol frente al modelo objetivo de la propia plaza–.

Discusión

Estudiado el modelo objetivo –la escena urbana– y el modelo subjetivo –a través del análisis de los juicios semánticos de las diferentes categorías de belleza– de la relación que surge entre

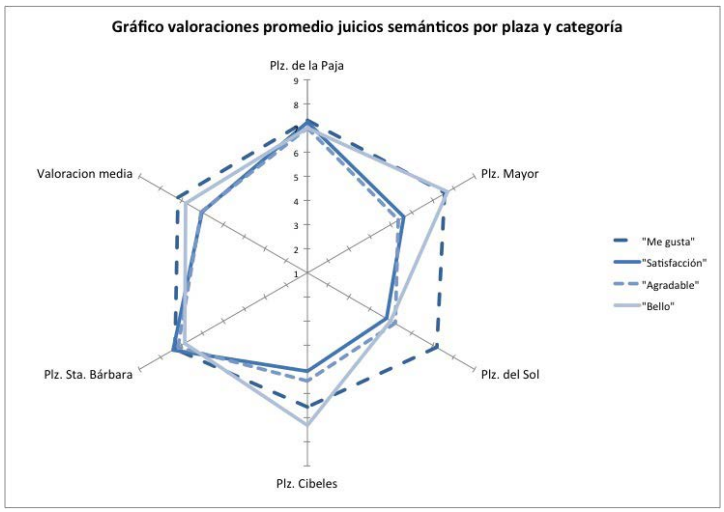


Fig. 4 – Gráfico comparado de las 5 plazas conforme a las valoraciones promedio de los juicios estéticos por categorías. Fuente: S. González Moratiel

el hombre y el ambiente, vemos como la percepción de "lo bello" en la ciudad está participada de una serie de elementos más específicos de los que habíamos partido en el estudio –los mecanismos perceptivos del individuo, la escena urbana y el esquema simbólico individual. Podemos clasificar estos elementos en cinco entornos –el entorno físico, el entorno sociocultural, el entorno medioambiental, el entorno individual y el recorrido–. He observado que las áreas estudiadas con mayor puntuación se refieren a áreas en los que estos 5 entornos tienen características positivas o neutras, por el contrario, en las áreas en los que alguno de estos entornos son manifiestamente negativos, por ejemplo en la Plaza de Sol, donde el entorno físico es positivo (se trata de una plaza con simetría simple, ordenada, modulada, etc.), el entorno social también es positivo (lugar con gran identidad cultural e histórica, sentido de pertenencia y apego al lugar) y sin embargo el entorno ambiental es negativo (aspecto de deterioro, marginalidad en ocasiones y suciedad), provoca que la plaza esté mal valorada en cuanto a las categorías de "bello" y "agradable", recordemos además que en esta plaza es donde se producen las correlaciones más altas entre las cuatro categorías estudiadas (ver tabla 2). Defino estos cinco entornos de la manera siguiente;

a) Entorno físico, se refiere a la forma y estructura de la ciudad se podría asemejar a "lo que se ve" en el que se incluye tanto lo natural (terreno, horizonte, plano del cielo) como lo que es fruto de la construcción del hombre (edificios, calles, pavimentaciones, elementos funcionales, etc.) y también la presencia de las personas y demás seres vivos de la escena.

b) Entorno sociocultural –el uso del espacio, la historia, el significado colectivo del espacio donde los factores principales que influyen en el criterio estético son los factores sociales, los históricos, los culturales y los factores pedagógicos (juicios estéticos de observadores expertos y no-expertos)–.

c) Entorno medioambiental –las condiciones ambientales en las que el observador se mueve mientras percibe el espacio, condiciones de confort, de seguridad, de iluminación, de climatología, etc.–.

d) Entorno individual –cuyos factores son los biológicos (de sensibilidad), de personalidad, factores emocionales, de toma de decisiones, de memoria individual, de priming o estímulo primado, etc.).

e) Recorrido (que está íntimamente ligado al factor del tiempo y el espacio y tiene a su vez dos dimensiones, por un lado el recorrido propio del individuo hasta llegar al espacio estudiado –no llega a él desde un satélite sino que va recorriendo la ciudad, viendo, paseando, conduciendo, etc.– y el recorrido o evolución de la ciudad –la ciudad no es un paisaje ex-novo, sino que se ha ido formando a lo largo del tiempo y de la historia y ese recorrido, no siempre manifiesto a primera vista, permanece en el espacio observado)–.

La percepción de la belleza en la ciudad contemporánea resulta, por tanto, de la suma de estos cinco entornos del individuo. Para comprender la percepción de la belleza debemos comprender la lógica y estructura de estos cinco entornos, ser capaces de parametrizarlos para posteriormente asignarles un valor con respecto a la experiencia estética individual y en constante cambio que se produce en un paisaje urbano. En cada momento, en cada lugar, en cada observador de la ciudad se producen experiencias diversas; esto nos recuerda a la vieja metáfora de los griegos de que ningún hombre baja dos veces al mismo río, el río permanece pero el agua cambia, y luego es cuando "con una creciente sensación de terror, nos damos cuenta de que nosotros también estamos cambiando, de que somos tan mudables y evanescentes como el río" (Borges, 1972).

Actualmente se están produciendo grandes avances en el terreno de la experiencia estética gracias a ciencias de reciente creación como la Neurociencia. Sin embargo, salvo estudios referidos a aspectos formales de la escena urbana, son pocos los estudios empíricos que tratan la percepción de la belleza en el paisaje

urbano desde la óptica del individuo cuando, al fin y al cabo, el hábitat cotidiano es, para más de la mitad de la población mundial actual, la ciudad.

4. Bibliografía

Cela-Conde, C.J.; Marty, G.; Maestú, F.; Ortiz, T.; Munar, E.; Fernández, A.; Roca, M., Roselló, J. y Quesney, F. (2004). *Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception*. Proceedings of the National Academy of Sciences USA, pp. 101, 6321-6325.

Hernández Belver, M.H. (1989). *Psicología del arte y criterio estético. Salamanca*: Amarú ediciones.

Lemain, T. (1997). *Monkey Painting*. London: Reaktion Books.

Lyas, C. (1992). *The Evaluation of Art* en Hanfling, O. (ed.), *Philosophical Aesthetics*. Oxford: Blackwell, pp. 349-380.

Marty, G. (1997). *Hacia la psicología del arte*. Psicothema.

Nasar, J. L. (1997). *The Evaluative Image of the City*. SAGE Publications, Inc.

Saramago, J. (1995). *Cuadernos de Lanzarote*. Madrid: Alfaguara.

Sauriau, E. (1998). *Diccionario de Estética* Móstoles: Ed. Akal.

Vigouroux, J. (1992). *La fabrique du beau*. Paris: Odile Jacob. Ed. Castellana: *La fábrica de lo bello*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1996.

ÍNDICE ▷

ARTE, CIUDAD Y SISTEMAS DE VIGILANCIA

Ricardo Iglesias García
Universidad de Barcelona.

El Panóptico funciona como una especie de laboratorio de poder
(Foucault, M. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*)

Como en cualquier investigación científica rigurosa, lo primero que se debe definir es el campo u objeto de estudio sobre el cual se va a desarrollar dicha estudio. En nuestro caso, y como se indica en el titulo, nos centraremos en la extensión a nivel global de sistemas telemáticos de vigilancia y control personal en zonas principalmente urbanas, la modificación de comportamientos ciudadanos y las diferentes respuestas criticas desde fundamentos estéticos.

El termino *Surveillance* (vigilancia) es derivado de palabra francesa 'surveiller' que literalmente significa 'mirar por encima'. Actualmente este término se entiende como la monitorización del espacio físico humano y su comportamiento, bajo las premisas de control y seguridad social, dentro de la conformidad a una normativa política y económica. Los sistemas de vigilancia, utilizados inicialmente en los márgenes de la comunidad social (prisiones o fronteras) o en situaciones de enfrentamiento bélico, han invadido en la actualidad el espacio público de las ciudades, de los medios de transporte, de los espacios de comunicación, en definitiva de nuestro entorno humano, ypor consiguiente, han invadido la privacidad del individuo.

Las técnicas de vigilancia han estado inicialmente estrechamente vinculadas a la evolución de la tecnología fotográfica, desde las primeras impresiones aéreas a las imágenes de satélite (Google Earth), pero desde la aparición de formatos audiovisuales de grabación su funcionamiento se ha extendido y mecanizado. Los circuitos cerrados de TV (CCTV) ofrecen una captación en tiempo real y durante 24 h. permitiendo un seguimiento continuo del sujeto u objetivo. Actualmente, con el desarrollo de las últimas tecnologías de comunicación e Internet prácticamente cualquier usuario puede colarse en cualquier webcam del mundo y espiar qué es lo que sucede al otro lado. Tecleando el siguiente código en google "inurl-view-view-shtml.com" se puede acceder a listados de webcams abiertas o directamente a las webcam (privadas o públicas). Sumamos al control institucional, el morbo voyeurista. Además, desde el ataque del 11 de septiembre y el *USA PATRIOT Act*, el incremento de sistemas de vigilancia a nivel mundial ha crecido paralelamente a su justificación bajo los argumentos de seguridad y miedo. Vivimos cada vez más en un panóptico universal e incontrolado en el que centenares de miles de cámaras vigilan un Gran Hermano real, en un mundo de paredes de cristal. La ciudad entendida idealmente como la continuidad del ágora griego, un espacio abierto, centro de convivencia ciudadana, de intercambio, de cultura, de vida social ha dejado paso a un espacio de control, de vigilancia y seguimiento.

El uso de estas nuevas tecnologías nos permiten (objetivamente):

- Una captura de información mucho más detallada que la que un ojo humano puede percibir.
- La grabación y reproducción digital de las imágenes captadas y su almacenamiento de forma indefinida.
- El procesamiento, combinación o manipulación con otras fuentes de datos para identificar y seguir personas dentro de espacios físicos y duraciones temporales.

Por tanto, presuponemos que los sistemas de vigilancia y control son utilizados como formatos cotidianos (y necesarios!!) para la convivencia. Pero la utilización de los medios automáticos para la obtención de información en el presente proceso de registro y control no significa la ausencia de una intención subjetiva por parte del sistema y, por consiguiente, de su manipulación. Asistimos a una continuación histórica de la asunción de la noción de control social. Foucault muestra en su libro *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (1975), los profundos cambios que se realizaron en la justicia penal desde comienzos de la Ilustración. Cambios debidos principalmente con la incipiente aparición de una nueva clase social burguesa, temerosa de los pequeños 'hurtos' a la propiedad privada, frente a los delitos de sangre y ofensas realizados anteriormente al rey (y sus representantes monárquicos). Foucault "no considera las prácticas judiciales y penales aisladamente, sino como elementos indisociables de la estructura social en su conjunto" (Bourdé y Martin, 1992: 225). Esto le permite hacer una análisis de los diferentes aparatos de la domesticación del individuo (la escuela, la iglesia, el ejercito, el taller, posteriormente la fabrica…). Se pasa del castigo público y ejecución en medio de la plaza al castigo oculto, privación de libertad y anonimato, donde la estructura del panóptico diseñada por Bentham representa el modelo perfecto.

La aparición de dispositivos de vigilancia mecánicos, ya sea a nivel local –videocámaras callejeras– o a nivel planetario –aviones no tripulados con cámaras de apertura sintética o satélites espía– permite extender este control social, introduciendo aspectos de autocontrol y autocensura. Se da una separación radical entre la máquina que controla del controlador, colocándose este último en un espacio oculto, desde donde poder ejercer mejor su función. La telepresencia realizada por los sistemas de vigilancia no es inocente, existe una intencionalidad clara y un sujeto concreto, ya sea económico, político, policial, militar…, que decide, en última instancia, dónde tiene que ir colocada la cámara, en qué dirección va dirigido su cono de visión, qué tiene que observar y por cuánto tiempo.

El *Ring of Steel* de Londres, iniciado en la década de los noventa, como un sistema defensivo contra las actividades del IRA, se ha extendido a la completa monitorización de la actividad en la *City* (transito urbano, autopistas, espacios públicos…). Este circulo, anillo de acero, de más de 65.000 unidades, operativas las 24h. permite el seguimiento continuo de cualquier individuo por el centro de la ciudad y desde los Juegos Olímpicos, prácticamente por toda la capital (Agencia Efe, 2008). La continua proliferación de cámaras de vigilancia nos introduce en una 'paranoia' de inseguridad mundial cotidiana, lo que podemos denominar, la sociedad de la vigilancia. Desde hace unos años aparecen regularmente en la prensa declaraciones de los políticos sobre la necesidad de implantar o de aumentar sistemas de videovigilancia en las ciudades. New York está desarrollando una iniciativa parecida a realizada en Londres por 90 millones de dólares; el gobierno francés ha planteado triplicar en dos años el número de cámaras de vigilancia en unas 6.500 unidades y utilizar *drons* dotados con cámaras para controlar los suburbios de París (EL País. *Los ojos que nos miran. Miradas digitales por todo el mundo.* 14 de octubre 2007). Por su lado, la ciudad de Barcelona ha declarado la necesidad de crear una cadena de cámaras para 'zonas conflictivas', y en Zaragoza nos encontramos más de 5.000 cámaras vigilando zonas públicas y privadas, como indica el articulo de El Periódico de Aragón: "el problema es que existe una sutil línea divisoria entre la búsqueda de la máxima seguridad y el derecho a la intimidad" (El Periódico de Aragón. *Más de 5.000 cámaras vigilan zonas públicas y privadas de Zaragoza.* 25 de septiembre de 2006). Las denominadas 'políticas del miedo' e 'ideología de la seguridad' se han convertido en el mantra continuo de un sistema de control totalitario, para el cual, como comenta la ministra de interior francesa Michele Alliot-Marie: "la opinión pública está preparada" (EL País. *Los ojos que nos miran. Miradas digitales por todo el mundo.* 14 de octubre 2007).

Esta disposición, por parte de la sociedad en general, está conduciendo a una interiorización de los formatos de control hacia situaciones de autovigilancia, autocontrol y autocensura. Por ejemplo, la empresa inglesa *Internet Eyes* ofrece públicamente a sus clientes la posibilidad de alquilar videocámaras de seguridad conectadas a la Red (policial, empresarial…) para su monitorización privada, es decir, cualquier internauta puede convertirse en un vigilante desde la comodidad de su domicilio y denunciar los posibles 'delitos' que contempla (El Mundo. *'Cibercotillas' a sueldo en el Reino Unido*. 7 de octubre de 2009). Pero, a pesar de todo este despliegue de *Big Brother*, la misma policía metropolitana de Londres confiesa, en un informe interno del 2009, que la extensión indiscriminada de las cámaras no supone una disminución del crimen, ni una mejor eficacia policial. En ese año, solo uno crimen era resuelto por cada 1.000 cámaras. Mientras que el coste de la instalación y mantenimiento de los sistemas era de más de 500 millones de libras (The Telegraph. *One crime solved for every 1,000 CCTV cameras, senior officer claims*. 24 de agosto de 2009). En la misma dirección apunta el estudio *Media, communication and the establishment of public camera surveillance programmes in Canada* realizado conjuntamente

por la universidad de Carleton y la de Victoria en Canadá, el cual denuncia que la utilización extensiva de los sistemas mecánicos de vigilancia no suponen una disminución efectiva de la delincuencia, los delitos y los asaltos.

Las diferentes líneas de investigación e intervención que están realizando los artista, definidas desde posturas criticas y de rechazo a la situación anteriormente descrita, están introduciendo nuevas elementos estéticos en la lectura visual de nuestras ciudades. Las NTIC (Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación) son reutilizadas por los artistas para sus proyectos. Dispositivos electrónicos, internet, robots, sensores de seguimiento, microprocesadores, cámaras wireless, sistemas piratas de control remoto, etc. se han convertido en su materia prima.

Históricamente, con el empuje del espíritu Fluxus y la performance en la década de los sesenta se introducen y analizan conceptos como el espacio y el tiempo en formatos que implicaban la necesaria presencia del espectador, y del ciudadano, de una manera a veces subjetiva y otras más provocativa, en la misma producción. Posteriormente en los setenta, la aparición de las primeras videocámaras y los sistemas de circuito cerrado permite a los creadores la experimentación con dispositivos audiovisuales y ampliar mucho más lejos los limites de la obra artística (inicialmente pensada solo para 'estar colgada' en la pared o 'estar colocada' sobre una peana). Se presentan nuevos lenguajes estéticos: la materialidad de la obra circula por sus extensiones electrónicas, la ampliación de los sentidos por el contorno espacial, la temporalidad por su valor procesual. El sujeto público se visualiza o es forzado a visualizarse en la ciudad, en sus calles, parques, espacios comunes, galerías y a buscar su presencia en el espejo de la cámara. Peter Camus, Dan Graham, Bruce Nauman, Peter Weibel, Bill Viola, Joan Jonas, Ulrike Rosenbach, Vito Acconci (entre otros) son algunos de los artistas más implicados en la experimentación con estos formatos.

La aparición de Internet ha supuesto la gran revolución tecnológica del s. XX. en el mundo de la informática y de las comunicaciones, convirtiéndose en el canal universal para la propagación/intercambio de información, y en el medio ideal para una colaboración interactiva entre sistemas humanos, sistemas mecánicos, sistemas informáticos, sistemas robóticos y cualquier otro tipo de sistema susceptible de ser 'conectado', independientemente de su localización geográfica. Para Peter Weibel, "el mundo de los media expande la interfaz que existe en el interior del universo entre el observador y su mundo" (Weibel, 1995: 19). La tecnología de las redes se convierte en el fundamento de la creación de espacios virtuales, de espacios compartidos, de ausencias controladas, de formatos de vigilancia e introduce términos como ubicuidad,telecomunidad, telecontrol y telepresencia.

La telepresencia es definida por Eduardo Kac como la acción que *transporta a un individuo de un espacio físico a otro, a menudo a través de una conexión de telecomunicaciones* (Kac, 1998: 119). La aparición del nuevo medio ha extendido el concepto de telepresencia a un nivel mucho más amplio, entendiendo la posibilidad de estar conectado/presente en varias localizaciones al mismo tiempo y sobre todo lo más importante, la construcción de una herramienta barata y accesible a todo el mundo hasta el punto, que las nuevas tecnologías de la información están redefiniendo lo que hasta ahora se aceptaba como 'experiencia humana'. Para el pensador Paul Virilio la telepresencia se entiende como la habilidad para transgredir el espacio y el tiempo, las propias fronteras de la naturaleza y de la percepción: el desmembramiento del ser ontológico del aquí y el ahora, las posibilidades físicas de un 'cuerpo' que gracias a la tecnología puede estar simultáneamente presente y ausente en un entorno de globalidad. La telepresencia colaborativa a nivel conceptual ha continuado evolucionando en la medida que nuevas herramientas de control y visión, se han ideo generando, así hoy en día podemos hablar de telecontrol y telerobótica, como el paso natural de su extensión epistemología.

Otros artistas y teóricos han profundizado en los conceptos de la robótica y la telerobótica y en sus aplicaciones. Eduardo Kac y Marceli Antunez planean en su *Arte robótico: un manifiesto*, (1997) los conceptos principales sobre los que se asienta la construcción de un arte robótico: interacción sujeto-máquina, expresión relacional con el tiempo y con el espacio físico, critica social, manifestación de comportamientos autónomos, integración de organismos vivos y formas protésicas, hibridación de estructuras y tecnologías, y sobre los aspectos principales que nos interesan en este escrito: telecomunidad, telepresencia y telecontrol.

> Al expandir la definición limitada de robot en campos como la ciencia, la ingeniería y la industria, los Art Robots (los robots artísticos) abren una puerta a la crítica social, las preocupaciones personales y el libre juego de la imaginación y la fantasía. Los robots son objetos que funcionan en el tiempo y el espacio. Sus estructuras espacio-temporales abiertas y diversas permiten dar respuestas específicas a diferentes estímulos. Algunas de las formas que puede tomar el arte robótica incluyen agentes autónomos de espacio real, autómatas biomórficos, prótesis electrónicas integradas con organismos vivos y Telerobots. (…)

> Combinada con los medios de telecomunicaciones, la robótica da lugar al arte telepresencial, en que el robot es el huésped de un sujeto alejado. (…) Los robots existen en una confluencia de debate creativo y exploración conceptual que se manifiestan en los extensos dominios de la telemática y la cibernética (Antunez Roca y Kac, 1997: 4).

En 1995 Ken Goldberg y Joseph Santarromana, presentan una de las instalaciones emblemáticas del arte telepresencial por internet, *Telegarden*. La pieza consiste en un brazo robótico industrial situado sobre un espacio ajardinado natural y real conectado con la WWW. Cualquier usuario de la red puede plantar y regar semillas en el jardín usando el brazo robótico. Este jardín, con aproximadamente dos metros de diámetro, pronto se pobló de flores. Los participantes se tornaron 'miembros' de esa cooperativa virtual. Goldberg desarrolla su concepto de *telepistemology*, un termino que define las posibilidades de acción y de conocimiento a distancia. ¿Cómo podemos enfrentarnos hoy en día, bajo el incesante avance de la tecnología, al concepto de 'distancia' existente entre sujeto y lo que es percibido, y por consiguiente, al concepto de verdad y real? El positivismo científico basado en el puro empirismo deja paso a un cierto subjetivismo científico que lo acerca a la experiencia artística.

Es necesario ahora, centrarnos en los proyectos que abordan las problemáticas anteriormente expuestas y la lectura que hacen de los espacios cívicos. Estos trabajos nacen de las preocupaciones de los artistas por buscar respuestas a los sistemas de control y videovigilancia en el ámbito social, por reivindicar la ciudad-ágora, por expresar públicamente su rechazo a dinámicas instauradas desde estructuras de poder político o económico, por la defensa del sujeto ciudadano, por la visualización de unos usos y costumbres actualmente cada vez más asumidos como una forma de vida, en fin, por entender que la ciudad y sus habitantes conforman un espacio único, donde la privacidad debe ser un valor común defendible.

En el campus público de la Universidad de Berkeley, K. Goldberg realiza *Demonstrate* (2004) un brazo telemático con una webcam de alta precisión que enfoca desde el tejado del edificio principal hacia la *Sproul Plaza*, lugar de nacimiento del *Free Speech Movement* en 1964. Como la teórica Irene Chien comenta en la web del proyecto, muchas de las discusiones teóricas sobre el uso y abuso de aspectos públicos-privados surgieron fuera de la red, en los encuentros entre los creadores del proyecto, las autoridades académicas, los expertos legales y los estudiantes de la Universidad y trataban, por un lado, con el legado histórico de la plaza *Sproul Plaza* como un lugar para el activismo político, la expresión creativa, las asambleas abiertas y la solidaridad de la comunidad y, por otro, con las dicotomías que se estaban instalando en el desarrollo de la propia web, con sus infinitas posibilidades de establecer redes colaborativas y, al mismo tiempo, con los formatos de control anónimo. Otro aspecto importante planteado es cómo el espacio público se construye desde el espacio privado y viceversa.

Bajo la supervisión de Goldberg, el investigador Jeremy Schiff de la Universidad de Berkeley, realiza *Respectful Cameras,* un trabajo que indaga sobre las posibilidades de cómo escapar al control de las videocámaras. El sistema informático reconoce algún objeto especifico de vestir (por ejem. un casco) y permite la creación de una 'marca' de color que genera una zona oculta (normalmente la cara) dentro de los formatos de registro visuales. En los registros realizados con vídeos en tiempo real, las caras de las personas que llevan el casco aparecen ocultas por un circulo de color.

Uno de los colectivos que más ha trabajado en el tema que nos ocupa es el grupo artístico activista *Surveillance Camera Players* (fig. 1). Desde 1996 ha realizado sus denuncias performáticas delante de cámaras privadas y públicas para retransmitir sus acciones a escala planetaria a través de Internet, con el fin de poner en evidencia el sistema de vigilancia continuo en el que se encuentra inmersa nuestra sociedad. A pesar de un seguimiento intenso por parte del sistema policial y militar de sus actividades, han proseguido con sus objetivos, creado mapas muy sencillos, casi infantiles, realizados con papel y lápiz, de algunas de las principales ciudades americanas y su actualización con los años (fig. 2). En ellos muestran la posición y la orientación de las cámaras y caminos alternativos a seguir en el 'pasear' la ciudad fuera de la visión orwelliana. Han extendido su influencia a otros colectivos en Norteamérica y en Europa con la creación de sus propios 'mapas de ciudades' y han proporcionado información veraz sobre los sistemas de seguimiento a nivel local, nacional, internacional y global, como los sistemas de satélites, los GPS, cámaras wireless…

Mojo de Christian Möller puede parecer como un gran faro en la lejanía, una luz que se abre entre las tinieblas, un punto de esperanza, pero no, es un foco mezcla de campo de concentración y espacio iluminado hollywoodiense. Colocado en medio de una céntrica esquina de la ciudad de San Pedro (California) la pieza con sus casi 14 m de altura, sus sensores y su brazo robótico, persigue y controla con su luz a los transeúntes que aunque quieren, no pueden escapar de su circulo invasor. Poco antes del inicio de los Juegos Olímpicos en Londres, el colectivo !Mediengruppe Bitnik



Fig. 1 – *Surveillance Camera Players* (1996-2006). Fuente: colectivo *Surveillance Camera Players*. Web del colectivo

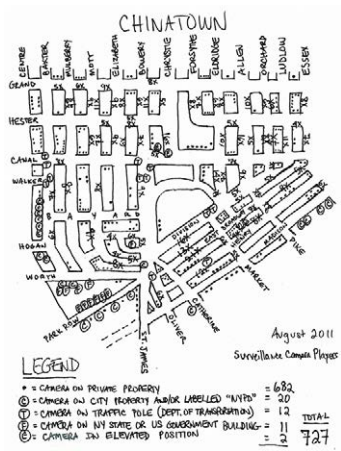


Fig. 2 – *Maps of New York*, 2011. Fuente: colectivo *Surveillance Camera Players*. Web del colectivo



Fig. 3 – *PanoptICONS* (2010). Fuente: FRONT404. Web del artista

realiza la intervención *Surveillance Chess*. Se establece un activo recorrido por diferentes espacios de la ciudad, como el metro, calles principales, restaurantes… en búsqueda de sistemas de videovigilancia, privados y públicos. Frente a la monitorización pasiva de los transeúntes por los dispositivos telemáticos oponen un ejercicio lúdico de descontrol. El colectivo interfiere y hackea la señal de vídeo, toma el control y propone una invitación a jugar una partida de ajedrez. El monitor del personal de vigilancia situado en la sala de control se convierte en una consola de juegos.

Para los argentinos de SuperFluo la monitorización automática del espacio público incide en la falsa pretensión de seguridad social. Muchas de las ciudades latinoamericanas sufren un continua violencia en sus calles, pero los sistemas políticos consideran mas 'fácil y económico' la instalación de sistemas de control que el establecimiento de políticas de ayuda y mejora de la convivencia ciudadana. *Control* es una entidad interactiva que, como su nombre indica, controla el paso de los transeúntes y de los automóviles, a veces ante la indiferencia de éstos, a veces ante sus sorpresa, a veces ante su temor.

El colectivo holandés FRONT404 trabaja en varios formatos instalativos desde un punto crítico y humorístico. Sus piezas *Eyestalkers*, *George Orwell's Birthday Party* y especialmente *PanoptICONS* reflejan la trasformación de las cámaras de vigilancia de las ciudades en objetos más lúdicos, que llaman la atención del transeúnte y le cuestionan su funcionamiento oculto. La pieza *PanoptICONS* (fig. 3), presenta bandadas de pájaros modificados que se encuentran mirándonos y espiándonos desde las repisas de las ventanas o las marquesinas, pero sus cabezas han sido sustituidas por webcams.

Ante esta pequeña muestra de las diferentes propuestas planteadas por los artistas, sin duda, es el aspecto lúdico, en la mayoría de ellos, el que mejor representa la batalla por la recuperación de la ciudad. Acostumbrados a vivir en espacios cada vez más telemáticamente intervenidos son necesarias estas pequeñas intervenciones que nos hacen sonreír, pero sin eliminar el transfondo de sus objetivos: la denuncia de la transformación de nuestras ciudades como espacio común de convivencia en zonas sometidas al escrutinio continuo de sistemas informáticos de control.

Bibliografía

Agencia Efe (2008). Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://youtu.be/ZRe29jneLRU

Antunez Roca, M. y Kac, E. (1997). *Arte robótica: un manifiesto*. Leonardo Electronic Almanac, Vol. 5, nº 5. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.ekac.org/kac.roca.sp.html

Blisset, L.; Brünzels, S.; Brünzels y Grupo autónomo A.F.R.I.K.A. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Barcelona: Virus.

Bourdé, G. y Martin, H. (1992). *Las escuelas históricas*. Madrid: Akal.

Deleuze, G. (1999). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pretextos

Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Front404 (2010). *panoptICONS*. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://front404.com/projects

Goldberg, K. (comp.) (2007). *The Robot in the Garden. Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*. Cambridge MA: MIT Press, 2001.

—. (1995-2004). *The Telegarden*. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/

—. (2004). *Demonstrate.* Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://demonstrate.berkeley.edu/

Hier, S.; Greenberg, J.; Walby, K. y Lett, D. (2007). *Media, communication and the establishment of public camera surveillance programmes in Canada*. Media, Culture & Society 29. Pp. 727-751.

Kaplún, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Kac, E. (1998). *Ornitorrinco y Rara Avis. El arte de la telepresencia en Internet* en Gianetti, C. (comp.), *Ars Telemática - Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*. Barcelona: L'Angelot.

El Mundo (2009). *'Cibercotillas' a sueldo en el Reino Unido*. 7 de octubre de 2009. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/07/navegante/1254903848.html

EL País (2007). *Los ojos que nos miran. Miradas digitales por todo el mundo.* 14 de octubre de 2007. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.elpais.com/articulo/madrid/Miradas/digitales/todo/mundo/elpepuespmad/20071014elp mad_2/Tes

El Periódico de Aragón (2006). *Más de 5.000 cámaras vigilan zonas públicas y privadas de Zaragoza.* 25 de septiembre de 2006. Consultado en http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?pkid=272803

!Mediengruppe Bitnik. *Surveillance Chess*. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.bitnik.org/s/

MediaArt Net. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.medienkunstnetz.de/mediaartnet/

Möller, C. (2007). *Mojo*. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://christianmoeller.com/Mojo

Schiff, J. (2007). *Respectful Cameras.* Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://schiffy.com/research/RespectfulCameras/

Sester, M. *Access.* Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.sester.net/projects/access/access.html

Shanken, E. (2009). *Art and Electronic Media*. New York: Phaidon.

SuperFluo (2012). *Control.* Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.superfluolab.com.ar/

Surveillance Camera Players. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.notbored.org/the-scp.html

Surveillance & Society. The international, interdisciplinary, open access, journal of Surveillance Studies. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://library.queensu.ca/ojs/index.php/surveillance-and-society

The Telegraph (2009). *One crime solved for every 1,000 CCTV cameras, senior officer claims.* 24 de agosto de 2009. Consultado el 21 de marzo de 2014 en http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/crime/6081549/One-crime-solved-for-every-1000-CCTV-cameras-senior-officer-claims.html

Virilio, P. (1999). "Televigilancia global" en *Le Monde Diplomatique*. Nº 2, pp. 28-29.

—. (1997). *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

Weibel, P. (1995). "Realidad virtual: el endoaceso a la electrónica" en Gianetti, C. (comp.), *Media Culture*. Barcelona: ACC LÁngelot. Pp. 9-25.

ÍNDICE ▷

CÉSAR MANRIQUE Y LANZAROTE: UN EJEMPLO DE INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN EL TERRITORIO

Violeta Izquierdo
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

Manrique y Lanzarote formaron un simbiótico equipo que dio lugar a una nueva manera de crear y de vivir. La búsqueda de la definición de un tipo ideal de arquitectura que fuera respetuosa con el paisaje y que se inscribiera dentro de un contexto económico, marcado por el desarrollo turístico, entronca su propuesta con una defensa activa del medio ambiente, que deriva en un modelo de desarrollo económico y estético para Lanzarote. Los tres pilares en torno a los que gira esta propuesta: la conservación de la naturaleza, el respeto por la tradición arquitectónica de la isla y la utilización de los recursos de la modernidad, unidos a la especificidad de otras características más concretas dieron lugar a obras cargadas de imaginación y originalidad. En los ejemplos de intervención artística que Manrique proyectó en el territorio de Lanzarote hallamos una estrecha simpatía con el disfrute humano, lo que posiblemente ha provocado que estos hayan sido aceptados y admirados por sus visitantes.

El concepto de arte total, de estética global que se asocia al estilo manriqueño, parece demostrar que la estética es rentable y que ha podido modificar la realidad, poniendo la belleza como alternativa a la degradación ambiental. El tomar el contexto paisajístico como referente estético da al paisaje un nuevo sentido y significación, le convierten en una base de conocimientos visuales y teóricos, una dimensión suplementaria que le autoriza a actuar en la esfera de lo funcional y de lo ecológico. Manrique concebía estos espacios como lugares para ampliar los conceptos de arte y estética, allí se podrían recoger distintas facetas de la actividad artística del hombre, presentadas en un medio homogéneo, armónico, de tal modo que la contemplación de estos elementos formaran parte del recorrido y el hombre pudiera reconocerlos como parte de un conjunto. La teoría Arte/Naturaleza se constituye en eje de toda su propuesta de intervención en el medio. Se trata de ver la obra en su totalidad, evitar la fragmentación de cada una de las modalidades artísticas. Este principio le lleva a contextualizar otras facetas creativas (escultura, diseño) en los ambientes para los que han sido creadas. Estas obras tienen pleno sentido en el espacio en el que se ubican, perdiendo significado cuando se separan del entorno para el que fueron concebidas. Utilidad y belleza se dan cita en la Naturaleza.

Manrique/Lanzarote fueron una asociación perfecta, en la que a veces es difícil deslindar las aportaciones de uno y otro en las muestras de arte surgidas de este enlace. La necesidad de desbordar el ámbito del cuadro, de traspasar las parcelas estéticas en las que el artista trabajaba le llevaron a intervenir directamente en la naturaleza, enseñándonos a valorarla y disfrutarla, a crear obras para muchos. Lanzarote inspiró a Manrique y la isla recibió a cambio los cuidados y el respeto necesario para conservar su belleza.

El modelo de desarrollo económico y estético que proyectó para Lanzarote estuvo marcado por las condiciones socioeconómicas por las que atravesó la isla en la década de los sesenta. Las escasas salidas económicas que presentaba por estos años, hicieron ver a Manrique que el turismo podía ser una fuente de

prosperidad para los habitantes de Lanzarote. Pero consciente de los peligros ecológicos y medioambientales que esta industria conlleva, planteó desde el primer momento la necesidad de poner límites al crecimiento y a las construcciones, tratando de armonizar el desarrollo con la conservación del medio ambiente. La despersonalización arquitectónica, la estandarización y homogeneidad constructiva de otros lugares costeros, le pusieron alerta sobre lo que se debía evitar como ejemplo en el futuro turístico de Lanzarote. Su intención fue rehuir la especulación masiva del terreno, orientando los esfuerzos hacia un turismo de calidad.

Encontró apoyo en el Cabildo y desde aquí se propusieron las siguientes líneas de actuación: crear una infraestructura básica (obras viarias), adecuar los espacios naturales, que por si mismos y sin apenas intervención humana ofrecieran un atractivo singular y finalmente, construir en los lugares emblemáticos de la isla unas instalaciones sugestivas, que se convirtieran en referente obligado para el visitante, siguiendo las tres líneas directrices marcadas para los modelos arquitectónicos.

Gracias al empeño de Manrique por mantener Lanzarote al margen de los demoledores procesos de turismo masivo, a la mentalización de la población para que mantuviera la tradición agrícola y pesquera, a la existencia de un Plan Insular de Ordenación Territorial, a los magníficos ejemplos de obra espacial que él artista dejó por toda la geografía insular, consiguiendo que la naturaleza fuera arte y el arte naturaleza.

Tan importante como lo anterior, fue esa labor didáctica desarrollada por Manrique durante años en la isla, explicando, convenciendo de la importancia de la cultura, de la estética del paisaje, y de preservar la naturaleza. El hombre de acción y el artista coexistieron con fuerza cuando se trató de defender estos valores ante la amenaza de su explotación irracional. Destapó entonces la faceta del hombre comprometido con la vida, con la tierra, y con esta ideología participó en la construcción de un futuro mejor para su isla natal. Compatibilizó el crecimiento y el desarrollo económico, los nuevos recursos, con la preservación de los valores naturales y culturales de Lanzarote. Lanzarote se ha convertido en un modelo de desarrollo sostenible que otros llaman modelo manriqueño de desarrollo turístico.

2. Manrique en Lanzarote (1968-1992)

César Manrique (fig.1) había dejado Madrid a principios de los años sesenta y se trasladó a Nueva York, aunque pasaba largas

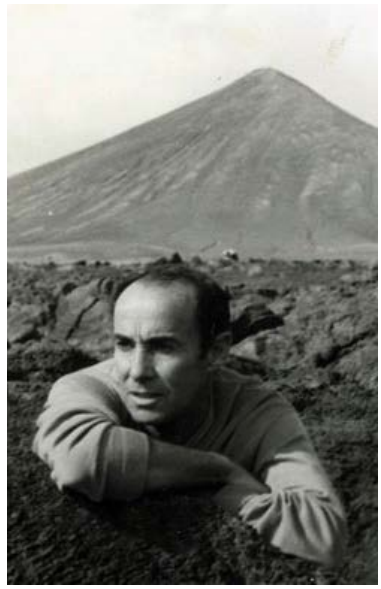


Fig. 1 – César Manrique. Fuente: V. Izquierdo

temporadas en Lanzarote. Pudo observar en estas estancias, como la isla se debatía entre sus modos de vida tradicionales y ese nuevo potencial de desarrollo, que bien aprovechado podría propiciar un recurso duradero y generador de bienestar para la población conejera. Manrique se decidió entonces, hizo balance, y se inclinó del lado más intimo, optó por volver a Lanzarote en la hora decisiva de su transformación, creyó ver en su vuelta e intervención una tabla de salvación y posibilidad de redención ante el embiste especulativo que sufría la isla, pues al lado de la planificación controlada vendrían también las prisas por la ganancia fácil.

El regreso de Manrique a Lanzarote fue decisivo para el pintor, pero también lo fue para la isla. De haber vivido fuera, seguramente, César hubiera llegado a ser un pintor de gran personalidad pero tal vez no hubiese tenido la ocasión de convertirse en el artista total que luego fue. Si no hubiera vuelto a Lanzarote, es casi seguro que esa isla canaria no presentaría hoy los atractivos y el grado de conservación ambiental que la caracteriza.

No es frecuente en esta época de especializaciones, el caso de un artista total que sea capaz de pintar, hacer escultura, arquitectura, y artes decorativas, con la disposición, la intensidad. El ejemplo de César Manrique es único en la plástica canaria y española. No encontramos tampoco muchos ejemplos fuera de nuestras fronteras que puedan compararse con la labor realizada por este artista en los últimos veinticuatro años de su vida, es decir, poder abarcar todas las artes principales en el mismo nivel de creatividad y de eficacia.

La primitiva idea taoísta de que el paso previo para poder ser un artista de la pintura o la escultura es ser artista de la vida, adquiere en Manrique un sentido inverso, puesto que el era ya artista de la pintura antes de aplicar su talento a todos los ámbitos de la vida. Es verdad, que tras su llegada a Lanzarote y ante el amplio espectro de posibilidades que se le ofrece para desarrollar su

creatividad, se va gestando en él la concepción del arte como una aventura total. El arte ocupa un puesto avanzado con respecto a la cultura, y a través del cual se puede cambiar la vida.

A la pregunta ¿Cómo definirías la función del artista en nuestra civilización?, responde: "La misión del artista en nuestra época es la de aplicar el buen gusto y el talento a todo lo que nos rodea, y me da la impresión de que últimamente hemos olvidado algo tan importante como es el hacer de la vida un espectáculo confortable y bello, para que el hombre pueda desarrollarse de una forma más armónica" (Torrijos, 1983: 1).

3. Plan de trabajo para Lanzarote

En Lanzarote se creó un equipo para organizar y planificar los pasos a seguir en el desarrollo turístico. Se trazó un plan de trabajo que partía del conocimiento y observación del paisaje, su flora, sus modos agrícolas y sobre todo, su arquitectura. Lo autóctono sería el referente principal para conseguir un estilo propio, y para conservar la personalidad de la isla. Se daría a conocer igualmente la originalidad del lugar a través de la potenciación de enclaves de gran belleza que permanecían en el anonimato.

La línea de actuación pasaría por tanto, por promover desde instancias oficiales y con dinero público la creación de una infraestructura básica atractiva que hiciera aconsejable la visita de la isla. Esta inteligente visión demuestra que se reconoce el fracaso de aquellos lugares que han potenciado al máximo el recurso del clima y el mar como único aliciente, lo que les llevó a una profunda degradación ambiental y arquitectónica. Para Lanzarote, Manrique y su equipo buscaban lo contrario, es decir, un bien duradero, una base económica sólida. Evitar el turismo de masas que degrada el medio, al imponer la necesidad de un alto porcentaje constructivo. Estaban más interesados en fomentar el turismo de calidad ofreciendo belleza, arte y naturaleza, además de sol y playas.

Por otra parte, se hacía necesario la concienciación de la población en este sentido. El propio Manrique llevó a cabo una campaña informativa recorriendo pueblos, dando charlas, proyectando diapositivas, hablando con los campesinos de la necesidad de preservar la naturaleza, de mantener limpio y embellecer el entorno, de conservar las viejas construcciones como ejemplos de la cultura y tradición de su pueblo. Una vez realizada esta primera fase de mentalización general, consiguió que las gentes aceptaran los principios básicos de su ideal constructivo, que pasaban (entre otros) por el inmaculado blanco de las fachadas y el verde de la carpintería.

La solución aportada para el alojamiento del turismo tendría que tener en cuenta estas premisas e inspirarse en los elementos constructivos de la arquitectura popular, evitar como norma las altas edificaciones, alejarse de los prototipos internacionales promovidos en otras zonas turísticas que habían supuesto transformación y ruina de parajes naturales. Se buscaba una formula intermedia entre tradición y progreso, sin caer en estereotipos seriados ni de arquitectura moderna, ni tradicional, sino de encontrar modelos en la rica diversidad cultural de antaño.

En estos primeros años de trabajo, además de las obras que Manrique realizó con su equipo, supervisó como delegado de Bellas Artes muchas de las obras que se ejecutaban en la isla. Las primeras realizaciones en Costa Teguise gozaron de su aprobación entusiasta, viendo en ellas la dirección urbanística o el modelo que podría seguirse en el resto de la isla. Pero para Manrique, resultaba inconcebible transformar la isla únicamente desde el punto de vista turístico, sino se podía garantizar el equilibrio del medio ambiente, por lo que era necesario, acometer planes a corto, medio y por supuesto largo plazo evitando la degradación y la saturación.

Diez años después de estas primeras propuestas, Manrique y su equipo consiguieron sacar a Lanzarote del anonimato, evidenciar su mágica belleza escondida, y convertirla en una fuente rentable de recursos, pero sin aniquilar sus potenciales de riqueza natural. Todos los miembros de aquel primer equipo, trabajaron con un alto sentido de responsabilidad y entusiasmo, y la fuerza del grupo consiguió grandes resultados.

4. Características de la obra arquitectónica de César Manrique

Manrique no dejó un corpus teórico con las líneas rectoras de su propuesta arquitectónica pero nos legó magníficos ejemplos en los que la experiencia visual nos hacen partícipes de una arquitectura orgánica, en la que están presentes los elementos naturales, los materiales del lugar, el gusto por el detalle, la originalidad en el diseño, los recursos efectistas, el sentido vitalista y funcional y el triunfo de la imaginación en todos estos espacios. De todo ello deducimos que la base de la obra de César Manrique es un robusto trípode: el respeto a la naturaleza, la tradición y su capacidad para hallar un lenguaje artístico adecuado a su propio tiempo y lugar.

4.1. Naturaleza-hombre-arte

La intervención de Manrique en el medio ambiente intenta reconstruir la relación entre el hombre y la naturaleza. Tener en cuenta el valor ambiental supondrá conservarla debidamente en unos lugares y crearla en otros, configurar el "hábitat" directo o potencial del hombre. El creciente avance de lo natural irá abriendo sucesivos espacios felices. Esta teoría tendrá como normas rectoras generales, los cuatro puntos siguientes:

- La conservación de la naturaleza.
- Valorizar el conjunto de los elementos que constituyen el entorno.
- Crear espacios en los que el hombre se reencuentre con la naturaleza, y donde además pueda disfrutar de la belleza.
- La obra humana deberá ser solidaria con la obra natural.

Manrique encontró en la naturaleza una fuente inagotable de recursos, y trató de infundir a sus proyectos el mismo espíritu que encontró en la obra natural. La naturaleza proporciona enseñanzas ilimitadas, "en esta trepidante y vital energía del cosmos está contenido un insuperable espíritu matemático, orgánica simetría, conceptos extraordinarios del diseño, precisión absoluta y obstinada diversidad de belleza, despilfarro total de millones de facetas esteticistas" (Manrique, 1988: 18).

El paisaje adquiere un sentido y significación nuevos. Además de una fuente de conocimientos visuales y teóricos, tiene una dimensión suplementaria que le autoriza a actuar en la esfera de lo funcional y de lo ecológico, es decir, crear un lugar de utilidad y belleza. Manrique concebía estos espacios como lugares para ampliar los conceptos de arte y estética, allí se podrían recoger distintas facetas de la actividad artística del hombre, de tal modo que la contemplación de estos elementos formasen parte del recorrido y el hombre pudiera reconocerlos como parte de un conjunto. Se trata de ver la obra en su totalidad, en un medio homogéneo y armónico, evitando la fragmentación en cada una de sus modalidades artísticas. Esta simbiosis Arte/Naturaleza, se convierte en la línea directriz de su actuación en el medio, sin dejar de tener en cuenta siempre a el hombre como destinatario.

4.2. Tradición arquitectónica lanzaroteña

Manrique publicó en 1974, *Lanzarote, arquitectura inédita,* una catalogación de las construcciones del pasado que se conservaban en Lanzarote, en el se hizo un inventario de viviendas populares, casas solariegas, arquitectura religiosa y militar, molinos, salinas, o elementos constructivos (chimeneas, puertas, ventanas). El objetivo de este libro fue esencialmente: acabar con la destrucción sistemática de este patrimonio, sustituido en muchas ocasiones por nuevas edificaciones que nada tenían que ver con la esencia del lugar, y servir de ejemplo, guía y apoyo en futuras edificaciones. Se pretendía realizar una arquitectura de integración, es decir, crear relaciones coherentes y visualmente afines entre los edificios, de manera que armonizasen con los entornos tradicionales y naturales en los que se construían.

Una arquitectura apartada del monumentalismo, ligada a la utilidad, hecha con materiales adecuados y por quienes han de disfrutarla, realizada como si fuera un instrumento más del trabajo agrícola. Unida íntimamente al paisaje del cual parece a veces su consecuencia lógica.

El aspecto externo de la casa respeta los diferentes modelos existentes con ligeras variaciones, pero en los interiores, el nuevo trazado se aparta del conjunto de aposentos rectangulares anteriores, para producir espacios más abiertos, más amplios y transparentes, donde las ventanas ocupan lugar privilegiado. La funcionalidad de la vivienda actual requiere la amplitud de espacio, y la claridad del sol, que además confieren a la obra confortabilidad y calidad de vida.

4.3. Arquitectura de nuestro tiempo

No existe antagonismo entre arquitectura regional y arquitectura moderna, aunque sí que ha existido una polémica entre los arquitectos, sobre cómo se deben aplicar las enseñanzas que la arquitectura popular o regional proporciona, en los nuevos edificios. Lo cierto, es que de la combinación de los adelantos técnicos de la actualidad, y de la lección que supone observar las construcciones de épocas pasadas, se puede obtener un modelo apropiado de arquitectura para el momento en que vivimos.

César Manrique, optó por la solución de encontrar en el pasado soluciones a problemas reales del presente. No fue un teórico, sino un realizador de teorías. Su punto de partida se enmarcó en una actitud supercrítica hacia la ruptura con la tradición arquitectónica y la irrupción del modelo internacional, de mano del fenómeno turístico. Él fijó su mirada en lo más cercano e inmediato, el lugar en el que vivía, en sus arquitecturas tradicionales, y en sus valores naturales. Preocupado por cuestiones medio ambientales, actuó sin destruir y obtuvo de los recursos naturales, elementos a los que dotó de un nuevo significado. Comprendió la peculiaridad del lugar, y creó una arquitectura respetuosa del pasado. Utilizó

elementos propios de la arquitectura moderna que enriquecieron las propuestas tradicionales.

Manrique entendió la funcionalidad de la arquitectura, creando confort, y las mejores condiciones para el desarrollo de la vida en el interior y exterior del edificio. Espacios amplios, grandes ventanales, máxima comodidad, se adaptó a los modelos tradicionales de la arquitectura del lugar. De la combinación de los principios de modernidad y tradición obtenemos una arquitectura que se ajuste plenamente a los tiempos en que vivimos.

5. Obras en Lanzarote

En 1968, César Manrique regresó de Nueva York para instalarse definitivamente en Lanzarote. Se inició entonces la construcción de los siete Centros de Arte y Turismo de Lanzarote, ejemplos singulares de arte público en España. Cueva de los Verdes, Jameos del Agua, Montañas de Fuego en Timanfaya, Casa del Campesino, Mirador del Río, Castillo de San José, Jardín de Cactus.

5.1. Jameos del Agua (1968)

Los *Jameos del Agua* al igual que la *Cueva de los Verdes*, se localizan en el interior de un túnel volcánico producido por la erupción del Volcán de la Corona. Las corrientes de lava al solidificarse y enfriarse, dieron lugar a burbujas volcánicas, cuevas y tubos.

El conjunto se articula en torno a tres espacios: El Jameo Chico y la cueva de la charca, El Jameo Grande y la piscina, El Auditorio. La entrada se efectúa por una casita enjalbegada, con chimeneas bulbosas de influencia portuguesa, y transponiendo el umbral de una puertecilla modesta, nos encontramos transportados a un paraíso subterráneo, esplendoroso de vegetación (filodendros, ñameras, helechos, cactus) y de reflejos lumínicos.

En el *Jameo Chico* en cuyo acondicionamiento se instalaron un bar-restaurante con mesas y sillas macizas en madera y hierro, algunas de las cuales se disponen al rededor de una circular pista de baile realizada en irregulares piezas negras encajadas como si fueran un puzle. Una escalera en zigzag lleva al lago. Hacía el fondo, una parte cubierta del túnel, a modo de gran bóveda, (21 metros alto, 19 metros de ancho y 62 metros de largo) cobija un pequeño lago de agua salada y transparente, que se nutre del mar, en el que habita un cangrejillo ciego de color blanco, que alcanza apenas un centímetro de longitud, y que los científicos consideran especie única en el mundo, cuya aparición en su



Fig. 2 – Piscina del Jameo Grande, 1968. Fuente: V. Izquierdo

forma actual podría datar del Cretácico (hace unos 100 millones de años). Estos cangrejos se han convertido en el símbolo del lugar, y Manrique utilizó su imagen para crear el emblema en hierro que identifica a la obra.

Bordeando el lago por un estrecho caminito, con barandilla baja y las paredes del tubo aplanadas y pintadas en parte de blanco (contrastes: negro-blanco, liso-rugoso, artificial-natural), se llega a un escalera serpenteada, salpicada de vegetación, que nos conducirá hasta el *Jameo Grande* (100 mts de largo, 30 mts de ancho). En la magnífica piscina (fig. 2) de formas onduladas, que sobrecoge al espectador, enmarcada en blanco, destaca el azul intenso del fondo, las rocas ubicadas de manera casual dentro y fuera de la misma, así como la imponente palmera oblicua en uno de sus laterales. Todo invita aquí a disfrutar, amenizado con detalles como el bar ubicado en una pequeña cueva en el que los asientos son piedras de formas pulidas por el mar.

Al final del Jameo Grande, se encuentra la entrada al *Auditorio* (1987). Se tiene en cuenta la pendiente del techo de la cueva, colocando el escenario al fondo y estableciendo los asientos en doble graderío paralelo, de filas anchas y espaciosas que garantizan la confortabilidad. La planta adopta la forma de abanico y todo el espacio está focalizado hacia la escena. Se pone especial interés en la iluminación colocada estratégicamente en puntos claves, que va acentuando la pendiente de las gradas hacia el escenario. El resultado es un perfecto anfiteatro con capacidad para 600 personas, con magnificas cualidades acústicas y tímbricas.

Resulta admirable el arte simplista, la decoración natural, el exquisito gusto con que Manrique ha trabajado en esta obra y como ha solucionado cada una de las situaciones constructivas sin reiteración. El repertorio de pavimentos que emplea (enarenados de picón, callados, alfombra de mampostería o sillería basáltica, enfoscado pintado de blanco); la diversidad de escaleras (de lava, en piedra, blanco y madera); las soluciones originales para las barras de los bares, (encajados en la roca, combinando la madera y el blanco); los personalísimos taburetes de barra realizados con un simple callao; el esmero en el diseño de los servicios, y la interminable lista resultado de la mente de su creador.

5.2. *Taro de Tahiche* (1968)

> *Taro*, es una palabra esencialmente lanzaroteña para denominar la construcción que se hace con piedras superpuestas en seco, sin ninguna clase de argamasa intermedia, tal como se hizo en los tiempos neolíticos. La función de estas chozas pétreas es la de poder vigilar los campos cercanos de vides o de higueras. En la proximidades de la localidad de Tahiche existe uno de esos "taros", justo enfrente de donde César Manrique se construyó su espectacular vivienda sobre cinco "burbujas", cuevas volcánicas (Ramírez de Lucas, 1988: s.p.).

Manrique construyó su casa (fig. 3) sobre una enorme finca de colada lávica de 30.000 metros marcada por la existencia, de ciertos caprichos geológicos en forma de burbujas volcánicas y un jameo.

La articulación del espacio inferior está regida por cinco burbujas, que tienen unos ocho metros de diámetro por cinco de altura, de formas circulares y abiertas al cielo. En todas crece una higuera y todas ellas tienen los suelos y la mitad de las paredes encalados, al igual que los pasillos estrechos y bajos que las comunican, produciendo una sensación de catacumba que se rompe al llegar a la apertura del jameo. Las burbujas a las que el artista denomina según su color, están decoradas siguiendo esta premisa, en las tapicerías de los sillones, así como en los objetos decorativos. La iluminación, que obtiene igualmente un tratamiento especial, viene además reforzada por la diversidad de soluciones y formas de las lámparas; coxis de animales que sustentan una bola de cristal, botellas de vidrio con capucho que penden de la roca; o aquellas de estética casi pop que se colocan en la burbuja amarilla. A la higuera que marca el eje central del espacio, le acompañan en ocasiones helechos y vegetación adyacente que reafirman la vida del habitáculo.

La parte superior o planta alta, está conectada al interior por una escalera de caracol, que desembocaba en el salón de estar, al que



Fig. 3 – Taro de Tahiche, 1968. Fuente: V. Izquierdo

rodeaban otras dependencias domésticas como la cocina, cuarto de estar, habitación de invitados, dormitorio, o el espectacular cuarto de baño. En general, el aspecto externo de la edificación se inspira en la arquitectura rural pero la complejidad de la misma sobrepasa los criterios elementales de la vivienda popular. Utiliza los recursos que caracterizan la globalidad de su obra, los materiales de la zona, los muros blanqueados, chimeneas bulbosas, ventanas de guillotina, puertas con cuarterones, imaginación infatigable en la decoración y; por supuesto, incorporación de soluciones modernas en aras a conseguir unos espacios llenos de confortabilidad.

5.3. La Casa del Campesino (1968)

La Casa del Campesino (fig. 4) se encuentra emplazada en el centro geográfico de la isla, entre San Bartolomé y Mozaga. En este lugar existía ya una pequeña casa campesina de la que Manrique partió, restauró y amplio para convertir en prototipo y modelo de vivienda ideal lanzaroteña. En ella no podían faltar, el patio, los muros que se cierran y protegen del viento, el aljibe, las clásicas chimeneas, los balcones canarios, el blanco de las paredes, el verde de las puertas. No reprodujo un modelo concreto existente en cualquiera de los pueblos de la isla, sino que extrajo elementos diversos de distintas localidades, aunándolos y mostrándolos conjugados: chimenea, balcón y puertas de Teguise y San Bartolomé, cubiertas encaladas a cuatro aguas de Femes, portón de entrada con chimenea de Yaiza, etc.

El espíritu tradicional, que confiere al conjunto no se acaba en esta conjugación de formas arquitectónicas, sino que además se



Fig. 4 – La casa del campesino, 1968. Fuente: V. Izquierdo



Fig. 5 - El mirador del Río, 1973. Fuente: V. Izquierdo

pretendió reflejar la vida y las costumbres del campesino, a través de talleres de alfarería, de bordados y tejeduría, un museo donde se exponen los útiles, herramientas, aparatos agrícolas, y objetos de uso doméstico que reviven en la memoria de los visitantes las tradiciones del pueblo lanzaroteño. Para completar este muestrario de usos, el restaurante en el que degustar los platos y gastronomía típica de la isla.

5.4. Montañas de Timanfaya-Restaurante del Diablo (1970)

La planta del restaurante presenta una forma circular, rodeado de amplias cristaleras, a modo de escaparate que hace las veces de mirador desde el que se divisa la prodigiosa tierra de volcanes. En el centro del mismo encontramos un pequeño jardín también acristalado, en el que sobre la ceniza volcánica, yace el esqueleto de un dromedario y el tronco de un árbol seco y quemado. Es un jardín sin vida, muerto. Cuenta la leyenda que en el Islote de Hilario vivió durante cincuenta años un eremita con su dromedario, el cual plantó una higuera que no daba ni flores ni frutos. Los huesos de la columna del dromedario sobre el picón negro debajo del árbol, serían la representación simbólica de aquel relato.

El edificio ofrece una imagen exterior geométrica. Se procura a través la mampostería de lava no desentonar con el paisaje en que se asienta, pero no se ha disimulado de manera tan evidente como en otros ejemplos. Es como si una extraña nave espacial se hubiera posado en ese paisaje lunar para contemplar a través de sus grandes ojos cristalinos lo que le rodea. Este simbolismo no es el único que se extrae de esta realización, en todo el conjunto Manrique nos habla del fuego, causa y resultado del paisaje en que se asienta el restaurante. El diablo, nombre que escoge para el mismo vive en el fuego eterno, y su figura será el emblema del lugar, se repite por puertas, señales y en todos los accesos.

Está ubicado en el acantilado de Famara, al norte de la isla, frente a las islas Graciosa, Montaña Clara, Alegranza y Roque del Oeste, y sobre una pendiente de casi 500 metros de altura. Manrique mandó hacer una perforación en el monte (fig. 5). En esa hondonada se creó el espacio interior, que luego se volvió a tapar recubriéndolo con piedra del lugar. Esta labor de enmascaramiento, hace que el espacio parezca estar excavado en la roca.

La fachada es una pantalla escalonada a modo de mastaba de tres pisos, realizada en collage de lava, en cuyo primer cuerpo se abre la puerta de entrada y en el segundo un óculo. Tras atravesar el pequeño laberinto, se accede a un sinuoso y orgánico pasillo pintado de blanco, decorado con helechos, cerámicas, piedras colocadas exquisitamente y luz tenue, realzado además por la belleza del pavimento de madera, que le confiere calidez. Al llegar al primer espacio cupular dominado por el corrido ventanal se produce en el espectador el buscado efecto de sorpresa. Consigue una vez más impresionar la vista y los sentidos del que accede de repente a algo inesperado e impredecible.

El interior se articula en torno a dos espacios cupulares, con sendos ventanales, en el centro de estas cúpulas pintadas de blanco se colocan dos *esculturas metálicas* con doble finalidad: estética y física (mediante las cuales se pretendía mitigar las ondas sonoras). Están realizadas con alambres y chapas metálicas,

dan la impresión de ser móviles por su elegancia ligera, pero no se mueven. Existe además otra estupenda *composición escultórica* del artista, una pieza metálica, realizada con la técnica del assemblage, en la que hace gala de su genio. Las dos salas se utilizan de bar y zona de descanso. La panorámica que se divisa a través de los grandes ventanales invita a la reflexión perdiendo la mirada en la majestuosa vista que nos ofrecen el mar y las islas vecinas. Pero para contemplarla de una manera más directa se puede salir al exterior de estos núcleos, a través de un balcón abierto asegurado con una gruesa barandilla de madera y fundición.

Los arquitectos utilizaron las grandes ventanas o paredes acristaladas para acrecentar la perspectiva, pero con la solución del mirador se da un paso más allá, puesto que permite al visitante que se mueva fuera del recinto de la habitación aumentando la sensación de profundidad. En el Mirador del Río se dan cita dos de los pilares que rigen la propuesta manriqueña: la perfecta integración y respeto a la naturaleza y el empleo de soluciones arquitectónicas y técnicas novedosas que hacen de la misma una arquitectura puramente moderna.

5.5 El castillo de San José (1976)

Manrique dirigió las obras de restauración, respetando al máximo lo ya existente. En el exterior la gran explanada delante de la entrada del castillo hace las funciones de aparcamiento y, guarda relación compositiva y estética con las texturas de las paredes de la fachada principal, resuelta con una magnifica y sólida fábrica de mampostería de piedra y remates de sillar. En el interior, a pesar de las reducidas dimensiones se aprovecharon al máximo los diversos espacios, para ser utilizados como salas de exposición. Las dos grandes naves con bóvedas de cañón realizadas con grandes sillares de lava negra y pavimento de sillar acogen cómodamente las obras de arte de la colección del museo. Para llegar al aljibe o cisterna de abajo, las gradas austeras de antaño, se han convertido en una elegante escalera, que comunica las dos plantas del edificio. Una vez más el artista se recrea en este elemento constructivo, confiriéndole singularidad a través de su forma interrogante. La curva que describe a lo largo de la pared y el pasillo ligeramente ondeado de líneas blancas, suaves y lisas, se acentúa con iluminación indirecta y con la proporcionalidad del alto y ancho de los escalones.

El Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC) se inauguró con el I Certamen Internacional de Artes Plásticas de Lanzarote, el 8 de diciembre de 1976 gracias al apoyo e influencia de César Manrique, y albergó la colección de arte de vanguardia más importante del momento en Canarias, constituyéndose en el segundo museo de España con estas características (primero fue el de Arte Abstracto de Cuenca creado por Fernando Zóbel, y el tercero en Alicante, el Museo Colección siglo XX, cuyo impulsor fue Sempere).

5.6 . Jardín de Cactus (1990)



Fig. 6 – El Jardín de Cactus, 1990. Fuente: V. Izquierdo

Guatiza y Mala experimentaron una auge sorprendente en el cultivo de la cochinilla hacía 1830. Grandes campos de cactus y tuneras se extendieron por esta zona del norte de la isla. Para proteger el suelo de la sequedad acuciante, los campesinos extraían picón a mano de esta cantera, con ayuda de camellos, que luego trasladaban a sus huertas. De la cantera, sobresalían unos monolitos basálticos de piedra muy dura, imposibles de triturar a mano y que quedaron in situ olvidados por la mano del hombre. La idea de realizar en dicho emplazamiento un jardín de cactus y aprovechar aquellos monolitos naturales partió de Manrique, que encontró en el Cabildo lanzaroteño el apoyo económico para su realización. El lugar se convertiría en la última de las siete obras, que forman parte de la Red de Centros del Cabildo.

El recinto (fig. 6) realizado en piedra tiene forma circular, con escalones descendentes a modo de gradas, por donde se distribuyen los diferentes tipos de cactus. En el centro de la escena, los monolitos de lava están dispuestos tal y como se encontraron en el lugar, resaltados con pequeñas lagunas o

charcas que refrescan el ambiente, en donde los caminos de piedra definen los límites de la vegetación recubiertos de negro picón o lapilli y piedra. El tratamiento de la jardinería como *colección científica,* le da ese carácter de jardín botánico, en donde se pueden admirar más de 1400 especies de cactus, que se han desarrollado de forma espectacular debido a las excelentes condiciones climáticas.

6. Conclusiones

Pocas veces la imagen de un determinado lugar ha estado tan condicionado por la obra de un artista como en el caso de Lanzarote con César Manrique, pensar en la isla es evocarle y viceversa. Pero este sincretismo es resultado del azar sino de un largo proceso de entendimiento mutuo en el que una de las partes aporta el material inspirador, y la otra recoge esta enseñanza y la transforma en obras. De esta intensa relación ambos han recogido sus frutos. Manrique obtuvo en las canteras estéticas de Lanzarote el material para trabajar en su pintura, esculturas e intervenciones arquitectónicas; y la isla se benefició de este trabajo respetuoso hacía ella, librándose de la masificación urbanística descontrolada.

A veces un artista debe demostrar su autenticidad a través de su obra, pero esta, es generalmente atributo de una gran personalidad. A Manrique no le faltaron, personalidad y autenticidad, sensibilidad e imaginación, que aplicó indistintamente en todas sus creaciones y a su propia vida. El lado humano del artista estuvo cargado de vitalismo, su alegría, de optimismo, que le llevaron a amar la vida y respetarla en todas sus formas, a encandilarse con la belleza y reflejarla por doquier, a denunciar los atentados contra la tierra y hacer suyos los problemas que aquejaban al medio ambiente. Esta vertiente de su personalidad fue doblemente significativa, porque nos reveló un artista y un hombre comprometido con la colectividad y con la personalidad e idiosincrasia del medio donde le tocó vivir y porque demostró cómo se puede conjugar un lenguaje arquitectónico basado en la tradición propia, con las nuevas necesidades económicas de los tiempos (turismo).

A través del arte, Manrique consiguió transmitir una ideología estética de vida basada en el respecto a la naturaleza y la creación de espacios llenos de armonía y el bienestar. Sus lienzos, sus esculturas, cada obra espacial construida, son ejemplos permanentes para el aprendizaje que nos legó.

7. Bibliografía

Galante Gómez, F. (2000). *Mirador del Río.* Lanzarote: Editorial Fundación César Manrique.

Gómez Aguilera, F. (1995). *César Manrique en sus palabras*. Lanzarote: Editorial Fundación César Manrique.

Izquierdo Expósito, V. (2001). *La obra artística de César Manrique*. Lanzarote: Publicaciones del Cabildo Insular de Lanzarote.

Maderuelo, J. (2006). *Jameos del agua*. Lanzarote: Editorial Fundación César Manrique.

Manrique, C. (1977). *Lanzarote, arquitectura inédita*. Lanzarote: Publicaciones del Cabildo Insular de Lanzarote.

—. (1988). "Lo que siento al ver donde estoy" en *Escrito en el fuego*. Las Palmas de Gran Canaria: Edirca. P. 18.

Ramírez De Lucas, J. (1988). "Taro de Tahiche" en *Lanzarote, Arquitectura Inédita*. 2ª edición, Cabildo Insular de Lanzarote: Lanzarote, (s.p).

—. (2000). *Jardín de Cactus*. Lanzarote: Editorial Fundación César Manrique.

Ruiz Gordillo, F. (1995). *César Manrique*. Lanzarote: Editorial Fundación César Manrique.

Torrijos, F. (1983). "Entrevista con César Manrique" en *Stand de la galería Theo en Arco-83*. Madrid, 24 febrero 1983. P. 1

Wassiljewski, k. (1995). *7 Creaciones de César Manrique*. 3ª edición. Madrid: Art-Edition.

ÍNDICE ▷

LA CIUDAD MODERNA CAPTADA POR EL OBJETIVO FOTOGRÁFICO: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA *STRAIGHT PHOTOGRAPHY*

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

1. La ciudad de Nueva York, tema de fascinación para los artistas

El primer tercio del siglo XX es un período de profundos cambios y transformaciones en la mayor parte de las facetas de la vida cotidiana y de la creación artística en Occidente. En este último aspecto, el desarrollo de los movimientos de vanguardia va a suponer la clausura definitiva de muchos de los condicionantes y rasgos definidores de la tradición, de tal manera que, por ejemplo, las estrictas divisiones entre manifestaciones y géneros quedan suprimidas o, al menos, puestas en tela de juicio.

En este nuevo contexto de redefinición de trascendentes consecuencias, el espacio urbano adquiere igualmente un renovado cariz como escenario y símbolo evidente de modernidad, concretándose en los flamantes rascacielos la materialización palpable de un desarrollo económico asociado a ese mismo espíritu de modernidad. Una visión no exenta de optimismo –aunque, como veremos más adelante, también hallamos posiciones que relativizan esta orientación– que es continuación de las premisas inauguradas en Europa a mediados del siglo XIX de la mano de ciertos artistas y críticos de arte como Charles Baudelaire; auténticos cantores de la inexorable transformación que estaba aconteciendo en ciudades como París con indudables consecuencias en su organización urbana y faz arquitectónica a partir de la definición de extensos bulevares por los que se canalizaba de modo imparable un continuo trasiego de vida (Frascina et alii, 1998). No obstante, dentro de la propia fotografía, se ha apuntado que la obra de Eugène Atget (1857-1927) representa un intento nostálgico por tratar de atrapar los últimos restos de un París que empezaba a dejar de existir. Mediante un recorrido sistemático buscó inventariar los viejos rincones y fachadas más pintorescas de su ciudad (VV.AA., 1991).

Traspasado ya el umbral del siglo XX, es conocido el particular interés por numerosos artistas de las vanguardias por todo lo relacionado con esta nueva era presidida por la máquina en una sociedad cada vez más tecnologizada. Resulta ya un lugar común remitir a la publicación del manifiesto futurista en 1909, donde se ensalza la nueva belleza derivada de la máquina y de la velocidad, confrontándola a los trasnochados recursos del conservador y estático academicismo. Del mismo modo, y convergentes con estos postulados, hay que situar los del movimiento constructivista ruso. Esta última vanguardia va a considerar el medio fotográfico como un medio idóneo para expresar, de acuerdo a una adecuada sintonía de orden estético, el mundo del trabajo, la particular belleza las máquinas y los nuevos paisajes urbanos, además de quebrar definitivamente, mediante la técnica del fotomontaje –al igual que llevarán a cabo los artistas dadaístas– la representación del espacio figurativo clásico, regido durante siglos por los principios de imitación de las formas naturales. A partir de ahora no se trata de mostrar un referente basado en la naturaleza, sino de, a través de una depuración formalista sin precedentes, llegar a unos contenidos esenciales basados en aspectos únicamente plásticos (color y forma), que presidan efectivamente la composición. Un proceso que se había ejecutado en pintura con los conocidos resultados de índole abstracta, los cuales no tardarán en ser traspasados al medio fotográfico.

Antes de referir este tipo de trabajos, en que la denominada fotografía directa (*straight photography* en el ámbito anglosajón) se erige en un vehículo esencial (objeto de nuestra comunicación), debemos referir ciertas experiencias que en el campo pictórico habían ensayado similares preocupaciones. El artista dadaísta francés Francis Picabia (1879-1953), con motivo de la influyente Exposición Internacional de Arte Moderno en el *Armory Show* de Nueva York, durante febrero y marzo de 1913 (Schapiro, 1988: 113-145), pintó una serie de *gouaches* teniendo como motivo la Gran Manzana, sus avenidas y rascacielos desmaterializados por una suerte de descomposición formal a base de estructuras geométricas simples y colores puros que lo situaban a medio camino entre el cubismo y el futurismo. Por otra parte, paralelamente, este mismo artista había dejado explícita su fascinación por todo este nuevo decorado en sendas entrevistas publicadas en varios periódicos de la ciudad, siendo su testimonio uno de los muchos de la vanguardia europea que dejaba por sentado que "el modelo ideal de ciudad se encuentra en la América superindustrializada" (Le Bot, 1979: 144). Otra opinión que corrobora esta visión enaltecedora, que si bien no alude directamente a la metrópoli estadounidense sí que nos sitúa ante ella, la encontramos en el Prefacio del periodista y crítico Florent Fels redactado para el libro fotográfico *Métal* (1927), de Germaine Krull:

> Les villes d´Europe nous semblent vétustes et anachroniques. Les cites de la province avec leurs mails, leurs aimables fontaines, le kiosque à musique, prennent soudain une allure désuète, cependant que le lyrisme de notre temps parvient à s´inscrire en jets de ciment, en cathédrales d´acier.
>
> (…) Dans le halo qui les entoure, les puissantes dynamos, silencieuses et tranquiles dans l´action, semblent rayonner en vibrations lumineuses, et quel appel de trompes lancent vers le ciel les cheminées, ces nouveaux dieux Termes de notre chemin. Les pont pénètrent dans l´espace. Les trains brisent dans leur fracas la ligned´horizon (Baqué, 1993: 181-182).

Ciertamente, la obra de esta fotógrafa de origen alemán, que se caracteriza por mostrar las brillantes superficies de los edificios industriales, y se sitúa muy próxima al de otros nombres de la Nueva Objetividad (como Albert Renger-Patzsch), vertiente europea de la *Straight Photography* como más adelante comentaremos.

Pero, sin duda, serán los artistas estadounidenses los que más fascinados se muestren ante el dinamismo desbordante de la ciudad de la costa Este. Algunos de ellos se aglutinarán en torno a la figura de Alfred Stieglitz (1864-1946), fotógrafo, editor y galerista, que es uno de los nombres clave en la definitiva instalación de la modernidad artística en los Estados Unidos gracias a la promoción de buen número de artistas europeos por medio de su Galería 291, emplazada en la Quinta Avenida, y su revista *Camera Work*. El propio Stieglitz había desarrollado por su cuenta una interesante trayectoria como fotógrafo en el seno del grupo *Photo-Secession*, dentro de una estética muy próxima al pictorialismo, de tal manera que sus imágenes sobre las calles de Nueva York recogen instantes muy puntuales en que distintos fenómenos atmosféricos (lluvia, niebla, etc.) son captados por el objetivo fotográfico casi al modo impresionista.

2. Del pictorialismo a una vanguardia puramente fotográfica: *Straight Photography*

El último tercio del siglo XIX está marcado por las continuas aspiraciones de numerosos fotógrafos de que sus imágenes se aproximaran a acabados de aspecto pictórico, dentro de una búsqueda constante de que su trabajo se asimilara al de otros artistas, bajo una pretensión de asociar –y, por ende, justificar– su labor creativa bajo el marchamo de la artisticidad. Ya casi a comienzos de la historia del medio fotográfico, en las décadas de los cincuenta-sesenta del siglo XIX, se habían dado algunas experiencias por parte, sobre todo, de algunos fotógrafos británicos (William Lake Price, Oscar Gustav Rejlander, Henry Peach Robinson o Julia Margaret Cameron), que, por medio de evidentes vinculaciones iconográficas con célebres temas de la literatura universal (también son claras las referencias a lo sagrado y lo histórico) o estableciendo paralelismos casi literales en la composición de escenas tomadas de conocidas obras pictóricas del pasado y del presente (lo que se conoce como *tableaux vivants*), intentaron dotar a la fotografía de un reconocimiento del que carecía en aquellos momentos por ser una manifestación demasiado ligada a la realidad, producto de una máquina que dejaba a un lado la imaginación y la subjetividad del artífice (Poivert, 2009: 179-228).

No obstante, pronto se vio que estos recursos no eran suficientes y que la fotografía debía de hacer uso de medios formales que la acercasen efectivamente a ese *acabado pictórico*; de esta manera, se hizo necesario intervenir sobre la propia imagen resultante aplicando una serie de procedimientos pigmentarios (gomas bicromatadas, carbones, tintas grasas, etc.) que permitieran conseguir esas semejanzas. Como consecuencia de esta utilización, se lograron obtener efectos de imprecisión y falta de nitidez muy en la línea de los paisajes pictóricos impresionistas.

En esta línea va a trabajar, entre finales del siglo XIX y los primeros años del XX, Alfred Stieglitz. Bajo parámetros estéticos siempre ortodoxamente modernistas, su trabajo experimentará una notable transición entre los planteamientos pictorialistas que antes hemos citado y la fotografía directa, algo que es común a otros autores como Edward Steichen o Imogen Cunningham (Allen, 2012: 26-37). Un movimiento que se constituye como intrínsecamente fotográfico, basado en la nitidez de la imagen y el empleo de la luz para modelar las formas y subrayar las texturas y superficies de objetos de uso cotidiano, y también de la arquitectura, en especial, la nueva edificación de rascacielos y la industrial. Una tendencia que se desarrolla en paralelo a otra serie de investigaciones formalistas que, incluso descartando el uso de la cámara, van a llegar a resultados novedosos desde el punto de vista plástico, situándose muy cercanos a los conseguidos en el campo pictórico, no en vano, muchos de estos fotógrafos (Laszló Moholy-Nagy con sus "fotogramas" o Man Ray con sus "rayogramas") estaban trabajando en esta faceta (Pando, 1994: 365-382). Resultados que inciden en una apariencia abstracta de los objetos, de la realidad, que se torna irreconocible, "traicionando" la vocación de testimonio documental, de ser prueba vicaria del mundo. Por tanto, en otro orden de cosas, el medio fotográfico se desvincula de cualquier intención de compromiso o de denuncia social de una situación dada para orientarse por unos derroteros formalistas que preocupan exclusivamente en buena medida a buena parte de los fotógrafos de vanguardia, con alguna puntual excepción como es el caso de John Heartfield (junto a otros compañeros del círculo dadaísta, como Raoul Häussmann y Hannah Höch), que aúna la experimentación formal de la mano del fotomontaje con un mensaje claramente denunciatorio, primero sobre las causas y consecuencias de la I Guerra Mundial, posteriormente, sobre la implantación del régimen nazi en la sociedad alemana. Igualmente hemos de considerar los trabajos coetáneos de los soviéticos Alexander Rodchenko y Gustav Klutsis, pensados para la difusión de la revolución socialista (Simó, 2013). Por su parte, la fotografía directa desecha cualquier manipulación de la imagen y sigue siendo partícipe de una similar falta de compromiso, una ausencia que será parcialmente cubierta en Estados Unidos por la fotografía de reportaje inaugurada con el proyecto colectivo de la *Farm Security Administration* (FSA) a partir de la década de los treinta del pasado siglo, y que marca un particular broche a las experiencias formalistas de la década precedente.

Antes de seguir con el análisis de la *Straight Photography* en Estados Unidos a partir de una serie de autores que pertenecen al círculo del mencionado Stieglitz, conviene incidir brevemente en la labor de otros fotógrafos europeos, principalmente alemanes, que avanzaron aspectos comunes, los cuales han sido adscritos por la historiografía especializada bajo la equívoca etiqueta de la Nueva Objetividad. Un tipo de fotografía que, como comentaremos, también asume una orientación práctica en el sentido de que va a servir para ilustrar algunos trabajos publicitarios y proyectos editoriales (Fontcuberta, 1984: 25). Es precisamente en este contexto en el que debemos considerar muchas de las obras de Albert Renger-Patzsch (1897-1966). Fotógrafo que, con la publicación de *El mundo es hermoso* (1928), a través de la presencia repetida de objetos de la vida cotidiana, nos presenta un nuevo tipo de belleza inadvertida (Fontcuberta, 2003: 133-144) mediante la consecución de los citados efectos de brillo, contraste, reflejos lumínicos, etc. Otro fotógrafo alemán que se adscribe a esta tendencia y que tiene más que ver con el objeto de nuestra comunicación por la temática que aborda es Werner Mantz (1901-1983), que se ocupó sobre todo de la arquitectura racionalista que en aquellos momentos estaba en su período de mayor esplendor. Son características sus imágenes de fachadas organizadas en función de rítmicas secuencias de vanos abiertos sobre los paramentos murales, en conjunción con la superposición de sombras que se suman a esta alternancia con las blancas y puras tonalidades de las superficies. Al mismo tiempo, Lucía Moholy-Nagy, esposa de Laszlo, se encontraba realizando un completo compendio sobre la arquitectura de la escuela Bauhaus, centrándose en algunos de los más significativos edificios diseñados por su primer director, Walter Gropius (Sougez, 2007: 330-331 y Valdivieso, 1998: 213-228).

Tales manifestaciones en la práctica fotográfica presentan una evidente relación con algunas premisas teóricas esbozadas por arquitectos tan definitorios de este estilo racionalista como Le Corbusier, quien en 1923 publicó un ensayo titulado *Vers une architecture* (*Hacia una arquitectura*), donde expone sugerentes parentescos entre arquitectura y artes plásticas, a la vez que ofrece una definición de la primera en términos estrictamente visuales, los cuales aparecen casi literalmente aplicados a las imágenes fotográficas que estamos comentando:

> La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan las formas. Los cubos, los conos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela bien; la imagen de ellas es clara y tangible, sin ambigüedad. Por esta razón son formas bellas, las más bellas. Todo el mundo está de acuerdo con esto: el niño, el salvaje y el metafísico. Es la condición esencial de las artes plásticas (Le Corbusier, 1978: 16).

Un poco más adelante, el mismo autor concreta estas valoraciones en los ejemplos constructivos que, a su juicio, son la materialización indiscutible de los avances más positivos que ha experimentado la arquitectura en los últimos tiempos, la tipología fabril:

> Sin seguir una idea arquitectónica, sino simplemente guiados por las necesidades de un programa imperativo, los ingenieros de nuestros días recurren a las generatrices acusatrices de los volúmenes; muestran el camino y crean realidades plásticas, claras y límpidas, brindando paz a los ojos, y los goces de la geometría al espíritu. Así son las fábricas, tranquilizadoras primicias de nuestro tiempo (Le Corbusier, 1978: 28).

En lo que respecta ya a la fotografía estadounidense, volvemos a recuperar la figura de Alfred Stieglitz, que es clave para comprender el inicio y posterior desarrollo de las trayectorias de Paul Strand (1890-1976) y Charles Sheeler (1883-1965), entre otros nombres propios que pasan a formar parte de su círculo a partir de los años veinte. El propio Stieglitz había obtenido ya en la década precedente algunas tomas (como en *The City of Ambition*, 1910) donde el componente arquitectónico, materializado a través de los altos rascacielos de la isla de Manhattan, adquiría un notable protagonismo, pero para hacer patente una visión fría y deshumanizada, expresión de una sociedad que carecía de sentimientos, que había perdido el alma:

> Nueva York es una ciudad resplandeciente. Sus altas torres son flechas de la voluntad; sus calles son los surcos del deseo apasionado. Una ciudad altiva, arrogante, concupiscente, atravesada por un ritmo de hierro. Pero los hombres y las mujeres que han hecho esta ciudad y tienen aquí su solar son ruines, son esclavos, son grises (Corn, 2004: 217-219).

Una imagen de desolación, de personas alienadas, que se dispone en sintonía con la propuesta cinematográfica *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), en que los obreros, auténticos autómatas que han perdido su identidad, desfilan uniformemente por intrincados pasillos de una fábrica que los devora sin piedad; por otra parte, el marco urbano responde a una arquitectura de líneas prismáticas, transidas de aristas de una fría geometría (González, 2006: 41-52), en la línea de los proyectos de Hugh Ferris, que trabajó, entre otros arquitectos de la época, para William van Alen, autor del edificio Chrysler neoyorquino, y escribió el libro *The Metropolis of Tomorrow* (1929) (Subirats, 1992). Una visión de la ciudad que contrasta con el formalismo abstracto que desprende *Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, 1921), que más adelante retomaremos.

Las obras de Stieglitz, en la mayor parte de los casos, son amplias visiones de conjunto, auténticas panorámicas que no dejan de ser un equivalente de la idea tradicional del paisaje sólo que emplazada en un ámbito urbano. De ahí que los cielos sigan desempeñando un papel importante en el encuadre con la pretensión de dotar de un particular aire naturalista, orgánico, al motivo principal constituido de hormigón y acero. Es cierto que la composición queda regida por la disposición netamente geométrica de las líneas verticales de la arquitectura, pero no es menos cierto que éstas quedan insertas en un marco resuelto de acuerdo a unas bastantes convencionales normas de composición, articulada a través de la perspectiva en profundidad. Así, en efecto, una de las diferencias substanciales con los posteriores trabajos de Strand o Sheeler es que éstos potencian en gran medida el carácter bidimensional, superficial, de los motivos fotografiados derivando claramente hacia búsquedas abstractas. De este modo, los trabajos de éstos, en lo que concierne a la arquitectura, se sitúan más próximos estética y significativamente del citado Werner Mantz que del propio Stieglitz. Como ha observado Simón Marchán Fiz:

> En Europa, sobre todo en Alemania, durante la segunda mitad de los años veinte y los años treinta triunfa la fotografía de arquitecturas ligada a la "Nueva Objetividad" en ese fascinante intercambio en donde el gran realismo y la gran abstracción permutan sus papeles. Una permuta que, trasvasada a la fotografía de arquitecturas, supone que la abstracción constructiva de éstas, tomadas como referentes, se torna objetividad potenciada, mientras que la objetividad potenciada se torna abstracción constructiva (Marchán, 2010: 26).

3. Vinculaciones de la *Straight Photography* y la pintura precisionista estadounidense

Como se habrá podido deducir, aunque, veladamente, se ha hecho mención de las posibles conexiones entre el medio fotográfico y el pictórico. Puesto que, en efecto, son detectables bastantes vínculos que tienen que ver con unas similares preocupaciones en el terreno formal. Si, por un lado, la pintura, de la mano esencialmente del cubismo estaba optando por la descomposición geométrica en planos de cualquier motivo procedente de la naturaleza en el campo de la representación, y el futurismo postulaba una renovación tácita de las iconografías tradicionales a favor de todo lo relacionado con la máquina o la ciudad, etc., el *precisionismo*, un término acuñado por el propio Charles Sheeler, es un intento consciente de aunar ambas posturas dentro de una pintura de fundamento geométrico, cercana a la indefinición abstracta, en la que los motivos preponderantes eran

los ámbitos industriales, con sus fábricas y máquinas, y la ciudad moderna, con sus rascacielos de limpias superficies. Artistas plásticos que se sienten atraídos por la cámara fotográfica (otra máquina), con la que incluso compartirán experiencias creativas, por su capacidad de "cosificar" el paisaje urbano, o, dicho de otro modo, de *hacer ver* la esencia geométrica y determinados valores formales de ese paisaje, todo lo cual podía definir, a su vez, una composición estática y sobria –algunos autores hablarán incluso de cierto "clasicismo" (Marchán, 1996: 280)–. Premisas estéticas acordes con la noción de estandarización y producción en cadena, propias del capitalismo industrial que se asienta en el mundo occidental desarrollado del primer tercio del siglo XX, y que tendrá sus consecuencias en la generación y distribución de la obra artística, tal como estudiarán pensadores como Walter Benjamin en ensayos como *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936).

Partiendo de estos planteamientos, hay que comprender los trabajos pictóricos y fotográficos de nombres como Charles Sheeler y Charles Demuth (1883-1935), y, dentro del ámbito exclusivamente fotográfico, los de Paul Strand, Edward Weston y Alvin Langdom Coburn a lo largo de los años veinte del pasado siglo. Si bien es cierto que este último, ya hacia 1913, llegó a presentar en una galería londinense la exposición *Nueva York desde las alturas*, en la que, a través de perspectivas forzadas y composiciones selectivas destacaba el carácter geométrico de calles y edificios (Mulet y Seguí, 1992: 290).

En el caso de Sheeler, resulta especialmente paradigmático el trabajo fotográfico de carácter publicitario realizado por encargo para la empresa Ford Motor Company en 1927. Se centra en detalles concretos de las máquinas, así como en las propias instalaciones fabriles sin tan apenas presencia humana, de tal manera que "la fábrica tenía que verse, a través de sus brillantes y limpios fragmentos, limpia y brillante también, un lugar en el que el trabajo, entendido como castigo, como doloroso esfuerzo o como explotación de los obreros, ya no existía" (Lahuerta, 2003: 46 y Hughes, 2001: 397-398).

Por su parte, Paul Strand había sido un activo experimentador con el medio fotográfico desde mediados de los años diez, siguiendo claramente la estela de las propuestas de la Nueva Objetividad alemana, como manifiestan sus motivos seriados en detalle de objetos de la vida cotidiana, la aproximación en extremo a los mismos, forzando al máximo las posibilidades técnicas de la cámara, y la búsqueda consciente de efectos plásticos sobre las superficies (reflejos de sombras por medio de luces contrastadas), estableciendo lazos muy claros con la abstracción pictórica (Haworth-Book, 1997).

Finalmente, queda consignar el trabajo cinematográfico firmado por ambos *Manhatta* (1921), con el que incorporan decididamente a Estados Unidos al campo de la vanguardia de esta expresión, de hecho, se trata de una participación pionera como demuestran los posteriores filmes europeos como *Berlín, sinfonía de una ciudad* (*Berlin. Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929), dentro de lo que la historiografía especializada ha definido bajo el nombre genérico de *Sinfonías metropolitanas*. De hecho, algunos de los planos (fotogramas) de este film son una traslación literal de pinturas precisionistas, como sucede con *Church Street* (1920), de Charles Sheeler. Un fundamento geométrico que ya fue apreciado por los críticos de la época, y cuyas conclusiones nos recuerdan los comentarios de Le Corbusier que antes hemos extractado:

> Al limitarse a la geometría elevada del Lower Manhattan y sus alrededores, con su nota distintiva, los fotógrafos (sic) han tratado de captar directamente las formas vivas que se les presentaban y reducir, mediante la más rigurosa selección, volúmenes, líneas y masas a sus términos de expresividad más intensos (Sánchez-Biosca, 2006: 53 y Devine, 2012: 105-117).

De este modo, podemos comprender cómo por medio de la *straight photography* o fotografía directa se pone en práctica uno de los más atrayentes axiomas del arte de vanguardia: la confluencia de intereses formales y simbólicos entre manifestaciones distintas que, a priori, poco tienen que ver entre sí, desaparecidas para siempre las preferencias jerárquicas, entendida la creación, en el momento culminante de la modernidad, como un proceso idóneo para el despliegue de la subjetividad del artista.

4. Bibliografía

Allen, J. M. (2012). "De la visión a la realidad: una transición del pictorialismo a la fotografía moderna" en Fuentes Santos, M. (coord.), *Imogen Cunningham*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Mapfre y TF Editores, pp. 26-37.

Baqué, D. (1993). *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*. Éditions Jacqueline Chambon.

Carrillo Martín, F. (2009). "Nueva York en el período de entreguerras: arquitectura e ideología en la era del maquinismo" en *Lars: cultura y ciudad*. Nº 17, pp. 65-69.

Corn, W. (2004). "Modernos antimodernos: Alfred Stieglitz y su círculo después de la Primera Guerra Mundial" en VV.AA., *Nueva York y el arte moderno. Alfred Stieglitz y su círculo (1905-1930)*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Pp. 209-227.

Devine, M. (2012). "An Art That Won´t Behave": Film and the *Seven Arts*, 1907-1921" en *American Literature*. Vol. 84, nº 1, pp. 89-117.

Fontcuberta, J. (1984). "La nueva objetividad" en VV.AA., *Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España 1920-1945*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Frascina, F. et alii (1998). *La modernidad y lo moderno. Pintura francesa en el siglo XIX*. Madrid: Akal.

González Chávez, C. M. (2006). "Metrópolis. La imagen la ciudad a través de la cámara de Fritz Lang" en *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*. Nº 4, pp. 41-52.

Guigon, E. (2000). "Arte y maquinismo, algunos aspectos" en *Arte y parte. Revista de arte*. Nº 29, pp. 99-110.

Haworth-Book, M. (1997). *Paul Strand*. Colonia: Köneman.

Heise, C.G. (2003). "*El mundo es hermoso* (1928)" en Fontcuberta, J. (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili. Pp. 133-144.

Hughes, R. (2001). *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Lahuerta, J. J. (2003). "El aspa y la rueda *Industry* (1932), de Charles Séller" en *Arte y Parte*. Nº 43, pp. 44-51.

Le Bot, P. (1979). *Pintura y maquinismo*. Madrid: Cátedra.

Marchán Fiz, S. (1996). *Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, *Summa Artis. Historia general del arte*. Vol. 39. Madrid: Espasa-Calpe.

—. (2010). "La percepción estética de las arquitecturas a través de la fotografía" en *Exit: Imagen y cultura*. Nº 37, pp. 16-59.

Mulet Seguí, M. J. y Seguí Aznar, M. (1992). "Fotografía y vanguardias históricas" en *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*. Nº 5, fascículo 2, pp. 279-305.

Pando Despierto, J. (1994). "Pintura y fotografía en el alba de sus vanguardias. Sumisiones, fusiones y revoluciones" en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII: Historia del Arte*. Nº 7, pp. 365-382.

Poivert, M. (2009). "1857-1917: De la fotografía victoriana al movimiento pictorialista" en Gunthert, A. y Poivert, M. (coords.), *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Madrid: Lunwerg. Pp. 179-228.

Sánchez-Biosca, V. (2006). "Paul Strand y las paradojas de la modernidad americana" en Tranche, R. (ed.), *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio. Libros de cine. Pp. 49-71.

Schapiro, M. (1988). "La introducción del arte moderno en América: la Armory Show" en ídem, *El arte moderno*. Madrid: Alianza. Pp. 113-145.

Simó Mulet, T. (2013). "Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko" en *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*. Nº 4, 2013.

Subirats, E. (1992). *La transfiguración de la noche (La utopía arquitectónica de Hugh Ferris)*. Madrid: Colegio de Arquitectos.

Valdivieso Rodrigo, M. (1998). "Lucía Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus" en *Arte, individuo y sociedad*. Nº 18, pp. 213-228.

VV.AA. (1991). *Eugène Atget. El París de 1900: colección Musée Carnavales*. Catálogo de exposición. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.

ÍNDICE ▷

TERPSICORE RECONQUISTA LA CIUDAD
TRISHA BROWN Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE ATDK

Marta Llorente Pascual
Universidad Politécnica de Madrid

1. Introducción

> ¿Qué debemos hacer para que Terpsícore ocupe nuevamente su lugar entre las musas?
>
> Tenemos que recuperar:
>
> 1º La belleza ideal de la forma humana;
>
> 2º El movimiento que es expresión de esa forma.
>
> Toda mi investigación y mi estudio en el campo de la danza se ha basado en estos dos principios
>
> (Duncan: 2008: 94).

Estas reflexiones de Isadora Duncan ponen en relieve, por un lado la importancia que la danza tuvo en la Ciudad Griega y por otro la pérdida de la misma a lo largo de la historia. Su mayor deseo era recuperarlo, y así lo vuelve a reflejar con estas palabras:

> Las artes que rodeaban a la tragedia se han separado. La Arquitectura va por su lado: los arquitectos que han construido los teatros modernos han seguido planos personales, dirigidos a un propósito comercial, y han elevado edificios incómodos tanto para el público como para los actores. La Danza creyó que podía vivir sola (…).
>
> Hay que rehacerlo todo. El sueño más bello sería el de reencontrar el teatro griego, que es el ideal tanto para los espectadores como para los actores (…) ¡Reencontrar la antigua idea y, por un milagro de emoción, reunir nuevamente las artes y los artistas! (Duncan: 2008: 107).

Así expresa Isadora su anhelo por la vuelta a los valores y relaciones de la Danza y la Arquitectura que había en el mundo griego, la necesidad de que la danza se reencuentre con la ciudad-polis e interactúe con ella, la unión de las Artes. Esta necesidad que resurge a principios de S.XX también la encontramos en personalidades como R. Von Laban que desarrollan profundos estudios en la relación del cuerpo con el espacio. Iniciativas como La Bauhaus o el Black Mountain Collage y el espíritu de interdisciplinaridad que éstos emanaban, fueron el germen de lo que ocurriría posteriormente. El interés es creciente y común, se va acentuando durante la primera mitad del S. XX dando lugar numerosos artistas/coreógrafos que investigan en esta dirección, como Mary Wigman, Kurt Joos, Martha Graham por nombrar algunos. A mediados del S. XX aparecen evoluciones de ese espíritu, como las propuestas de Merce Cunnigham de desjerarquización del espacio, descontextualización de la danza y del arte, pasando a ocupar espacios no convencionales, así como el diálogo y trabajo colaborativo entre disciplinas todo ello esbozado años antes.

Con estos antecedentes, centraremos el interés en los años posteriores, en torno a los años 60-70, después en los 80 y hasta nuestros días, analizando dos figuras concretas que ponen en práctica aquel deseo de Isadora Duncan: Trisha Brown y Anne Teresa de Keersmaeker. Esto no quiere decir que sean dos casos únicos y aislados, ni mucho menos, pero en cierto modo sí muy representativos, de una gran talla y me atrevería a decir bastante pioneros.

2. Trisha Brown y la ciudad

Nueva York, 1961. La estadounidense Trisha Brown se encuentra con esta ciudad a la que se ha mudado animada por sus amigas Yvonne Rainer y Simone Forti, y junto a ellas, entre otros artistas, fundará el Judson Church Theater en 1962. Esta iniciativa surge a raíz de unas clases de composición experimental con Robert Dunn. Este colectivo de artistas anárquicos, comparte la intención de acabar con las reglas establecidas y académicas de la danza, sientan las bases de su filosofía en el pensamiento de John Cage. Durante este tiempo Brown trabaja con bailarines-coreógrafos y artistas experimentales en un ambiente de multidisciplinaridad, intercambio, diálogo y libertad. Si bien es cierto que en su obra se lee la influencia de su maestra Anna Halprin, en cuanto a esa manera de comprender el espacio, la utilización de la improvisación como herramienta coreográfica, y que en cierto modo es fruto de todas las eclosiones que están aconteciendo en esta época, Brown no deja de ser una figura innovadora en la historia de la danza, con un espíritu investigador incansable y que supondrá un claro referente en posteriores coreógrafos. Esta artista multidisciplinar por excelencia, marcará el desarrollo de la danza postmoderna.

> La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. A esa realidad, sin saberlo, se consagra el *flâneur* (…) Paisaje, eso es la ciudad para el *flâneur*. O más exactamente: para él la ciudad se escinde en sus polos dialécticos. Se le abre como un paisaje y lo encierra como una habitación (Benjamín, 2004: 434).

Esta idea de Benjamin de la ciudad como paisaje parece ser la misma de la que Trisha Brown arranca y concibe sobre todo sus primeras piezas en los años 60, que son las que estudiaremos.

En ellas la ciudad interactúa con la danza a modo de paisaje escenográfico de muy diversas maneras, fruto de sus múltiples investigaciones; establece un diálogo directo con la arquitectura de la ciudad y el entorno. Explora el desafío que supone la gravedad, Brown experimenta con la danza aérea en el entorno urbano, utilizando edificios que pasan a ser el paisaje de la danza. Desarrolla una danza con equipamiento (arneses, cuerdas, poleas…) los bailarines se desplazan por estos edificios, por sus fachadas, sus cubiertas, haciendo que el movimiento sobrevuele la ciudad. Así se conforma su método de trabajo; reflexiona tanto sobre el plano horizontal como sobre el plano vertical, ambos se expanden tanto hacia el cielo como hasta el horizonte; ubica sus piezas en lugares específicos, trabajando el concepto de "site specific". Respecto a este concepto, anotar, que resurge en los años 60 sobre todo en el campo de la escultura pero que ha existido desde tiempos romanos, ese "genius loci" tan ligado al arquitecto, que Alexander Pope en S. XVIII consolida dentro del diseño paisajístico y que posteriormente en la arquitectura moderna es desarrollado dentro del pensamiento fenomenológico por Norbert Schulz en su libro, "Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture".

Otras de las particularidades de Brown y con lo que experimenta en esta dirección, es el acercamiento de la danza a la vida cotidiana; esto lo realiza en un doble sentido: por un lado el hecho de colonizar la ciudad "territorializarla", como diría Deleuze, acerca la danza a los ciudadanos, les hace partícipes de ella, la "democratiza"; por otro lado el "lenguaje" empleado, los movimientos que utiliza, en parte son movimientos de la vida cotidiana , lo cual ofrece una lectura mucho más cercana y es otra manera más de descontextualizarla , además de la espacial.

La obra de Trisha Brown abarca muchas más cuestiones que las expuestas en este artículo, por poner un ejemplo, su obra plástica, de suma importancia, ya que utiliza el dibujo como herramienta danzistica, paralelismo que igualmente se encuentra en Anne Teresa de Keersmaeker, sin embargo se trata de acotar el tema que nos ocupa: la ciudad.

Para ilustrar las citadas facetas que presenta Trisha Brown y que conforman la base de su investigación, aunque no son las únicas, mostraremos cuatro de sus primeras piezas como ejemplos paradigmáticos.

En 1968 se estrena "Planes", pieza que trata de explorar la dualidad espacio físico y el espacio más allá de la tierra, la estratosfera. En ella se concibe el teatro como túnel vertical, que ofrece al público una perspectiva diferente y se consigue la sensación de ingravidez. La ciudad aparece como centro magnético, cuyo "momentum" es perpendicular y se convierte en la válvula de escape vertical a través de un ascenso continuo, mostrando la poética del macro y micro cosmos, que culmina con la rápida deceleración. Planes juega con la percepción, otro detalle que apoya esta idea es el vestuario de los bailarines que es mitad blanco, mitad negro, de manera que por momentos parecen volar y otras arrastrarse por el suelo.

Citando la descripción de la propia autora:

> Un video de una vista aérea (de Jud Yalkut) se proyecta en una pared de 18 pies de largo por 13 pies de alto, dicha pared está perforada por completo con agujeros redondos equidistantes.

> Tres performers atraviesan la superficie de la pared a cámara lenta, dando la sensación de caer por el espacio (Trisha Brown en http://www.trishabrowncompany.org/?page=view&nr=1185).

Volviendo a aludir la idea de la ciudad como paisaje que nos soporta y con el que dialogamos, Brown parece identificarse con las ideas del artista británico Hamish Fulton: "Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje (…). Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos" (Hamish Fulton, citado en Careri, 2013: 100).

Así, dos años después de Planes, en 1970, realiza una de las piezas más sencillas, de la serie de piezas con equipamiento, pero también una de las más espectaculares se trata de "Man Walking down the Side of a Building". Aquí, esta idea de ingravidez y de andar por los edificios de la ciudad se materializa, un bailarín con arnés, desciende por la fachada de un edificio guiándose de una cuerda. La acción comienza en la azotea de un edificio de ladrillo de siete plantas en Soho; el performer se inclina progresivamente hasta que llega un momento que pasa a esta horizontal pero perpendicular al plano de fachada y comienza el descenso paralelo al suelo.

"Si empiezo a sonar como una hilada de ladrillos con sentido del humor, entonces estás empezando a entender mi trabajo" (Trisha Brown, en http://www.trishabrowncompany.org/?section=39#main) dice Trisha Brown, una alusión directa a la relación tan estrecha de su trabajo con la arquitectura.

En Roof Piece (1971) el plano horizontal de las azoteas de NY se extiende hasta el infinito a través del movimiento.12 bailarines se sitúan en 12 cubiertas diferentes de una zona de 10 bloques de edificios en el Soho. Cada bailarín trasmite el movimiento al bailarín en la terraza más próxima y así, como una onda va viajando el movimiento por el cielo neoyorkino. Hay clara una intención de dar un cierto protagonismo a la ciudad, a la arquitectura, valerse de ella para crear sus piezas, dialogar con ella, mostrar su gran belleza. El potencial de la ciudad y la arquitectura es enorme, se investigan nuevas formas de usarlas, nuevos puntos de vista, desde distintas alturas, planos… Ahora pasa a configurar el paisaje, la escenografía de una nueva danza. En este sentido Lisa Graus cita a T. Brown: "Decidí que dejaría la estructura tan visible como la danza" (Dance Magazine, 2005).

Para concluir esta pequeña muestra, "Group primary accumulation" de 1973, pieza para cuatro bailarines que bailan tumbados sobre su espalada ha sido representada en numerosos espacios públicos, siempre al aire libre (aunque también se ha mostrado en escenario) desde parques hasta en el agua sobre plataformas flotantes. Los cuatro performers se encuentran paralelos, sobre su dorso y equidistantes, llevan a cabo la pieza al unísono, generando una serie de gestos que se van acumulando. Las figuras rotan 45 grados cada una en los dos últimos movimientos, realizando un giro de 90 grados al terminar la frase. Dicha frase se repite hasta los dos últimos minutos del baile, en los cuales se ejecuta un giro de 360 grados y así se han transitado todas las direcciones.

Veremos pues, cómo estos primeros trabajos de Brown, que son puras investigaciones de laboratorio, aunque siguen representándose hasta nuestros días, van a ejercer una gran influencia en la obra de coreógrafos posteriores, tanto en América como en Europa. Tal es el caso de Anne Teresa de Keersmaeker, que a su paso por NY una década más tarde conoce la obra de Trisha Brown.

3. Influencia de Trisha Brown en la obra de ATDK

Unos años más tarde, despuntan los años 80 y el punto de partida vuelve a ser NY. La bailarina y coreógrafa belga-flamenca Anne Teresa de Keersmaeker realiza allí una estancia de un año de formación. Obviamente que la formación que ya posee cuando va a Estados Unidos es muy sólida y de una gran calidad, Mudra, Maurice Béjart; sin embargo este año al otro lado del Atlántico y conocer de primera mano todo lo que está ocurriendo en Amércia en esos momentos, no serán indiferentes para la obra de Anne Teresa. Con todo el bagaje allí acumulado vuelve a la vieja Europa donde despega inmediatamente con una carrera estelar. Este comienzo tiene lugar dentro de un contexto artístico muy favorable al desarrollo de la danza, que evoluciona en paralelo al arte, tanto a nivel europeo como americano. Los primeros trabajos de ATDK muestran la influencia del minimalismo norteamericano y en especial de Trisha Brown; en esta primera etapa será sobre todo en el proceso compositivo, utilizando herramientas tales como la acumulación o la repetición. De igual manera la forma de trabajar el cuerpo se ve también afectada, desarrolla un estilo propio pero que recuerda mucho a Trisha Brown , sobre todo en piezas como "Set and reset" (1983), movimientos de brazos que se balancean en un desequilibrio magistral. Todo esto hace que la danza sea fluida y sobria al mismo tiempo centrando el interés en la exploración del espacio próximo que evoca el movimiento. Se trata de movimientos que definen de una forma sutil el espacio-entorno próximo de los bailarines, definiendo múltiples planos áreas en torno a ellos, sobre todo con los mencionados balanceos

de brazos y desplazamientos gráciles y rítmicos. Otros principios como los del "cuerpo democrático" son igualmente retomados y reinterpretados; la forma de entender y tratar el espacio, son múltiples los paralelismos que no dejan de aparecer durante toda obra de Keersmaeker. La huella que Trisha Brown deja en ATDK es inconfundible.

Dentro de todo este abanico de recursos "brownianos" que resuenan en la obra de ATDK, estudiaremos unas piezas en las que al igual que Trisha tiene presente la ciudad y la arquitectura como paisaje que recorre y en el que se apoya. Si bien esta idea de ciudad/arquitectura-paisaje no es no siempre literal, ya que en el primero de los casos sería un paisaje metafórico, en el segundo un recorrido textual por una ciudad concreta, Bruselas, y en el último un "site specific" con un tiempo específico también.

3.1. Achterland 1990. Paisaje metafórico

Ninguna parte o cualquier parte. No siendo uno de sus primeros trabajos, muestra numerosos ecos espaciales y referencias a Trisha, a pesar de que ya han pasado casi diez años de su estancia neoyorquina. La idea de paisaje en esta pieza es más metafórica que física. La coreografía sobre música de György Ligeti y Eugéne Ysaye, porta un nombre que puede leerse como metáfora de un lugar, en lengua flamenca, la palabra "achterland" se puede entender como "tierra de sensaciones". La música se compone de ocho Estudios para piano y tres Sonatas para violín solo, y como en toda la obra de ATDK tiene un papel protagonista; tanto músicos como bailarines comparten la escena. La autora expone su personal visión acerca de la sexualidad en el mundo moderno. Dentro del cuerpo de baile predomina el elemento femenino y, por medio de un lenguaje en el que se alternan el fetichismo, la ambigüedad y una tensa oposición entre el temor y el desenfreno, De Keersmaeker coloca la angustia y el aislamiento como ejes de la relación entre varones y mujeres. La escena se presenta geométricamente ordenada: los cinco cuadrados de luz proyectados en la zona delantera del plano horizontal, mientras que sobre la zona de atrás sobrevuela un volumen de madera centrado en el espacio y formado por bloques prismáticos, a modo de manzana de bloques neoyorquina. ATDK incorpora otro punto de vista a la coreografía. Es decir podemos imaginar que es una escena urbana o en una ciudad porque ya hemos tenido en alguna ocasión de nuestra vida real la experiencia de ver una ciudad desde arriba y podemos asociar ese volumen a un paisaje conocido. Bajo esta "manzana" el pianista, sentado a su piano de cola y a ambos lados sillas y plataformas apiladas que en algún momento se utilizarán. Todo este orden geométrico sumado a los todos oscuros y grisáceos ayudan a crear una atmósfera onírica por la que transitan los fantasmas del inconsciente de cada uno de los personajes.

3.2. Counter Phrases 2003. La ciudad como paisaje recorrido

Bruselas, recorriendo la ciudad de fuera hacia dentro. Este video-danza está formado por diez piezas pequeñas fruto de la colaboración artística con diez compositores de música, Thierry de Mey y Anne Teresa de Keersmaeker. Esta vez el telón de fondo va cambiando y muestra un interesante viaje por el "espacio urbano", desde un parque frondoso a modo de "parque inglés", pasando por jardines de estilo versallesco con setos laberínticos, para pasar a una "plaza dura" límite de dicho parque; el "parcours" continúa en pleno centro urbano de una ciudad, se trata de una plaza configurada por edificios administrativos, columnatas y porches son tomados por los bailarines. Dicho peristilo delimita la plataforma que se eleva sobre la ciudad de Bruselas la cual dibuja su perfil en el horizonte y los bailarines en primer plano trazan movimientos fundiéndose con el paisaje urbano. La danza finaliza con otro parque urbano como telón de fondo. En este caso las imágenes nos transportan directamente a las investigaciones de Brown que hemos expuesto anteriormente: es imposible no pensar en "Roof piece" cuando los bailarines danzan en esa plaza dura, rodeada de arquitectura que se vuelca sobre la ciudad y se pierde en el horizonte; igualmente las escenas del estanque con las plataformas flotantes nos transportan a ese "Group primary accumulation" de Brown.

3.3. Cesena 2011.Site specific-time specific

Avignon, Palacio de los Papas, 4.30 de la mañana. Por último "Cesena" creada casi como segunda parte de su predecesora "En Atendant", en estrecha colaboración Björn Schmelzer y su grain de lavoix ensemble. Se trata de una pieza concebida para un lugar específico: la "cour d´honeur" del palacio de los Papas de Avignon y para un momento del día específico: el amanecer. Se plantea un enfrentamiento, un encuentro: por un lado bailarines y cantantes que comparten la escena explorando los límites de su habilidad y por otro la música del S. XIV, "Ars subtilior" frente a un público del S.XXI. Los cuerpos de los bailarines encarnan esta compleja música medieval a través de movimientos fluidos, yendo directamente a la esencia de la música y del movimiento, con dinamismo e intensidad, mientras la luz del día va bañando el patio de honor de los Papas.

Efectivamente este cuarto ejemplo nos vuelve a transportar a conceptos empleados por Brown: la colonización de un espacio

concreto, añadiéndose la novedad en este caso del tiempo, el diálogo entre disciplinas y su confrontación (arquitectura-música-danza). En cierto modo viene a ser una recapitulación, otra ilustración de aquel deseo de Isadora Duncan del que hablábamos al principio de propiciar un reencuentro a todas artes.

4. Bibliografía

Abad Carles, A. (2008). *Historia del Ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza S.A.

Benjamin, W. (2004). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Burt, R. (2011). *Judson Dance theater, performative traces*. New York: Routledge.

Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: GG.

Colomé, D. (1989). *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Turner.

Duncan, I. (2008). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal S.A.

Guisgand, P. (2007). *Les fils dún entrelacs sans fin. La danse dans la oeuvre d´Anne Teresa de Keersmaeker.* Villeneuve d´Ascq: Septentrion.

Guisgand, P. (2008). *Anne Teresa de Keersmaeker*. Palermo: L´Epos.

Goldberg, R. (2002). *Performance Art*. Barcelona: Destino S.A.

Halprin, A. (2009). *Mouvements de vie*. Bruselas: Contredanse.

Kästner, I. y Ruisinger, T. (2007). *Anne Teresa de Keersmaeker*. Munich: k-Kiesler.

Keersmaeker, A. T. de y Cvejic, B. (2012). *Carnets d´une coréographe: Fase, Rosas danst Rosas, Elena´s Aria,Bartok*. Bruselas: Fonds Mercator.

—. (2013). *En atendant & Cesena. A choreographer´s score*. Bruselas: Fonds Mercator.

Koolhaas, R. (2012). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: GG.

Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza*. España: Univ. de Alcalá/ Mercat de las Flors.

—. (2004). *Of the presence of the body*. Connecticut: Weseyan University Press.

VV.AA. (2002). *Rosas/Anne Teresa de Keersmaeker*. Burselas: La Renaissance du livre.

VV.AA. (2008). *Trisha Brown: so that the audience does not know whether I have stopped dancing*. Minneapolis: Walker Art center.

Zegher, K. y Manning, E. (2001). *Violin Fase*. Bruselas: Fonds Mercator.

5. Otras referencias

Trisha Brown Company. Consultado en http://www.trishabrowncompany.org/index.php?section=39#main

Cesena. Consultado en https://www.youtube.com/watch?v=Nob9Avyi3W4&feature=share&list=UUGyEH35_WUrDg5PteQcQhw&index=2

Anne Teresa de Keersmaeker. Consultado en http://www.rosas.be/en/anne-teresa-de-keersmaeker

DIBUJO, REALIDAD Y UTOPÍA EN LOS PARADIGMAS URBANOS

Nuño Mardones Fernández de Valderrama
Universidad de Navarra

La disciplina urbana en su intento de definir y ordenar la ciudad, a través de planos, siempre ha estado vinculada, en una relación de necesidad, con la representación y dibujo. Es precisamente esta herramienta, por encima incluso de la palabra, la que ha permitido expresar y difundir, con claridad, las ideas y propuestas urbanas que han ido apareciendo desde los inicios mismos del urbanismo como técnica y como disciplina en la segunda mitad del siglo XIX.

Pero más allá de la instrumentalización de las artes pictóricas, y en especial del dibujo, por parte del urbanismo, éste ha sido adoptado como parte intrínseca de su metodología y naturaleza. No en vano, alguno textos fundacionales del planeamiento –Sitte, Stübben o Bulls– defendieron el valor artístico de la ciudad por encima de las demás dimensiones. El propio Sitte, en su texto *Construcción de ciudades según principios artísticos*, afirmaba que "en la urbanización es indispensable el arte, pues influye continuamente educando las masas populares"; en efecto "la urbanización bien concebida no es un trabajo mecánico de oficina, sino una obra artística importante y llena de espíritu" (Sitte, 1889: 134-135 y 217).

Es por ello que el urbanismo se ha desarrollado como una dualidad entre ciencia y arte capaz de dar forma a los asentamientos humanos con el objetivo de satisfacer las necesidades sociales, políticas y económicas de sus habitantes. De este modo la ciudad, en la medida en que se ha convertido en el lugar predominante de la vida, es el principal objeto de estudio y trabajo no sólo de los urbanistas, sino de toda la sociedad en su conjunto.

> Si la sociedad humana es hoy día sociedad urbana, la ciudad es, también, una construcción cultural, lo que lógicamente ha de tener su reflejo en la literatura y el arte (…) arte típicamente urbano que tiene a la ciudad como expresión y como inspiración (Arroyo, 2002: 187).

Por lo tanto en la ciudad se dan cita no sólo las ideas de los constructores de la ciudad contemporánea sino de todos aquellos artistas cuyo punto de inspiración y trabajo se centra en ella. "Es en el punto de contacto entre estas dos actitudes (la imaginación y la experiencia del artista y la invención y la representación del urbanista) donde emerge el complejo concepto de ciudad" (Ramoneda, 1994: 12). Así la ciudad se convierte en la obra de arte total, en el objeto donde se dan cita todas las inquietudes artísticas de cada momento; donde se refleja la idea del *Zeitgeist* de Hegel o la *Voluntad artística* de Riegl.

Dentro de este marco general, y entendiendo la ciudad desde una concepción unitaria y totalizadora, son los planes urbanísticos, en cuanto paradigmas de la evolución disciplinar, una buena muestra de la interrelación entre urbanismo y expresión artística. En ellos se utiliza el dibujo como vehículo de expresión de las ideas y teorías urbanas que subyacen en cada una de estas propuestas. No obstante, antes de entrar a analizar estos documentos desde un punto de vista artístico, compensa aclarar que su componente eminentemente técnica limita su expresividad y libertad plástica.

Tras la revolución industrial las ciudades padecieron unos cambios sin precedentes derivados de los nuevos procesos productivos y los cambios sociales y políticos. La visión de la ciudad en el siglo

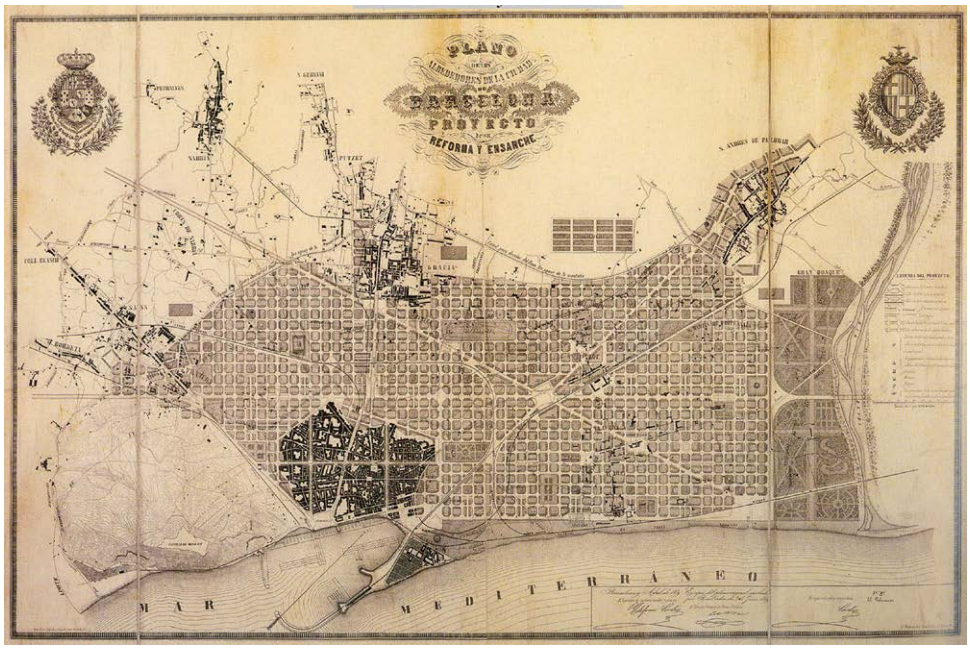


Fig. 1 – Cerdà, I. (1859) Proyecto de Reforma y ensanche de Barcelona. Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Plan_Cerd%C3%A1#mediaviewer/File:PlaCerda1859b.jpg

XIX era caótica; la falta de espacio y el hacinamiento, las pésimas condiciones higiénicas y sanitarias y la cada vez mayor migración del campo a la ciudad hicieron reaccionar a la sociedad a través de higienistas y filántropos que elaboraban informes para propiciar reformas sanitarias urgentes.

En este contexto Ildefonso Cerdà, formado como ingeniero de caminos, busca dar una respuesta integral y unitaria al crecimiento urbano de Barcelona a la vez que formula una nueva disciplina con pretensión científica: la *urbanización* como "conjunto de conocimientos, principios, doctrinas y reglas, encaminados a enseñar de que manera debe estar ordenado todo agrupamiento de edificios" (Cerdà, 1867: 31). Es precisamente el *Proyecto de reforma y ensanche de Barcelona*, aprobado en 1859, un trabajo que, aunando arquitectura e ingeniería, se apoya en la técnica del dibujo a línea, sin alardes expresivos y poca coloración, para dotar funcionalidad y practicidad a una propuesta que debía dar una respuesta inminente a los graves problemas existentes.

En efecto los planos presentados por Cerdà muestran una concepción científica de la ciudad, donde el realismo, el valor de la exactitud y lo matemático quedan patentes, especialmente, en sus plantas de calles acotadas. En realidad suponen una continuidad con las técnicas de representación utilizadas hasta ese momento pero que, en su afán de precisión, evocan a los dibujos del trazado de las murallas renacentistas de Florencia, obra de Miguel Ángel, a las que Bruno Zevi asemeja a dibujos hechos por ordenador.

Ya en el sigo XX la percepción de la ciudad continúa siendo igual de caótica a pesar del nacimiento de la disciplina urbana. En realidad, los avances de la técnica, en lugar de mejorar las condiciones de vida, incrementan la complejidad del fenómeno urbano y añaden nuevos problemas a la ciudad. A partir de este momento las teorías urbanas se diversifican y multiplican tratando de proporcionar el cambio que la sociedad necesita. Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX comparten estas inquietudes y ven en el paisaje urbano y la ciudad el mejor espejo para reflejar la nueva sociedad.

Una primera respuesta nace de aquellos urbanistas que buscan recuperar la belleza perdida de las ciudades como el mejor medio para mejorar la ciudad, algunos toman como referentes los postulados defendidos por Sitte y Buls, pero no faltan los que se sienten atraídos por las experiencias de *L'École de Beaux Arts*. Esta tendencia adquiere carta de naturaleza en Estados Unidos donde las experiencias academicistas gozaban de especial aceptación; así nace el movimiento de la *City Beautiful* que, bajo el lema del embellecimiento y monumentalización de la ciudad, "proyecta cortar el tablero [la malla ortogonal preeminente] mediante unas red de grandes diagonales, insertar parques públicos y urbanizar los ambientes centrales como grandes composiciones arquitectónicas unitarias" (Benevolo, 1982: 87).

Uno de los primeros ejemplos de este movimiento fue el Plan de Washington (Plan McMillan) de 1902, redactado por la *Senate Park Commission*, formado entre otros por Olmsted y Burham. El Plan propone la creación de dos ejes perpendiculares sobre los que se articulan edificios monumentales y sistemas de parques que recuerdan a los jardines barrocos de ciudades como Versalles o Karlsruhe.

En 1909 este movimiento americano alcanzó la perfección con el Plan de Chicaco, obra de Burham y Bennet, donde, tomando el ejemplo de Haussmann en París, inserta en la ciudad grandes ejes

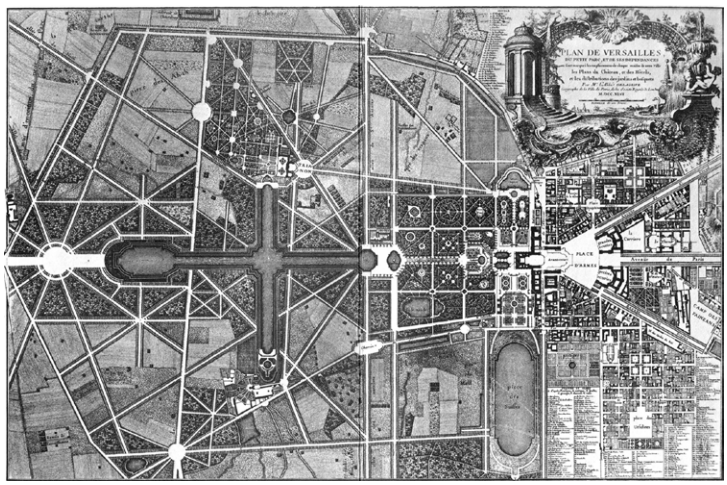


Fig. 2 – Delagrife, G. (1746). Plano del Palacio y los jardines de Versalles. Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_de_Versailles_-_Gesamtplan_von_Delagrife_1746.jpg

y diagonales, acompañados de nuevos espacios públicos y un sistema de Parques que magnifica su belleza. "Ninguna imagen tan patente para significar lo que fue aquello como el plano de la ciudad de Chicago de Daniel Burnham. La ciudad como una escena teatral perfecta" (Moneo, 2004: 110).

Esta línea fue seguida por la propuesta ganadora del Concurso Internacional para la nueva capital federal de Australia, Camberra, celebrado en 1912. El plan diseñado por Walter Burley Griffin, arquitecto y paisajista de Chicago, en palabras del arquitecto John Sulman, en la revista australiana *Building*, "impresiona por ser el único que ha propuesto un enfoque artístico de la planificación urbana" (Reps, 1997: 239), donde juega con el trazado de los lagos y las grandes avenidas que unen los diferentes centros monumentales que componen su propuesta.

Estos planes son documentos de claro sabor académico, que recurren a la tradición academicista de la *École des Beaux-Arts* basada en los modelos y el dibujo de la tradición clásica. La belleza, que se desea proporcionar a la ciudad, invade todos los ámbitos de la planificación. Para ello se apoyan en la capacidad de la representación gráfica, se elaboran así unos planos y perspectivas que, al convertirse en autenticas obras plásticas en sí mismas, son la mejor muestra de la capacidad del arte para transformar una sociedad que se encontraba en decadencia.

Pero más allá de este vínculo con el mundo clásico, las perspectivas que acompañan al Plan de Chicago, ideadas por el muralista americano Jules Guerín, que ya había trabajado como



Fig. 3 – Griffin, W. B. (1912) Federal Capital Competition City and Environs plan. Fuente: http://www.idealcity.org.au/pic-4-environs.html

ilustrador en el Plan de Washington, dan lugar a unas "vistas impresionista" de la ciudad (Zukowsky, 1994: 175). En efecto, a este dibujo académico de los planos de definición geometría, Guerín incorpora ese intento impresionista de captar la luz y las sombras, aunque con una tonalidad más apagada, donde lo esencial es disfrutar de esa impresión del momento, las sensaciones del espacio vivido. Las imágenes de Chicago traen a la mente cuadros como la *Vista de la Avenida de la Ópera*, de Camille Pisarro (1898), o *El bulevar de los capuchinos*, de Claude Monet (1873).

Frente a la tradición y la arquitectura clásica, apareció la arquitectura y el urbanismo moderno: "el futuro pertenecería a los decididos a empezar de nuevo y a desembarazarse de las preocupaciones del estilo y los adornos, fueran viejos o nuevos" (Gombrich, 1995: 557) para buscar una nueva visión del mundo. De este modo la arquitectura moderna, como "el cubismo, rompe



Fig. 4 – Pissarro, C. (1898) Avenida de la Ópera. Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avenue_de_l%27Op%C3%A9ra,_Morning_Sunshine,_by_Camille_Pissarro.JPG?uselang=es

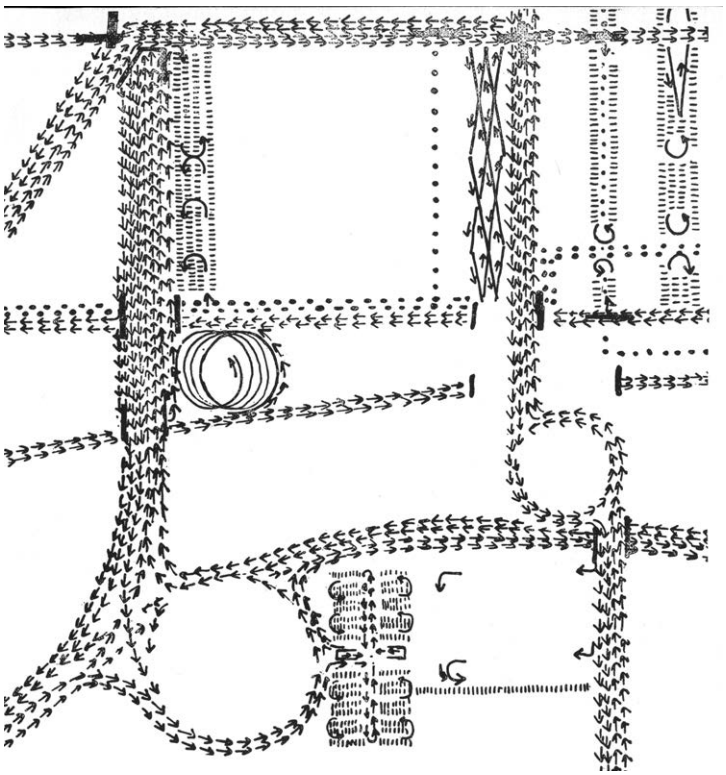


Fig. 5 – Kahn, L. Plan para Filadelfia. Fuente: Smithson, Alison Margaret & Peter (1967) *Urban Structuring, Studies of Alison & Peter Smithson*, Studio Vista, London, p. 79

con la perspectiva renacentista [… y trata] de encontrar medios para nuevas concepciones espaciales" (Giedion, 2009: 435-443).

Los planes teóricos de Le Corbusier y el Plan para Chandigarh, en la India, de los años 50 suponen el más claro punto de encuentro entre vanguardia artística y arquitectónica. En ellos plantea una estructura racional que dota a la ciudad de rigor y exactitud para la nueva arquitectura universal y la movilidad. Chandigarh se plantea como una malla ortogonal viaria, ordenada y jerarquizada, donde la naturaleza penetra y los edificios monumentales salpican la ciudad.

La abstracción, neutralidad y simplicidad del lenguaje son los recursos plásticos que usa este nuevo urbanismo frente a los planos normalizados y con signos convencionales que usaban hasta ese momento. El propio Le Corbusier afirmaba:

> Debemos temer como a la peste las bellas presentaciones al estilo de los tapices de Oriente. Fijemos las reglas para trazar planes concretos. Reglas para nuestra propia disciplina. Fijemos un estatuto honesto de los medios de expresión e impongámoslo a las autoridades (Tsiomis, 1994: 297).

Esta racionalidad de medios gráficos, traspasa el plano, e inunda la ciudad desde su estructura general a la propia arquitectura. Además de los cuadros de Piet Mondrian para Nueva York, donde la geometría pura de la línea sirve para representar los ideales de la nueva urbanidad, los dibujos y arquitecturas de Le Corbusier recuerdan las imágenes expresionistas, de volúmenes puros, en que desembocó la pintura de Mario Sironi y donde se muestra esa nueva monumentalidad libre de ornamentos. En el cuadro de Sironi *Síntesis de Paisaje Urbano* se puede observar ese uso de "volúmenes desnudos que a lo largo de líneas directrices que se entrecruzan, estructuran la composición creando una tensión totalmente inédita" (Ferrari, 1994: 234).

Dentro de la línea del planteamiento funcionalista de la ciudad, pero tratando de superar los rígidos ideales del racionalismo más radical y su excesivo formalismo geométrico, se sitúan los planteamiento urbanos de Hilberseimer en una llamada de aunar lo ideal y lo real. Como el mismo manifiesta ve en el neoclasicismo de De Chirico y los cuadros satíricos de George Grosz esa mezcla de lo arcaico, lo figurativo y lo contemporáneo.

Las perspectivas para su modelo de ciudad vertical de 1927 y la propuesta para la remodelación urbana del distrito de Friederitchstadt de 1928 para Berlín, "están profundamente influenciados por estos pintores, cuyo trabajo se suspende entre

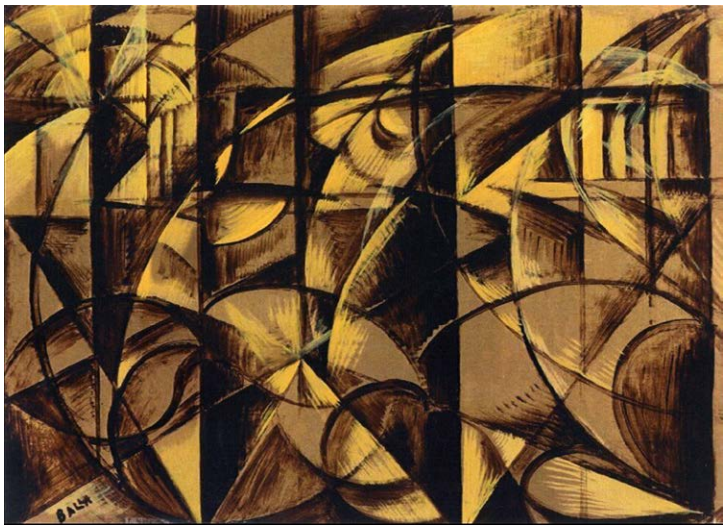


Fig. 6 - G. Balla. 19139 Velocidad del automóvil y luz. Fuente: http://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/balla/giacomo_balla_020_velocita_di_automobile_e_luci_1913.jpg



Fig. 7 – L. P. Abercrombie, 1944. Estructura social del Condado de Londres. Fuente: Forshaw, J. H. y Abercrombie, L. P (1944) *The County of London* Plan 1943. London: Macmillan and Co. Coloured Plate 1, frente a p. 21

la abstracción y la figuración, entre caricatura y realismo" (Aureli, 2011: 15).

Un último conjunto de planes marcados por el racionalismo y funcionalismo lo marcan los planes de Louis Kahn para Filadelfia de 1951 y el Plan para Tokio de Kenzo Tange de 1960. Ambos planes avanzan y profundizan en la preocupación por la movilidad y la importancia de las vías de comunicación, bajo el lema de planificar para la era del transporte.

En la década de 1910 los futuristas anticiparon el espíritu que, años más tarde, estos planes trataron de desarrollar. El poeta Filippo Tommaso Marinetti proclamo, en 1909, en el diario Le Figaro: "Afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad". La ciudad aparece como una experiencia multisensorial y dinámica, donde la simultaneidad es su elemento característico; Boccioni representa como nadie esta nueva vida urbana.

Las imágenes de Tokio, pero especialmente los esquemas de Kahn para Filadelfia donde los únicos elementos que se dibujan son la líneas de fuerzas y flujos que organizan la ciudad, son una imposición al plano de ciudad de la serie de cuadros sobre *Velocidad el Automóvil, Luz y Ruido* de Giacomo Balla donde "la explosión de líneas dinámicas en direcciones múltiples se enfatizan por diferentes intensidades de color" (Hauser, 2006: 145). Así la representación del automóvil y su velocidad se convierten en el elemento diferenciador y expresivo de la ciudad contemporánea.

Superada la respuesta academicista de principios de siglo, y en una línea opuesta a la búsqueda de la ciudad utópica que preconizaban los arquitectos modernos, en el ámbito anglosajón –en los Estados Unidos pero esencialmente en Inglaterra– se abre paso una visión más orgánica y realista de la ciudad. La teoría de los tres imanes de Howard y su búsqueda de un nuevo modelo de asentamiento que aúne las virtudes de la ciudad y el campo son el modelo a seguir. Los aspectos territoriales, el valor e integración de la naturaleza y los aspectos sociales de la existencia urbana superan la visión monumental de ciudad clásica, dejando la belleza en un segundo plano.

El *Regional Plan of New York and Its Environs* de 1929, obra de un amplio equipo de profesionales con Thomas Adams a la cabeza; y los planes para Londres de Abercrombie: *County of London Plan* de 1943 –elaborado junto a John Henry Forshaw– y el *Greater London Plan* de 1944 son los hitos de esta visión, ciertamente romántica de la ciudad. En realidad se trataba de planes que confiaban en el uso racional del suelo –regulado a través de la zonificación e intensidad de usos a escala regional– como mejor medio para satisfacer las necesidades sociales y funcionales de los habitantes de la ciudad.

Estas preocupaciones quedaron plasmadas en la representación gráfica de sus planos: su ideal urbano no se corresponde con

un modelo exacto sino con la búsqueda de un marco que ofrezca flexibilidad y la posibilidad de adaptación para un organismo –la ciudad– que se encuentra en plena expansión. Las formas irregulares y el co-lorido de sus planos son usados para constituir esas manchas de usos globales que orientan el desarrollo sin imponer un modelo.

La pintura abstracta de Wassily Kandinsky reúne, no solo desde el punto de vista plástico, esta visión la ciudad.

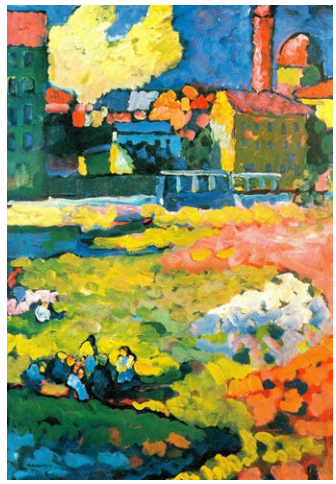


Fig. 8 – W. Kandinsky, 1908. Fuente a la ciudad. Fuente: http://pintura.aut.org/-Search-Producto?Produnum=26626

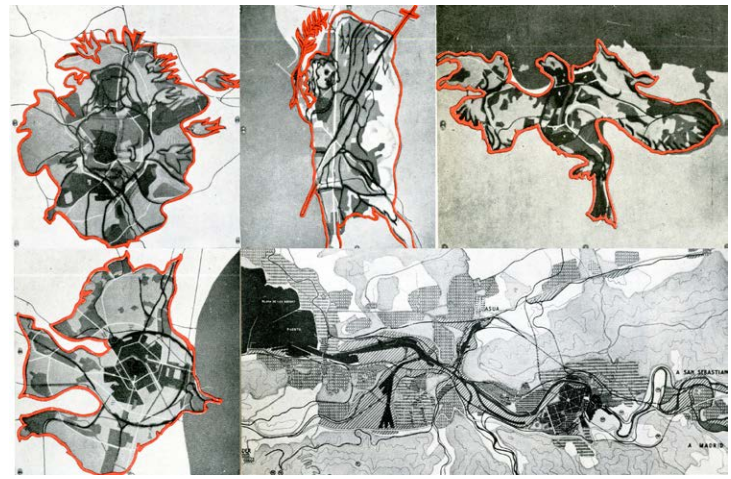


Fig. 9 – P. Bidagor, 1952. Interpretaciones orgánicas de Madrid, Barcelona, San Sebastián, Valencia y Bilbao. Fuente: Bidagor, P. (1952). "Ordenación de ciudades" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº XII (132), pp.17-32

> Kandinsky presenta el contexto urbano en una especie de ebullición que alcanza una dimensión cósmica. Su representación de la ciudad, en la que predominan las impresiones cromáticas, no contiene verdaderos signos de modernidad. El paisaje urbano sugiere en mayor medida la apariencia de un organismo espiritual en expansión, una totalidad proliferante que sin embargo no ha perdido su dimensión urbana (Lista, 1994: 76).

Finalmente nos encontramos ante una serie de planes urbanos donde la forma de ciudad establece una analogía urbana con elemento que nada tiene que ver con el urbanismo. Unos de los primeros ejemplos se dio en España de la mano del funcionalismo orgánico de Pedro Bidagor que consideraba que la ciudad era un organismo compuesto por una cabeza representativa, un corazón comercial y residencial, extremidades destinadas a la industria y espacios verdes que separan los diferentes órganos, afirmando que era posible "establecer un cierto paralelismo entre la ordenación de una ciudad y el aspecto externo de una animal" (Bidagor, 1952: 17).

Siguiendo estas pautas preparó una serie de paneles para el XXI Congreso Internacional de Vivienda y Urbanismo, celebrado en Lisboa en 1952. En ellos superpone al plano de ordenación diferentes ciudades, planificada por el propio Bidagor, la imagen dibujada de diferentes organismo vivos: la madre en Madrid, el arcángel en Barcelona, el pez en Valencia, el pájaro en san Sebastián y el gallo en Bilbao.

De esta manera el arte figurativo se hace hueco en la representación de los planos de ciudades, no sólo como recurso plástico y publicitario, sino que se llego a convertirse, tal vez de manera provocadora, en una metodología de planeamiento. Fernando de Terán afirmó: "la analogía orgánica es llevada a extremos verdaderamente increíbles. Lo que podía pensarse como juego o divertimento, se plantea como método de trabajo y procedimiento de investigación de la estructura urbana, en forma que hoy produce no poco estupor" (De Terán, 1978: 272).

Este recurso expresivo fue utilizado también para la creación de la ciudad de Brasilia, obra de los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer, que en 1956 proyectaron, bajo los ideales del Movimiento Moderno, la nueva capital Brasileña. Este plan es conocido con el sobrenombre de *Plano Piloto* ya que la ciudad adquirió la forma de un avión, donde el cuerpo del avión contenía los edificios monumentales y gubernamentales de la ciudad y las alas formaban el eje residencial de la ciudad. Se trata de una ciudad planificada completamente desde el papel donde el valor simbólico del plano es similar al de su brillante arquitectura.

Pero sin duda el plan que más explotó a lo largo de los años este recurso de la analogía fue el *Finger Plan* de Copenhague de 1947. Un joven grupo de urbanistas, comandados por Steen Elier Rasmussen, no buscó de manera inicial una forma predeterminada sino que las circunstancias de la propia ciudad les llevaron a formular una propuesta en la que Copenhague asimilaba su crecimiento a la palma de una mano. De este modo los dedos concentraban el crecimiento urbano en torno a las líneas de comunicación existentes, mientras que el espacio



Fig. 10 – E. Rasmussen, 1947. *Finger Plan*. Fuente: http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1251193

intersticial se convertía en cuñas verde que facilitaban el acceso de la naturaleza al centro de la ciudad.

Seguramente la validez de su planteamiento, que proponía modelos de vida y movilidad sostenible bajo una imagen potente, permitieron que la analogía urbana se convirtiese en el símbolo de una ciudad, y una nación. Fue precisamente este simbolismo emocional el que trataron de reflejar en sus planos y esquemas gracias a su valor iconográfico, asimilable en cierto modo al arte propagandístico, que a base de pocos elementos simples pero llamativos trata de difundir sus ideas.

Este repaso de algunos de los paradigmas urbanos que han adquirido una mayor difusión permite comprobar la estrecha vinculación que las artes plásticas y el urbanismo han establecido desde el nacimiento de la disciplina urbana. Una relación que, si pudo iniciarse por la necesidad de expresar gráficamente la ciudad proyectada, ha superado ese origen instrumental, hasta alcanzar una compenetración tal que hace difícil identificar dónde acaba el dibujo y donde empieza la idea de ciudad, pues con frecuencia idea y dibujo forman una unidad inseparable.

Bibliografía

Arroyo, F. (2002). "La ciudad industrial" en *La dimensión Artística y Social de la Ciudad*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura. Pp. 163-191.

Aureli, P. V. (1952). "Architecture for Barbarians. Ludwig Hilberseimer and the Rise of the Generic City" en *AA Files*. Nº 63, pp. 3-18.

Benevolo, L. (1982). *Diseño de la ciudad. 5. El arte y la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bidagor, P. (1952). "Ordenación de ciudades" en *Revista Nacional de Arquitectura*. Nº XII (132), pp.17-25.

Cerdà, I. (1867). *Teoría general de la urbanización, y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona*. Madrid: Imprenta española. Citado por la edición facsímil en español de 1968.

Ferrari, C. G. (1994). "Elogio de los nuevos suburbios" en Dethier, J. y Guiheux, A., *Visiones urbanas: Europa 1870-1993: La ciudad del artista, la ciudad del arquitecto*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Madrid: Electa España. Pp. 234-237.

Giedion, S. (2009). *La historia del Arte*. Madrid: Debate.

Gombrich, E. H. (1997). *La historia del Arte*. Madrid: Debate.

Hauser, S. (2006). "Controlling the Modern City" en Emden, C.; Keen, C. y Midgley, D., *Imagining the City*. Volume 1. *The Art of Urban Living*. Oxford; Bern: Peter Lang. Pp. 129-148.

Lista, G. (1994). "El culto del frenesí urbano" en Dethier, J. y Guiheux, A., *Visiones urbanas: Europa 1870-1993: La ciudad del artista, la ciudad del arquitecto*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Madrid: Electa España. Pp. 76-84.

Moneo, R. (2004). "Seis apuntes discontinuos sobre la ciudad", en de Azúa, F., *La arquitectura de la no-ciudad : curso dirigido por Félix de Azúa dentro del programa. Arte y cultura en las sociedades del siglo XXI*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra. Pp. 99-120.

Ramoneda, J. (1994). "¿Qué es la ciudad?" en Dethier, J. y Guiheux. A., *Visiones urbanas: Europa 1870-1993: La ciudad del artista, la ciudad del arquitecto*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Madrid: Electa España. Pp. 11-12.

Reps, J. W. (1997). *Camberra 1912. Plans and Planners of the Australian Capital Competition*. Melbourne: Melbourne University Press.

Sitte, C. (1889). *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Viena: Verlag von Carl Graeser. Citado por la edición en español de 1926.

De Terán, F. (1978). *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*. Barcelona: Gili.

Tsiomis, Y. (1994). "Tapices de Oriente y signos humildes. Le Corbusier y los CIAM" en Dethier, J. y Guiheux, A., *Visiones urbanas: Europa 1870-1993: La ciudad del artista, la ciudad del arquitecto*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Madrid: Electa España. Pp. 293-298.

Zukowsky, J. (1994). "Daniel H. Burnham y la Escuela de Bellas Artes de París", en Dethier, J. y Guiheux, A., *Visiones urbanas: Europa 1870-1993: La ciudad del artista, la ciudad del arquitecto*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Madrid: Electa España. Pp. 174-175.

ÍNDICE ▷

LA REFORMA ARTÍSTICA / URBANÍSTICA DE LA PLAZA DEL HUMEDAL DE GIJÓN (1994-1995)

Santiago Martínez Fernández
Escuela de Arte de Oviedo

1. La reforma artística/urbanística de la Plaza del Humedal de Gijón. 1994-1995

Este artículo se enmarca dentro de mi reciente trabajo de investigación –tesis doctoral–, en torno a la trayectoria artística y vital del pintor asturiano Bernardo Sanjurjo y su implicación en diversos ámbitos de la creación como la pintura, la serigrafía, el muralismo y el urbanismo. En una entrevista de 1995 titulada "Bernardo Sanjurjo: el artista urbanista", se refería a las conexiones entre arte y urbanismo:

> (…) es un ideal cuyo logro es casi inevitable. La colaboración entre las diferentes profesiones es el futuro. En el caso de la reforma de la plaza del Humedal de Gijón hemos trabajado por un mismo objetivo escultores, pintores y arquitectos (Merayo, 1995: 38-39).

Esta reforma se enmarca en los planes de mejora, saneamiento y planificación urbana emprendida a mediados de los 90 por el Ayuntamiento de Gijón; buen ejemplo de esta interdisciplinariedad entre urbanismo, arquitectura y arte.

2. Referencia histórica

Se conserva abundante documentación bibliográfica y fotográfica de los cambios que, con el paso del tiempo, ha sufrido este espacio singular de la ciudad de Gijón. El origen del nombre actual –Humedal– se adivina todavía en fotografías de los años 30.

Fue a finales del siglo XIX –1877–, tras la demolición de la antigua muralla de la ciudad, cuando se generó un amplio espacio propicio para realizar las ferias de ganado y el rastro dominical. Tras la guerra civil el lugar pasó a denominarse plaza de los *Mártires de la Cruzada Nacional* (el "bautizo" de la plaza con este nombre tuvo lugar el 4 de agosto de 1938 y se mantuvo hasta 23 de abril de 1980, que pasó a denominarse *del Humedal*. Los gijoneses la llamaron siempre plaza de los Mártires, abreviando el nombre del lugar que, desde el 21 de octubre de 1962, estuvo presidido por un monumento con cuatro arcos y un mástil central.

La iniciativa municipal de 1994/95 de reacondicionar, estética y urbanísticamente este espacio, estuvo a cargo de los arquitectos Vicente Díez Faixat, Fernando Martín Ibáñez, Justo López, Juan Llanos y Rufo Fernández y contó con la colaboración de los artistas plásticos Alejandro Mieres y Bernardo Sanjurjo.

Entre los objetivos de la reforma de este espacio se encontraban: el de dignificar un lugar singular dentro de la ciudad, puerta principal de acceso desde la autopista; el de transformar una zona cargado de connotaciones simbólicas, histórico-políticas, eliminando el monumento franquista y el de solucionar los problemas de circulación del tráfico rodado que habían convertido este enclave en un punto conflictivo, regularizando las vías de circulación y ordenación del tráfico. Todo ello acompañado del embellecimiento del espacio y su entorno, suprimiendo las plazas de aparcamiento al aire libre para convertirlo en zona peatonal, con espacios verdes, de recreo y estancia. El proyecto supuso una inversión de 335 millones de pesetas y trajo consigo una polémica sobre los *excesos municipales* que se ha mantenido y se ha recogido durante años en la prensa local (Presedo, 1994: 33 y Arenas, 1995: 17).

3. La reforma

Tras la planificación, zonificación y organización de las vías y espacios peatonales por parte del equipo de arquitectos, el artista Alejandro Mieres, fue el responsable del diseño del conjunto artístico de la plaza . Por lo tanto, la reforma de la zona no se limitó a meras modificaciones urbanísticas –reordenación del tráfico principalmente– , sino que también se planteó como mejora estética a partir de la maqueta presentada por Mieres. Con su propuesta –basada en elementos volumétricos, escalonamientos y texturas próximos a su concepto plástico y pictórico–, pronto surgieron opiniones contrapuestas; duras críticas por parte de algunos: "este proyecto propiciará una zona sin relieve y sin personalidad" o "estamos ante un canto al granito y al hormigón", pero también de admiración por parte de muchos, sobre todo a partir de la colaboración de Bernardo Sanjurjo en el diseño del pavimento para la plaza y la amplia acera frente a ella, la popular Acerona (calle Palacio Valdés): "Las franjas ondulantes de variados colores contrastan con el gris del suelo, con lo que el pintor Bernardo Sanjurjo traslada la paleta de su estudio ovetense hasta aquí, sus colores han obligado a doblegarse a la mismísima dureza del hormigón" (Merayo, 1995: 38-39).

La intervención de Mieres incluye una escultura-cubo realizada en vidrio que preside la zona ajardinada y una bancada dispuesta paralela a la calle de Palacio Valdés a modo de anfiteatro. En palabras del propio artista:

> (…) mi decisión fue separar el espacio para automóviles del que había que rescatar para el ocio y todo ello con el menor volumen de construcción. Esa barrera entre la calzada y la zona peatonal la marca los graderíos que delinean además el contorno circular de la plaza. Esta obra está concebida con un sentido escultórico y con dos funciones: de atalaya hacia afuera y como gradas hacia adentro para contemplar posibles espectáculos (Presedo, 1994: 33).

De esta manera, los aspectos estéticos se complementan con los puramente funcionales: un espacio tranquilo de bienvenida a la ciudad, proyectando elementos que dan una imagen apetecible en la entrada de la urbe como una fuente luminosa y la singular escultura: cubo que por la noches cambia regularmente de color. Pero también se trata de conseguir establecer un paso peatonal de acceso a las estaciones ferroviarias y la futura estación de autobuses. En la Acerona, espacio en el que interviene Bernardo Sanjurjo, zona de tránsito diario y abundante, también se llevaron a cabo modificaciones importantes en el pavimento y en el mobiliario urbano.

Una vista aérea del conjunto (fig. 10), es suficiente para analizar como el diseño de los graderíos, de granito gris y contundente forma, ha favorecido el surgimiento de un nuevo enclave perfectamente integrado en el plan urbanístico, perfilando la curva de la plaza, pero aislando y realzando su propio concepto de espacio interior que da la espalda al ruido y movimiento de un tráfico intenso. Es en la singularidad de *ese paréntesis granítico* donde desde una perspectiva aérea observamos los surcos característicos de los cuadros del artistas, su personal lenguaje plástico y geométrico, y desde una perspectiva a pie de calle, sentimos su carácter envolvente, que singulariza el lugar, le concede identidad propia dentro del entramado general del mapa urbano de la ciudad, acercándolo a los presupuestos *site-specific art*.

4. *Site-specific*

La expresión *site-specific art* se refiere a creaciones artísticas realizadas para un determinado lugar. En el caso de la plaza del Humedal se trata de una obra en la que confluyen aspectos escultóricos, estructurales y pavimentales perfectamente imbricados y que en su encuentro han dando sentido a ese lugar específico. Son elementos creados e integrados en y para un contexto urbano concreto que perderían su esencia fuera de dicho contexto. El entorno del Humedal no se concibe como un mero marco expositivo , sino como único soporte posible para las obras, de tal manera que sería inimaginable trasladar cualquiera de las piezas que lo conforman a otro lugar; quedarían totalmente descontextualizadas. En el *site-specific art* la obra y su contexto son inseparables, no tienen identidad propia por separado. Las obras-formas son indisolubles del contexto urbano para el que se han creado de tal manera que han propiciado una nueva entidad, el sentido artístico que pueda deducirse o sentirse del cubo de Mieres o de los pavimentos de Sanjurjo provienen de su contextualización en ese espacio preexistente.

Por otro lado, la importancia de la población: habitantes de la zona, residentes temporales, peatones de paso, etc…, es fundamental en un proyecto de estas características. Las personas actúan como espectadores y actores, se convierten en parte activa/participativa del proyecto, surgiendo interacciones y diálogos constantes, que se pueden canalizar de forma directa: zonas verdes, graderíos, esculturas…, o indirecta: el pavimento.

En el proyecto de la plaza del Humedal parecen desdibujarse los límites entre funcionalidad y estética. Mieres concibe la plaza

"como punto de encuentro" al introducir ese elemento de delimita y acogida que favorece otro de los aspectos que singularizan el proyecto: su carácter colectivo y comunicativo.

El sentido urbano de proyectos como éste, se logra a través de recursos que exceden las cuestiones intrínsecas a la creación plástica para proyectar la obra expandida en un entorno espacial (Maderuelo, 1994). La profesora Mª Soledad Álvarez Martínez ha realizado una interesante aportación con respecto a los espacios *site-specific* en Gijón (Álvarez, 2010: 61 y ss.) a partir de la preocupación y sensibilidad del Ayuntamiento de esta ciudad –recogido en el informe sobre la 2ª fase del plan de implantación de esculturas urbanas en Gijón, Fundación Municipal de Cultura, 2001–, por desarrollar proyectos de arte público debidamente contextualizados que intervengan en un lugar concreto y tengan en cuenta las características morfológicas, históricas, sociológicas y humanas del espacio en el que actúan. Como afirma Álvarez, se trata de obras que alcanzan una nueva dimensión al plantearse como arte urbano, pensadas para el lugar y adaptadas a las condiciones físicas del mismo. En este sentido resulta oportuno analizar las aportaciones del pintor Bernardo Sanjurjo al pavimento de la plaza y la gran acera de la calle Palacio Valdés, la Acerona.

5. La Acerona

Desde los inicios de la remodelación urbanística del Humedal y su entorno, el artista Bernardo Sanjurjo estuvo involucrado en la incorporación de su sensibilidad y concepto estético a los pavimentos del proyecto. En alguna ocasión ha comentado que "asfaltar las calles es muy popular, pero lo importante es humanizar las ciudades y lograr que estén vivas y sean habitables" (Merayo, 1995: 38-39).

La complejidad a la hora de trasladar su concepto estético al proyecto urbano, no estuvo tanto en la ubicación –al fin y al cabo, el suelo, el pavimento, es un soporte bidimensional, al que estoy acostumbrado– (Sanjurjo, 25-X-2013: entrevista), sino en los problemas surgen en torno a la escala –en este caso una superficie superior a los 500 metros cuadrados– y a la elección del material –auténtico rompedero de cabeza para el artista–.

De hecho la intervención de Sanjurjo en el pavimento tuvo dos periodos distintos: 1994/95, momento de su génesis y realización y 2009, momento de sustitución del material original.

Es en su primera intervención de 1994/95, donde los diseños formales y cromáticos quedaron definidos a partir de su obra pictórica y su propia experiencia como artista (su trayectoria se puede encuadrar en la corriente expresionista abstracta donde la mancha, la línea y el color protagonizan la mayor parte de su obra). Este trabajo se realizó con mortero de resina coloreado que permitió un total acercamiento desde el boceto al pavimento pero que sin embargo, no pudo mantenerse por el trasiego diario y la falta de mantenimiento.

En 2009 –dentro de un programa municipal de renovación del suelo a partir del Fondo Estatal de Inversión Local–, se decide sustituir el pavimento original –muy erosionado–, por losetas de granito y mármol que intentaran aproximarse formal y cromáticamente a la propuesta original, y que tampoco dio los resultados deseados (Valle, 2009: 20): el brillo y colorido natural del material se perdió al tener que pulir y aplicar un barniz resinoso antideslizamiento que según el artista desvirtuó la riqueza y belleza del conjunto. La complejidad de los bocetos previos a esta segunda intervención, se observa en los detallados bocetos realizados a lápiz y acuarela que el artista conserva con mimo en su estudio (figs. 8 y 9) y en los que podemos observar con todo lujo de detalles la escala de las baldosas, sus colores naturales y un sin fin de anotaciones del artista.

También advertimos a través de estos bocetos que, en principio, Sanjurjo se mantuvo fiel al diseño original de los 90, conservó su forma y escala; pero el hecho de sustituir el material, de manipular el nuevo (las losetas de mármol), puliéndolas en exceso –falseándolas–, limitó su riqueza cromática, sus brillos y efectos lumínicos, y anuló en cierta medida su esencia agradable y beneficiosa sobre el conjunto.

Actualmente la plaza del Humedal y la Acerona se enmarcan dentro del Plan de Excelencia Turística del Ayuntamiento. Desde los años 90 se inició en Gijón un innovador proyecto de intervención artística en puntos estratégicos de la ciudad. Tan solo menciono algunos proyectos de esos años: Chillida y su *El elogio del horizonte,* 1990; Manuel Arenas y el *Monumento a la Paz Mundial,* 1990; Joaquín Rubio Camín y sus obras *Génesis* y *Obelisco* ambas de 1992; Pablo Maojo y *Escalada,* de 1992 y Joaquín Vaquero Turcios y *Nordeste* de 1994.

Con estos proyectos y los que se han ido incorporando al paisaje urbano de la ciudad durante los últimos años, Gijón se ha convertido en un referente nacional en la apuesta por la incorporación de lugares singulares dentro del mapa urbano.

6. Bibliografía

Álvarez Martínez, M. S. (2010). "Un Nuevo Arte para Gijón: compromiso público y usurpación retórica" en Morales, M. C., *El Waterfront de Gijón (1985-2005) Nuevos patrimonios en el Espacio Público*. Oviedo: Eikasia S.L. Pp. 61 y ss.

Arenas, E. (1995). "Trabajos artísticos para la plaza del Humedal" en *El Comercio*. Gijón, 17 de febrero, p.17.

Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político.* Madrid: Akal.

Fernández García, A. (1991). "Efectos paisajísticos de la reconversión en las ciudades asturianas de tradición industrial" en *Actas del Congreso de la Asociación de geógrafos de España.* Valencia: AGE. Pp. 471-477.

Fernández, M. (1994). "Favoritismos" en *La Nueva España*. 15 de julio. Oviedo.

López De Aguileta, I. (2000). *Cultura y Ciudad. Manual de política cultural en la ciudad.* Gijón: Trea.

Lorente, J. P. (1997). *Espacios de Arte Contemporáneo generaciones de revitalización urbana.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptad. Interferencias entre arquitectura y escultura.* Barcelona: Modadori.

—. (1994). *La pérdida del pedestal.* Madrid: Círculo de Bellas Artes-Visor.

Menéndez, M. (2009). "El solado del Humedal se lleva el 10 % de los 3, 3 millones destinados a pavimentos" en *El Comercio.* 28 de agosto. Gijón.

Merayo, P. (1995). "Bernardo Sanjurjo: el artista urbanista" en *El Comercio.* 18 de junio, pp. 38-39. Gijón.

O. E. (2007). "Las vueltas que dio la plaza" en *El Comercio.* 24 de agosto. Gijón.

Presedo, A. (1994). "La plaza del Humedal, enseña un nuevo concepto escultórico urbano. No habrá una gran obra, pero si tratamiento artístico a base de juegos de planos, pavimentos y texturas…" en *El Comercio*. 2 de marzo, p. 33. Gijón.

Valle, R. (2009a). "El creador del mosaico del Humedal explica las características de su obra" en *El Comercio.* Noviembre, p. 20. Gijón.

—. (2009b). "La Acerona recobra brillo. El artista Bernardo Sanjurjo da nueva vida al pavimento ornamental que creó hace quince años para el entorno del Humedal y Palacio Valdés" en *La Nueva España*. Oviedo, 28 de agosto.

VV.AA. (2008) *Diálogos urbanos, confluencias entre arte y ciudad, centro de Investigación Arte y Entorno.* Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

7. Páginas Web

Fotos antiguas Gijón. Consultado el 25 de octubre de 2013 en http://gijonenelrecuerdo.elcomercio.es/tag/fotos-antiguas-gijon

Bernardo Sanjurjo. Consultado el 12 febrero de 2014 en http://www.bernardosanjurjo.com

ÍNDICE ▷

EL ARTE URBANO NEGOCIADO CON LA CIUDADANÍA EN EL *#PROYECTO TETUÁN*

Amelia Meléndez Táboas
Universidad Nebrija

El Plan Estratégico de Cultura del Ayuntamiento de Madrid 2012-2015 ha pretendido mejorar el paisaje urbano del distrito norte madrileño de Tetuán desde el otoño de 2013 hasta el mes de enero de 2014. La Dirección General de Paisaje Urbano, del Área de las Artes del Ayuntamiento de Madrid inició en 2011 la identificación de barrios de Madrid susceptibles de mejora en su paisaje urbano y contactó con RACT (Red de agentes culturales de Tetuán) entre los que se encuentran Moenia, Pkmn, Taller de Casquería, Mood Studio o Bea Burgos, de *Aquí Tetuán*, colectivos dedicados a la creación, la arquitectura o el paisajismo como Estudio Montes, Pez Arquitectos, Ahora Arquitectura y La Galería Magdalena. Otros colectivos como Germinando, Perricac, La Fresquera, Basurama y Zuloark se incorporaron con posterioridad a proyectos puntuales.

Esta misma dirección se dirigió a la Junta del distrito de Tetuán y a una institución municipal de apoyo, Intermediae, cuya labor fue mediar entre la institución, los colectivos participantes y los vecinos del distrito para identificar necesidades y requisitos previos. La Junta debía facilitar recursos y solventar cuestiones concretas. Intermediae creó en 2013 un laboratorio de producción de proyectos e innovación social, especializado en la cultura visual.

La experiencia piloto resultante parte de la responsabilidad compartida de creadores locales y ciudadanos para la revitalización del barrio. Ha buscado generar nuevos espacios dotacionales, introducir infraestructuras verdes y espacios creativos.

Se acordaron cuatro conjuntos de acciones. El primero encaminado a la mejora de Muros Medianeros existentes bien con muros verdes, con textos, decorados o artísticos. Dentro de estos últimos se ha contado con los artistas Suso 33, Spy, E1000ink, Borondo y San.

El segundo de acondicionamiento de Espacios Residuales con plantas, elementos urbanos y cerramientos. El tercero de ellos denominado Plazas duras, que designa aquellas plazas poco atractivas para los vecinos por la predominancia del hormigón o la falta de elementos verdes. Finalmente se realizaron estudios sobre participación ciudadana en el barrio y encaminados a la difusión del trabajo realizado. Se recuperó la memoria oral colectiva en el blog *Ventanas a Tetuán* a cargo de Bea Burgos, Mood Studio y La Galería Magdalena que documentaron el proyecto con vistas a una exposición posterior. Y *Ahora arquitectura* organizó visitas guiadas apoyándose en "el caminar" como experiencia básica de reconocimiento e interacción urbana.

La Plaza Leopoldo Luis, una de esas plazas duras, fue intervenida por Estudio Montes y Pez Arquitectos. La cooperativa de iniciativas socioambientales de las biólogas Julia del Valle, Cristina Ruiz, Elena Erro, Paula Ortiz y la científico ambiental Laura Redal bajo el nombre de Germinando llevó a cabo un muro verde y el acondicionamiento con plantas. La compañía gráfica Perricac conformada por Ángel Sesma y Raúl Espinel, que cuenta entre sus clientes con el propio Intermediae, el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, intervino los muros con versos del poeta que da nombre a la plaza. Colaboró con ellos la Asociación Ferine (Federación Estatal de Asociaciones de Inmigrantes y Refugiados en España) y de la Asociación de Vecinos de Cuatro

Caminos. La rehabilitación se completó con la medianera artística de Suso 33.

Suso 33 es el veterano del arte urbano dentro del plantel del Proyecto Tetuán, figura consagrada y asimilada a los museos, sean estos MNCARS, Caixaforum o Thyssem Bornemisza. Se le considera precursor del graffiti iconográfico y está en la avanzadilla del posgraffiti y del *livepainting* en España. Su trabajo actual forma parte del proyecto "Pintura Escénica en Acción" que pretende combinar artes escénicas, pintura y audiovisual en una performance global que integra arte y comunicación. Es además de muralista, artista plástico, performer, escenógrafo y videoartista. El espacio público es, para el artista, el principal soporte de la comunicación con el público. Su lenguaje se quiere reconocible, efectista y a la vez poético. Y en efecto, los personajes de su obra en esta plaza acompañan silenciosos, en tímidas asociaciones, a las palomas posadas en los cables de luz.

Suso 33 creció en Tetuán, conoció la plaza donde ha intervenido desde niño. Y con su obra "traza sus "ausencias" con la intención de "hablar del individuo y la masa, sentirse parte del todo y también exclusivo y especial; hablar de lo micro y de lo macro". Todas las figuras dan forma, a su vez, a otra silueta humana, en un juego que recuerda a un fractal" (Medialdea, 2013). Aunque a bote pronto la primera imagen que le viene uno a la cabeza son las multitudes que a mediados de los sesenta y comienzos de los setenta comenzó a desarrollar Juan Genovés. Pero a diferencia de los desencuentros de aquellos manifestantes, las figuras conformadas por un rallado continuo en zigzag (como un muelle plano) parecen siempre tender hacia la reunión voluntaria y apacible.

El Solar de la Calle Matadero con Ángel Puech fue intervenido con un huerto urbano, finalmente llamado *Huerta Tetuán*, por la Galería Magdalena y Mood Studio. Galería Magdalena es una plataforma de arquitectas interesadas en vincular espacio público y digital mediante arte público, participación ciudadana y el concepto de "regalo". En la práctica es la recuperación de muros para la exposición de arte regalado al ciudadano. En la Huerta de Tetuán tomó el nombre de *Emergiendo*. La primera fase de Emergiendo fue un photocall de vecinos del barrio en el que las fotógrafas de Mood Studio vieron sus cámaras intervenidas por un acuario que la Galería Magdalena colocó para que los vecinos se fotografiaran "emergiendo" del agua. Y lo complementaron con una grabación de historias del barrio que integrarían una historia completa accesible desde la foto en la plataforma Tumblr hacia el canal de vídeos youtube (La Galería Magdalena, 2013). Finalmente las fotos se expusieron en un muro acondicionado de azul que hacía las veces de pecera de la que éstas emergían. La Fresquera, equipo de arquitectos partidarios de una transformación urbana sostenible y la intervención de espacio público en colaboración con agentes sociales, se ocupó del cerramiento perimetral del solar con palets adaptados a la topografía cuya morfología semeja a una ola. Tanto en la *Huerta Tetuán* como en *Emergiendo* se contó con la participación del Colegio Juan Ramón Jiménez situado en la calle marqués de Viana.

En el solar de la Calle Hierbabuena Pkmn y Taller de Casquería rehabilitaron una plaza dura y la acondicionaron con muebles. Pkmn o el estudio de arquitectura y diseño Pac-Man. Es decir, Rocío Pina, David Pérez, Carmelo Rodríguez y Enrique Espinosa. Están interesados en la investigación, la pedagogía y la creación de comunidades de apropiación lúdica del espacio público (Burgos, 2012). Ya habían intervenido en Tetuán, donde además tienen su estudio, trazando las sombras de los edificios de la Plaza de Isabel II con líneas de colores para explicar al ciudadano el soleamiento en ese espacio. Dentro del Proyecto Tetuán han realizado en colaboración con Taller de Casquería la pieza *Hypertube*. Son seis tubos prefabricados de hormigón armado de 2 metros de diámetro y 2 metros y medio de longitud superpuestos conformando un triángulo, practicables mediante una escalera adosada de metal y barandillas y colonizables. Se ha concebido como un punto de encuentro para los vecinos. Taller de Casquería había llevado antes a cabo eventos como la fiesta "Tetuán es pobre pero sexy" con pegada de carteles, performance, baile, proyecciones de cortos, sesiones dj, etcétera. Ambos contaron con la colaboración de Aquí Tetuán para la consulta a la ciudadanía sobre la intervención necesaria en la plaza.

En el solar de la Calle Lope de Haro intervinieron Basurama y Zuloark.

Zuloark ya había participado en espacios degradados como el solar de *El campo de la Cebada* de la plaza homónima. Es una plataforma de arquitectos, diseñadores y constructores ligada a redes abiertas de trabajo. En Proyecto Tetuán han desdoblado un muro para crear un espacio de estancia construido al modo de las pasarelas de los parques arqueológicos, una pasarela plaza con un muro verde. Contaron con la colaboración de Moenia Asociación Cultural de Tetuán.

La calle Marqués de Viana se convirtió en una paseo de muros medianeros artísticos. Al término, Spy interviene en la Calle Almortas, número 8, próxima a la esquina con Marqués de Viana (Intermediae, 2014) con su proyecto titulado *Cámaras*.

La carrera del artista madrileño Spy viene desarrollándose desde sus primeras actuaciones urbanas a mediados de los ochenta. El graffiti fue su escuela artísica. Practica la apropiación de elementos urbanos que transforma o replica. Se posiciona como un intruso de la comunicación urbana y al mismo tiempo sus actuaciones son de una gran sutileza no invasiva. La desiderata de esta obra es la implicación ciudadana y su compromiso con la comunidad. Su público objetivo es toda aquella persona que conviva en el espacio físico, comunicativo, social y simbólico urbano. La obra consistió en la instalación de un gran número de cámaras de seguridad en el muro medianero. La positividad de la experiencia de su contemplación se derivaría del juego visual de su elevado número y posiciones. Debía liberar a los ciudadanos de la monotonía de sus vidas mediante la reflexión y diálogo provocados por el encuentro azaroso con la pieza. Probablemente por eso su obra está escondida del resto de las que comparten la calle ancha de Marqués de Viana.

El más cercano, en el número 70, es el artista español con base en Italia E1000ink con sus geometrías coloristas. La pieza principal es una pirámide invertida y truncada al medio que simula atravesar el revoco hasta los ladrillos como una flecha ensartada. La ironía traviesa de ese trampantojo persigue la sonrisa del ciudadano. Se inició en la fotografía y terminó realizando obra urbana que se divide entre siluetas, sonrisas, personajes a lo Maurice Sendak que reunen esas sonrisas en las puertas del colegio Emilia Pardo Bazán o, lo que es más frecuente, la geometría de espectros cromáticos señalando las cualidades de forma, color y volumen que obra y ciudad comparten pese a la decadencia de esta última.

Borondo dispuso de un muro medianero en Marqués de Viana 52. Allí arrimó contra la pared una pareja de maniatados a la espalda con fragmentos de un cartel desaparecido del Ayuntamiento de Madrid como nexo. Su técnica pictórica es completamente realista, figurativa, con exhibición de toque de pincel. Pese a la argumentación de Spy sobre la intención positiva de su obra, sumada a ésta y a la figura de la máscara de gas de San podríamos pensar que en realidad hay entre los artistas de este encargo municipal una intención bastante clara de hacer crítica desde dentro. De hecho, Borondo, lo que rememora en esta obra, como él mismo lo expresa en su blog, es la multa de 3000 euros impuesta por el ayuntamiento por la pintura realizada cuando vivía en Madrid en una fachada de una casa ocupada que iba a ser demolida un mes más tarde (Borondo, 2013). Y lo recuerda por la ironía que supone el que sea ésa la cantidad que le ha abonado el ayuntamiento por su participación en el proyecto Tetuán. De manera que de alguna manera con esta obra el artista salda una cuenta pendiente.

Algunas asociaciones de vecinos no acogieron con agrado la inversión de sesenta mil euros en un proyecto al fin decorativo cuando aspectos como la limpieza permanecen descuidados. Y es evidente en los solares que acompañan a las obras de Spy y E1000ink no se han visto beneficiados de una transformación en jardín o espacio verde cuidado. Se ha repetido en diversos medios la reflexión sobre la incoherencia de la persecución del arte urbano por un lado como vandalismo y su apropiación por las instituciones en proyectos como éste que lo ponen en valor (Barbara, 2014). La Plaza de Leopoldo de Luis y La Huerta de Tetuán junto al paseo artístico de Marqués de Viana son los conjuntos más exitosos de esta rehabilitación que debe desarrollarse en el tiempo si se quiere integral.

Para finalizar este texto queremos profundizar sobre Daniel Muñoz (Moraleja, Cáceres, 1980) conocido como San, un artista ahora visitante que ha vivido años en Madrid, con proyección internacional y presencia galerística continuada. Antes de considerar su aportación al Proyecto Tetuán es preciso repasar su trayectoria anterior.

Es un artista natural y residente en Moraleja (Cáceres) que se siente particularmente seguro en el apoyo del dibujo como procedimiento habitual. Empezó con doce años en su pueblo, pintado paredes y mobiliario público, de forma autodidacta. Con los *graffiti* de *tag* que ahora perjudican su visión más artística del arte urbano, como él mismo reconoce (Martín, 2009). Pintó también en otros enclaves extremeños como Badajoz, Cáceres, Coria, Navalmoral. Luego cursó en Cáceres el Bachiller artístico. Y finalmente se formó en Bellas Artes en la Complutense de Madrid. Es entonces cuando comienza su carrera expositiva y su vinculación indisoluble con el dibujo como técnica base. Pronto abandonó los sprays por pinturas acrílicas y pinceles para sus murales. No cree que su trabajo sea graffiti ni pintura, comparte el deseo común a muchos artistas de librar de etiquetas su trabajo pues sus fuentes de inspiración, todos aquellos conocimientos que despierten su apetito o curiosidad, son azarosas y no están establecidas como procedimientos fijos (Ziegler, 2008). Pero la cercanía a la pintura como parte del posgraffiti narrativo según la división tipológica explicitada por Javier Abarca es evidente (Abarca, 2010).

La opción por la figuración obedece al deseo de reconocimiento sin trabas socio-culturales por el gran público, en una interpretación propia de la estética relacional de Bourriaud. San construye con materiales tangibles para que se cumpla la máxima del pensador francés "Que los símbolos estén disponibles, no significa que sean triviales" (Fernández, 2012). Aborda temas como la impronta individual, lo público, la globalización y la identidad cultural.

No obstante se sirve de símbolos y códigos que exigen una decodificación. Van desde una anécdota cotidiana a un sentido abierto a la interpretación. Árboles, coronas, sombreros con hélice, tijeras, cajas, cascos de buzos del siglo XIX, rostros pintados de blanco de payasos tristes que salen de cajas, estrellas, golas, jubones, pájaros, tijeras, tubas, jaulas y escobas. Es un universo personal perturbador heredero del surrealismo en ese collage de humano, animal y máquina. La parte maquínica se refiere la mayor parte del tiempo a una estructura simple u obsoleta, abundante en engranajes, poleas y algún motor. El resultado tiene un regusto steampunk.

Su proyeccción internacional le ha permitido viajar por el mundo recolectando en cuadernos objetos y personas que captan su atención y evolucionan dentro de él (Dimitrova, 2008). En sus motivos, San se adapta a los países empleando coches en Los Ángeles, totems en Vancouver y retratos romanos en Perugia. San dice nutrirse de la música que escucha en cada momento sea Godspeed you black emperor!, Warpaint, Devendra Banhart, Death in vegas, Fat Freddy´s drop u otras, de lecturas de facultad como John Berger, la nueva teórica del arte como Martí Manén o novelas como *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq. En común con la prosa de este novelista la fluidez con la que San comunica pese a la densidad de conceptos que parece proponer (Fernández, 2012).

Es un artista muy apegado a sus raíces y afectos que mantiene su base en su pueblo de Cáceres donde empezó "como un juego, creando un personaje" (de la Fuente, 2007). De aquel tiempo, de la película para público adolescente Karate Kid y su personaje Daniel San surgió su nombre artístico San.

Los primeros personajes que San pinta en La Moraleja o Manchester en 2006 recuerdan a los Tweedledum y Tweedledee, al Humpty Dumpty, con las rayas del Gato de Cheshire de Alicia, grandes cabezas, cuerpos panzudos de bolos y magia. Aunque Juan Muñoz era ya una gran referencia para él éstos no pueden considerarse una derivación de sus figuras. Pasa de la línea roja (Nueva York) a la línea azul (Moraleja) y de vuelta al negro (Rio, San Francisco) pero no abandona rayas ni cuadros. La troupe de payasos de circo es el motivo más repetido.

En las primeras intervenciones italianas (Sicilia, Venecia) presenta cuerpos de culturistas de músculos hiperdesarrollados, vaciados de rostro o animalizados. En otras ocasiones reproduce manos naturalistas en manipulaciones de tubos, cadenas humanas, arquitectura o sembrando oro. Aprovecha algunos iconos de la cultura popular como Mickey. (Presente también en su dibujo *The emancipation of faithfuls*). Realizó colaboraciones murales con Satone, Blu, Loomit y Liquen. Las cadenas humanas, también utilizadas por Blu, son más estilizadas y sus referencias más atinadas, más lejanas, hay que buscarlas en composiciones como la del *Juicio Final* de La Capilla Sixtina o a lo largo de toda la historia del arte (Muñoz, 2014).

Las intervenciones alrededor del año 2009, como él ha reconocido a Roberta Bosco, fueron un intento de despojar a sus figuras de un exceso de información (Bosco, 2009). Lo ejemplificó con la valla de París pero lo cierto es que las figuras de Córdoba, Los Ángeles, Londres y el primer mural en Cartagena ya caminaban en esa dirección.

La intervención en Tetuán tuvo un antecedente de mural en Madrid en 2012. Parecía una deconstrucción de un portal de Malasaña disponiendo en diagrama de abajo a arriba una mariposa nocturna, un billete de lotería, la estratigrafía de los cimientos del zócalo, una remolacha en un tiesto, un payaso de circo posando para una fotógrafa y un trofeo. La pieza se hizo durante los días de Arco y hablaba de la arbitrariedad con la que algunos de sus amigos fueron invitados a participar en el stand del País en Arco 2012 sin indagar realmente en su obra, en lo que suponía su aportación como artistas. Ese año su muestra *Posesiones de ultramar* se centraba en la negociación con la realidad de la que resultaban lo público y lo subjetivo.

San recibe el encargo de intervenir en el Proyecto Tetuán, que fue el primer barrio donde vivió al llegar a Madrid. Luego seguirían Cuatro caminos y Legazpi, Conde de casal, Alto de Extremadura y La Latina, lo que nos da cuenta del conocimiento que tiene de esta ciudad por la vida acumulada en ella (Muñoz, 2014).

La intervención en el muro medianero del número 24 de la calle Marqués de Viana parece haber colocado a la mujer que falta para completar la familia en el Padre y el hijo de Niort. De chaleco militar ambos, cucurucho de rayas el hijo como aquí la madre, y corona de viacrucis el padre que lleva antifaz como la mujer de Madrid. Son exploradores, viajeros y turistas pues el turismo es uno de los intereses últimos de San.

La cámara que lleva en la mano la mujer no es un guiño a la obra de Spy dentro del proyecto de la que San tuvo conocimiento posterior, pero encuentra interesante la coincidencia con un artista al que admira desde hace años.

Los personajes que lleva la mujer dentro de la caja abierta a su espalda son espigadores, buscadores y ejemplifican la jerarquía, el sometimiento. El personaje de la máscara de gas, que podría ser el padre de Niort advirtiendo a su hijo, se protege de la ciudad

o de los otros como un escéptico. De hecho todas las figuras se previenen del contacto físico con el entorno a sus semejantes mediante el chaleco, guantes y botas.

Descienden de sus primeros payasos y conservan su aire teatral de títeres antiguos, de hecho el teatro y la manipulación jerárquica han estado siempre entre sus intereses.

El tema del payaso en el universo graffitero es común, en imágenes histriónicas herederas del joker de Batman. En la historia de la pintura la identificación del artista con el payaso también dispone de una abundante iconografía.

En alguna ocasión San ha llegado a afirmar "el sitio en el que crecí es la piedra angular de la estética de mi trabajo" (Ziegler, 2008). En muchas ocasiones, es bajo la protección que encuentra en su lugar de origen donde prueba los cambios estilísticos. Moraleja es su base de operaciones y su laboratorio artístico. Sus gentes conservan una humildad consciente que no es inocencia, sino una búsqueda deliberada de la tranquilidad que él encuentra muy sabia.

De hecho un primer grupo rural realizado en La Moraleja en 2008 podría haberse depurado en el mural realizado en 2010 en Miajadas, otra población cacereña.

Allí, aparecen ya otro tipo de personajes más relacionados con su obra de Tetuán, muy vestidos, entre el folclore de carnaval y el payaso estilizado en formaciones familiares que incluirá también en Catania.

Y es cierto que trajes con aire regional y máscaras permanecen constantes a lo largo de su trayectoria. Las fiestas de San Blas a comienzos de febrero, que en Montehermoso cerca de Moraleja celebran los "negritos" con su cara de máscara negra. Algo del folclore regional de carnaval de carantoñas o jarramplas puede haberse colado en su imaginario visual.

Finalmente la gama de gris que registra toda la escena es intencionada porque San encuentra cursi el color estridente y también un recurso fácil y muy solicitado desde las instituciones para proporcionar una pretendida felicidad a los vecinos beneficiados de las rehabilitaciones de zonas urbanas deprimidas.

San ostenta una visión crítica respecto a la inserción del arte urbano en circuitos institucionales que no debería descuidar las aportaciones de ese arte promovido al arte contemporáneo. Es bastante consciente de los orígenes remotos y paralelos al *pop art* de la apropiación del espacio público y reivindica su distintivo sociológico respecto a otras manifestaciones artísticas asimiladas



Figs. 1, 2, 3, 5 y 6 – San en Proyecto Tetuán. Calle Marqués de Viana, 24. Vista general y detalles. Fuente: A. Meléndez Táboas



Fig. 4 – San en Proyecto Tetuán. Calle Marqués de Viana, 24. Cámaras de obra de Spy en Calle Almortas. Fuente: A. Meléndez Táboas

pero menos vivas (Martín, 2009).

Tal vez su propia fortuna con las instituciones le ha obligado a tomar postura sobre el papel que quiere jugar bajo su ala benefactora. Junto a Okuda y Nano4814 se benefició del Proyecto IAM de la agencia madrileña PluralForm que los colocó en The Showroom, una galería del East Village Neoyorkino. San lo aprovechó para tomar del acrónimo de Ink and Movement la interpretación de *I am* relativa al ego encauzándolo en seis autorretratos abstractos. Algo que tiene mucho sentido para un artista que intenta preservar el anonimato de la calle y evitar las fotografías y sus enseñanzas: la influencia del ambiente, el contexto y la adaptación al espacio (Santamaría, 2009).

De hecho San quiere conservar la falta de intención artística con la que comenzó, la autenticidad y la magia que se derivan de mantener al público de la obra de arte urbana ignorante de la identidad del autor de las obras que contempla.

Bibliografía

Abarca Sanchís, F. J. (2010). *El Postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, Punk, Skate y Contrapublicidad*. Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid. P. 388

Bárbara (2014). "El barrio madrileño Tetuán se inunda de Arte Urbano" en *Urbanfire*. 7 de enero de 2014. Consultado en http://www.urbanfire.es/urban/tetuan/

Blog de La Galería Magdalena (2013). *#Emergiendo en el nuevo #PaisajeTetuán*. 3 de diciembre de 2013. Consultado en http://lagaleriademagdalena.com/2013/12/03/emergiendo-en-el-nuevo-paisajetetuan/

Bosco, R. (2009). "Graffiti al óleo" en *El País*. 3 de octubre de 2009. Consultado en http://elpais.com/diario/2009/11/03/tendencias/1257202801_850215.html

Burgos, B. "Pkmn: los arquitectos traviesos" en *AquíTetuán*. 24 de octubre de 2012. Consultado en http://www.tetuanmadrid.com/colectivo-pkmn-arquitectos-traviesos/

—. "La plaza de los yonkis en 10 propuestas". 29 de enero de 2013. Consultado en http://tetuanmadrid.blogspot.com.es/2013/01/la-plaza-de-los-yonkis-en-10-propuestas.html

Dimitrova, A. (2008). "Illicit illustrations" en *Modart magazine*. Vol. 17. Enero y febrero de 2008. Bélgica. Consultado en http://issuu.com/modart/docs/modartmagazine17

Dossier Trabajo Proyecto Tetuán. Consultado en marzo de 2014 en http://intermediae.es/project/blog_del_proyecto_paisaje_tetuan/page/que_es_proyectotetuan

Fernández, M. (2012). "Bitácoras más allá del mar" en *Clone Magazine*. 8 de noviembre de 2012. Consultado en http://clonemagazine.com/san/

de La Fuente, D. (2007). "San: Pintando el mundo" en *Imagen de Extremadura*. Vol. 5. Junio y julio de 2007. Consultado en http://issuu.com/marcaextremadura/docs/imagen_extremadura_5

Intermediae (2014). *Cámaras, un proyecto de Spy para #PaisajeTetuán*. 9 de enero de 2014. Consultado en http://intermediae.es/project/blog_del_proyecto_paisaje_tetuan/blog/entrada_sin_titulo_2

Marta (2014). "Un nuevo paisaje urbano para el barrio de Tetuán" en Blog *Ni me va ni me viene*. 30 de enero de 2014. Consultado en http://blogs.km77.com/nimeva/11243/un-nuevo-paisaje-urbano-para-el-barrio-de-tetuan/.

Martín, M. (2009). "El spray se agita en Madrid" en *El País*. 18 de agosto de 2009. Consultado en http://elpais.com/diario/2009/08/18/madrid/1250594662_850215.html

Martínez, L. (2009). "El dinero es ahora una necesidad básica" en *Abc*. 19 de marzo de 2009. Consultado en http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-09-03-2009/sevilla/Cultura/el-dinero-es-ahora-una-necesidad-basica_913646268193.html

Medialdea, S. (2013). *Abc*. Madrid, 30 de octubre de 2013. Consultado en http://www.abc.es/local-madrid/20131030/abci-suso33-arte-urbano-201310292134.html

Muñoz, D. (2014). <info@eseaene.com.> Mail respuesta a cuestionario de Amelia Meléndez. 29 de marzo de 2014.

Santamaría, Ó. "Periplo urbano a la cuna del Street art" en *Público*. 21 de mayo de 2009. Consultado en http://www.publico.es/culturas/211475/periplo-iberico-a-la-cuna-del-street-art

Ziegler, T. (2008). "San" en *Relevant BCN*. Vol. 12. Julio de 2008.

Páginas Web

La Fresquera. Consultado en http://frsqr.com/

Estudio Pac-Man. Consultado en http://pkmn.es/

San. Consultado en http://www.eseaene.com/

SpY. Consultado en http://spy-urbanart.com/

ÍNDICE ▷

EL PUERTO DE EL MUSEL A TRAVÉS DE LA PINTURA: HISTORIA Y REPERCUSIÓN DE LA INFRAESTRUCTURA EN LA REGIÓN ASTURIANA*

Laura Mier Valerón
Universidad de Oviedo

1. Aproximación a la historia del puerto de el musel: contexto y génesis de la infraestructura (1852-1907)

La accidentada orografía asturiana ha condicionado históricamente el devenir de su territorio, favoreciendo la prosperidad de las localidades costeras y portuarias frente a las del área interior, sensiblemente marginadas por la deficitaria comunicación terrestre. A lo largo del siglo XIX, gracias a su ubicación respecto al medio marítimo y a las cuencas mineras o debido a la transformación de su puerto preindustrial –hecho que permitió el atraque de barcos de gran porte[1]–, el de Gijón se convirtió en el primer puerto carbonero asturiano ya que pudo aventajar a otros puertos regionales cuyas limitaciones no permitían de las ampliaciones necesarias para acoger la circulación de buques de mayor arqueo (Alvargonzález Rodríguez, 2001: 17, 18).

En consecuencia, el puerto gijonés experimentó un fenómeno que lo convertía en cabeza del tráfico carbonero a la vez que evidenciaba su ineficacia logística: a la escasez de calados, de línea de atraque y de lámina de agua suficiente se le sumaron los problemas con los medios de carga, dificultades que no hicieron más que acentuarse ante el continuo retraso en la construcción del puerto de El Musel. Esta situación favoreció el acondicionamiento del puerto fluvial de Avilés a manos del sector empresarial minero (Alvargonzález Rodríguez, 2001: 18), que estudiaría la viabilidad de las infraestructuras de Avilés y de Pravia como instrumentos de entidad propia tras la inyección de capital burgués asturiano y extrarregional: baste citar al caso la actuación de Altos Hornos de Vizcaya en San Esteban de Pravia[2] para garantizar su aprovisionamiento de carbón nacional. Asimismo, los puertos de Gijón, Avilés y Pravia estaban bien comunicados entre sí y los dos últimos, al igual que el primero, conectaban la región con el Arco Atlántico, rasgo secular de gran relevancia (véase para ello la *Estadística de Cabotaje* de 1857-1887) al predominar los puertos atlánticos sobre los mediterráneos en la recepción del fósil asturiano –característica que se verá reforzada en el futuro– (Alvargonzález Rodríguez, 1985: t. II, 108).

Sin embargo, aquellas medidas empresariales no hicieron más que parchear un problema presente hasta la materialización de El

* Esta comunicación se vincula a la tesis doctoral *Iconografías portuarias: miradas artísticas del litoral asturiano* y al proyecto de investigación *Espacios portuarios y villas costeras: modelos de estrategias urbanísticas y patrimoniales de regeneración y transformación del litoral asturiano* (con referencia HAR2011-24464) a través de la beca FPI (con referencia BES-2012-057893) de la que la autora es beneficiaria. También quiero aprovechar para agradecer a Ana Espina Díaz, técnico en Gestión Documental de la Autoridad Portuaria de Gijón, la valiosa ayuda prestada para este trabajo.

[1] Entre otros factores, la transformación del porte de los buques se vincula a la sustitución de la vela por el vapor. Desde su inauguración en 1907, el puerto de El Musel pudo ir adecuándose a los avances de la marina de vapor, facilitando el acondicionamiento portuario de Gijón para este tipo de tráficos (Quirós Linares, 2005: 407 y 416).

[2] Desde 1887 el carbón comenzó a dominar los tráficos del puerto de San Esteban, en buena medida debido a la congestión del puerto gijonés. La necesidad de mejorar las salidas para *Hulleras de Turón* movió a los capitalistas vascos, vinculados a la empresa turonesa y a la siderurgia bilbaína, a crear la *Sociedad de Ferrocarriles Vasco-Asturiana* (1899), transformando así el puerto en exclusivamente carbonero hasta 1970 (Peribánez Caveda, 2006: 488-489).

Musel –verdadero acicate del progresivo aumento de calados, de la recepción de buques de gran tonelaje y del empleo de medios de carga proporcionados al volumen del tráfico (Quirós Linares, 2005: 408, 409)–, que no comienza a pergeñarse hasta 1892[3] pese a las consideraciones previas que señalaban la adecuación de la ensenada de El Musel para este fin por su condición de puerto natural o puerto de frente de mar[4]. La fecha también coincide con la puesta en marcha de las infraestructuras sin las cuales la gestión portuaria habría sido inconcebible: aunque insuficientes, la carretera carbonera (1843) y el ferrocarril de Langreo (1856) comunicaron las cuencas hulleras con el viejo puerto local y más tarde con El Musel, favoreciendo así el predominio definitivo de Gijón sobre la exportación del carbón.

Tras los estudios de los años 50 y 60 para la ubicación y proyección del puerto refugio de El Musel (amplíese la información con la nota al pie número 4), se licitan y adjudican las primeras obras a la Sociedad de Próspero Alburquerque y Compañía en 1870, concesión que perdería al no cumplir con las condiciones acordadas y que más tarde asumiría el contratista José Ruiz de Quevedo –que también las abandonó tras sólo construir un pequeño muelle en la zona–.

Paralelamente, el viejo puerto gijonés instalaba el ramal del Muelle de Carbón o *Fomentín* (1856), edificaba el dique de Santa Catalina o Liquerique (1864) o concedía la construcción del muelle de Victoria o *Muellín* (1870) (García Quirós, 2007: 110), requiriendo estas obras de mejora de la fuerte inversión a la que se vincula la discusión de 1879 entre *apagadoristas*, partidarios de la reforma del viejo puerto,[5] y *muselistas*, simpatizantes de la construcción de uno de nueva planta en El Musel, polémica que también se relaciona con la actividad de las principales fábricas gijonesas, que hasta 1870 daban salida a su producción por la vieja dársena. Además, este mecanismo fabril estaba regentado por parte de los vocales de la Junta de Obras del Puerto de Gijón (JOP), organismo que solicita en 1879 a Fernando García Arenal la elaboración de un informe para la ampliación del puerto local (*Informe de la Junta de Obras del Puerto de Gijón sobre el mejor emplazamiento para el puerto de refugio y comercial en la concha de Gijón,* 1879), y de los que merecen especial atención Anselmo Cifuentes Díaz, Melitón González u Oscar de Olavarría y Lozano (*Informe de la Junta de Obras del Puerto de Gijón,* 1879): el primero fue un destacado empresario gijonés, titular de la concesión del *Muellín* antes referida y propietario de la Fábrica de Vidrios *La Industria* (1884) –en cuyo germen estaba la *Compañía Mercantil Anónima Esperanza*–; el segundo, también gijonés, un naviero propietario de varios vapores que en 1883 transformó su sociedad ampliándola y convirtiéndola en *Melitón González y Cía*.; el tercero, un empresario de origen vasco asentado en la ciudad desde los años sesenta y gestor del transporte que llevaba carbón a Bilbao y retornaba a Gijón con mineral de hierro (Peribánez Caveda, 2006: 492-496).

Si aún sobre la ampliación se comparan las limitaciones de la dársena y las posibilidades de El Musel con las conclusiones del informe de la JOP, se evidencia en mayor medida la estrategia subyacente a los intereses económicos de los vocales:

> El puerto del Musel no es un puerto refugio, el proyectado en Gijón puede serlo. El puerto del Musel no tiene suficiente amplitud para satisfacer las necesidades del comercio; en el proyectado en Gijón hay espacio bastante. El puerto del Musel está á mayor distancia de las vías férreas, por una de las cuales habría que hacer una ramal muy costoso, el proyectado en Gijón está tocando a ellas. El puerto del Musel impondrá al país mayores sacrificios pecuniarios que el proyectado en Gijón (Informe de la Junta de Obras del Puerto de Gijón, 1879: 60).

El Musel no sólo tuvo que enfrentarse a obstáculos locales, pues la propia prolongación de la polémica apagadorista hasta el año de 1889 fue aprovechada por los puertos de Avilés y de Pravia para, respectivamente, hacerse con el carbón del valle del Caudal a través del Ferrocarril del Norte y con el de las cuencas del Aller y del Caudal mediante de la Sociedad de Ferrocarriles Vasco-Asturiana. Mientras tanto, los ingenieros implicados en el trazado del nuevo puerto seguían proponiendo planos: Vicente GonzálezRegueral presentaría el conocido como "Musel Reformado" (1886), deudor del proyecto de su padre, Salustio González-Regueral, para el Puerto Refugio de El Musel (1865), y Fernando García Arenal ofrecería un anteproyecto (1888) que, a

[3] El Reglamento de la Ley de Puertos del 30/01/1852 da lugar a la Real Orden del 18/09/1854 en la que se aprueba el estudio de un Puerto Refugio para Asturias, centrado sobre las conchas de Luanco y El Musel. En 1855 se le encarga al ingeniero Salustio González-Regueral Blanco la localización del enclave, escogiéndose para ello la zona de El Musel, en la parroquia de Jove, concejo de Gijón. En 1862 González-Regueral Blanco propone el primer proyecto y el 19/03/1865 se aprueba la Real Orden que emplaza el puerto en la ensenada de El Musel (Díaz Rato et al., 2005: 22 y 134; Alvargonzález Rodríguez, 1985, t. II: 45-47)

[4] Las virtudes del cabo de Torres se describen desde antiquísimo (Alonso Bonet, 1967: I, 212) pero serán las cartas portulanas de los siglos XVI y XVII las que recomienden el cabo y su fondeadero de El Musel como refugio de las embarcaciones ante las inclemencias (Díaz Rato et al., 2005: 20 y 21). En el siglo XVIII destacan los planos del piloto de la Real Armada Francisco Leal (1752) para construir un muelle en la zona (Díaz Rato et al., 2005: 20-21 y 134; Álvarez González, 2003: 69).

[5] Reciben este nombre por la característica fisonomía del puerto: "(…) denominado popularmente como "apagador" por la forma que tenía de apagavelas la disposición de sus dos diques de defensa" (Díaz Rato et al., 2005: 22).

su vez, partía del proyecto Vicente González-Regueral[6]. En 1891 se aprueba la solución de Francisco Lafarga para la construcción de un gran dique de abrigo (dique Norte), adjudicado al contratista Lázaro Ballesteros en 1892, y de un muelle de costa o ribera (muelle de Ribera), obtenido por Antonio Arango el 22 de junio de 1895 (Adaro Ruiz-Falcó, 1978: t.II, 363). Las obras proyectadas por Lafarga no comienzan propiamente hasta 1893, caracterizándose por su lento avance y por las reformas planteadas por el ingeniero-director Eugenio Ribera (*Proyecto reformado de las obras del Dique Norte del puerto del Musel* del 26/10/1898)[7] y el ingeniero-inspector Alejandro Olano (*Proyecto Reformado del Dique Norte del 17/11/1899*) para el perfil del dique Norte (Olano, 1912: 438).

Los industriales mineros terminaron haciéndose cargo de la situación mediante la creación del Sindicato Asturiano de El Musel[8], filial del Crédito Industrial Gijonés,[9] en 1900 –*Proyecto reformado de las obras del Dique Norte del puerto del Musel* del 10/10/1900 (AAPG 1/14/1)–, asumiendo bajo una sola personalidad las obras del dique Norte y las del muelle de Ribera, nombrando a Alejandro Olano ingeniero-director (AAPG 2/14/1). En noviembre de 1901 la Dirección General de Obras Públicas autoriza a Olano a redactar un nuevo proyecto reformado para modificar la cimentación de los muros del dique Norte y las dimensiones de los bloques empleados, haciendo factibles las obras y permitiendo su rápido avance hasta 1902, momento en el que –debido a la progresión de las mismas– el dique se escapa del abrigo del cabo Torres ante los temporales de invierno (Alvargonzález Rodríguez, 2001: 29).

2. El Musel: historia de un puerto a través de la pintura de su época

Si se compara la imagen con la topografía de la zona se deduce que aquella podría haber sido tomada desde la Punta del Orrio u otro enclave cercano, mientras que para la datación resulta



Fig. 1 – Sin título (ha. 1905), obra de M. de la Fuente. Fotografiada por Roberto Tolín en el año 2003. Fuente: Archivo de la Autoridad Portuaria de Gijón (AAPG), número de registro 1007_1146

de gran utilidad la memoria redactada por Alejandro Olano en diciembre de 1908[10]: en las páginas 91-93 se aprecian unas fotografías del taller de bloques para el dique Norte, taller que aparece en la obra al final del camino y junto a la parte ya construida del dique, donde se resguardan unas embarcaciones. En ese punto se encuentran las dos grúas Titán –una de vapor y la otra eléctrica– empleadas en la construcción del dique y también presentes en el documento: teniendo en cuenta que la primera se desguazó antes de su redacción (ver p. 97), la pintura no debería de ser posterior a 1908, pero tampoco anterior a agosto de 1902 en atención a la fecha en la que se instala la segunda grúa. Asimismo, la situación constructiva del dique nos indica que la obra no puede ser posterior a 1916, momento en el que éste alcanza las dimensiones del proyecto primitivo, así como nos confirma la fecha tope de 1902 como punto de partida. Es una lástima que no se pueda discernir el estado del muelle de Ribera debido al ángulo de la imagen, pues éste nos ayudaría a datarla con mayor exactitud. Al documento anterior y al material gráfico disponible hay que añadir la *Memoria de El Puerto de El Musel de 1911* (1912)[11] como herramienta de análisis, ya que da cuenta de cómo las ampliaciones portuarias iban avanzando de la mano

[6] Frente a los proyectos de González-Regueral padre e hijo, el proyecto de García Arenal "presentaba una importante ventaja, pues el dique Norte, lo situaba más al norte, con lo cual se ganaba más extensión de dársena dentro del puerto, y parecía más favorable su trazado, para evitar los temporales del N.O." (Adaro Ruiz-Falcó, 1976, t.I: lám. 127).

[7] Archivo de la Autoridad Portuaria de Gijón (AAPG), signatura 5/10/1; poniendo como ejemplo la presente referencia, en adelante las restantes se citarán así: AAPG 5/10/1.

[8] El Sindicato se constituye el 11/10/1900: "Bajo tales auspicios se constituyó en 11 de Agosto de 1900 el Sindicato asturiano del puerto del Musel, asumiendo bajo su sola personalidad las contratas de las obras del dique N. y muelle de ribera que habían sido objeto de dos subastas adjudicadas a dos contratistas distintos (…)" (Olano Casto, 1902: 438).

[9] Su creación coincide con las de otras importantes empresas de banca, como "Juliana y Cía" (1899) y el Banco de Gijón (1899) (Llorden Miñambres, 1994: 22).

[10] *Memoria descriptiva de las obras del Puerto del Musel, Gijón* (1908), más conocida como *Memoria de Olano* (1908), con referencia AAPG 4821GIJ mem/52/117144.

[11] En el *capítulo I* de la *Parte Segunda* de la memoria figuran las obras terminadas: *Carretera de primer orden de Gijón al Musel*, *Camino de acceso al Musel*, *Boyas de amarre*, *Grúas de vapor*, *Asfaltados en Gijón, Alumbrado y abalizamiento*, *Servicios de Sanidad Marítima* y *Caseta da Aduana* (pp. 31-40). En el *capítulo II* aparecen las obras en ejecución: *Almacén y oficinas*, *Dique Norte del Puerto del Musel*, *Muelle de ribera del mismo*, *Estación Marítima*, *Plano inclinado y vías*, *Edificio de varios servicios en el Musel*, *Dragado en el Musel*, *Dragados en el muelle de ribera* (pp. 41-51). Con anterioridad al año de 1911 se llegaron a publicar tres memorias: dos sobre los trabajos ejecutados en los años económicos de 1880-1881 y de 1881-1882 (*Memoria sobre los trabajos ejecutados en el año económico…)* y la redactada por D. Alejandro Olano en 1908 (AAPG).

de la actividad carbonífera al haberse inaugurado el puerto en 1907[12] una vez alcanzadas las condiciones mínimas para ello. Además, ese mismo año la Compañía del Ferrocarril de Langreo concebía la infraestructura que permitió conectar el dique Norte con las vías férreas, dispuestas entre Laviana y Gijón, a través de un túnel que horadaría el cabo Torres y al que se añadiría un segundo que permitiría el paso de las vías hasta las alineaciones de Ribera sobre un viaducto de 12 metros de altura por encima de la rasante de los muelles (Alvargonzález Rodríguez, 2001: 29).

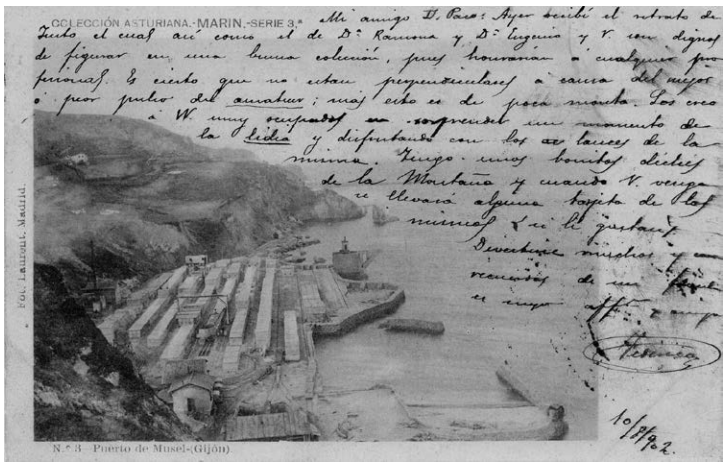


Fig. 2 – Tarjeta postal sobre una fotografía general del puerto, c. 1915. Anónimo. Fuente: Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias[13]



Fig. 3 – Tarjeta postal sobre una fotografía de la vista de general del puerto, c. 1915. Anónimo. Fuente: Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias[14]

En las décadas de 1920 y de 1930 apenas se llevaron a cabo obras de tipo infraestructural pues, de acuerdo con memoria de los años de 1922/23-1941 (*Memoria relativa al estado y progreso de las obras y servicios del Puerto de Gijón-Musel y de su tráfico, ingresos y gastos durante el período de 1922-23 a 1941)*, en esa época se finaliza la Estación Marítima (1923), se lleva a cabo la consolidación y defensa del dique Norte (1925-1929), se construye el Parque de los Carbones (1929-1932)[15] y se comienzan las obras del Segundo Espigón o "Espigón para Trasatlánticos" (1935)[16], paralizándose éstas al estallar la Guerra Civil[17]. Por aquellos años la infraestructura portuaria mostraba una altísima especialización carbonífera, pero al igual que El Musel había dejado de ser un puerto exclusivamente de refugio dejó de ser entonces un puerto solamente carbonero para acoger el tráfico de viajeros y de mercancías generales. Durante los primeros años de postguerra la mayor parte de los trabajos se destinaron a complementar la estructura existente, siendo el caso de las intervenciones de 1941 en el Parque de los Carbones; ese año también se adjudican de nuevo las obras del Segundo Espigón, desde entonces destinado al tráfico de mercancías generales al decaer la presencia de los buques transatlánticos en los puertos. Pero si por algo se caracterizó la Postguerra fue por la política autárquica que marcó la ausencia de carbones extranjeros en el mercado nacional, dando lugar a una etapa dorada para el tráfico carbonífero que se prolongará hasta la década de 1960 –como dato de interés, véase que durante la primera mitad de los años cuarenta los tráficos totales de El Musel llegaron a superar a los de los restantes puertos españoles–.

Aunque la función industrial del puerto fue un rasgo característico desde su creación, la hegemonía del carbón la consolidó en mayor medida, así como también afianzó la presencia del *hinterland* ferroviario como medio de comunicación entre el primero y las cuencas centrales. La fuerte actividad desarrollada necesitaba de la ampliación de las infraestructuras para soportar el tráfico generado y al calor de esta demanda nace, en 1945, el *Anteproyecto General del Puerto de El Musel* de Saturnino Villaverde, un diseño muy criticado por su magnitud; partiendo de un dique central, ubicado en el monte Coroña,

[12] "El año de 1907 fue en este sentido un punto intermedio para muchos de aquellos supuestos que a caballo de varios años se ejecutaron, reformaron o simplemente no fructificaron, según que casos" (Rodríguez González, 2007: 88).

[13] La imagen permite apreciar con mayor claridad el taller de bloques que aparece en la pintura de M. de la Fuente.

[14] Se aprecian, de izquierda a derecha, el dique Norte, el muelle de Ribera y el Primer Espigón.

[15] El Parque de Carbones empieza a construirse en 1928 en la Estación Marítima, entrando en funcionamiento a finales de 1930 cuando las obras de la plaza están aún sin finalizar. Existen múltiples referencias en la *Memoria de 1922-23/1941* y en numerosos expedientes del AAPG.

[16] Para la información extraída de la *Memoria,* véanse las páginas de la 32 a la 44. Para la información extraída de los expedientes, en relación al orden de cita de la obra finalizada, véanse los siguientes: AAPG 5 y 6/56/1, AAPG 1, 2 y 3/79/1.

[17] En la *Memoria de 1911* (1912) ya se preveía el aumento de estos tráficos: "Es de esperar, que este tráfico vaya aumentando de un modo contante, principalmente, por las tres razones siguientes: Por la importancia de las relaciones entre Asturias y América. Por el menor precio á que los buques pueden aquí carbonear. Por las condiciones del puerto". *Parte Tercera*, *El Musel como puerto de escala de los trasatlánticos*, p. 84.

dividía en dos el espacio disponible desde el cabo Torres hasta el de Santa Catalina, ocupando para ello casi todo el área occidental de la bahía de Gijón. Las obras se dividen en dos fases, aprobándose el anteproyecto de la primera en 1947 y el proyecto correspondiente en 1949: así, *el Proyecto de Ampliación del Puerto de El Musel Primera Fase* se encargaba de la mitad oeste, es decir, de la zona que partía del Cabo Torres y contemplaba la construcción del dique Oeste, el dique Central y la zona de espigones y muelles dispuesta entre ambos.

Esta fase se desarrolla entre 1950 y 1963, entroncando con el Plan de Estabilización de 1959, el primer Plan de Desarrollo Estatal de 1962 y el final de la Autarquía. Entonces, las instalaciones se quedaron obsoletas ante los modernos cargueros necesitados de mayores calados, por lo que Francisco Eiriz Beato redacta el *Proyecto del Dique de Levante* en 1963: prescindiendo del dique aislado del proyecto anterior se concibe un gran dique, el Dique de Levante, que parte del extremo oeste de la playa del Arbeyal para doblar en dirección sensiblemente paralela al tramo final del dique Norte y formar con el dique Oeste una boca de entrada al puerto.

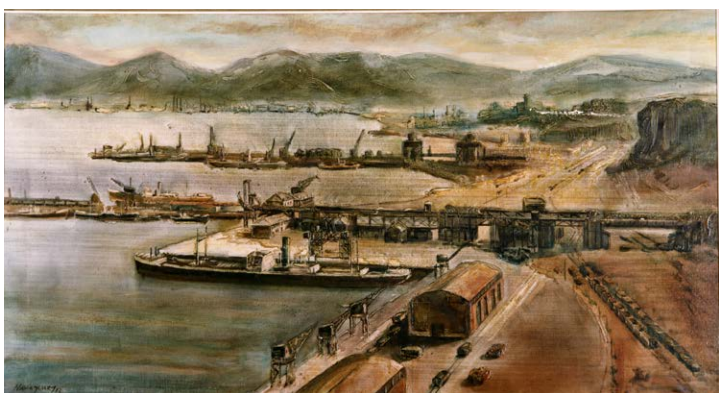


Fig. 4 – *Sin título* (ha. 1962), obra de José María Navascués. Fuente: Archivo de la Autoridad Portuaria de Gijón (AAPG), número de registro RE09950[18]

La pintura muestra el estado del puerto entre finales de los años 50 y principios de los 60, pudiéndose apreciar la primera, la segunda y la tercera alineaciones del muelle de Ribera así como el Primer y el Segundo Espigón –estando este último parcialmente terminado–. También se puede localizar el equipamiento dispuesto en la zona, compuesto por los almacenes cubiertos

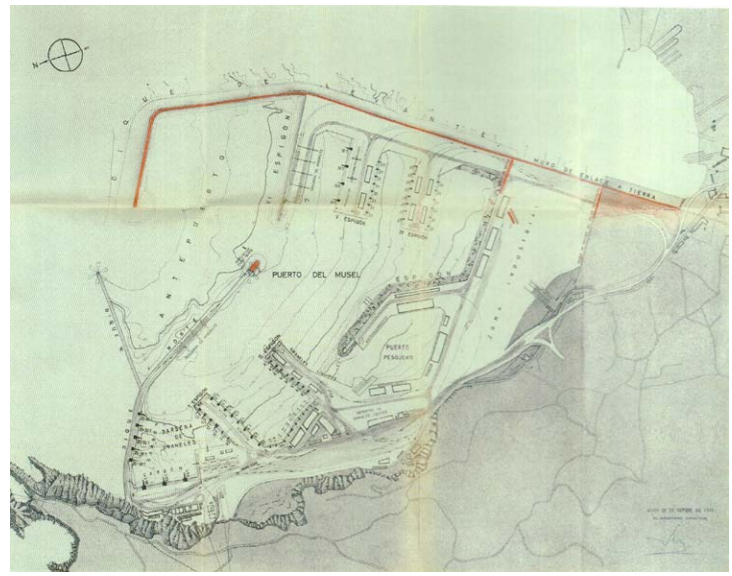


Fig. 5 – Plano general del *Proyecto del Dique de Levante*. Fuente: ingeniero – director Francisco Eiriz Beato, 1963

de la primera alineación, los cargaderos de carbón, las grúas del Primer y Segundo espigón[19] o el Parque de Carbones –situado en la quinta alineación de Ribera–. Las obras del dique de Levante no comienzan hasta noviembre de 1964, experimentando reformas sobre el proyecto en 1965 (*Primer Proyecto Reformado*) y en 1967 (*Segundo Proyecto Reformado*) que modifican las secciones de los diques y la disposición del antepuerto[20]. Las mayores empresas de la región, con UNINSA a la cabeza, manifiestan ese mismo año su disconformidad al estimar que el proyecto no podría dar cabida en un futuro cercano a los mineraleros de gran tonelaje portadores de la materia prima necesaria para su funcionamiento. Como resultado, Celestino Moliner redacta un *Tercer Reformado* en 1968 –contenedor del germen de lo que en la actualidad se conoce como dique Príncipe de Asturias–, aunque las presiones no cesan al seguir considerando insuficiente la reforma[21].

[18] Los cargaderos que aparecen en el primer plano fueron adquiridos mediante concesión por el Sindicato Asturiano del Puerto del Musel en 1910, para en 1928 pasar a manos de la Junta de Obras del Puerto.

[19] El equipamiento del I Espigón consta de la escalera del testero (1909) para los pasajeros de transatlánticos (AAPG 5 y 6/28/1), el Edificio Provisional para albergue de pasajeros y reconocimiento de equipajes (1913-1915) (AAPG 3 y 4/35/1) y el Almacén (1916-1921) (AAPG 1 y 2/39/1 para proyecto original y AAPG 8 y 9/41/1 para reformado). El del II Espigón se corresponde con el Edificio para Aduana y Servicios Varios (1953-1958) (AAPG 3 y 4/138/1; 4/143/1, 1 y 2/144/1) y los Almacenes (1954-1961) (AAPG 4, 5 y 6/142/1; 8 y 9/154/1).

[20] Las referencias de archivo para la ampliación de Saturnino Villaverde Lavandera son AAPG 6/626/1 a 1/628/1 para el Anteproyecto, AAPG 3/111/1 a 1/114/1 para el Proyecto, AAPG 1 y 2/122/1 para el Modificado, AAPG 3/135/1 a 1/137/1 para el Reformado del modificado y AAPG 1/155/1 para la Liquidación del Proyecto.

[21] Esta polémica se explica en base a decisiones como la de unir Ensidesa y El Musel mediante una línea férrea que garantizase el abastecimiento de la primera ante el calado insuficiente del puerto de Avilés: "Las obras del ferrocarril directo



Fig. 6 – Sin título (ha. 1962), obra de José María Navascués. Fuente: Archivo de la Autoridad Portuaria de Gijón (AAPG) número de registro RE09951[22]

3. Instalación de grúas en el dique norte, muelles de ribera y primer espigón del puerto de el musel

Instalación de vías y grúas en el Dique Norte: una concesión otorgada a la *Compañía del Ferrocarril de Langreo*, según Real Orden del 4/04/1905, autoriza a instalar 3 grúas y sus correspondientes vías en el Dique Norte y en la primera alineación de Ribera. Son las primeras grúas en entrar en funcionamiento en el puerto de El Musel (concesión 3/757/1). *Nueva instalación de grúas:* un proyecto de 1911 preveía la adquisición de 7 grúas eléctricas, 6 grúas pórtico de 3 toneladas y 1 grúa de carretón de entre 4 y 8 toneladas para dar servicio a los muelles hasta entonces construidos (Dique Norte, primera, segunda y tercera alineaciones de Ribera, y lados Norte y Sur del Primer Espigón –5ª y 7ª alineación–). En 1912 se rechaza el proyecto y se ordena su modificación (proyecto 3/32/1; expediente 4/32/1). *Modificado de instalación de grúas*: un proyecto de 1913, redactado como consecuencia de la orden de modificación del proyecto de 1911, reparte el proyecto original de 1911 en 3 fases: instalación de 4 grúas eléctricas (3 grúas pórtico de 3 toneladas y 1 grúa de carretón de 8 toneladas), vías para las grúas instaladas, e instalación de 3 grúas eléctricas y sus vías correspondientes. Las dos primeras fases se corresponden con el proyecto de 1913, y la última con un proyecto de 1917. Las 4 grúas eléctricas adquiridas conforme al proyecto de 1913 fueron construidas por la *Sociedad Maquinista Terrestre y Marítima de Barcelona*, siendo recibidas el 26 de diciembre de 1918. Las vías fueron suministradas por la *Sociedad Española de Construcciones Metálicas* y fueron recibidas el 15 de mayo de 1919 (proyecto 1/35/1; expediente 2/35/1). *Nueva instalación de grúas:* un proyecto de 1917 prevé la instalación de 3 grúas eléctricas de 3 toneladas para dar servicio a la primera alineación de Ribera, al Primer Espigón Norte y al Primer Espigón Sur (en la época, correspondientes con las alineaciones oeste y este). Fueron construidas por la *Sociedad Española de Construcciones Metálicas,* empezando a dar servicio 24/01/1923 las 2 grúas del Primer Espigón y el 09/02/1923 la grúa de la primera alienación de Ribera, siendo todas ellas recibidas el 24 de junio de 1924 (proyecto 5/40/1 y expediente 6/40/1). *Nueva instalación de grúas:* un proyecto de 1921 permite instalar 3 grúas eléctricas de 3 toneladas en el muelle de Ribera y en el Primer Espigón. Aprobado por Real Orden el 20/08/1921, fue adjudicada su construcción el 06/01/1923 a Eugenio Grasset y Echevarría. La recepción provisional de las grúas se hace el 6/10/1925, siendo la recepción definitiva el 02/12/1926 (proyecto 9/47/1 y expediente 10/47/1 y 2/50/1). *Nueva instalación de una grúa:* un proyecto del 31/01/1925 destina 1 grúa eléctrica de 45 toneladas a la primera alineación de Ribera. Aprobado por Real Decreto el 22/01/1926, su construcción fue adjudicada a la *Sociedad Española de Construcciones Metálicas* por una Real Orden del 27/11/1926. La recepción provisional de las grúas se hace el 24/07/1928, siendo la recepción definitiva el 02/10/1929 (proyecto 1/56/1; expediente 2/56/1). *Nueva instalación de grúas:* un proyecto de 1925, redactado por Eduardo Castro y aprobado por Real Decreto el 22/01/1926, fue adjudicado a la *Sociedad Española de Construcciones Metálicas* mediante Real Orden del 27/11/1926. La recepción provisional de las grúas se hace el 24/07/1928, siendo la recepción definitiva el 14/09/1929 (proyecto 1/57/1; expediente 2/57/1). *Nueva instalación de grúas:* un proyecto de 1928, modificado en 1930 y aprobado por Reales Órdenes de 12/06/1930 y 29/07/1930, fue adjudicado a *Sociedad Española de Construcciones Babcock & Wilcox*, por Orden Ministerial del 20/01/1932. La recepción provisional de las grúas

que enlazará la factoría de "Ensidesa" con el primer puerto asturiano, El Musel, ya están en marcha tras un período de preparación. El citado ferrocarril tendrá dieciocho kilómetros de longitud y permitirá canalizar por el mismo todas las materias primas necesarias para su transformación industrial en la factoría avilesina". Noticia de la sección *Gijón, puerto de mar,* diario *Voluntad*, 27/11/1965, p. 7. El puerto de Avilés, puerto de ría, tenia limitado su calado a 7 metros, resultando inviable para el atraque de buques tipo Panamax (de 60.000-80.000 toneladas), que demandaban calados de 13 y 14 metros (AAPG).

[22] En la obra se representan las grúas de tres toneladas instaladas en la primera alineación de Ribera, así como el parte del Primer Espigón.

se hace el 09/05/1933, siendo la recepción definitiva al 27/12/1934 (proyecto 3/66/1; expediente 4/66/1).

Volviendo a los proyectos generales del puerto, las ampliaciones de la década los 70 también respondieron en buena medida a la presión ejercida por empresas como ENSIDESA, que acaparaba un alto porcentaje de los graneles sólidos transportados por los *bulkcarriers*[23] que llegaban al puerto; estos buques graneleros demandaban una infraestructura que permitiese descargar simultáneamente más contenedores, así como disponer de mayores calados para su atraque, por lo que se proyecta el ensanche del dique Norte al tratarse de la zona portuaria más adecuada para ello. Se configura entonces en el muelle Norte, luego Muelle Olano, la terminal de descarga IEDG, operativa desde 1973 y construida por la Junta de Obras del Puerto para ser posteriormente cedida a ENSIDESA.



Fig. 7 – *El Musel* (1975-1980). Fuente: Armando Suárez[24]

Los años 70 marcan otro hito en la historia del puerto, en esta ocasión relativo a las materias primas y a su circulación: ya en 1968 El Musel comienza a abandonar su característica actividad exportadora del carbón para convertirse en importador de mineral de hierro y de carbón siderúrgico y térmico; la presencia de estos materiales, destinados a la siderurgia, las centrales térmicas y las empresas cementeras, y su nuevo sentido de circulación se justificaban ante la pujanza de estos sectores económicos y por el predominio del petróleo sobre el fósil como fuente de energía, que desplaza definitivamente al carbón en El Musel a partir de 1974. La naturaleza intrínseca a estas nuevas cargas también repercutió sobre los volúmenes del tráfico, traduciéndose en la aparición de tonelajes mayores (Alvargonzález Rodríguez, 2001: 21-23).



Fig. 8 – *Buque "Castilla de Quermensó", El Musel* (1994). Fuente: María Antonieta Laviada[25]

Tras el *Cuarto Reformado* del dique de Levante y finalizado el dique Exterior, hoy Príncipe de Asturias (1975), el puerto comienza a proyectar una terminal de descarga de graneles al abrigo del dique recién finalizado para sustituir al que en su día fue el muelle Olano –al no reunir las condiciones demandadas por la siderurgia asturiana para poder abaratar sus fletes y resultar competitiva–. Siendo director del puerto Marcelino León González (1974-1976)[26] se proyecta el contradique exterior y el Muelle de Minerales, terminándose la infraestructura en 1983. Tras los años

[23] *Bulkcarrier*: del inglés, *granelero*. Barco dedicado al transporte de cargas secas a granel, generalmente un buque mercante de gran tamaño (hasta 200.000 TPM) que llega a superar los 300 m de eslora en algunos casos. Navegan normalmente a baja velocidad (Enríquez de Dios, 1994: 277).

[24] En la pintura se observan los *bulkcarriers* o graneleros de gran tonelaje, que podrían estar fondeando en aguas portuarias o bien saliendo de ellas. La vista podría haber sido tomada desde la Playa de San Lorenzo, en cuyo caso el saliente visto junto a los graneleros sería el dique Príncipe de Asturias.

[25] Este buque, con bandera de Bahamas, atraca dos veces en El Musel en el año de 1994: la primera, entre el 9 y el 12 de julio procedente del puerto de Nouadhibou (Mauritania), de donde trae mineral de hierro para la empresa Aceralia (AAPG 1/4986/1). La segunda, fondea fuera de aguas portuarias entre el 26 y el 28 de septiembre, atracando en El Musel del 28 de ese mes al 1 de octubre, para después partir con destino al puerto de Kamsar (Guinea) (AAPG 7/6239/1).

[26] Toma posesión el 26/06/1974. Fallece el 26/03/1976 (Rodríguez González, 2007: 119).



Fig. 9 - *Puerto de El Musel, Gijón* (1998). Fuente: María Antonieta Laviada



Fig. 10 - *Viejo Musel* (2002). Fuente: María Antonieta Laviada

de crisis económica, que afectan a profundamente a Asturias, los tráficos se estancan. El puerto continúa optimizando sus espacios interiores y diseñando una nueva instalación de descarga del muelle de Marcelino León, construida con recursos propios de la JOP debido a la falta de interés de la iniciativa privada. La nueva terminal entra en servicio en 1991 y se entrega en concesión para su explotación a la empresa EBHISA, empresa participada mayoritariamente por la propia Junta del Puerto.

Debido a la escasez de superficie de tierra, desde los primeros años de explotación portuaria se produce una gradual ocupación del valle del Aboño, al otro lado del cabo Torres, primeramente para establecer una gran estación de ferrocarril clasificadora de los carbones procedentes de las minas y a la espera de realizar los embarques; desde los años cincuenta del pasado siglo las grandes industrias receptoras del mineral de hierro y del carbón llegados por El Musel se van asentando en la zona de las marismas de Aboño: las plantas cementeras de la sociedad *Tudela Veguín* lo hacen en la margen izquierda, la central térmica de *Hidroeléctrica del Cantábrico* (construida entre 1967 y 1973) en la margen derecha y el Parque de Carbones y Minerales se ubica en el lecho del valle.

Esta transformación industrial culmina en la década de 1980 al procederse al relleno de la primitiva playa del Bocal, localizada en la desembocadura de la ría de Aboño, donde a comienzos del año 2000 se establece un parque de almacenamiento para el carbón descargado por la terminal del muelle Marcelino León (EBHISA), gracias a la cual se atendió la llegada del carbón térmico de importación desde 1998[27].

Finalmente y en relación al cuadro de 2002 de María Antonieta Laviada, se debe aclarar el uso de la denominación de *Viejo Musel*: tras contrastar la información disponible y en atención a la opinión de expertos de la Autoridad Portuaria de Gijón se concluye que el término, en caso de haberse empleado con una intención geográfica y circunscriptiva particular, podría referirse a la zona construida hasta finales de los años 40, llegando a incluir el área del Segundo Espigón y correspondiéndose *grosso modo* con los proyectos de la primera mitad del siglo XX. En consecuencia, si empleásemos el término *Nuevo Musel* éste aludiría a la obra acometida desde mediados de siglo en adelante, incluyendo los muelles de Rendiello, los de la Osa, el Dique Príncipe de Asturias y así hasta llegar a la Ampliación de los años 2005-2010[28].

Por último y a modo de conclusión, conviene recordar el hilo discursivo de esta comunicación así como caracterizar

[27] La información dada se refleja en múltiples expedientes del AAPG.

[28] "El proyecto para la ampliación del Puerto de Gijón consistió en la ejecución de un nuevo dique de abrigo, que partiendo del Cabo de Torres y con una longitud total de 3.797 m y tres alineaciones con diferente tipología estructural, conformará una dársena de 145 Ha de aguas abrigadas. Asimismo ha comprendido la construcción de un muelle ubicado en la parte Norte de la dársena de 1.250 m de longitud, con calados que oscilan entre los 20 y los 27 m y una anchura superior a los 400 m permitiendo el atraque simultaneo de tres bulkcarriers de 230.000 TPM y 20 m de calado. Completan la protección de los rellenos los taludes interiores, ubicados en la parte Oeste y Sur de la dársena con una longitud de 1.650 m, obteniéndose una superficie total emergida de 140 Ha con terrenos ganados íntegramente al mar" (Ampliación del Puerto de Gijón 2005-2010, https://www.puertogijon.es/ampliacion/recursos/doc/12661_1521522011172417.pdf).

brevemente la naturaleza de su presentación; aunque la intención fundamental es la de analizar la historia de el puerto de El Musel en base a la obra pictórica que lo toma como objeto de representación, este análisis no deja de estar sesgado e incompleto por distintas causas: la principal se debe a la extensión que la limita, hecho que, a su vez, ha obligado a seleccionar la pintura más representativa de la idiosincrasia de cada época, bien reflejase el estado constructivo del puerto, bien una herramienta importante para su actividad logística o bien los medios empleados en el tráfico de mercancías. Por otra parte, la voluntad de referenciar, contrastar y justificar en todo momento el contenido de las obras ha implicado el manejo de un alto porcentaje de referencias archivísticas que legitiman y amplían o aclaran la información textual más directa, aunque en este sentido la constante citación quizás haya desvirtuado la trabazón y consistencia del discurso plástico. No obstante, considero que era más que necesaria para matizar y asumir la veracidad testimonial de las imágenes, para poder visibilizar su lectura más allá del ámbito formal y para conformar un soporte que las dotara de un contenido sin el cual habrían perdido su valor histórico-documental.

4. Bibliografía

Adaro Ruiz y Falcó, L. (1976). *El puerto de Gijón y otros puertos asturianos*. Tomo I. Gijón: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Gijón.

—. (1978). *El puerto de Gijón y otros puertos asturianos*. Tomo II. Gijón: Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Gijón.

Álvarez González, M. (2003). *La Obra pública Portuaria (1750-1950) en Historia de la Obra Pública Local en la Villa y Puerto de Gijón*. Gijón: Autoridad Portuaria de Gijón, Ayuntamiento de Gijón y Fundación Alvargonzález.

Alvargonzález Rodríguez, R. (1985a). *Industria y espacio portuario en Gijón*. Tomo I. Gijón: Junta del Puerto de Gijón.

—. (1985b). *Industria y espacio portuario en Gijón*. Tomo II. Gijón: Junta del Puerto de Gijón.

—. (2001). *Gijón. Visión y memoria portuaria.* Gijón: Lunwerg editores y Autoridad Portuaria de Gijón.

Bonet, J. A. (1967). *Biografía de la Villa y Puerto de Gijón*. Tomo I. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

—. (1968). *Biografía de la Villa y Puerto de Gijón*. Tomo II. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

Díaz Rato, J. L. et al. (2005). *El Musel: Historia de un Puerto*. Gijón: Lunwerg editores y Autoridad Portuaria de Gijón.

Enríquez de Dios, J. J. (1994). "Transporte marítimo" en Enríquez de Dios, J. J. (comp.), *Transporte internacional de mercancías*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: ESIC Editorial. P. 277.

García Arenal, F. (1879). *Informe de la Junta de Obras del Puerto de Gijón sobre el mejor emplazamiento para el Puerto Refugio y Comercial*. Gijón: Imprenta del Comercio.

García Quirós, R. (2007). "Un nuevo espacio para Gijón: La transformación del viejo puerto" en *Revista Liño*. Pp. 105-122. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Junta de Obras y Servicios del Puerto de Gijón-Musel (1912). *Memoria de 1911 de la Dirección de Obras del Puerto de El Musel*. Gijón: Compañía Asturiana de Artes Gráficas.

—. (1942). *Memoria relativa al estado y progreso de las obras y servicios del Puerto de Gijón-Musel y de su tráfico, ingresos y gastos durante el período de 1922-23 a 1941*. Gijón: Compañía Asturiana de Artes Gráficas.

Laviada, M. A. (2005). *Catálogo de la exposición en la Sala Cultural Monte de Piedad*. Oviedo: Cajastur Obra Social y Cultural.

Llordén Miñambres, M. (1994). *Desarrollo económico y urbano de Gijón en los siglos XIX y XX*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

Nanclares, F. (1987). *Estudio del Plan especial para el Puerto Local de Gijón*. Gijón: Autoridad Portuaria de Gijón.

Olano Casto, A. (1912). "Puerto del Musel" en *Revista de Obras Públicas (ROP)*. Pp. 436-440. Madrid: edita Escuela de Ingenieros de Caminos de Madrid.

Peribáñez Caveda, D. (2006). "El comercio marítimo" en Rodríguez Muñoz, J. (comp.), *Asturias y la mar*. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana. Pp. 465-516.

Quirós Linares, F. (1980). "El puerto de Gijón", en Quirós Linares, F. (comp.), *Estudios de Geografía Histórica e Historia de la Geografía. Obra escogida*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Pp. 393-418.

Rodríguez González, A. (2007). *El Musel (1907-2007)*. Gijón: Ediciones Nobel y Autoridad Portuaria de Gijón.

5. Otras fuentes

Archivo de la Autoridad Portuaria de Gijón (AAPG).

Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias (Gijón).

Hemeroteca de la Biblioteca Virtual del Principado de Asturias. Consultado en http://www.bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/publicaciones/listar_numeros.cmd

Web de la Autoridad Portuaria de Gijón. Consultado en https://www.puertogijon.es

ÍNDICE ▷

PROPAGANDA EDILICIA

Alina Navas
Universidad Complutense de Madrid

1. Propaganda urbe et orbi

Uno de las características del totalitarismo fascista fue el uso enorme y la extensión de la propaganda de estado[1]. Mussolini la puso en funcionamiento muy temprano, usando distintos niveles y canales, mostrando estrategias muy maduras, también de control de las imágenes modelando también el imaginario de la población. Desde 1922 el régimen había ocupado gradualmente el espacio público, y manipulado la opinión pública, de modo que la población cada vez tenía menos instrumentos para tener acceso a la información. Mussolini propuso la creación de una sección de propaganda donde trabajaron periodistas junto a Lando Ferretti, director del *Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio* (en adelante USPC). La oficina implementó un nuevo método de trabajo, el uso sistemático de la propaganda. Para poder llegar a toda Italia, Ferretti contaba con la ayuda del Ministerio del Interior y con una red capilar que englobaba también las sedes del partido y las instituciones culturales. Entre 1931 y 1934 la censura era total y se verificaba lo que De Felice ha definido como "palabra descendente" en que la propaganda deforma la realidad, se concentra en la apología y no existe la crítica, lo que fue norma en los "años del consenso". En 1933 Galezzo Ciano es director y responsable de la ampliación de competencias de la oficina que dará lugar en septiembre de 1934 al *Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda* con la idea de articular, además, ámbitos de la cultura[2]. Con su nombramiento como Ministro de Asuntos Exteriores ocupó su puesto Dino Alfieri en 1936 que había organizado en 1932 la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, excelente ejemplo de arte al servicio de la propaganda. Gracias al Real Decreto n. 1009 del 26 de junio del 1935, el *Sottosegretariato* se convirtió en *Ministero di Stampa e Propaganda* y realizó una rígida censura de todas las publicaciones periódicas, animando la difusión de una imagen positiva del régimen fascista y nazi. La estructura englobaba direcciones diversas (de prensa italiana, de prensa extranjera, de propaganda, de cine, de turismo y de teatro). A partir de 1935 la propaganda empezó a absorber con más frecuencia las competencias de la cultura y ésta empezó a contener más temas de la propaganda. Tras la ley de septiembre de 1936 otras 16 instituciones culturales entre las que se encontraban el Instituto Luce y el ENIT fueron englobadas, ilustrando no solo la ambición de la nueva estructura sino la subordinación de la cultura a las estructuras de la prensa y la propaganda. Importante fue la transformación en medio de la guerra civil española y de la aceleración totalitaria (en mayo de 1937) de esta estructura en *Ministero di Cultura Popolare* (MinCulPop), cambio no sólo nominal sino en la gestión hacia el concepto de cultura popular, un sucedáneo de cultura al servicio de la propaganda. Precisamente, para entonces Polverelli daría una definición negativa de la palabra propaganda que había sido eliminada de la denominación del Ministerio ya que "propaganda

[1] Sobre propaganda fascista: Cannistraro, 1975; Laura, 2000: Forgacs y Gundle, 2008; Canosa, 2003.

[2] Hay que recordar que tras al visita de Hitler a Mussolini en junio de 1934, Ciano recibió un informe de Goebbels sobre el funcionamiento de su Ministerio. Bonsaver, 2007.

es una fea palabra que debemos abolir, porque ningún pueblo quiere ya ser "propagandato" sino "informado" (Canistraro en Medici, 2009) prefiriéndose el concepto de cultura popular y por tanto creando una sola vertiente.

No fue, por tanto, casual que finalmente uno de los objetivos de la política cultural en el exterior fuera difundir el fascismo donde no se podía hacer abiertamente a través de la propaganda. Como observaremos, estas estructuras estuvieron muy presentes en España[3]. Sabíamos que el Instituto Luce produjo *cinegiornali* y cortometrajes en España pero mucho material de propaganda llego por otros medios. Como observaremos existían estructuras dedicadas a la prensa y la propaganda en el exterior fundamentalmente la *Direzione Generale di Propapaganda preso gli Stati Esteri* (en adelante DGPSE), pero en el exterior la situación era diversa y la propaganda debía adaptarse a los distintos países.

España fue un caso interesante. Durante un período fue fácil distribuir la propaganda, sucedió en la España primorriverista (1923-1930), pero hubo momentos en que la cosa se complicó[4], como durante la II República española. Mientras que en un primer momento podían distribuirse directamente artículos firmados por fascistas, fotografías de Mussolini y películas de propaganda, la II República aplicó la censura y hubo menos margen para la propaganda fascista. Fue en aquel momento cuando se decidió utilizar en España el *softpower*, es decir la cultura como arma: libros, artículos, boletines de prensa y viajes, películas, fotografías que se mandaba con el objetivo de mejorar la imagen del fascismo en el exterior y atraer a los españoles al fascismo. Sabemos que este el tipo de material se enviaba a las publicaciones españolas desde la DGPSE del USPG, y a partir de septiembre de 1934, a través del *Sottosegretariato*.

Particularmente, la fotografía fue uno de los medios más utilizados ya que era un medio muy rápido y no era necesario un proyector como en el caso de las películas del que era difícil disponer. Además, la escasez de fotografías de la que sufrían los medios españoles hacía que muchos cotidianos españoles acabaran publicando las fotografías que la propaganda fascista ponía a disposición de los medios españoles. Hoy estamos acostumbrados a la masiva presencia de las imágenes en los periódicos, pero entonces eran raras y de mala calidad por lo que eran bien acogidas por muchos periódicos, sobre todo provinciales.

2. La construcción de la representación de la ciudad y de la arquitectura fascista

En el período de la II República española mermaron las fotografías de los airados discursos del Duce en plaza Venecia y, en cambio, se mandaron muchas imágenes relacionadas con la arquitectura. Los temas principales de este tipo de fotografías que llegaron a España fueron las reformas en los centros históricos, la exaltación de las excavaciones, el saneamiento y la creación de nuevas ciudades en Italia y África y las nuevas edificaciones e infraestructuras como trenes y puentes en estilo fascista. La idea era mostrar la potencia económica, militar e industrial italiana pero para el caso de España era de particular interés mostrar los logros de la cultura italiana, lo que se podía hacer a través de su arquitectura y patrimonio. La aparente neutralidad de estas construcciones y fotografías es evidente en los comentarios elogiosos de los visitantes españoles republicanos como el escritor Ramón María de Valle-Inclán que cuando llegaron a Roma y vieron las nuevas construcciones fascistas loaron lo realizado por Mussolini. Este tipo de comentarios evidencian el alcance de este tipo de propaganda.

Por otra parte era cierto que la arquitectura era la disciplina artística que más interesó al fascismo, pero también que era un instrumento muy útil para realizar propaganda dentro y fuera de las fronteras de la Italia fascista. En Italia como el Duce aparecía en muchas ocasiones como máximo mecenas y arquitecto de las construcciones del régimen, en sentido literal y figurado y no faltaron las imágenes de Mussolini poniendo ladrillos. La función propagandista de muchas de estas intervenciones queda evidenciada por las nerviosas inauguraciones antes de que muchas reformas y edificaciones fueran terminadas y su inmediata difusión en la prensa, incluyendo la española. Es interesante destacar cómo la ciudad sirve de elemento de propaganda, es muestra de la imagen que el fascismo quería dar de si en el exterior, evidencia el tipo de difusión que alcanzó en el exterior y es, también, el imaginario creado ante los espectadores extranjeros. Este control de las imágenes responde a unos criterios claros de propaganda que se evidencian en otras estrategias como los recorridos turísticos por las ciudades programados por las autoridades fascistas para las visitas oficiales.

El fascismo realizó muchas iniciativas de carácter urbanístico rediseñando enteros sectores urbanos, centros históricos de

[3] Sobre la propaganda fascista en el exterior: Garzarelli, 2004; Santoro, 2005 y Cavarocchi, 2010. Sobre la política cultural durante el fascismo Berezin, 1997; Stone, 1998; Bonsaver, 2007 y Rundle, 2010.

[4] Sobre las relaciones bilaterales hispano-italianas en este período: Sueiro Seoane, 1984; I. Palomares Lerma, 1989. Sobre la propaganda fascista en España: Seoane, 1996; Pizarroso Quintero, 1994 y 2002; González i Vilalta, 2007: 255-272. Sobre las relaciones culturales hispano-italianas en este período: Peña Sánchez, 1992 y Domínguez Méndez, 2012: 96.

ciudades emblemáticas, barrios y ciudades. No fue algo exclusivo de este país, ya que a nivel internacional se vive en estos años un importante desarrollo del urbanismo. El urbanismo fue un tema capital para los arquitectos modernos y el fascismo dio cobijo a distintas iniciativas que dieron un fuerte impulso al trabajo colectivo de distintos arquitectos en el periodo de entreguerras.

Clasicismo y monumentalismo fueron los ejes entre los que discurrió la arquitectura del régimen en los años treinta[5]. Los nuevos edificios impulsados por el régimen debían ser colosales, ya que el colosalismo, según el filosofo Gentile, expresaba bien la voluntad colectiva, aunque este monumentalismo se parecía a las construcciones de los años treinta en la URSS y Alemania. Gran peso adquirieron los edificios representativos del régimen, construidos en gran número para dar respuestas a las necesidades de una capital moderna. La idea era evidenciar los cambios en la vida fascista a través de las obras del régimen. Sin embargo, muchos de ellos eran del todo innecesarios y su edificación, parece responder, más bien, al uso de la edilicia como instrumento de propaganda.

3. Liberar el tronco de la asfixia de la decadencia

En un país lleno de centros históricos de alto valor patrimonial las intervenciones urbanísticas destacaron por un doble discurso: resalte de los restos arqueológicos valorizados por el fascismo y demoliendo el resto, y construcción de nuevas obras, fundamentalmente públicas. Los criterios hoy y entonces eran discutibles, pero pocos arquitectos del régimen se opusieron a la destrucción de muchos restos arqueológicos no imperiales.

En especial la política urbanística fascista se dejó notar en Roma, ciudad que el fascismo encumbró como símbolo[6]. De hecho una gran parte de la propaganda edilicia fascista en España tuvo como protagonista esa ciudad. Las transformaciones urbanísticas para adecuar Roma a su función de capital moderna habían sido profundas desde el período humbertino pero fueron masivas durante el fascismo. Entonces se trató de combinar una paradoja imposible: modernidad e imperialismo. Compleja como pocas, la ciudad exigía, como otras capitales europeas, nuevas vías de comunicación y servicios. Sin embargo, el fascismo se decantó por crear la tercera Roma: la Roma fascista. Las transformaciones urbanísticas se sucedieron a un ritmo vertiginoso del que da inusitada cuenta la prensa española. Éstas supusieron una importante modificación de su entramado urbanístico en unas intervenciones muy discutibles que hoy han dejado una huella indeleble en la estructura e imaginario romano, alterando y borrando una parte de su patrimonio arqueológico.

Significativo es que se informe en España de las más prematuras intenciones. Así, "la nueva capital debía ser imagen del pasado más glorioso el de los emperadores y los papas con la búsqueda de un lenguaje nuevo propio de la era fascista" (Anónimo, 1926). *La Vanguardia* informa indirectamente con un artículo anónimo pero de página entera en principio dedicado a la Bienal de Venecia de 1926. En realidad se habla del estado de las artes en Italia y en particular de las transformaciones urbanísticas que irán en la línea de "glorificar el pasado y atender a la vida moderna de Roma, la ciudad donde el pasado se manifiesta de modo tan elocuente, prepárase a sufrir una gran transformación. En tiempo relativamente corto, según voluntad expresada por el «Duce», se trata de hacer de la ciudad del Tiber la más bella del mundo, conservando y haciendo que aparezcan y luzcan, más que al presente, todo lo que habla de la gloria de otros tiempos, sin menoscabo de las exigencias que reclama la vida moderna (Anónimo, 1926). El periodista informa del proyecto que pretende dejar exentos monumentos antiguos y zonas de interés arqueológico como el Teatro Marcello, las nuevas excavaciones entre el río Tiber y el Campidoglio y una nueva vía que conectase plaza Venecia con Ostia. Se anuncian intervenciones en la plaza de la Boca de la Verdad, Circo Máximo y vía Appia. También excavar la plaza Exedra, el Foro de Trajano, restaurar el sepulcro de los Escipiones y la recomposición del Ara Pacis. Esta información procedía del famoso discurso de Mussolini en el Campidoglio, dado el 31 de octubre de 1925, por el que se fijan los ejes de la transformación y se vaticina una nueva Roma en cinco años. En aquel discurso Mussolini diría "Roma debe parecer maravillosa a todas las gentes del mundo: vasta, ordenada, poderosa como lo fue en los tiempos del primer periodo de Augusto. Vosotros continuaréis liberando el tronco de la gran encina de todo lo que aún la asfixia (…). Todo lo que a su alrededor creció en los siglos de decadencia debe desaparecer (…) los monumentos milenarios de nuestra historia deben agigantarse en necesaria soledad (Mussolini en Ciucci, 2002: 89). Finalmente el plano fue presentado por Piacentini en diciembre de 1925 y fue encargado de su realización el gobernador Cremonesi. Muchas de las iniciativas no se llegaron a realizar, pero a partir de esta frase los arqueólogos Antonio Muñoz y Corrado Ricci empezaron a trabajar en las ruinas romanas (Gravagnuolo, 1998).

[5] De Seta, 1983; Portoghesi, 1998; Nicoloso, 2008; Ciucci, 2002; Danesi y Patetta, 1976: 203. Sobre el urbanismo: Gravagnuolo, 1998; Bodenshatz y Fuhr, 96-107; Mignozzi, 2006.

[6] Sobre las intervenciones arqueológicas en Roma durante el fascismo Cederna, 1980; Fraticelli, 1982. Giardina, 2000. Vidotto, 2001 y 2002: 379-413.

Otro artículo aparecido en la prensa española retoma la misma línea, dar espacio a los discursos de Mussolini sobre la ciudad, aunque el título advierte de las exageraciones. Se publicaba en una revista barcelonesa especializada de artes bastante conservadora, *D'aci i d'allá*. Probablemente el artículo haga referencia al plan de Armando Brasini de 1928 que consistió más en intervenciones precisas que en un verdadero plano regulador (Ciucci, 2002). Según el periodista: Mussolini "habiendo soñado un renacimiento italiano ha decretado querer crear un capital digna del pasado". En el artículo hay referencias a Augusto, a la tercera Roma, a la vía rectilínea que llegaría al Mar Tirreno, a las nuevas reglas de vida nocturna que convertirían a Roma tras siglos de decadencia en la gran capital antes del fascismo (Thompson, 1928). Según el mismo periodista la diferencia con Rusia era el fuerte sentido estético del plan italiano. En el texto se cita además el nombramiento de un gobernador para demoler los edificios mediocres y parasitarios y realzar los monumentos de la antigua Roma.

No será hasta la aprobación del Plan Regulador, en 1931, cuando la arqueología se convierta en pretexto "para la puesta en escena de un plan paranoico" (Gravagnuolo, 1928). El plan lo redactan Marcello Piacentini, Gustavo Giovannoni, Giorgio Calza Bini y Armando Brasini (Ibídem) pero por mucho que la propaganda fascista insistiera en sus beneficios la especulación inmobiliaria terminó con los intentos de planificar Roma. Las intervenciones no sólo se rigieron por las necesidades de la capital sino que respondieron a la exigencia de relacionar fascismo y *romanitá* creando un interesante modo de relacionarse con el pasado (Ibídem). Este último concepto se convirtió en eje de la retórica fascista aunque no sólo se limitó a las excavaciones arqueológicas como ha dicho Mosse (Mosse, 1997). Piacentini fue el director de orquesta, el monopolizador, tanto de la creación como de la demolición y así le representa Maccari en su famoso *Marcello Piacentini demolitore*. Esta imagen, como los testimonios pictóricos de las demoliciones que dejaron los artistas, los desahucios de ciudadanos a los barrios del extrarradio o las concesiones a la burguesía especuladora, nunca se filtraría a la prensa española, que generalmente dio una imagen positiva de estas transformaciones.

El fervor constructor se produjo fundamentalmente en los años treinta. Los tristemente famosos *sventramenti* (demoliciones) de importantes zonas de la ciudad redefinen el esqueleto de la ciudad y buscan resaltar algunas ruinas ligadas al pasado imperial de Roma. Se asiste al aislamiento del Campidoglio para destacar el Vittoriano y el Palacio Venecia, el del Mausoleo de Augusto (comenzado en 1934), el de la vía del Impero (hoy de los foros imperiales), el del corso Rinascimento (1935), el de Piazza Navona (1935), el de Torre Argentina (1935), la construcción de la vía del Mare, la regulación del Circo Massimo, todos ellos convertidos en propaganda fascista. A mediados de esa década se trabaja en la zona del Foro Mussolini (hoy itálico o dei Marmi), se instala la fuente de Paniconi y Pedicon (1934), se construye la *Casa delle Armi* (1934-1936). Cerca de Roma se crean enteras ciudades en las zonas saneadas: Littoria (hoy Latina, diciembre de 1932), la restructuración de Sabaudia gracias al trabajo de los arquitectos Piccinato, Samona, D'Olivo y Rossi (fundada el 5 de agosto de 1933 pero terminada en 1934), Aprilia (1934-5), Pontinia (1934), Pomezia (1937), la urbanización del Lido di Ostia y la creación de nuevos centros industriales como la ciudad del aire de Guidonia. En los años de la invasión de Etiopía comienza la autarquía italiana en la que se discute constantemente sobre la arquitectura del régimen, ilustrada en las grandes construcciones como la sede del *EIAR*, la Ciudad Universitaria, Cinecittà (abril 37) y los esfuerzos inacabados como el barrio del EUR para la exposición universal de 1942.

El fascismo, además de fomentar la construcción de obra pública la difundió enormemente dentro y fuera de sus fronteras. De hecho hemos constatado un aumento de propaganda edilicia fascista en los medios españoles entre 1933 y 1934. Son los años de la II República y, para Italia, los previos a las sanciones de la Sociedad de Naciones y a la autarquía. Al frente de la embajada de Madrid se encuentran los activos embajadores Raffaele Guariglia y Orazio Pedrazzi. Guariglia debía relajar la tensión provocada por la implicación italiana en la Sanjurjada de la que el Gobierno español eran consciente y que no benefició en absoluto a las ya frías relaciones bilaterales tras la caída de Primo de Rivera en febrero de 1930 (Guariglia, 1950). El nuevo embajador aconseja a Mussolini cambiar la estrategia en España y conseguir, según sus propias palabras, que Italia estuviese presente tanto en los grupos monárquicos, democráticos, aristócratas, intelectuales, católicos, derechistas y pequeños grupos de jóvenes que se inspiraban al fascismo. Esto, según Coverdale, pasaba por insistir en los intereses mutuos por encima de las diferencias ideológicas (Coverdale, 1979). Y de hecho, según el historiador, durante su gestión se verificó el momento cumbre de las actividades antirrepublicanas italianas antes de la guerra civil. Una de las estrategias para combatir lo que se definió la "adversidad republicana" era utilizar la cultura como medio para limar las asperezas e introducir el fascismo sin despertar críticas. Por eso, la diplomacia italiana se concentra en la actividad cultural ante una libertad de medios que

les perjudicaba y una cultura siempre más politizada en todas las direcciones. Guariglia constataba que tenía en contra de la causa fascista gran parte de la opinión pública y la prensa. En uno de sus informes se indicaba que la política cultural era la modalidad para impulsar una nueva visión del fascismo, la mejor acción que Italia podía desplegar en la España republicana, que podía, no sólo dar a conocer la cultura italiana, sino impulsar estudios sobre materias españolas, e incluso fomentar los intercambios entre intelectuales de ambos países. De hecho comentaba:

> No hace falta creer que en la febril vida moderna los elementos de propaganda histórica, artística, cultural hayan perdido mucho de su valor (…) este es el mejor modo para introducirse con éxito, mediante este caballo de Troya, el espíritu de la Italia fascista en España, o al menos reparar la rotura del equilibrio político para con nosotros tras la caída de la dictadura o sucesivamente después de la monarquía española (Guariglia De Vituso, 1950).

El 19 de noviembre de 1933 tuvieron lugar las nuevas elecciones y Alcalá Zamora ofrece a Lerroux que forme gobierno con el apoyo parlamentario de la gran ganadora de las elecciones, la CEDA de Gil Robles. Según Coverdale, a partir de otoño mejoran las relaciones gracias a los cambios en la política española y en la escena internacional, ya que la identificación del verdadero cariz del nazismo habría desviado la atención. Mejoró el tono de la prensa y los ataques al fascismo se hicieron menos frecuentes, menos virulentos, e incluso aparecieron otros entusiastas. Según la misma fuente, *ABC,* continuaba con sus "prejuicios dogmáticos de tipo democrático-liberal", pero demostraba interés por el fascismo. *El Debate,* católico, era abiertamente fascista; *Ahora* era escéptico pero no hostil, y el popular *Informaciones* y *Época* aumentaban su filofascismo. *El Sol, La Voz, y La Luz* atenuaban sus críticas y solo *El Socialista, El liberal y el Heraldo de Madrid* mostraban un antifascismo intransigente (Ibídem). En otoño de 1934 fue nombrado embajador Pedrazzi. Con el embajador saliente coincidía en la utilidad de la propaganda y firmaba un acuerdo con la prensa monárquica para que adoptasen una actitud más amistosa, pero en general sus actividades fueron mucho más modestas que las del anterior embajador. En junio de 1935 la embajada disponía de poco dinero para propaganda (1.000 pesetas mensuales), y dependía del nuevo ministerio nacido ese año, el Ministerio de Prensa y Propaganda. Al parecer, se limitaba a enviar boletines y publicaciones a este ministerio. Coverdale cita el ejemplo de lo enviado en noviembre de 1935: tres comunicados, concedida una entrevista del embajador, publicado tres números del Boletín Oficial Informativo de la Embajada Italiana, distribuidos a la prensa artículos sobre la cuestión de Etiopía y editoriales. La Embajada, además de elaborar material, distribuía fotos que recibía del ministerio, enviaba boletines de noticias de prensa local por los consulados y distribuía noticias extraídas de la radio italiana y artículos a través de dos agencias. En enero de 1936 lograba una subvención para actividades de propaganda de 30.000 liras –según Coverdale no mucho– ya que en aquel momento el régimen fascista había entregado mucho más dinero a los conspiradores. A pesar de esta continuidad de estrategia, según Coverdale, Mussolini no estaba satisfecho del balance de las relaciones con los gobiernos radical-cedistas ya que a pesar de su derechismo, habían sancionado a Italia en la SDN por la agresión a Abisinia en octubre de 1935.

Sobre este periodo hemos encontrado documentación de archivo que prueba que muchas de las fotografías y artículos publicados por periódicos españoles procedían del aparato de propaganda fascista. El material se mandaba desde la *direzione propaganda estera* del USCG y a partir de septiembre de 1934 del *Sottosegretariato* a la embajada y los consulados españoles para que las distribuyeran por los periódicos nacionales y provinciales en general a través de agencias intermediarias como AFI o ARCO. Además, la agencia Stefani funcionaba como una sucursal del USCG (Canosa, 2003). En general las fotografías procedían del Luce o del ENIT o de otros periódicos italianos ya completamente controlados.

La embajada italiana en Madrid informaba a Roma que se habían enviado fotografías a medios españoles[7]. Se envían hasta 75 fotografías de las grandes obras del régimen, 22 de autopistas y hasta 29 de la ciudad universitaria. Se publican fotografías del puente de vía Appia en *El Debate* el 13 de abril (fuente *Il corriere*), de los trabajadores en obras públicas en *La Época* el día 19 de abril (fuente *Il Popolo*), de las estatuas de vía del Imperio en *El Debate* el 21 de abril (fuente ENIT), de las recientes excavaciones en Roma en *El Sol* el 25 de abril (especial Stefani), de la resurrección de la Roma antigua en *ABC* el 28 de abril (especial Stefani), del plano de engrandecimiento de Roma en *El Debate* el 28 de abril (especial Stefani), y sobre la conferencia de Muñoz en *Ahora* el 28 de abril (especial Stefani). Hemos localizado un artículo de *ABC*, que versa sobre la conferencia de Muñoz para inaugurar el Centro Italiano de Madrid[8]. El arqueólogo había sido *Soprintendente ai*

[7] Archivio Centrale Di Stato, Roma, Ministero Cultura Popolare, en adelante ACS, MCP) ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. Spagna 1933. B. 202, Fasc. USCG, SEZIONE PROPAGANDA. La incorrección de muchos de estos datos en los informes de la embajada nos ha impedido encontrar algunas de estas noticias. A veces se trata de fotos distintas a las descritas.

[8] "La inauguración de un centro de intercambio cultural. Antiguos monumentos de Roma", *ABC*, Sevilla, 29 de abril de 1933. Las fotografías hacen referencia a la

monumenti del Lazio (1914-28) y *Direttore delle Antichità e Belle Arti del governatorato di Roma* y escribiría la *Roma de Mussolini* (1935) siendo algunas de sus intervenciones urbanísticas en Roma durante el régimen fascista muy discutidas. Su segunda conferencia en la Casa de los Italianos de Barcelona es difundida por *La Vanguardia* a toda página (Ibídem).

La noticia sigue las directrices de la propaganda fascista: recalcar sólo las ruinas de época romana y citar los grandes proyectos del Duce. La imagen que se da de Roma es la de una ciudad imperial, augusta por expreso deseo de las autoridades fascistas. Las fotografías de las excavaciones que ilustran el artículo recuerdan a otras presentes en la propaganda fascista aunque *La vanguardia* no cita su fuente. Entre el 6 de junio y el 4 de julio se envían 27 fotografías de la Ciudad Universitaria de Roma y de la vía del imperio. La *Direzione* se da por enterada de que en agosto de 1933 se han publicado artículos sobre el desarrollo de los hospitales en Italia en *El Debate*. Roma aparece además como escenario de los desfiles que se realizan en la ciudad. En el mismo archivo se da noticia de la fotografía del gran desfile de chicas fascistas en Roma publicada por *La Nación*[9]. También se informa de que *El diario de Barcelona* publica la "Inauguración de un nuevo edificio de correos" (23 de noviembre), que "Reconstrucción del Ara Pacis y los trabajos en el castillo de Sant'Angelo se publican en *La Vanguardia* el 25 de noviembre, que una foto de Littoria con Sant'Antonio aparece en *La Vanguardia* el día 8 y en *El Nervión* el día 5, y fotos de Roma en *La Luz* el día 2[10]. A pesar de su origen, la fotografía de *La Vanguardia* aparece firmada por Sánchez Català y solo tiene un título en el que se explica que han comenzado los trabajos para mostrar el castillo[11].

En diciembre de 1933 se informa de las fotografías aportadas por la embajada y publicadas en medios españoles[12]. Se mandan fotografías de obras públicas para ilustrar "El paro forzoso" que se publican en *El Sol* el día 27 y en *La Gaceta de Tenerife* el 15). También un detalle del mercado de Trajano se publica en *La Luz* el día 22, una foto en Ostia *El pueblo gallego* el día 9, otras para el artículo "Las obras realizadas en Roma" publicado en *El diario de Navarra* y *La Vanguardia* el día 22 y sobre el Circo Máximo en *La veu del vespre* de Barcelona el día 19. Hemos localizado la fotografía publicada en *La Luz* en la que aparecen las excavaciones del lado oriental del mercado de Trajano aunque la fotografía aparece como procedente del archivo Luz. Como otras aparece descontextualizada sin texto ni referencia alguna.

La fotografía aparece con otra de la playa de San Remo, también procedente del archivo Luz, privada de texto. Como se aprecia, se suelen publicar en conjunto, y a veces inspiran una pequeña explicación que es la única referencia. Otras veces, las fotografías de la *Direzione de Propaganda* aparecen días más tarde de su anuncio en el archivo, para rellenar espacios e ilustrar páginas. Entre los artículos favorables que se envían y publican en enero de 1934[13] hay muchos relacionados con la arquitectura italiana: "La resurrección arqueológica de Roma" publicado en *El liberal de Sevilla* el día 21, "La construcción de la casa de Italia" publicados en *La voz valenciana*, *Independencia* el día 13 y en *La Gaceta de Tenerife* el día 2 y de Mussolini en Littoria publicado en *Il diario de Barcelona* el 29 de diciembre.

La embajada informa al MAE el 4 de abril de 1934 sobre fotos, casi todas procedentes del Luce y del modesto archivo fotográfico creado por el embajador Guariglia, mandadas para proveer a los periodistas españoles. Se informa que, algunas firmadas por A.I. sobre la Marcha de Roma se publican el 7 de marzo, sobre el campo Testaccio el 1 de abril, sobre las obras del régimen el 6 de agosto en *Informaciones*. También se informa sobre fotografías de la vía del imperio que publica *La Vanguardia* el día 21 de abril y sobre el Arco de Trajano en *Informaciones* el día 23 de abril. Además se informa de que tanto *La Vanguardia* como *El Nervion* publican sobre el Templo de Venus y Roma el 21 y el 23 de marzo respectivamente. También se informa de que una fotografía de la vía del imperio aparece en *La Luz* el día 19 de marzo y otra sobre la inauguración de la Casa Littoria en *Informaciones* el 6 de marzo[14]. Podemos suponer que todas las fotografías sobre Italia que aparecen en *La Luz* el día 19 y en *La Vanguardia* el día 21 tienen esta procedencia, aunque las de *La Vanguardia* aparezcan firmadas por Usbek. Se trata de una estatua de Augusto con motivo de la celebración de los Idus de la misma vía del Imperio,

excavación del templo de Venere Genitrix.

[9] ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. Spagna 1933. B. 202, Fasc. BOLLETINI AGENZIA ARCO ALLA SEZIONE PROPAGANDA I /51/5.

[10] ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. Spagna 1933. B. 202, Fasc. PROPAGANDA STAMPA IN SPAGNA 1 SEMESTRE. PROP I /67/4.

[11] Sin duda el especial sobre *Littoria* publicado en el mismo medio el día 5 de noviembre forma parte del mismo envío aunque esta vez se cita el archivo "Contreras y Vilaseca". Sobre la imagen de Sant'Antonio entregada por los campesinos italianos a Littoria solo se hace mención escrita el día 1 de diciembre de 1933 pero no se publica la foto que se había mandado desde Roma.

[12] Rapporto de diciembre de 1933. ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. Spagna 1933. B. 202. Fasc. PROPAGANDA STAMPA IN SPAGNA 1 SEMESTRE. PROP I /67/4.

[13] ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. Spagna 1933. B. 202.Fasc. PROPAGANDA STAMPA IN SPAGNA 1 SEMESTRE. PROP I /67/4.

[14] Informe de la Embajada italiana a MAE, 4 aprile. ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. Spagna 1933. B. 202, Fasc. PROPAGANDA STAMPA IN SPAGNA 1 SEMESTRE. PROP I /67/4.

una fotografía de la sala del Mappamundi y otra del gran Consejo fascista.

El Foro de Mussolini (1927-1932) de Enrico del Debbio y la Ciudad Universitaria (1932-1935) de Piacentini serán las obras del régimen con mayor difusión y proyección en España en este período. En general las fotos se reducen al estadio, aunque el complejo del "Foro" debía acoger múltiples instalaciones. *Blanco y negro* publica una enorme foto a doble página proveniente de la gráfica Sánchez Vidal con motivo de su inauguración en su sección de arquitectura moderna. Se trata de una gran foto del estadio patrocinado por la ONB de Ricci y del gran obelisco (Anónimo, 1932). Sabemos que fotos mandadas por la embajada de un estadio se publican *El Mercantil de Valencia* el 10 de junio de 1934 y también con motivo del artículo "Los fascios y el músculo" de la *Las Noticias de Barcelona,* el 2 de junio de 1934. Receptora de la misma imagen es *La Veu de Catalunya* que publica el mismo día "Ejercicios de conjunto al Forum de Mussolini"[15]. Menos impacto tiene la propaganda en las revistas especializadas. Sin embargo, a la inauguración de la Ciudad Universitaria, la revista *Obras. Revista de Construcción*[16], le dedica un impresionante reportaje con fotografías de gran calidad de los edificios y las maquetas en las que se destaca la entrada de Foschini y la fachada del Rectorado de Piacentini aunque no se citan ni los nombres de los arquitectos ni la procedencia de las imágenes.

En plena guerra civil española y durante la posguerra se sigue mandando este tipo de propaganda aunque el material será más directo y menos interesante. Encontramos entre las publicaciones fotografías publicadas en *Vertice*, de Mussolini observando los trabajos de la vía del Mare que probablemente tengan la misma procedencia[17]. Sobre el EUR publica *El alavés* el 22 septiembre de 1938 una foto mandada desde Roma[18]. Este tipo de propaganda siguió apareciendo hasta 1943 el año en que terminó la "hermandad" entre la España franquista y la Italia fascista tras las primeras derrotas italianas en la II Guerra Mundial, aunque el estilo perduró más tiempo como modelo en el primer franquismo.



Fig. 1 - Maqueta de la Ciudad Universitaria de Roma. Fuente: *Revista Obras*

4. Difusión del estilo fascista

Gracias a esos servicios italianos a los que nos hemos referido, se da a conocer de forma sesgada las obras públicas del fascismo y su estilo ya a mediados de los años treinta en España. Curiosamente, este fenómeno tiene lugar en los últimos años de la II República española, aunque será elevado como modelo estético por el franquismo. En general, el modelo arquitectónico que llegó fue bastante homogéneo. En ningún caso se habló de sus arquitectos que generalmente quedaron en el anonimato. Se prefirió dar una imagen de estilo fascista uniforme en línea con el modelo clásico y romano de Piacentini de los años treinta y hubo pocas referencias a las vanguardias racionalista y futurista. Para que las construcciones fueran identificables como fascistas hubo que adoptar y promover un estilo reconocible, aunque este fenómeno fue tardío. De hecho las primeras construcciones del fascismo fluctuaron entre el barroquismo y otros lenguajes. Incluso el fascismo, en una relación compleja, se sirvió del naciente racionalismo italiano y muchos arquitectos italianos imprimieron sus intereses por el funcionalismo en edificios realizados para el fascismo aunque este fenómeno no trascendió en España al menos a través de estos canales oficiales. Así, el estilo clasicista patrocinado por el régimen se convertiría en una referencia para muchos arquitectos y políticos españoles. Ya en 1930, con la publicación de *Architettura oggi*, Piacentini asimilaba geometría con estilización y proponía el uso de los mármoles para esconder el cemento, algo muy usado en las construcciones del régimen. Defensor de un estilo que comprendía lo romano lo tradujo en una profusión de elementos (mármoles, columnas y

[15] ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. Spagna 1933. B. 202, Fasc. INVIO MATERIALI SPAGNA 1934, USCG PROP I /67/8.

[16] Número 44 de diciembre de 1935. ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. Spagna 1933. B. 206.

[17] Véase por ejemplo "Mussolini observa los trabajos de la vía del Mare", *Vértice,* nº 20.

[18] ACS. MCP. 18/7. DGSPPSE 1930-1943. 206. Fasc.1938 I. 67. 1

arcos) que de forma autónoma ennobleciesen una arquitectura moderna, muchas veces pensada con principios racionalistas y que tuvo una cierta y duradera difusión en España. Con motivo de la construcción de uno símbolos de la arquitectura fascista, la Ciudad Universitaria diría:

> no construiremos fachadas con entradas, constituidas sólo de vidrio y acero o de gris y monótono cemento como se hace hoy en el Norte de Europa, a bloques horizontales sin simetría (…) sino que usaremos amplios y suntuosos ingresos situados sobre los ejes de una elaborada planimetría (…) Por lo tanto edificios italianísimos, es más, romanísimos (…) (Piacentini, 1933).

Fueron por tanto muy importantes estas fotografías en la difusión de este modelo y sin duda debieron influir en un giro hacia el clasicismo que también se percibe en algunos arquitectos españoles a mediados de los años treinta.

5. Conclusiones



Fig. 2 – Mussolini observando los trabajos de la vía del Mare. Fuente: *Vértice*

La propaganda edilicia llegó desde el USP y el *Sottosegretariato* a través de la embajada y los consulados a periódicos nacionales como *La Vanguardia, Informaciones, El Debate* y tuvo gran difusión en periódicos de provincias. Las fuentes de muchas de estas fotografías eran el ENIT, el Luce y periódicos como *El Popolo* o *Il Corriere*. Las fotografías sirvieron como una importante estrategia para filtrar propaganda fascista en la prensa española. Las fotografías aparecieron con poco criterio, se repitieron en distintos medios, aparecían descontextualizadas y a veces no eran contemporáneas. Se aprecia una curiosa relación entre el texto y las imágenes ya que en muchas ocasiones las imágenes sirven de inspiración para el texto lo que demuestra el modo de proceder de la prensa española.

Por lo que respecta a la arquitectura se aprecia una difusión de un modelo homogéneo, sin creadores, buscando el resalte del estilo fascista y las ruinas romanas, marginando la arquitectura de vanguardia. En general se mandaron fotografías muy repetitivas de algunas intervenciones como la vía del Imperio o la ciudad universitaria. En particular, la presencia de ruinas de época romana estaba ligada a la retórica de la *romanitá* aunque en España, este tema podía servir como una propaganda neutral que era bien acogida por su aspecto cultural.

6. Bibliografía

Anónimo (1926). *La Vanguardia,* 23 de abril de 1926.

Anónimo (1932). "Arquitectura moderna" en *Blanco y Negro*, 20 de noviembre de 1932.

Berezin, M. (1997). *Making the Fascist Self: The Political Culture of Interwar Italy*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Bodenshatz, H., "Rom-Moskau, Berlin: Stadebau un Diktatur" y Fuhr, E., "Städtebau und Propaganda im Faschismus: Sabaudia und der Agro Pontino" en *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945: eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums*. Berlin in Zusammenarbeit mit The Wolfsonian-Florida International University. Pp. 96-107.

Bonsaver, G. (2007). *Censorship and Literature in Fascist Italy*. University of Toronto Press.

Cannistraro, P. (1975). *La Fabbrica di Consenso: Fascismo e Mass Media*. Bari: Laterza.

Canosa, R. (2003). *La voce del Duce. L'agenzia Stefani: l'arma segreta di Mussolini*. Milano: Mondadori.

Cavarocchi, F. (2010). *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*. Rome, Carocci.

Cederna. A. (1980). *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*. Laterza.

Ciucci, G.. (2002). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino.

Coverdale, J. (1979). *La intervención fascista en la Guerra Civil española*. Madrid: Alianza.

Danesi, S., Patetta, L. (cur.), (1976). *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascism*. La Biennale di Venezia. Cat. Expo. Venezia, P. 203.

Domínguez Méndez, R. (2012). *Mussolini y la exportación de la cultura italiana a España*. Madrid: Arco Libros Cuadernos de Historia. P. 96.

Forgacs, D., Gundle, S. (2008). *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold* War. Indiana University Press.

Fraticelli, V. (1982). *Roma, 1914-1929: la città e gli architetti tra la guerra e il fascismo.* Roma: Officina.

Garzarelli, B. (2004). *Parleremo al mondo intero. La propaganda del fascismo all estero*. Alessandria: Edizioni dell Orso.

Giardina, A. (2000). *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, in collaborazione con A. Vauchez, Bari-Roma. Edizione francese: *Rome, l'idée et le mythe du Moyen Âge à nos jours*, Fayard, Paris 2000.

González i Vilalta, A. (2007). "La propaganda fascista italiana en Barcelona (1934-1936)" en *Historia y Política*. Nº 18, julio-diciembre, pp. 255-272.

Gravagnuolo, B. (1998). *Historia del urbanismo en Europa 1750-1960*. Tres cantos: Akal.

Guariglia De Vituso, R. (1950). *Ricordi 1922-1946*. Nápoles: Ed. Scientifiche italiane.

Laura, E. (2000). *Le stagioni dell'acquila: storia dell'Istituto Luce*. Ente dello spettacolo.

Medici, L. (2009). *Dalla propaganda alla cooperazione: La diplomazia culturale italiana nel secondo dopoguerra (1944-1950)*. Padova, CEDAM.

Mignozzi, A. (2006). "Les instruments d'urbanisme" en Lucarelli, F., Iuliano, M., Mignozzi, A., *Culture et architecture en Italie dans les années trent*. Paparo Edizioni.

Mosse, G. (1997). *La cultura europea del siglo XX*. Barcelona: Ariel.

Mussolini, B. (2002). *Opera Omnia* en CIUCCI, G., *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*. Torino: Einaudi.

Nicoloso, P. (2008). *Mussolini Architetto*. Torino: Einaudi.

Palomares Lerma, G. (1989). *Mussolini y Primo de Rivera. Política exterior de dos dictadores*. Madrid: Eudema.

Peña Sánchez, V. (1992). *Intelectuales y fascismo*. Universidad de Granada.

Piacentini (1933). *La tribuna*, 2 de febrero de 1933.

Pizarroso Quintero, A. (coord.), (1994). *Historia de la prensa*. Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.

—. *La historia de la propaganda: una aproximación metodológica.*

Portoghesi, P. (1998). *I grandi architetti del Novecento*. Roma: Newton & Compton Editori.

Rundle, C. (2010). *Publishing Translations in Fascist Italy*. Peter Lang International Academic Publishers.

Santoro, S. (2005). *L'Italia e l'Europa orientale: diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*. Milano : FrancoAngeli.

Seoane, M.C. (1996-1998). *Historia del periodismo en España*. 3. *El siglo XX: 1896-1936.* Tomo 3. Alianza Editorial, S.A. 84-206-8178-4.

De Seta, C. (1983). *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*. Roma-Bari: Laterza.

Sevillano Calero, F. (2002). "Propaganda y dirigismo cultural en los inicios del nuevo Estado" en *Pasado y Memoria.* Nº. 1, pp. 81-110. Consultado en mayo de 2005 en http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/709/1/Sevillano%20Calero-Propaganda.pdf

Stone, M. (1998). *The patron state. Culture and Politics in Fascist Italy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Sueiro Seoane, S. (1984). "Primo de Rivera y Mussolini. Las relaciones diplómaticas entre las dos dictaduras 1923-1930" en *Proserpina*.

Thompson, P. (1928). "El plans de Mussolini per bastir una nuova Roma. Una visió super-optimista de l'obra del Duce" en *D'ací d'allá*. Vol. 17, Nº 129. Septiembre de 1928.

Vidotto, V. (2001). *Roma contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.

—. (2002). "La capitale del fascismo" en *Roma capitale*. Roma-Bari: Laterza. Pp. 379-413.

ÍNDICE ▷

SIMBOLISMO Y SIGNIFICACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES URBANAS EN LA ICONOLOGÍA DE GRADIVA

Ana Panero Gómez
Universidad Complutense de Madrid

1. Wilhelm Jensen: Pompeya y lo doble

> En ocasión de su visita a una de las grandes colecciones de antigüedades de Roma, Norberto Hanold había descubierto un altorrelieve que lo atrajo en forma excepcional, de modo que mucho le alegró poder obtener una excelente reproducción en yeso, una vez vuelta de Alemania (Jensen, 1977: 41).

Con estas palabras comienza la novela de Wilhelm Jensen, *Gradiva. Una fantasía pompeyana* (1903). En estas pocas líneas, ya menciona dos lugares que serán fundamentales para el desarrollo de la trama y los personajes del texto: el espacio italiano y el espacio alemán.

Jensen cuenta la historia de un joven arqueólogo, Norbert Hanold, que se ve irremediablemente atraído por un relieve clásico. En él aparece representada una joven que camina sujetando su vestido y dejando al descubierto sus pies: el izquierdo adelantado y apoyando la planta en el suelo, el derecho elevado en una verticalidad casi perfecta, rozando apenas con la punta de los dedos el pavimento. Precisamente es este paso el que obsesiona a Hanold, que lo busca sin éxito entre las habitantes de su urbe germana. Por el modo de caminar de la joven, inventa un nombre para ella, "Gradiva", en latín, "la que avanza".

Convencido de que aquella escultura representaba a una joven pompeyana, viaja hasta aquella ciudad en busca de sus huellas.

Y allí parece hallarla, en forma de fantasma.

Sin desvelar más acerca del argumento, sí es necesario apuntar aquí que uno de los rasgos esenciales de Gradiva es su condición de personaje que aúna diversas dualidades: se mueve entre el mundo de los vivos y los difuntos; es una mujer de carne y hueso, pero también es la mujer tallada en mármol; la que vivió en la antigüedad y la que vive en el presente; la que encarna el recuerdo de la infancia y la que resurge en la madurez.

Esta particularidad acerca de lo doble atrajo la atención de personalidades de diversos ámbitos, principalmente provenientes del psicoanálisis y del Surrealismo, algo que no ha de extrañar: este personaje era el modelo perfecto que encarnaba de forma equilibrada ciertos conceptos diametralmente opuestos. Y esta era, precisamente, una de las mayores preocupaciones tanto de psicoanalistas como de surrealistas: la concepción del ser humano como figura dual en la que el consciente y el inconsciente confluían en una comunión indisoluble.

Tanto en la novela de Jensen como en obras posteriores dedicadas a Gradiva, "lo doble" aparece expresado a través de muy distintos símbolos y significantes, en ocasiones de forma evidente y en ocasiones de un modo mucho más sutil, difícil de descifrar.

Sin embargo, de entre todas las dualidades personificadas en Gradiva, la de la vida y la muerte destaca sobre todas las demás: asociadas a ella, aparecen otras imágenes simbólicas como la carne y la piedra, la mujer caminante y la mujer estatua, el calor y el frío, la vigilia y el sueño, los colores rojo y blanco, las rosas y los asfódelos.

Y he aquí que Jensen se vale de los *escenarios urbanos* para reflejar la *condición dual* de su heroína: Alemania es el país frío del Norte; Italia, el calor del Sur; Pompeya representa a partes

iguales la *desaparición* de lo remoto y al mismo tiempo su *conservación*, la permanencia del pasado en el presente: es una ciudad antigua pero resucitada, invadida por la luz y el calor, y sin embargo repleta de piedras inertes, un espacio con inscripciones en lenguas muertas, pero donde se escuchan y se hablan a diario lenguas vivas:

> Lo que alguna vez había sido la ciudad de Pompeya asumía un semblante totalmente transformado. No es que asumiera el aspecto de cobrar vida; por el contrario, sólo ahora parecía petrificarse hasta quedar totalmente yerta e inmóvil. Esa inmovilidad parecía evocar que la muerte comenzaba a hablar, solo que de una manera imperceptible para los oídos humanos. Acá y acullá se escuchaban como sonidos susurrantes que emergían de las piedras (Jensen, 1977: 87. Énfasis añadido).

Al ir a Pompeya, Norbert regresa también a la parte enterrada de sí mismo. Allí "exhuma" lo que había estado reprimido al reencontrar al sujeto real de su deseo, Zoë. Ella emerge en dos lugares sepultados: la ciudad de Pompeya y el inconsciente de Norbert.

Esta identificación simbólica entre la *ciudad enterrada* y la *represión de los deseos* concuerda perfectamente con la analogía arqueológica que había planteado Freud en la conferencia *La etiología de la histeria*, dictada en abril de 1896 para la Sociedad Psicológica de los Miércoles:

> Imaginen que un explorador llega a una región casi desconocida que despierta su interés por las ruinas, los restos de paredes, fragmentos de columnas y las inscripciones casi ilegibles. (…) Puede traer consigo picos, palas y espátulas, y puede pedirles a los vecinos que trabajen con estos implementos. Junto a ellos puede empezar a trabajar sobre las ruinas, limpiar la basura y descubrir aquello que está enterrado bajo la superficie. Si su trabajo es exitoso, los descubrimientos explicarán todo: las paredes arruinadas son parte de un palacio o un edificio que guardaba un tesoro; los fragmentos de columnas completan un templo; las numerosas inscripciones revelan un alfabeto y un lenguaje, y cuando son descifradas y traducidas, develan inimaginable información acerca de los eventos del pasado remoto, para cuya conmemoración fueron construidos los monumentos. ¡*Saxa loquuntur*! (¡Las piedras hablan!) (Freud, 1928: 201-202).

Pero para destacar la duplicidad de Gradiva, Jensen no se contentó con usar esta faceta de Pompeya como imagen del pasado y del presente, de la vida y la muerte. Conocedor de los símbolos asociados a las figuras mitológicas, Jensen enriqueció sus descripciones del espacio urbano con referencias clásicas que aludían también –aunque de forma mucho más sutil– al concepto de lo dual. Por poner un ejemplo: la primera vez que Norbert observa a la muchacha estando ya en Pompeya, aparecen mencionados varios personajes marcadamente dobles: los Dióscuros y Mercurio, el mediador de dos extremos:

> Pero mientras regresaba de la calle de las tumbas, a través de la Puerta de Hércules, hacia el interior de la ciudad, y habiendo tomado, distraídamente y sin intención, el estrecho vicolo situado a la izquierda de la Casa di Sallustio (…) de repente, un poco más abajo y desde la derecha, surgió algo de la Casa di Castore e Pòlluce, y sobre las losas de lava que llevaban desde esa casa hasta el otro lado de la Strada di Mercurio marchaba Gradiva con paso leve y elástico (Jensen, 1977: 90 y 94).

2. André Masson: la ciudad y la guerra

Años más tarde, André Masson retoma esta ciudad descrita por Jensen en su pintura *La metamorfosis de Gradiva* (1939) (Ref. Web 1), sin duda, una de las obras plásticas dedicadas al personaje más conocidas.

El cuadro bebe directamente de la iconografía presentada en la novela, recogiendo –como pocas obras– muchas de las imágenes y símbolos del relato. Pero Masson no se limita únicamente a plasmar estos elementos, sino que los reinterpreta y los llena de nuevos significados. Masson opta por desarrollar el primer sueño de Norbert: el momento en el que el Vesubio entraba en erupción y arrasaba Pompeya, justo antes de que la joven Gradiva fuera sepultada por las cenizas.

> El cielo mantenía envuelta en un manto de humo negro a la ciudad destinada a la aniquilación, y sólo ocasionalmente las fuerzas que se encrespaban en el cráter permitían reconocer, a través de un hueco, algo bañado en una luz de un rojo sanguinolento (…) Al mismo tiempo su cara se decoloraba y empalidecía, como si se transformase en blanco mármol; avanzó aún hasta llegar al pórtico del templo, pero allí, entre las columnas, se sentó en una grada, apoyando lentamente la cabeza sobre ésta (…) allí estaba, protegida por un saliente del techo, tendida como para dormirse en la ancha grada, pero sin respirar ya, evidentemente sofocada por las emanaciones sulfurosas. El rojo resplandor proveniente del Vesubio llameaba sobre su semblante, que con los párpados cerrados se asemejaba por completo al de una bella escultura; nada en sus rasgos denotaba temor o crispación, trasuntando una indiferencia maravillosa, pero que se allanaba serenamente a lo irrevocable (Jensen, 1977: 51, 53-54).

En la parte izquierda del lienzo, sobre una de las paredes de la estancia, hay una grieta; es el espacio por donde, según creía Norbert, Gradiva desaparecía para regresar al Hades. La grieta que conducía a la joven hacia la muerte no está en absoluto

exenta de significado en este cuadro: ha adquirido la forma de un "rifle-bayoneta", símbolo de la violencia y de la guerra.

El concepto de destrucción holocáustica está presente en toda la imagen, ya sea a través de la devastación natural (el volcán) o la acción humana (la guerra). Masson pintó este cuadro en 1939; abrumado por la contienda mundial, la metáfora del volcán en erupción refleja la inquietud del artista causada por los hechos terribles que estaban azotando a Europa: "Je suis par mon esprit au-dessous des convulsions du temps présent [Mi espíritu está por debajo de las convulsiones de los tiempos presentes]" (Masson; Levaillant, 1990: 438). Masson supo captar en esta obra la fuerza de las palabras de Jensen y el dramatismo del momento: un blanco fúnebre y un rojo sanguinolento invaden el escenario pompeyano para aludir a la muerte violenta y terrible.

El cromatismo utilizado, el violento escorzo de la figura central, la grieta-rifle, la vagina dentada, el mármol, el volcán, se conjugan para provocar inseguridad, confusión, desasosiego. Su cuadro es el retrato exacto de la psicosis que vivía Europa. En su estudio del cuadro de Masson *Rêve d'un future desert* (1938), Carolyn Lanchner afirma que "Su visión apocalíptica del fin del mundo encarna el tormento del artista que vio en la Guerra Civil española y en el alzamiento de Hitler un presagio seguro del holocausto" (Rubin; Lanchner, 1976: 158).

Esta condensación de imágenes, ideas y conceptos contribuye a una dislocación espacial en la estructura de la obra. La pared lateral y el muro del fondo sugieren que la escena transcurre dentro de una casa pompeyana, pero el pedestal sobre el que asienta Gradiva, las amapolas, la hierba floreciente y el volcán dificultan la distinción entre el interior y el exterior. Si bien es cierto que las amapolas aparecen en el relato de Jensen *dentro* de una de las estancias de la casa de Meleagro, el momento de la erupción del Vesubio está narrado en el *exterior*, pues Gradiva se recuesta en las gradas de la entrada al templo de Apolo. Por tanto, Masson une deliberadamente diversos tiempos (a través de la aparición de distintas imágenes que surgen a lo largo del relato) y varios espacios, cerrados y abiertos, dentro de la ciudad. Quizás fuera éste un recurso para enfatizar la universalidad del significado final del cuadro: el mundo como espacio en constante estado de cambio, la *metamorfosis* de una era, la estrecha unión de la muerte y la vida.

3. Marcel Duchamp: desdibujando los límites

En mayo de 1937, André Breton inaugura en el número 31 de la Rue de Seine de París una galería surrealista a la que pone el nombre de "Gradiva", que ya por aquel entonces se había convertido en una musa importante para el movimiento. Según la expresión de Paul Éluard, más que una galería tradicional, Gradiva fue "un almacén de objetos, cuadros y libros" (Éluard, 1986: 229), el propio espacio era un objeto surrealista.

Unos meses antes, Breton se había puesto en contacto con Marcel Duchamp para pedirle su colaboración en aquel proyecto:

> Mi sueño sería que hiciera usted un dibujito muy pequeño de esta Gradiva, que pudiera reproducirse a voluntad en todas las etiquetas y en el papel con un membrete de la galería. ¿Es posible? Como podrá imaginar, también me gustaría exponer como sea y para la inauguración alguna obra suya, pues hacerlo tiene para mí un valor justificativo fundamental y ello me reconfortaría. He dudado mucho antes de dirigirle esta petición, pero puesto que se trata del sentido mismo de mi empresa, espero que no se enfade conmigo por haber hecho caso omiso de mis escrúpulos en lo que a usted se refiere[1].

Duchamp ideó y creó la puerta de entrada para la galería (Ref. Web 2): un vano abierto sobre un cristal traslúcido delimitaba el espacio por el que los visitantes debían entrar. A pesar de ser un diseño más abstracto que figurativo, al leer la novela de Jensen aquel "vacío" adquiría pleno sentido: parecían ser dos figuras unidas que, por su diferencia de estatura, podrían suponerse como las siluetas de un hombre y una mujer (Norbert-Gradiva, Norbert-Zoë) presentados como una sola sombra tallada en el cristal. De hecho, existe un pasaje del relato en el que Norbert ve a una pareja de recién casados; su descripción concuerda con el diseño de Duchamp:

> De repente detuvo su paso, vacilante, sintiendo que no estaba solo; a alguna distancia, su mirada divisó *dos figuras que a primera vista producían la impresión de una sola*, puesto que se hallaban tan estrechamente adosadas como fuera posible (Jensen, 1977: 143. Énfasis añadido).

De una forma similar la describía Breton, que también identificaba en la puerta a un personaje masculino y otro femenino:

> Se entra en la sala a través de una puerta de cristal que ha sido diseñada y realizada por Marcel Duchamp, en la que se abre una silueta, como si fuera las sombras de un hombre grande y una mujer delgada, notablemente más pequeña, estando el uno junto a la otra (Breton, 1993: 144).

Al observar las fotografías tomadas de la galería original, se puede ver que el cristal que formaba la puerta no era, como se ha

[1] Carta del 15 de marzo de 1937. Archivos Musée Picasso, París. Citado en Breton, 1991: 235.

señalado anteriormente, un cristal transparente, sino traslúcido. De este modo, las figuras recortadas sobre él se muestran como si fueran la parte transparente de la puerta; no sólo hay una inversión del fondo y la forma, sino que podría considerarse que la forma *en sí* es el fondo. La vista de la forma es diferente para quienes se encuentran en la calle y para quienes están en el interior de la galería, porque el fondo percibido por cada uno de ellos, el lugar donde no están, es el que modela la visión general de la puerta.

Esta obra, en apariencia sencilla, conduce a una reflexión más profunda que conectaría, en primer lugar, con la teoría de la Gestalt. El público observador es en realidad quien reconstruye esa figura, quien distingue en ella, –casi inmediatamente y basándose en conocimientos y experiencias previas creadas, vividas y acumuladas en una cultura determinada–, la silueta de dos seres, dos humanos, que además son hombre y mujer, y que mantienen una relación sexual-afectiva entre ambos. De este modo, la obra se reproduce, en realidad, en la interpretación independiente y personal de quien observa, plasmando la afirmación del propio Duchamp cuando decía que no eran los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros. La percepción es un acto subjetivo y necesario.

Si Duchamp fue libre para elegir qué objeto crear para la galería, difícilmente podría haber escogido uno más cargado de simbología. ¿Qué es una puerta? ¿Es un elemento que cierra?, ¿o es un elemento que abre? ¿Es una apertura en sí misma? ¿Con qué elementos se constituye?

> El concepto de cierre, por ejemplo, se expresa de forma icónica con paredes de piedra, murallas, puertas, etcétera. Pero si bien la noción predicativa es compartida por todos los mortales, su expresión suele variar drásticamente de acuerdo a las convenciones culturales. Un simple pedazo de tela puede cerrar mucho más efectivamente que una formidable puerta con siete llaves –por ejemplo, el *purdah*, esa tenue cortina, e incluso un velo, que en la India oculta y separa la parte de la casa en donde la mujer está recluida–. Para límites, las ideas (Cátedra, 1990: 251).

La puerta de Duchamp no cierra. La puerta de Duchamp es, al fin y al cabo, un marco; un marco que encuadra lo que no está representado. Se ha difuminado el límite entre la obra de arte (tradicionalmente enmarcada) y la "realidad". La puerta de Duchamp dibuja en el aire el lugar donde confluyen la entrada y la salida, la ciudad y la galería, lo exterior y lo interior, lo público y lo privado. Es el lugar que no pertenece a ningún espacio en concreto: "La puerta es ese vacío, esa fisura que separa un mundo de otro (…) El que pasa una frontera se encuentra física y simbólicamente en una situación especial durante cierto periodo de tiempo: se encuentra entre dos mundos. *Ya no está aquí, pero todavía no está allí*" (Cátedra, 1990: 251 y 254. Énfasis en original), una idea que puede aplicarse a ese vacío de esta puerta de Duchamp y de nuevo a la dualidad de Gradiva:

> Duchamp trabaja con números enteros, y conoce los números negativos. (…) Duchamp se fija en el vacío, en el cero, *el espacio intermedio*. El cero no es realmente un principio, sino que sólo existe mediante la suma de otras dos entidades. Cero es la ausencia creada por la *presencia de opuestos semejantes* (Naegele, 2007: 53. Énfasis añadido).

La importancia de las puertas y ventanas en la obra de Duchamp podría radicar en que, en realidad, son un claro símbolo de su reflexión sobre el arte. Al categorizar y clasificar se crean fronteras y límites, algo que este artista cuestionó apropiándose precisamente de esas fronteras (¿Qué es arte? ¿Qué es lo cotidiano? ¿Qué no está cargado de significado simbólico?). Las paredes marcan límites y separaciones. Las puertas y ventanas, existiendo en las paredes, forman parte de estas fronteras y a la vez las disuelven.

4. Actualizando la novela original: la serie de Victor Burguin

En el estudio del elemento urbano en la iconografía de Gradiva puede señalarse una serie de artistas que, sin perder la conexión primaria con el texto de Jensen, exploran otros territorios y reinterpretan a esta heroína ubicándola en distintas ciudades que no aparecían en el texto primigemio. Victor Burgin ha sido uno de ellos. Entre 1981 y 1982 creó la serie *Gradiva,* siete composiciones integradas cada una de ellas por un texto y una fotografía en blanco y negro (Ref. Web 3).

Para el presente artículo, interesan especialmente las imágenes de la tercera y la quinta composición. Estas son las únicas fotografías de la serie conectadas con espacios urbanos, donde puede reconocerse el entorno en el que se mueven los sujetos. No es una coincidencia que en ellas se retraten, respectivamente, una ciudad en ruinas y una urbe moderna: el artista se vale especialmente de la arquitectura y el mobiliario urbano de finales del siglo XX prar retomar la narración de Jensen, actualizándola y la conviertiéndola en una historia atemporal.

En la imagen de la tercera composición, Burgin reproduce un instante en el que un sujeto de carne y hueso adopta la misma postura que la escultura protagonista de la novela de Jensen.

Es más, no sólo es el gesto de la persona retratada: el resto de la fotografía (re)presenta elementos narrativos que ya aparecían en el texto original: la carne sobre la piedra, las ruinas en un espacio abierto y la pronunciada sombra del sujeto, una sombra que, además, parece haber sido seccionada. No revela nada, no descubre la parte del cuerpo que no se ha fotografiado, puesto que solo muestra la forma de las piernas y los pies.

La imagen de la composición número cinco es una instantánea algo "difícil" de observar. Por un lado, es una visión común: una calle, una arquitectura urbana, una mujer que camina, un árbol y un cartel publicitario. Pero por otro lado, se perciben elementos que confunden esa visión, como unas líneas verticales que se alzan junto al tronco del árbol y unos reflejos que se alzan sobre el cartel. Para tomar esta fotografía, Burgin se sitúa al lado de un escaparate: las líneas verticales que están a la izquierda del árbol son la esquina formada por sus dos cristales. El encuadre está hecho de tal modo que en la fotografía final hay elementos que están dentro del escaparate (la imagen publicitaria, una fotografía fotografiada), elementos que están fuera del escaparate pero que se han retratado a través de uno de sus cristales (el árbol, el edificio y los coches que aparecen al fondo), y por último la figura de la izquierda, la mujer caminante que surge en la pequeña franja lateral donde no hay vidrios ni reflejos, una imagen que podría pasar desapercibida, pero en la que Burgin reconoció el paso de Gradiva.

Lo más curioso de estas dos composiciones, las únicas donde se retratan espacios urbanos (bien directamente, como en la quinta fotografía, bien indirectamente, como en la tercera), son las vinculaciones que Burgin esconde entre ellas. Para empezar, existen varios paralelismos icónicos: el paso humano, los espacios abiertos y las sombras esbozadas al andar, sombras que, en ambos casos, no proyectan el cuerpo entero, sino solo la parte de las piernas y los pies. Al contrario que en las fotografías de la primera y la séptima composición, las imágenes tres y cinco representan a seres vivos, no a esculturas.

El resto de las conexiones entre la tercera y la quinta fotografía aparecen por una oposición formal: monumentalidad y centralidad del paso retratado (imagen tres) frente al paso que aparece en la lejanía, en un lugar secundario (imagen cinco); el paisaje en ruinas como espacio desordenado y arqueológico (imagen tres) en contraste con el espacio moderno y ortogonal (imagen cinco). La mujer retratada en la tercera imagen está descalza y su representación se centra en la parte inferior de sus piernas, mientras que la mujer de la quinta fotografía está calzada y se retrata todo su cuerpo caminando.

Pero es más: las correspondencias entre ambas composiciones no se limitan al ámbito de la imagen, sino que también atañen a lo textual. Las palabras que acompañan a la quinta imagen ("Alone/ in the ruined streets/ he was startled by the sudden appearance of/ the figure of a woman/ moving with Gradiva's unmistakeable gait")[2] bien podrían describir la tercera fotografía. Tal y como se refleja en el texto de la composición 5, en esta imagen aparece retratada la parte inferior de unas piernas femeninas en el instante en que adoptan la postura andante de Gradiva. El escenario está efectivamente en ruinas, dominado por la piedra y un paisaje natural.

La asociación entre la imagen de la composición 5 y el texto de la composición 3 ("She could take no interest in any suitor./ She resigned herself/ to the companionship of her father,/ accompanying him/ on his trips abroad.")[3] necesita una interpretación algo más compleja: en efecto, la mujer andante de la parte inferior izquierda se encuentra caminando sola, sin pretendientes; frente a ella, la ciudad le muestra la simbolización del amor sentimental, el amor romántico plasmado en la fotografía de una pareja. Pero es una pareja formada por desconocidos, lejana y ajena a ella.

5. Gradiva fuera del contexto urbano: Dalí, Carasco y García Bravo

Como se ha visto anteriormente, en la novela que dio vida al personaje la representación de las ciudades descritas (una ciudad del norte de Alemania y, sobre todo, Pompeya) constituía una parte fundamental del universo simbólico de Gradiva.

Sin embargo, en algunas interpretaciones artísticas que se hicieron posteriormente se sacó al personaje del ámbito urbano y se le situó en un espacio natural.

Es el caso de los cuadros de Salvador Dalí. La iconografía de Gradiva no podría entenderse sin un estudio de sus apariciones en la obra del pintor catalán. La trayectoria de ambos, personaje y artista, se entremezcla y desarrolla paralelamente. No es difícil adivinar por qué Dalí se sintió atraído por el texto de Jensen: además de las implicaciones freudianas que se habían señalado en la novela, existía una coincidencia entre algunos elementos de la historia

[2] "Estando solo/ en las calles en ruinas/ se vio sorprendido por la repentina aparición de/ la figura de una mujer/ moviéndose con el paso inconfundible de Gradiva".

[3] "Ella no tenía interés en ningún pretendiente. / Se resignaba / con la compañía de su padre, / acompañándole / en sus viajes al extranjero".

de Gradiva (paisajes en ruinas y solitarios, los sueños, la muerte y desolación), y algunas imágenes que el artista representaba con frecuencia (paisajes rocosos, personajes solitarios, lo soñado, la muerte). Ante esta confluencia de tipos, Dalí pudo haber utilizado sus propias inquietudes para plasmar la historia de Gradiva.

Al investigar su obra, se observa una repetición constante de determinadas figuras, objetos y gestos en diversos cuadros del pintor. Cada una de sus representaciones de Gradiva encuentra un paralelismo formal idéntico en otras imágenes del artista. Este hecho responde en gran medida a una de las características fundamentales de su obra, esto es, la plasmación de sus propias obsesiones. En muchas de sus composiciones puede encontrarse un fondo narrativo autobiográfico: sus conflictos más íntimos, sus recuerdos infantiles, sus desencuentros familiares o sus relaciones personales, todo ello plasmado a través de su característica expresión plástica. Como bien señala Gilles Néret, la práctica totalidad de sus objetos insistentes corresponden a hechos reales observados y retenidos por él (Néret, 1994: 12-14). El pintor aprovecha que el relato de Jensen contiene elementos que coinciden con las imágenes con las que suele reflejar sus inquietudes, construyendo obras en las que confluyen relatos externos y fragmentos de su propia biografía.

De este modo, los edificios derruidos que aparece en *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas* (1931-1932), *Guillermo Tell y Gradiva* (1931), y las *Gradiva* de 1931 y 1933[4] pudieron haber sido inspirados por alguno de los temas de la novela de Jensen, –en particular por la metáfora arqueológica–, pero ha de tenerse en cuenta el predominio de estos motivos en las obras de Dalí de aquellos años, donde había pocos paisajes que no estuvieran dominados por las rocas de la costa catalana, las ruinas y los paisajes desérticos.

Véase, en las palabras de Jensen y de Dalí, la asombrosa similitud con que reconocen las imágenes dobles esculpidas por la propia naturaleza en los espacios abiertos: "Las localidades situadas en lo alto de las montañas se le antojaban más encantadoras, como si cada una de ellas fuera, por así decirlo, un individuo de diferente expresión facial" (Jensen, 1977: 67).

Y así se refiere Dalí a las rocas del Cabo de Creus, donde encuentra el germen de su método crítico-paranoico:

> En ellas está materializado el principio de la metamorfosis paranoica… Todas las imágenes que aparecen en la mente contemplando esas rocas, se transforman según uno se acerca o se aleja de ellas. Yo no soy el único que vive esa sensación; también los pescadores lo han comprobado hace tiempo, y por ello han puesto a las rocas nombres como el camello, el águila, el yunque, el monje, la mujer muerta, la cabeza de león… En ese disfraz inmutable descubrí yo el profundo significado de ese pudor de la Naturaleza al que alude Heráclito en su enigmática frase: "A la Naturaleza le agrada ocultarse" (Descarnes y Néret, 2005: 171).

Esta misma inquietud fue recogida en el texto "La Montaña de los signos"[5], incluido en la obra de Antonin Artaud, *Los tarahumaras*[6], un breve pero intenso pasaje que conecta con la idea de las imágenes dobles en la naturaleza:

> El país de los tarahumaras está lleno de signos, de efigies naturales que no parecen en absoluto nacidas del azar (…). Cuando se repite el mismo encanto inteligente y *la Naturaleza manifiesta obstinadamente la misma idea;* (…) cuando sabemos que los primeros hombres utilizaron un lenguaje de signos y encontramos dicha lengua formidablemente aumentada en las rocas, no podemos pensar que se trate de un capricho y que ese capricho no signifique nada (…) En todos los recodos de los caminos se ven árboles quemados *voluntariamente* en forma de cruz, o en forma de seres, y muchas veces dichos seres son dobles y están uno frente al otro, como para manifestar la *dualidad* esencial de las cosas (…) seres colocados unos frente a otros y que se oponían para señalar su guerra eterna, su división, su dualidad (…) (Artaud, 1972: 35-38. Énfasis en original).

Los tarahumaras fue un texto fundamental para la creación de la obra de Raymonde Carasco, *Gradiva Esquisse I* (1978) (Ref. Web 4):

> He reencontrado a Gradiva entre los indios Tarahumaras a partir de los textos de Antonin Artaud consagrados al Tutuguri y al Ciguri, ritos nativos de este pueblo aislado en el desierto de piedra de Sierra Madre (…). Todo esto se ha producido como el acontecimiento mayor de mi búsqueda: la singularidad y la fuerza

[4] Por cierto que las dos *Gradiva* que Dalí dibuja en 1933 tienen, en opinión de Fiona Bradley (Bradley, 1999: 62), su antecedente formal en el cuadro *La noia dels rulls* (*Muchacha con rizos*, 1926). William Jeffet llega a identificar el edificio que se alza a lo lejos: "En último término aparece una masía típicamente mediterránea (…) es probable que Dalí represente aquí a Dullita, prehistoria de Gradiva. Si así fuera, la masía es la de la familia Pichot" (Jeffett, en VV. AA., 2002: 33).

[5] En la edición de Barral Editores (Artaud, 1972), señalan que es muy probable que Artaud escribiese "La Montaña de los signos" durante el transcurso del tiempo que estuvo entre los tarahumaras. El escritor salió hacia la Sierra tarahumara a finales del mes de agosto de 1936 y estuvo allí hasta los primeros días de octubre. El 16 de octubre de ese mismo año, el texto apareció en español en el diario *El Nacional* (México).

[6] Los textos que componen esta obra abarcan casi doce años de producción: escribió "La Montaña de los Signos" estando en México, en octubre de 1936 y "Tutugur" data de febrero de 1948, apenas un mes antes de su muerte. La publicación final del libro se retrasó considerablemente, pues apareció por vez primera el 20 de noviembre de 1955, editado por L´Arbalète, Marc Barbezat, Décines, Isère.

> de este reencuentro Artaud-Gradiva se me ha aparecido de una forma esencial, original, en el cruce de dos caminos de búsqueda (Panero, 2013: 861-864).

El papel de la naturaleza es esencial en *Gradiva Esquisse I*, hasta el punto de aparecer como la segunda protagonista de la obra. El escenario en que se rueda es siempre abierto y la joven Gradiva aparece descalza en todo momento, en contacto directo con las piedras y la tierra, envuelta en fenómenos naturales como las reverberaciones producidas por el calor, la luz del sol y la luz de la luna. De hecho, cuando se muestran construcciones humanas (escenarios no naturales), éstas aparecen desoladas y vacías.

También en este caso es destacable la constante referencia a lo doble y la recuperación de imágenes descritas en la novela primigenia de Jensen: la mujer de carne y hueso se mueve sobre las piedras inertes, a la luz y sombra del día o de la noche, rodeada de arquitecturas rojas y blancas.

No es extraño que en este caso Gradiva sea representada en espacios abiertos y en contacto directo con la naturaleza, teniendo en cuenta la importancia de ésta en la cultura tarahumar: sus creencias y rituales, su tiempo de ocio, su alimento y su trabajo giran en torno a la naturaleza. Al igual que los tarahumaras, la Gradiva de Carasco se mueve y corre descalza entre las rocas de la Sierra Madre. "Con danzas y *tesgüino* le expresan a Dios todos sus deseos. Todo el ciclo vital y de la naturaleza lo celebra el tarahumar con danzas" (Schalkwijk et al., 1985: 65).

En este sentido, su versión del personaje es muy similar a la que plantea Mercedes García Bravo (*Gradiva, la que avanza,* 2008) (Ref. Web 5): además de andar descalza, esta Gradiva abandona el espacio urbano para adentrarse en un bosque florecido, opuesta a la mayoría de las obras plásticas y audiovisuales en las que se la ha representado entre ruinas[7].

Efectivamente, la Gradiva de García Bravo se mueve contracorriente: no solo se modifica el paisaje, sino otras imágenes simbólicas que rompen con las construcciones previas que se habían hecho sobre el personaje, muchos de ellos opuestos a la descripción que hacía Jensen y al relieve que lo inspiró: en lugar de sujetar su ropaje, sus manos y brazos se abren enérgicamente; no camina con la cabeza inclinada, sino elevada; alejado del blanco mortuorio, el vestido de esta Gradiva es de un cálido color berenjena; no hay sombras oscuras, el lienzo está plagado de pigmentos brillantes.

Atendiendo a las características iconográficas de esta Gradiva, con sus cabellos sueltos y descubiertos y sus pies descalzos, la artista retoma varios elementos que en el arte occidental se han asociado a la configuración de la mujer fatal. Siguiendo a Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* (Bornay, 1990: 115), la piel de esta figura prototípica es blanca, y su cabellera larga y abundante, en muchas ocasiones rojiza, un rasgo que Cirlot vincula con un carácter "venusino y demoníaco"[8] (Cirlot, 2007: 118). La oposición entre la melena suelta o recogida ha simbolizado los límites entre lo biológico y lo social: el pelo largo y suelto representaría así el estado natural antes de la introducción de la cultura. De ahí la conexión establecida entre una cabellera larga, descubierta y sin ataduras y la figura de la mujer igualmente libre, amenazante, indómita.

Estas mismas asociaciones se repiten con la imagen de la fémina de pies descalzos. A tenor de los trabajos desarrollados por García Bravo, muchos de ellos creados y enfocados desde una perspectiva feminista, su Gradiva reflejaría precisamente una mirada crítica sobre las asunciones hechas en torno a la mujer libre, no inmóvil, que avanza y crea su propio camino: sola e independiente, descompone la mirada tradicional que se ha mantenido sobre la mujer que se mueve en un espacio natural y que muestra sus pies y sus cabellos en un espacio vivo y natural.

6. Bibliografía

Artaud, A. (1972). *Los tarahumaras.* Barcelona: Barral editores.

Bornay, E. (1990). *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra.

Bradley, F. (1999). "Gala Dalí: The Eternal Feminine" en Ades, D. y Bradley, F., *Salvador Dalí: A Mythology*. London: Tate Publishing. Pp. 54-77.

Breton, A. (1991). *La beauté convulsive.* Paris: Editions du Centre Pompidou.

—. (1993). *Conversations: The Autobiography of Surrealism*. New York: Paragon.

Cátedra Tomás, M. (1990). "Franquear el umbral" en *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Pp. 251-258.

Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de símbolos.* Madrid: Siruela.

[7] Véanse, por ejemplo, *Gradiva descubre las ruinas antropomorfas* (1931-1932, Dalí), *Gradiva* (1933, Dalí), *La metamorfosis de Gradiva* (1939, Masson), *Gradiva* (Burgin, 1981-1982), *Gradiva à Marienbad* (Morlotti, 2006-2010) y *C' est Gradiva qui vous appelle* (Robbe-Grillet, 2006).

[8] Esta misma identificación aparece señalada por Jung, Cf. Jung, 1950.

Descharnes, R. y Néret, G. (2005) *Dalí. La obra pictórica*. Madrid: Taschen.

Éluard, P. (1986). *Cartas a Gala (1924-1948)*. Barcelona: Tusquets.

Freud, S. (1928) "La etiología de la histeria" en *Obras completas del profesor S. Freud*. Tomo XII. Madrid: Biblioteca Nueva. Pp. 201-237.

Jensen, W. (1977). "Gradiva. Una fantasía pompeyana" en Freud, S., *El delirio y los sueños en "Gradita", de W. Jensen (Con el texto del relato de Wilhelm Jensen)*. Barcelona: Grijalbo. Pp. 39-182.

Jung, C. G. (1950). *Psichologia e Alchimia*. Roma: Astrolabio.

Masson, A. y Levaillant, F. (ed.), (1990). *Les années surréalistes, correspondance 1916-1942*. Paris: La Manufacture.

Naegele, D. (2007). "Las puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta; 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés" en *RA: revista de arquitectura*. Nº 9, pp. 43-60.

Néret, G. (1994). *Dalí*. Bonn: Benedikt Taschen.

Panero Gómez, A. (2013). *Análisis iconológico de la figura de Gradiva. Construcciones del personaje en la cultura plástica y audiovisual contemporánea*. Bajo la dirección de Pilar Aumente Rivas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información.

Rubin, W. y Lanchner, C. (1976). *André Masson*. New York: Museum of Modern Art.

Schalkwijk, R.; González, L. y Burgess, D. (1985). *Tarahumara*. México: Chrysler.

VV. AA. (2002). *Dalí: Gradiva: [exposición, Madrid*]. Museo Thysen-Bornemisza, del 21 de mayo al 8 de septiembre de 2002. [William Jeffett, comisario; textos, Emmanuel Guigon]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

7. Obras referenciadas

Ref. Web 1: *La metamorfosis de Gradiva* (1939) André Masson. Consultado el 20 de marzo de 2014 en http://uploads8.wikiart.org/images/andre-masson/gradiva.jpg

Ref. Web 2: Fachada principal de la galería Gradiva (1937). En la parte central, la puerta diseñada por Duchamp. Consultado el 20 de marzo de 2014 en http://31.media.tumblr.com/tumblr_lmxjigFE6k1qd8ureo1_500.jpg

Ref. Web 3: Serie *Gradiva* (1982) Victor Burgin. Consultado el 20 de marzo de 2014 en http://luna.lib.uchicago.edu/luna/servlet/view/search?search=Search&q=Gradiva&QuickSearchA=QuickSearchA&res=2 (enlace al archivo de la Universidad de Chicago) y http://archive.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Images.Difference-On-Representation-and-Sexuality.95.html (enlace al archivo de la exposición *Difference*: *On Representation and Sexuality*. Del 3 de marzo al 21 de abril de 1985).

Ref. Web 4: *Gradiva Esquisse I* (1978) Raymonde Carasco. Consultado el 20 de marzo de 2014 en http://www.youtube.com/watch?v=kKTpwDk9xHo

Ref. Web 5: *Gradiva, la que avanza* (2008) Mercedes García Bravo. Consultado el 20 de marzo de 2014 en http://www.artmajeur.com/es/art-gallery/mercedes-garcia-bravo/99745/gradiva-la-que-avanza/2319441

ÍNDICE ▷

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN EL CONTEXTO URBANO DE ALICANTE

Raquel Pérez del Hoyo
Almudena Nolasco Cirugeda
Universidad de Alicante

1. La tradición y la fiesta a través del arte

En España, la importante tradición de celebrar la llegada del verano se manifiesta de forma muy especial en la costa mediterránea, coincidiendo precisamente las fiestas en Alicante con la fecha de su solsticio, cuando a la magia de la noche más corta le sucede el días más largo del año. La tradición del fuego en la ciudad, con la creación de hogueras a las que se ofrecía culto por su poder purificador, se remonta a la primera mitad del siglo XIX, si bien no fue hasta 1928, siguiendo la iniciativa de la vecina ciudad de Valencia, cuando esta tradición tan extendida pasó a reconocerse oficialmente como fiesta distintiva y característica de Alicante[1]. Las Hogueras de San Juan, celebradas desde entonces del 21 al 24 de junio, han venido teniendo mayor alcance y repercusión hasta ser declaradas Fiestas de Interés Turístico Internacional, una circunstancia de ningún modo casual ya que atraer y fomentar el turismo de la ciudad fue siempre, desde su origen, el principal propósito (Federació de Les Fogueres de Sant Joan, 2014).

Es evidente que el reclamo turístico de Alicante, frente a la elección de otros posibles destinos costeros similares, no reside únicamente en la efusión consabida de la fiesta. Las claves son otras y se fundamentan en la fascinación que produce, tanto en el habitante como en el visitante, la posibilidad de intervenir libremente, como agente activo o desde la contemplación, sobre una ciudad abierta y sin reservas que generosa se ofrece en su conjunto como escenario, transformando espontáneamente sus espacios públicos para dejar expresarse a la tradición y a la fiesta



Fig. 1 – Representación por triangulación de la ciudad de Alicante a partir de la georeferenciación de los monumentos plantados en 2013. Fuente: R. Pérez del Hoyo y A. Nolasco Cirugeda

a través del arte. Este es el modo por el cual la convivencia con las manifestaciones artísticas en el espacio urbano así como el placer de sentir y disfrutar del arte forman hoy parte inseparable de la cultura alicantina (Sebastiá García, 1988 y Tejeda Martín, 1995).

Cerca de noventa monumentos, mayores e infantiles, son levantados cada año distribuyéndose por los distintos barrios de la urbe, todos ellos diferentes (fig. 1). Son plantados[2] en espacios muy variados, más o menos amplios o ajustados, siendo igualmente válidos tanto los de calles o avenidas como los de cruces o plazas. Se conjuga así una riquísima diversidad de

[1] Para profundizar en la evolución histórica de la Fiesta pueden consultarse (Tejeda Marín, 2001 y Vicente Ferris, 1996), entre otras publicaciones.

[2] En tierras valencianas, se emplea el término 'plantar' para indicar que se erige o monta un monumento, ya sea una falla de San José o una hoguera de San Juan.



Fig. 2 – Participación ciudadana en la playa del Postiguet en las Hogueras de 2012. Fuente: Diario información; http://www.diarioinformacion.com



Fig. 3 – Protagonismo del fuego en la noche del 24 de junio de 2013. Autor: J.C. Soler. Fuente: ABC Viajar, Guía Repsol; http://www.abc.es/viajar/guia-repsol

situaciones y encuentros en la ciudad, transformándose en una composición absolutamente compleja y dinámica que reinventa sobre sí misma nuevas y sorprendentes visuales y perspectivas. El resultado de esta auténtica metamorfosis urbana no es más que la doble representación de la ciudad y en la ciudad, siendo la propia 'ciudad-escenario' la que, al fin, se convierte en reclamo turístico a través del arte.

A la diversidad de estos enclaves y de sus múltiples interrelaciones se suma asimismo la propia que caracteriza a las obras artísticas, porque aunque el conjunto terminado parezca perfectamente orquestado, los monumentos responden a los diseños disímiles de sus tantos creadores. El hecho de compartir un mismo código o lenguaje, de alegría y colorido, de atrevimiento y sorpresa, y característico humor crítico, entre otras cualidades, permite reconocer cada una de las obras como parte de un completo organizado. La voluntad colectiva por lograr reflejar la idiosincrasia de un pueblo en el propósito común de que puedan fusionarse los monumentos entre sí y a la vez con la ciudad supera, con creces, cualquier amago de individualidad.

La red de monumentos se mantiene plantada durante tan sólo cuatro días –desde que finaliza el denominado de *La Plantà*, el 20 de junio, hasta la noche de *La Cremà*, el siguiente 24–. La súbita transformación de la urbe despierta entonces el interés y el ánimo curioso, y el espíritu implícito de lo efímero impulsa a que se disfrute de la misma con mayor intensidad. La ciudad vestida de fiesta invita a los ciudadanos a descubrir y aportar nuevas miradas e itinerarios espontáneos. Por ello, la ciudad del arte es una ciudad vivida y, por ende, una ciudad viva (fig. 2).

Finalmente, completa el juego plástico la tradición del fuego, creando la serie de imágenes de mayor fuerza expresiva en los instantes en que logra su espectacular fusión con el monumento (fig. 3). Porque, aunque el elemento fuego siempre haya estado presente[3], es precisamente ahora, al tiempo que la tristeza se torna emoción al prender la hoguera y la ciudad entera comienza a arder, cuando la obra de arte, viva, culmina.

En otro orden, conforme fueron creciendo el número de hogueras plantadas también se crearon las barracas como lugares de reunión[4]. Instaladas al aire libre, principalmente en tramos de calles cerradas al tráfico, estos recintos de actividad, tanto diurna como nocturna, se identifican por su singular acceso, destacándolo con portadas más o menos descriptivas, simbólicas o alegóricas, cuyo fin también es arder junto a las hogueras. Es su particular manera de interactuar con la ciudad, que ya no es una ciudad cualquiera sino una ciudad-escenario donde, constantemente, se suceden las manifestaciones artísticas.

2. Intervenciones plásticas urbanas de iniciativa municipal

Con la llegada del siglo XXI, desde la iniciativa municipal se ha venido apostando por consolidar propuestas orientadas a embellecer el espacio público y revitalizar la ciudad, sobre todo en determinadas localizaciones de la zona del centro tradicional, implicando e impulsando la creatividad de los jóvenes artistas alicantinos.

[3] El fin de cualquier monumento es arder 'bien', se conciben y se construyen como hogueras, y en este buen hacer influye desde el diseño de las estructuras hasta el momento de la quema, que es verdaderamente el momento álgido de la fiesta.

[4] Actualmente, el número de barracas supera las setenta.

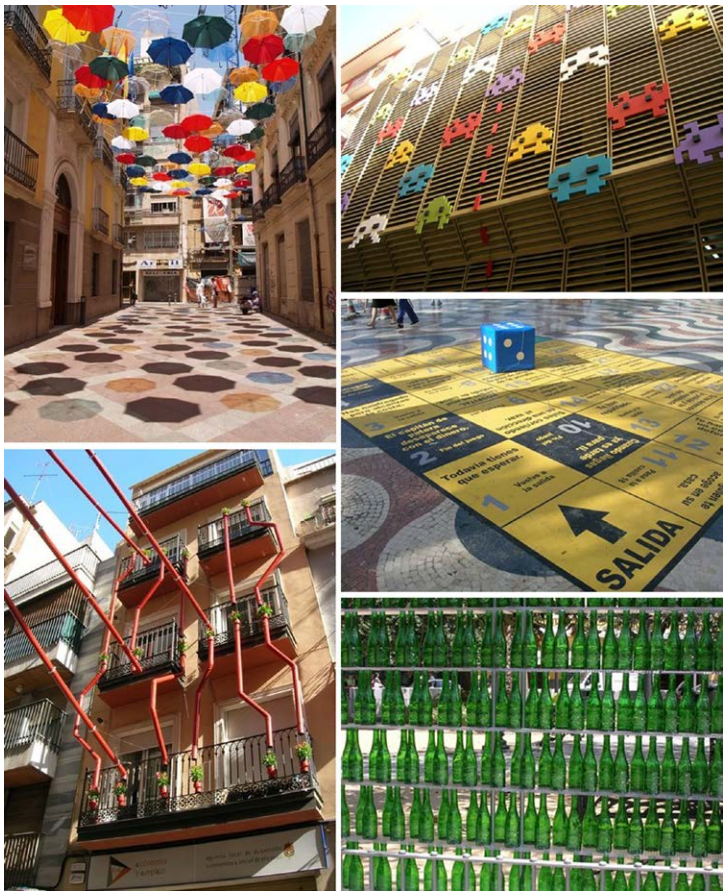


Fig. 4 – In Urbe: Intervenciones artísticas en la Zona Centro. Año 2008
Fuente: Alicante vivo http://www.alicantevivo.org

Como relevante debe destacarse la iniciativa 'In Urbe', Intervenciones Urbanas en la Zona Centro. Se trata de una propuesta desarrollada anualmente en formato concurso[5] que pretende recoger ideas, en base a representaciones plásticas de un arte a sabiendas efímero, para reformular lugares o modificar espacios temporalmente, recorriendo determinadas áreas de la ciudad que precisan ser redescubiertas por los ciudadanos. Como refieren los objetivos del Concurso, concretamente se persigue:

> (…) la mejora estética del paisaje urbano de Alicante, integrando o fusionando determinadas intervenciones plásticas en espacios abiertos, edificios y vías de la ciudad (…) la puesta en valor y apreciación estética de espacios, cuerpos arquitectónicos o estructuras urbanas que por su ubicación, estado actual, naturaleza o condiciones se encuentren más desasistidas de atención ciudadana (Ayuntamiento de Alicante, 2010).

A menor escala, y aunque no en su imagen última, es evidente su relación con el espíritu de las Hogueras, porque de nuevo es la ciudad la que primero se transforma y nos sorprende, reivindicando la dimensión pública del arte (Freyberger, 2008), para dejar después al habitante, durante un periodo determinado de tiempo, participar aportando su propia e innovadora experiencia urbana al reinterpretar los espacios cotidianos; de igual modo en que, previamente, ya lo han hecho en cada uno de los ámbitos de actuación los mismos artistas creadores, quienes generosamente ceden su autoría a la ciudad. Como los monumentos de hoguera, las representaciones suman a su atractivo particular el interés de pertenecer o conformar un proyecto común. El propósito no es, por tanto, el de una sola obra sino el logro de la obra compuesta, desarrollada sobre el complejo escenario de la ciudad, en este caso, sobre una delimitación concreta de su área (fig. 4).

En cuanto a los posibles emplazamientos de actuación seleccionados, siempre que no se produzcan daños en los espacios públicos propuestos, son igualmente válidos los de calles o de plazas, sumándose además la posibilidad de intervenir sobre las mismas fachadas de los edificios, pudiéndose concebir libremente las representaciones colgadas de una fachada, entre dos fachadas, o directamente sobre el pavimento, entre otras formas de ocupación del espacio, aunque respetando siempre las Ordenanzas Municipales y Reglamentos aplicables en materia de Seguridad y Ocupación de espacios públicos. En orden de magnitud aproximado, por lo general, 'In Urbe' materializa en torno a una decena de las instalaciones en calles, además de la mitad de éstas en plazas y otras tantas en edificios (fig. 5).

Por su parte, el Ayuntamiento de Alicante también ha iniciado recientemente otra serie de acciones de forma directa entre las que, por su repercusión mediática, debe destacarse la instalación del parque infantil que recorre la calle de San Francisco (fig. 6), en la cual de nuevo vuelve a percibirse, más que evidente, la relación con la imagen mental de las Hogueras, aunque en este caso sí se limita exclusivamente a cuestiones de aspecto. Se trata de una actuación cuanto menos cuestionable ya que, aunque defienda el mismo objetivo de revitalizar la ciudad, en oposición al resto de actuaciones descritas, esta intervención se produce de forma aislada, sin el sentimiento de pertenencia a ningún propósito colectivo que beneficie a la ciudad.

[5] El concurso 'In Urbe' forma parte del Plan Integral de Recuperación del Centro Tradicional de la ciudad de Alicante. Puede consultarse el línea el Plan actualizado (Ayuntamiento de Alicante, 2014).



Fig. 5 – In Urbe: Intervenciones artísticas en la Zona Centro. Propuesta de recorrido. Año 2005. Fuente: Ayuntamiento de Alicante; www.alicante.es



Fig. 6 – Instalaciones del parque infantil que recorre la calle de San Francisco. Alicante. Fuente: Diario Información; www.diarioinformacion.com

3. Otras instalaciones de iniciativa particular orientadas al turismo

En la última década, la implantación de algunas instalaciones e incluso edificaciones de elevado impacto visual, han modificado la percepción de emplazamientos urbanos de incuestionable valor referencial en la ciudad de Alicante. Se trata de intervenciones que en mayor o menor grado se encuentran vinculadas al turismo, cuya influencia resulta determinante en la percepción de la imagen de la ciudad.

El escenario que componen tanto la estética arquitectónica como el espacio público y el paisaje natural asociado al espacio turístico es parte fundamental de aquello que un turista identifica con la imagen del destino. Por ello, es necesario atender a cómo, las manifestaciones artísticas y arquitectónicas junto con su condición estática o temporal, participan en la configuración de la imagen del espacio turístico.

Frecuentemente, la arquitectura en escenarios turísticos utiliza la estética de lo pintoresco como base para la composición arquitectónica, y es por este motivo que la imagen urbana resultante puede llegar a banalizarse hasta caer en la recreación de un escenario lejano a la cultura local y próximo al parque temático, lo que merma la calidad del verdadero escenario a disfrutar. Esto sucede porque se recurre "al pastiche como elemento de proyectación del objeto arquitectónico" (Mirallave, 2004). Además, el carácter de la imagen del espacio turístico presenta una necesaria singularidad que pertenece a las imágenes generadas de lo que se entiende como la ciudad del ocio (Venturi, 1998).

Por tanto, puede decirse que el turista trata de encontrar entornos que no tengan relación con lo que vive a diario y, a pesar de que los elementos que generan la imagen urbana de los espacios de ocio en ocasiones resultan ajenos a la identidad local, constituyen sin duda parte del éxito de estos lugares. Es por ello que algunas ciudades convierten sus centros urbanos o fragmentos de la ciudad en itinerarios temáticos que son reconocidos por su imagen como un extracto del lugar de ocio cuya imagen se desea exportar.

En el caso concreto de la ciudad de Alicante, el escenario más relevante sobre el que se fundamenta la imagen turística de la ciudad, se corresponde con el espacio urbano del frente marítimo y la zona adyacente del puerto náutico.

Por una parte, el paseo de la Explanada de España forma parte importante de la imagen turística de la ciudad de Alicante desde los años 60. Su característico pavimento elaborado con un mosaico de teselas de mármol en colores –rojo Alicante, crema Marfil y negro Marquina– construye un dibujo con forma de olas de mar. Este fondo en combinación con la vegetación de palmeras recordaba, en el tiempo de su inauguración –año 1959– a destinos turísticos tropicales y entonces exóticos. Actualmente, el paseo de la Explanada constituye parte importante del imaginario turístico de la ciudad y su arraigo entre los locales se identifica con la propia cultura alicantina como destino turístico (fig. 7).

Por otra parte, el espacio urbano que configura el frente marítimo de la dársena del puerto náutico ha sido, en la última década, objeto de la implantación de algunas instalaciones con el fin de mejorar su imagen urbana y dotar dicho espacio de un atractivo turístico singular. Elementos tan dispares como una fachada de neón en el edificio que contiene el nuevo casino, la reproducción de un navío español del siglo XVIII (Santísima Trinidad) y un tiovivo conviven con los clásicos edificios del puerto y con otros



Fig. 7 – Paseo de la Explanada de España. Alicante. Fuente: Asociación Cultural Alicante Vivo; www.alicantevivo.org



Fig. 8 – Vista aérea del puerto de Alicante[1]. Fuente: Diario Información; www.diarioinformacion.com

que después se construyeron para alojar la actividad hostelera del puerto de ocio (fig. 8).

El resultado es una amalgama de elementos instalados con criterios estéticos dispares que, además, se alejan no sólo de la identidad local sino de la idiosincrasia cultural o la referencia a cualquier manifestación artística tradicional de la ciudad. Las nuevas actuaciones no sólo renuncian a aportar matices de identidad relacionados con el lugar sino que no están en sintonía con la cultura de la ciudad como destino turístico.

Por tanto, en este caso particular se utiliza el pastiche, se copian clichés y se recrean temas icónicos con referencias paradisíacas, tropicales y temáticas que afectan tanto a la composición e imagen arquitectónica como a los elementos que se utilizan para construir los espacios libres siendo este criterio el aceptado actualmente con el fin de construir el imaginario urbano del espacio turístico más relevante de la ciudad.

4. Conclusiones

Más allá de la experiencia estética convencional, cada vez con mayor fuerza se imponen en las ciudades las iniciativas que cuentan, como parte importante, con la participación ciudadana.

Son propuestas dinámicas que sólo pueden desarrollarse en espacios vivos, condición que les otorga un importante poder para transformar los espacios públicos que conforman éstas.

Del estudio se concluye la capacidad transformadora que en este sentido posee la intervención artística, para revitalizar determinadas áreas sensibles de la ciudad, mejorar o valorar su estética, entre otros aspectos. En Alicante no faltan actuaciones de esta naturaleza, si bien, la reflexión nos lleva a cuestionar que no siempre concurren estrategias coherentes o propósitos comunes que garanticen resultados aceptables. Porque no todo vale. Los planes y objetivos globales son siempre imprescindibles en la construcción de la ciudad, con lo que la participación y la creación deberían avanzar siempre en consenso.

También, en el caso del espacio urbano asociado al turismo la ausencia de una planificación coherente para determinados enclaves de la ciudad ha conseguido que su imagen resulte una amalgama de criterios dispares alejados de la identidad local cuyo único nexo común es el ocio y la propia atracción turística.

5. Bibliografía

Ayuntamiento De Alicante (2010). *VII Edición In-Urbe 2010, Intervenciones Urbanas Zona Centro, Bases del Concurso.*

—. (2014). *Plan Integral de Recuperación del Centro Tradicional de la ciudad de Alicante*. Consultado el 24 de marzo de 2014 en la web oficial del Ayuntamiento de Alicante, http://www.alicante.es

Federació de les Fogueres de Sant Joan, Comissió Gestora (2014). "Historia de nuestra Fiesta" en web oficial de *Les Fogueres de Sant Joan,*

[1] Donde conviven los edificios del puerto con el casino, algunas edificaciones que alojan usos de restauración, el carrusel y el barco Santísima Trinidad réplica de un navío español del XVIII que realiza funciones de restaurante-discoteca.

Fiestas oficiales de la ciudad de Alicante. Consultado el 24 de marzo de 2014 en http://www.hogueras.org

Freyberger, G. (2008). "La dimensión pública del arte contemporáneo. El arte necesario: intervenciones artísticas efímeras en espacios públicos" en *X Coloquio Internacional de Neocrítica*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Mirallave Izquierdo, V. (2004). "Consideraciones sobre la reconversión del espacio turístico canario" en *Cartas Urbanas*. Nº 9, pp. 84-93.

Perales, G. (2013). "Intervenciones Urbanas en Alicante" en *Diario Información*. De 4 de diciembre de 2013. Alicante. Consultado el 24 de marzo de 2014 en http://www.diriarioinformacion.com

Sebastiá García, F. J. (1988). *Consideraciones estéticas sobre un Arte efímero de Alicante: las Hogueras de San Juan (1928-1987)*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Tejeda Martín, I. (1995). *El Arte Popular en la Fiesta de "Les Fogueres de Sant Joan"*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.

Tejeda Martín, I. y Vizcaíno Martínez, J. C. (2001). *Fogueres: ayer y hoy de la fiesta*. Valencia: Federico Doménech, S.A.

Venturi, R. (1998). *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vicente Ferris, J. L. (1996). *Un lugar en el fuego: el libro de la fiesta de Les Fogueres de Sant Joan en Alicante*. Alicante: Almar Ediciones.

ÍNDICE ▷

LA REVISTA ALEMANA (1932-1944) Y LA VISIÓN CAMBIANTE DE LA ARQUITECTURA DEL NAZISMO: ENTRE LA FASCINACIÓN POR LA ELECTRICIDAD Y EL CULTO AL ESTILO CLASICISTA

Javier Pérez Segura
Universidad Complutense de Madrid

Este artículo quiere ahondar en la naturaleza de las relaciones culturales entre España (y Latinoamérica en sentido más amplio) y los diversos gobiernos de Alemania durante los años treinta y cuarenta[1]. Se trataba de un asunto de la máxima prioridad para el país centroeuropeo y, de hecho, un término como Kulturpropaganda ya había conocido la luz hacía bastante tiempo, ya en 1919, gracias al libro homónimo publicado por Paul M. Rühlmann.

Un año más tarde se había creado el órgano más implicado en política cultural alemana en el exterior, el Departamento de Cultura del Ministerio de Asuntos Exteriores. Freytag lo dirigiría entre 1926 y 1933, cuando fue cesado y sustituido por un miembro del nuevo régimen, Georg Schreiber. A partir de entonces, las relaciones se harían cada vez más intensas.

Quiero dejar claro que no estamos ante un episodio aislado sino que, por el contrario, viene a nutrir una realidad, aún poco conocida, de las relaciones culturales entre España y Alemania. Sin duda, el libro escrito en español que sigue siendo referencial es el de Jesús de la Hera, *La política cultural de Alemania en España en el periodo de entreguerras* (Hera, 2002: 50). Gracias a él sabemos cómo ese proceso se articuló tanto desde la iniciativa oficial como privada, por ejemplo, con la idea, copiando a Francia, de crear a partir de 1917 Institutos alemanes en Barcelona y Madrid. Fue en 1922 cuando se funda en Barcelona el Centro de estudios Alemanes y de Intercambio, mientras que en Madrid habría que esperar dos años para que naciera el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español, en el que colaboró Hugo Obermaier, profesor de la Universidad de Múnich y experto en arte rupestre, pero cuyo primer Director sería Gerhard Moldenhauer, cargo en el que permanecería hasta 1929[2].

Por último, y a modo de introducción a la intensa actividad de las relaciones culturales entre ambos países, en enero de 1939 se firmaría un Acuerdo Cultural con el Gobierno de Burgos, apenas tres meses antes del final de la guerra civil, aunque sabemos que eran unas negociaciones iniciadas hacía dos años, desde marzo de 1937. No llegó a ser ratificado, y como apunta Jesús de la Hera, una de las razones principales fue que el general Franco quería consolidarse en el poder y dio prioridad a la influencia de la Iglesia católica española, mientras que en Alemania la religión tradicional había sido el luteranismo y, desde el comienzo del III Reich se había impuesto un claro paganismo (Ibídem: 404 y ss).

Pese a todo, podemos afirmar que existió siempre una gran continuidad en la política cultural entre España y Alemania, y, en paralelo, que el mayor impulso siempre procedió de Alemania. *La revista alemana*, como veremos a continuación, se constituyó en uno de los instrumentos más decisivos en todo ese proceso.

[1] Este artículo se inscribe en el P.N. I+D+i ref. HAR 2011-25864/ARTE, MICINN 2011-2015, "Tras la República. Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931". También en el P.N. I+D+i ref. HAR 2012-38899-C02-02,"Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos".

[2] También desde 1927 se había instalado en España la Sociedad Görres, para impulsar el estudio de la religión católica.

1. Exhumando una revista casi olvidada

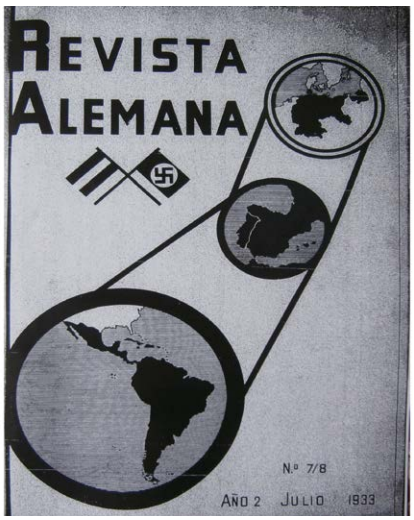


Fig. 1 – Portada de *Revista Alemana*
Fuente: *Revista Alemana*, julio de 1933

La *Revista Alemana* fue una publicación editada desde Hamburgo entre marzo de 1932 y febrero de 1944. Fueron un total de 44 números, de periodicidad bastante irregular, financiados por la Editorial Ibero-americana.

Hamburgo, por su condición de puerto de intenso comercio con el continente americano, fue siempre la ciudad más atenta a reforzar ese diálogo: por ejemplo, desde 1917 existía el Instituto Ibero-americano, que sólo en 1929 tendría una sede tan estratégica como la de Berlín. Las conexiones con España eran numerosas: en marzo de 1934 Faupel fue nombrado Director del Instituto Ibero-americano de Berlín[3], cargo que abandonaría para ir como embajador en España de octubre de 1936 a agosto de 1937[4], momento en el que fue sustituido por Stohner, desde septiembre de ese 1937 y hasta finales de 1942.

Desde su primer número fueron evidentes las principales líneas de actuación de la revista, que podemos resumir en la promoción de los productos alemanes en Latinoamérica, productos muy variados, que van desde la siderurgia al turismo o al deporte. Contó siempre con España como "puerta de entrada" hacia esos países hispanoparlante, por lo que hay abundantes referencias a diversas cuestiones de intercambio –político, económico, y a menudo de carácter cultural–. De hecho, la cultura fue utilizada como herramienta que permitiría la trasmisión de las visiones del mundo, y más tarde, con el triunfo del nacional-socialismo, de la pura ideología que alentó Alemania durante ese periodo crítico en la historia europea.

El número de presentación (fechado en marzo de 1932, en realidad se trata de los dos primeros números) comienza con los habituales textos institucionales, que son de enorme interés porque marcan esas líneas de actuación. Por ejemplo, en el prefacio R. Ross, Presidente del Senado de Hamburgo, dice:

> (…) Alemania y los países ibero-americanos se complementan felizmente en las actividades económicas y culturales. El amplio campo de cooperación que se abre a este respecto a fecundas iniciativas fue vislumbrado y valorado en primer lugar por los comerciantes y científicos alemanes, precursores de las relaciones entre Alemania e Ibero-América (…) (Ross, 1932: 1).

Asimismo, aspiraba a convertir la revista recién nacida en "(…) un elemento impulsor del acercamiento y de las intensificada cooperación de los pueblos, requisitos ambos imprescindibles para superar las graves circunstancias actuales, de las que tanto sufren Alemania y los países ibero-americanos" (Ibídem).

Paul Behncke, ex Jefe de la Marina alemana, escribía una semblanza de Paul von Hindenbrug, Presidente de la República Alemana:

> (…) La situación general ha empeorado considerablemente desde el punto de vista económico, por causas ciertamente no imputables a Alemania (…) Los problemas políticos no son menos urgentes, pero las instituciones están bien arraigadas en la opinión y las leyes proporcionan oportunas posibilidades de llevar a cabo las reformas deseadas por la mayoría del pueblo. Las estridencias de algunos partidos no vienen a ser otra cosa que la eterna impaciencia de las minorías, ansiosas o desesperanzadas de implantar su ideología desde el poder público (…) (Berncke, 1932: 2).

Claro, hoy sabemos que la de Behncke era bastante errónea respecto a los fenómenos que, por poco tiempo, permanecían en estado latente. Un partidario de Von Hindenburg[5] no podía opinar de otro modo, pero esas "*estridencias de algunos partidos*" nos interesan, y mucho, porque son las que, con el partido nacional-socialista en el poder (desde inicios de 1933 y hasta 1945, tras el final de la segunda guerra mundial) van a ocuparse de todas las facetas de la vida alemana de inmediato.

De hecho, y como reconocería en 1942 la redacción de la revista con motivo de sus diez años de vida,

[3] Dicho Instituto sigue siendo uno de los centros de referencia mundial para investigar asuntos de relaciones políticas y culturales entre Alemania y Latinoamérica. En sus fondos fue importante la donación de más de 80.000 volúmenes que hizo Ernesto Quesada (profesor de la Universidad berlinesa e hijo del diplomático Vicente G. Quesada) en septiembre de 1927 al Estado prusiano. Ernesto Quesada estaría muy vinculado a *Revista Alemana*, escribiendo diversos artículos, el primero de los cuales fue "Alemania y Latino-América", 3-4, VII-1932, pp. 1-3.

[4] Faupel había escrito poco antes el libro *Ibero américa y Alemania: obra colectiva sobre las relaciones amistosas, desarme e igualdad de derechos*, Berlín, Carl Heymans Verlag, 1933. Sobre la figura de Faupel, véase AA. VV., 2003.

[5] En esa misma orientación política está encuadrado el artículo "El canciller Dr. Brüning", de Kurt Johannsen, Director de la Sociedad Hamburguesa de Publicaciones y, de inmediato, Director Gerente y Redactor-Jefe de la Revista Alemana.

> el año de 1933 fijó a la nueva empresa su verdadero objetivo, al presentarse un nuevo fenómeno en el escenario de la Historia, con la conquista del poder por Adolf Hitler. Ser portavoz de este nuevo movimiento, que llamaba la atención o bien suscitaba protestas, por una parte, y aprobación, por otra, o al menos despertaba el más profundo interés dando noticia de los reales acontecimientos a fin de facilitar la comprensión para con ellos, fue desde el principio la tarea primordial de la revista (…) (Anónimo, 1942: 9).

Por último, me parece muy relevante indicar que en las últimas páginas de ese número doble ya aparece la importancia del arte y de la cultura, como vemos en el artículo anónimo titulado "Del arte y la alegría del vivir":

> Para la mayoría de los hombres lo más importante del arte es el placer estético que proporciona. Pero más allá de este placer hay otro en profundidad, más intenso: el que toma cuerpo cuando una vez se haya llegado a comprenderlo, cuando se sepan leer los trazos y se descubran las magnas enseñanzas que encierra el arte en cuanto a la esencia de la época, a sus fuerzas y tendencias y a su sentir contemplativo (…) Para divulgar el conocimiento de sus obras, de lo que realmente vale ser conocido, existen en Alemania revistas excelentes (Anónimo, 1932a: 81)[6].

2. Arquitectura y ciudad en la *Revista Alemana*

Es muy interesante descubrir en esta publicación la enorme relevancia que tuvieron temas que tenían que ver con la construcción e imagen de la ciudad, tanto antigua como moderna. Por sus páginas pasarían numerosos ensayos que abordaron aspectos tan distintos como los nuevos modos de construcción, la importancia de la ingeniería en la construcción, la introducción imparable de la electricidad en el hogar y en los centros de trabajo; la imagen turística de las ciudades y paisajes alemanes… siendo ése un proceso que, como no podía ser de otro modo, traduciría fielmente las radicales transformaciones que se produjeron en Alemania pero también, y como consecuencia, en el resto de Europa.

La primera referencia aparece en julio de 1932 (núms. 3-4) y se centra en las aportaciones de un material aún no muy difundido en la construcción moderna como era el acero. Se le dedica una nota anónima ("Difusión de las construcciones con armazón de acero en Alemania", p. 53) y un extenso artículo, también anónimo, titulado "Muebles de acero", en el que podemos leer toda una alabanza al nuevo material y su capacidad para definir la vivienda del nuevo hombre:

> El acero es el material de construcción más importante de nuestra época, el metal de mayor actualidad. El secreto de su eficacia radica en la extraordinaria densidad de su estructura, combinada con la máxima resistencia. Por eso es el acero el material de óptima idoneidad económica (…) El acero perfilado constituye la armazón de los edificios más elevados del mundo, desde la Torre Eiffel hasta el modernísimo State-Building de Nueva York (…) (Anónimo, 1932b: 92).

Como vemos, estaba muy en línea con los presupuestos y dogmas del llamado en arquitectura Movimiento Moderno (o Estilo Internacional). Cuando Ernesto Giménez Caballero publicó en 1929 su libro de viajes titulado Circuito imperial, antes de que abandonara el vanguardismo por el fascismo italiano, también repetía esos elogios a la vida moderna de Alemania, que vinculaba a la nueva idea de arquitectura. Exaltaba el trabajo realizado por la Bauhaus, que él vio en su sede de Dessau; durante su estancia en Francfort, quedó impresionado por la obra de May, sobre todo por sus intenciones de auspiciar un "un nuevo mundo social". Es más, en las primera páginas había empleado abundantes metáforas para identificar nación moderna y materiales nuevos:

> Hoy: esta España que empieza a nacer, libre de pasados férreos; libre de querencias atroces. Monda y escueta como perfil geométrico; pura y nuda como virgen niña; cristalina y sin color –toda porvenir y juventud– hoy (Giménez Caballero, 1929: 7).

La valoración de esos materiales por su adaptabilidad, resistencia y menores costes se añadía a la posibilidad de formar parte de elementos prefabricados. Alemania había sido, además, uno de los primeros países en apostar por este nuevo modo de construir, así como de adaptar los materiales más avanzados a la vida doméstica, a la decoración de interiores. Con las escuelas de artes aplicadas de finales del s. XIX como precedente, la rupturista labor de la Bauhaus desde 1918 parece haber conseguido ir creando un estado de opinión favorable. El artículo concluye con estos párrafos tan representativos de ese optimismo de la época:

> La tubería de acero hace de muelle y la entera combinación de paño y níquel o como expresa una elocuente disponibilidad para acoger suavemente el cuerpo del hombre en busca de reposo (…) Hemos ganado en esbeltez y comodidad. El acero proporciona la idea de energía en tensión, material en armonía con la espiritualidad de ahora. El espacio ocupado es mínimo; el peso, ligerísimo; la elegancia, insuperable: he aquí el asiento del hombre moderno (Giménez Caballero, 1929).

[6] En otro lugar de ese artículo mencionaría algunas de dichas revistas, como *Arte y Decoración Alemana, la Decoración de Interiores* o *Encajes y bordados*. Sobre todo la primera (en alemán, *Deutsche Kunst und Dekoration*) es una de las más destacadas del periodo de entreguerras en el país germánico.

Sobre el acero encontramos diversas referencias más, así como a su fértil unión con la presencia creciente de la electricidad en los hogares y en las ciudades alemanas. Por ejemplo, en julio de 1933, hay sendos artículos titulados "El tubo de acero en la vida cotidiana" (Anónimo, 1933a) y "El hogar moderno, solamente eléctrico" (Anónimo, 1933b); en el primero de ellos, se informa de que existían unos folletos (con el elocuente título *Stahl Überall*) que publicaba periódicamente la *Beratungstelle für Stahlverwertung* (Consejo para la Difusión del Acero) de Düsseldorf, lo que nos habla de la popularidad del acero como material, así como de su expansión comercial en el país. Podemos leer además:

> (…) Los muebles de acero se prestan a individualizar el gusto de cada persona y proporcionan una comodidad y limpieza no igualada por ninguna otra clase de muebles. En todas partes podrá emplearse ventajosamente el tubo de acero, en la medida de nuestras necesidades. Aunque estemos preparados a que nos revelen empleos extraordinarios de los nuevos recursos de la técnica, los múltiples usos del tubo de acero en la casa, en el jardín, en edificios públicos, no pueden menos que sorprendernos. Con el tubo de acero hemos adquirido un material más que está llamado a manifestar de modo eminente la armonía que ha de existir entre la técnica, la economía y la cultura (Anónimo, 1933a).

Respecto a ese primer artículo enfocado en la electricidad como valor definitorio de los nuevos modos de habitar la casa y la ciudad, me interesa destacar que se centra en su aplicación al espacio personal, y a cómo podría mejorar su calidad de vida.

> (…) Hoy es la electricidad la llamada, en primer lugar, a racionalizar las faenas domésticas, por las muchas e incomparables ventajas que ofrece en cuanto a economía de tiempo y comodidad. Basta una presión del dedo y se tiene luz; por el contrario, cuán engorroso resulta el procedimiento para hacer que alumbre la lámpara de gas (…) existe ya en Alemania un gran número de colonias en las que, prescindiéndose en absoluto del suministro de gas, se guisa exclusivamente con electricidad. Y en efecto nunca podrán hacerse resaltar bastante las ventajas que reporta el guisar sin fuego ni llama: seguridad, comodidad, economía de tiempo, lo especialmente sabrosas que resultan las comidas y el mejor aprovechamiento de los alimentos.
>
> Además, en una cocina eléctrica, equipada con un hornillo 'Protos', el aire es siempre fresco, reinando una atmósfera en la que hasta crecen las plantas (…) (Anónimo, 1933a).

Acumuladores de agua caliente, planchas eléctricas, aspiradoras, ventiladores, neveras, cafeteras y todo un largo etcétera de electrodomésticos estaban ya a disposición del público, como nos cuenta dicho texto, que concluye con un tono grandilocuente y casi civilizatorio:

> La electrificación del hogar significa, pues, economía de tiempo, trabajo y esfuerzo, y no puede ser ya contenida en su marcha triunfal, pues ha llegado a ser una necesidad de la progresiva cultura. El conde Kayserling escribió en su tiempo 'Así como la cultura antigua debe en alto grado su perfeccionamiento a los esclavos que les quitaban a los intelectuales todo trabajo factible de ser ejecutado sin iniciativa propia, así la cultura moderna sólo podrá alcanzar igual grado de madurez cuando las máquinas puedan aliviar de trabajo al hombre'. Alivio del penoso trabajo doméstico es una exigencia de la época actual (Anónimo, 1933a).

Algunos años después, en julio de 1936, con "Ciudades iluminadas" (Anónimo, 1936: 54) la revista se detenía en un aspecto novedoso: el de la promoción del patrimonio a través de la iluminación. Elogiaba la reciente iluminación de la catedral de Münster o de la Iglesia de la Corte y el palacio de Dresde:

> Ciudades y alumbrado son conceptos tan inseparables como vida y luz. Ciudades sin alumbrado son ciudades muertas (…) ¿Puede designarse acaso como 'alumbrado' aquel mínimum de esta energía para la vida indispensable que sólo basta para orientarse en las calles escasamente iluminadas? La vida de hoy exige algo más que esto. Las personas acostumbradas a la ciudad dan especial importancia a las horas de la tarde, o sea, al tiempo que les resta después de haber cumplido con sus derechos profesionales. Por consecuencia, también el tráfico se concentra en aquellos lugares donde las calles bien iluminadas invitan a las compras o a diversiones ¿No es esto, ya sea en su aspecto parcial o en su totalidad, determinante para la impresión general de una ciudad entera?
>
> La técnica del alumbrado moderno ofrece hoy día muchas posibilidades para avivar el aspecto de una ciudad durante la noche. Una de las más importantes consiste en iluminar los monumentos, lo que no sólo contribuye a embellecer el aspecto de la ciudad misma, sino también a darle mayor fuerza atractiva para el turismo (…).
>
> (Respecto a Münster) Notable es la forma en que se hace resaltar la arquitectura del edificio por medio del contraste entre luz y sombra, efecto que se consigue por la disposición lateral de los reflectores. Para la iluminación del pináculo de la municipalidad se han empleado sólo dos reflectores con un total de 3000 watts que por disposición especial de la óptica de reflexión y dispersión pudieron ajustarse de tal modo que la luz cayese sólo sobre la parte frontal. Los reflectores se instalaron entre los pináculos de los edificios del frente de modo que no son visibles desde la calle y, por consiguiente, no desmejoran así el aspecto de conjunto (…)
>
> Este único ejemplo demuestra ya el efecto obtenible en una ciudad por medio de una iluminación conveniente. La calidad es determinante en la técnica de la iluminación; es decir, no sólo basta disponer de una abundante fuente de luz sino que precisa también colocarla convenientemente para conseguir así que la iluminación ejerza la impresión deseada (Anónimo, 1936: 54).

En el caso que analizamos, al tiempo que se producía la apoteosis de esta defensa de la nueva técnica y materiales, se estaba consolidando un discurso que no fue entendido como antitético sino, quizás, incluso como complementario. La misma esencia del régimen nacionalsocialista –que buscaba aunar impulso a la industria y respeto a las tradiciones del pasado– tendría de inmediato su reflejo en la idea de qué arquitectura y qué urbanismo debían ser los más apropiados.

3. De las Olimpiadas de Berlín (1936) a la Exposición de París (1937)

Respecto al primer asunto, que podemos centrar en la pregunta ¿en qué estilo debemos construir?, tuvo una rápida respuesta en la revalorización de estilos como el neoclasicismo del s. XVIII o el historicismo del s. XIX. Desde los comienzos del III Reich fue ganando adeptos la interpretación megalómana que hizo Albert Speer de arquitectos pasados como Karl F. Schinkel o Hans Poelzig (éste ya a comienzos del s. XX). Un lenguaje reconocible para los alemanes, y que arrastraba connotaciones simbólicas muy evidentes y unidireccionales: las columnas, las pilastras, las bóvedas, los dinteles y los arcos de medio punto acabaron por asumir todo el protagonismo. Y esto se produjo en mayor medida respecto a la arquitectura como lenguaje y a sus tipologías que en cuanto al urbanismo; por motivos lógicos de financiación, "hacer la ciudad nacionalsocialista" fue casi siempre imposible, y debemos conformarnos casi siempre con los planos y maquetas del Gran Berlín que había soñado Speer (Larsson, 1983 y 2001).

Una de las primeras ocasiones para enseñar al mundo cuál era la nueva arquitectura fue la celebración de los Juegos Olímpicos de Berlín, en 1936. Sabíamos que toda la maquinaria de prensa fue puesta al servicio de una idea: esos Juegos demostrarían al mundo que Alemania volvía a liderar Europa. La *Revista Alemana* no fue una excepción; al contrario, dedicó varios artículos a la propaganda, primero, de la preparación de las instalaciones, y segundo, a la celebración de los Juegos.

Ya en fecha tan temprana como marzo de 1935 aparece el primero de estos artículos, que incluye algunas fotografías del estadio olímpico durante su construcción, así como la escultura que iba a ser el símbolo de los Juegos, *Mensajero de la Victoria de maratón*, del artista Max Krause (Anónimo, 1935: 99).

La revista dejó de publicarse durante el año siguiente, sin que sepamos con claridad los motivos. Cuando se reanuda, en marzo de 1936, ese número está dedicado extensamente a los Juegos; por ejemplo, aparece un anuncio publicado por la Oficina de Información Turística de los Ferrocarriles Alemanes.

Lo más interesante es el amplio dossier que se le dedica, ilustrado con varias fotografías del Teatro al Aire Libre Dietrich Eckardt y del edificio del Hogar del Deporte Alemán. En ambas arquitecturas, el neoclasicismo nacionalsocialista exhibe todas sus señas de identidad: conexión simbólica con la Antigüedad como tiempo virtuoso y como lenguaje artístico; tendencia al gigantismo; enorme capacidad de protagonismo de los espacios circundantes, etc.

Es un artículo que firma Theodor Lewald, presidente del comité organizador de esos Juegos. El comienzo no deja de resultar hoy, a la vista del curso inmediato de la Historia, estremecedor:

> El 1º de agosto se reunirá en Berlín, por un espacio de 16 días, la juventud del mundo para disputarse los laureles olímpicos en una pacífica lucha deportiva (…) por primera vez en Alemania, país ligado más estrechamente que cualquier otro al lugar de origen de la fiesta. Han sido exploradores y arqueólogos alemanes los que, en una penosa labor de muchos años, fundándose en sus vastos y exactísimos conocimientos de la antigüedad y con ayuda de una subvención del Reich de 800.000 marcos oro, desenterraron la antigua Olimpia, destruida hace ya casi un sesquimilenario. Así, únicamente, ha sido posible adquirir una idea vívida del carácter y la estructura de las Olimpíadas clásicas (…)
>
> Por orden del Führer y canciller del Reich, bajo cuya égida se hallan los juegos olímpicos de 1936, se ha construido el estadio de deportes del Reich, el mayor que existe en la actualidad. Han surgido en su derredor grandiosos edificios, niveláronse extensos campos, construyendo largas y amplias calles, grandes puentes y estaciones nuevas (…)
>
> El mundo masculino que participa en los concursos se hospedará, lo mismo que hace cuatro años en Los Ángeles, en la 'aldea olímpica', situada a 14 kilómetros del estadio, en medio de un magnífico paisaje, y que consta de un conjunto de 160 edificios. La organización y construcción de esta singular aldea se halla a cargo del ejército alemán, que se ha dedicado con verdadero afán y solícito cuidado al cumplimiento de su grata tarea al servicio de la paz y del entendimiento mutuo entre los pueblos (…)
>
> Fiel al ideal de los antiguos griegos, los juegos olímpicos comprenderán también un certamen artístico. En cinco dominios del arte: la arquitectura, la pintura, las artes gráficas y escultóricas, la poesía y la música, rivalizarán los artistas del mundo entero por conquistar el lauro que significa la mayor distinción (…)
>
> No constituyen únicamente un concurso entre las naciones sino también una lucha común de todos los pueblos por el ideal de una

> educación física perfecta, de un espíritu cívico genuino y de una caballerosidad y nobleza legítimas (…) (Lewald, 1936: 2-5).

El siguiente número insistía más aún en los Juegos, apenas a un mes de inaugurarse. Un artículo de José García Díaz:

> (…) por primera vez en las Olimpíadas modernas los Juegos han rebasado el marco deportivo y se han convertido en empresa más alta. Más amplia, mejor. Decir más alta supone una estimación del ejercicio físico que no quiero hacer, ni mucho menos y que aunque quisiera ya no puede hacerse en Alemania donde el ejercicio físico ha adquirido categoría noble y donde el gimnasiasta (sic), incluso el gimnasiasta (sic), humanista, es juzgado por el dominio de los clásicos tanto como por el dominio del músculo y el dominio de la voluntad. Cultura, fuerza y carácter. Triángulo que circunscribe al hombre íntegro. Nuevo lema de un nuevo tipo de cultura (…)
>
> Para el extranjero va a ser una revelación el Berlín olímpico. Berlín era una ciudad sin estilo. Del sinfín de hermosas ciudades alemanas, Berlín era la que no dejaba huella arquitectónicamente. Era ciudad nueva y ciudad hecha en época sin personalidad arquitectónica. Schinkel da en la Isla de los Museos canon griego a la piedra y logra un efecto bellísimo. Y es todo. O casi todo. Pero ahora ha surgido un estilo y a la vez algo que es imprescindible en arquitectura: la perspectiva. No sé cómo clasificarán los arquitectos el nuevo estilo alemán (…)
>
> La coronación del esfuerzo olímpico es el Reichssportfeld y la joya de él es el teatro al aire libre Dietrich Eckart (…) ¿Podría describirse la impresión del Campo de deportes cuando se llega a la Puerta del Oeste sobre la cual se destaca el pregón airoso de su torre de la campana, o la inmensidad del coliseo olímpico o la maravilla del Teatro Dietrich Eckart donde la arquitectura no ha hecho más que subrayar el paisaje? (…) Hoy esos estadios esperan el soplo de vida de la multitud para quedar ungidos en emoción eternamente (García Díaz, 1936: 2-5).

París 1937. La siguiente gran ocasión para hacer propaganda del régimen en un foro internacional. Sabemos mucho de lo que supuso esa exposición mundial, de la latente confrontación entre modelos de sociedad totalitaria, y de cómo el arte y la arquitectura siguieron alimentando esos discursos.

El pabellón alemán fue diseñado también por Albert Speer, y una imagen del edificio es la portada de Revista alemana, en diciembre de 1936, en un número que, coincidencia o no, tiene un fuerte componente antisoviético en algunos de los ensayos del interior[7]. Meses más tarde, en octubre de 1937, y con la exposición internacional de París a punto de clausurarse definitivamente, el comisario del pabellón alemán, Julius Ruppel, escribe un extenso artículo sobre las claves de esa participación:

> El punto céntrico de la exposición alemana es el Gran Pabellón Alemán, soberbia creación del profesor Albert Speer. Esta impresionante construcción, para la cual la dirección francesa de la exposición había proporcionado un lugar muy favorable, representa de manera sugestiva el estilo arquitectónico del Tercer Reich, sencillo y lleno de dignidad. Compenetrado del mismo espíritu, el profesor Woldemar Brinkmann ha proyectado el interior del gran vestíbulo, cuyas líneas perfectas, no interrumpidas por ninguna construcción transversal, constituyen un maravilloso y homogéneo marco para los objetos exhibidos (…) (Ruppel, 1937: 49-56).

Esos objetos, como detalla exhaustivamente el texto, tienen que ver con las diferentes aplicaciones de la técnica a la industria, poniendo el énfasis en los aparatos de óptica, en un prototipo de televisión –invento que apenas contaba con diez años de edad–, en el primer carrete de fotografía en color, así como con la explotación comercial de nuevos materiales como el plexiglás.

> (…) El pueblo alemán, sirviéndose del arte y de la técnica, ha contribuido a fomentar y a perfeccionar las condiciones de vida de toda la humanidad. Los objetos que mostramos en la exposición no han sido fabricados ex profeso para este fin, sino que son productos del trabajo cotidiano del obrero, del empresario, del ingeniero, del hombre de ciencia y del artista alemanes. Así se ha convertido en realidad lo que el ministro de economía del Reich, Dr. Schacht, expresó con oportunidad de la inauguración del Pabellón Alemán el 26 de mayo del presente año a guisa de 'leitmotiv' de la exposición alemana:
>
> 'La Alemania de hoy se ha esforzado por verse representada en esta exposición internacional como una nación de trabajo, queriendo testificar el Reich nacional-socialista así su voluntad de no aislarse del mundo. Pero un pueblo que trabaja será también siempre un pueblo que anhela la paz'… (Ibídem).

La recepción de este otro rostro de la arquitectura y la ciudad alemanas durante el nazismo fue muy notable en España desde finales de los años treinta La revista de Falange *Vértice* dedicó especial atención a lo que se construía, pintaba y esculpía en el III Reich[8]. Sobre todo en el número de marzo de 1939, plagado de artículos, algunos anónimos, como el titulado "Arte y letras. Noticia de alemanes y españoles", que empieza con una fotografía del Museo de Arte Alemán en Múnich, que se había inaugurado en 1937. Es una rápida puesta en valor de algunos hitos de las relaciones culturales entre ambos países –muy en la línea de lo

[7] Como el de Ahrens, 1936: 20 y ss. Ahrens era senador y presidente de la Sociedad de Amigos del Instituto Iberoamericano de Hamburgo.

[8] No lo olvidemos, a pocos días de que acabara la guerra civil. Como decimos, la revista *Vértice* edita un número especial titulado "Vértice en Alemania".

que animaba a la *Revista Alemana*, como sabemos– que concluye con el siguiente texto:

> (…) Por los caminos de antaño, españoles y alemanes colaboraron en las más bellas tareas que el hombre ha soñado. Con recordar hoy que por vidrieras de maestros alemanes entra la luz en nuestras más bellas catedrales, cantando el sol a través de tanta maravilla, queda dicho hasta dónde ha llegado tanto común acuerdo para la ejecución de esa victoria que trae nombre encontrado en la más sabrosa latinidad por la gente alemana: Cultura.

En ese mismo número especial, Federico Urrutia se confesaba hechizado por los modos grandilocuentes que el nazismo empleaba en todas sus manifestaciones; entre ellos, por supuesto, la arquitectura:

> (…) Sólo así se concibe la grandes ciclópea de la liturgia 'nazi' (…) Para ello, el Reich ha construido el escenario fabuloso en el que pueda desenvolverse con arrogancia un mundo de héroes forjadores de leyendas futuras.
>
> El stadium y la autopista para el músculo, la cumbre nevada para la canción (…) La arquitectura clara, el fuego evocador de ritos ancestrales y el orgullo de sentirse envueltos en símbolos y palpitaciones exactas, es quizás toda la fuerza de la Alemania 'nazi'. De aquí surge la conciencia imperial colectiva, ya que en el fondo y en la forma ser imperial no es sino estar 'tocado' de grandeza (Urrutia, 1939).

Quiero aportar un último documento relevante a este discurso sobre la enorme influencia de la ideología artística del nazismo en ciertos sectores españoles. Aunque ha sido imposible aportar una fecha exacta, debió ser también durante ese mismo 1939 cuando desde la Central de los Ferrocarriles Alemanes, vinculada a la Oficina de Turismo Alemán en el Extranjero, se publica una monografía sobre el arte del nacionalsocialismo. Se titula *Desenvolvimiento de Alemania desde 1933. El Arte* y en su introducción ya queda clara la relevancia que tenía la arquitectura para el Reich:

> (…) En el ramo de la arquitectura, por ejemplo, se desplegó en 1933 en todas las ciudades de Alemania, hasta en la más pequeña, una actividad que, determinada visiblemente por las nuevas tendencias políticas, de solidaridad y vitales, ha dado frutos que en su totalidad encarnan ya hoy la arquitectura moderna alemana, sin embargo de que la mayor parte está aún en vías de construcción o de planeamiento.
>
> No puede negarse que los edificios construidos últimamente en Múnich, Nuremberg, Berlín, Weimar y otras muchas ciudades se distinguen precisamente por su estilo monumental, suntuoso y siempre al servicio de la comunidad. Su indiscutible euritmia, así en conjunto como en detalle, revela el principio ordenado que caracteriza al pueblo alemán. Lo edificios técnicos se subordinan a un fin elevado (…)
>
> Estas obras de arquitectura, escultura y pintura son obras artísticas individuales tan diferentes unas de otras como los paisajes alemanes y sus pobladores. Común a todos ellos es el mismo espíritu que tiende el puente hacia lo antiguo, hacia la cultura medieval alemana, hacia el renacimiento. El pueblo cuyos artistas realizaron esta labor en nuestro tiempo quiere conservar su cultura y ¡la conservará!



Fig. 2 – Portada de *Desenvolvimiento de Alemania desde 1933. El arte*, s.f.

Esa monografía se divide luego en capítulos correspondientes a pintura, escultura y arquitectura. Respecto a esta última, la primera imagen que aparece es la Casa del Arte Alemán, en una vista de su fachada principal en fuerte perspectiva, con el siguiente pie:

> Obra emprendida por Adolf Hitler y su arquitecto Paul Ludwig Troost poco después del advenimiento al poder del Führer. En este 'Templo del Arte Alemán' se exhiben todos los años, en verano, las obras maestras de los artistas alemanes en los ramos de Pintura, Escultura y Artes Gráficas, en una exposición representativa inaugurada por el propio Führer. En la exposición invernal se exhiben con toda regularidad los modelos y planos de las nuevas edificaciones y las mejores obras realizadas en el ramo de las Artes mecánicas.



Fig. 3 – El despacho del Führer en la Nueva Cancillería. Fuente: *Desenvolvimiento de Alemania desde 1933. El arte*, s.f.

La siguiente obra comentada es la Plaza Real de Múnich, de la que se dice:

> (…) En los dos templos de honor, en el centro del grabado, se ven los sarcófagos metálicos de los 16 muertos el 9 de noviembre de 1923 a modos de 'Guardia eterna'. A la derecha se ve el edificio de administración del partido nacionalsocialista; muy a la izquierda, entre las columnas de la Gliptoteca, se destaca la construcción del Führer, cuya forma exterior y dimensiones corresponden por completo a las del edificio de administración.

Otra de las obras reproducidas es el Campo Zeppelin en Nüremberg, con una vista de la tribunal principal:

> (…) El parque de la asamblea del Partido del Reich en Nüremberg, cuyos planos se deben al profesor Albert Speer, es el foro del movimiento nacionalsocialista. Aquí tienen lugar los imponentes desfiles de los nacionalsocialistas en las asambleas que el partido celebra cada año. Desde el centro de la tribuna pronuncia el Führer los discursos que todo el mundo espera y escucha con vivo interés.

A continuación aparece una fotografía del Castillo de la Orden Sonthofen en Allgäu, obra de Hermann Giesler:

> (…) Estos castillos son las escuelas superiores del partido nacionalsocialista. Aquí es donde los mejores hombres del pueblo alemán reciben la instrucción necesaria para su futura actuación en el partido o en el Estado. Este soberbio monumento, emplazado en medio de un deliciosísimo paisaje, es uno de los más elocuentes testigos de la moderna arquitectura alemana.

Sin embargo, el edificio que recibe más atención es la Nueva Cancillería del Reich en Berlín, que acababa de concluir Albert Speer en 1939. Hasta cuatro fotografías, alguna de ellas en color, ilustran textos como los que siguen:

> (…) Esta nueva Cancillería es el primer edificio construido dentro del marco de la nueva faz arquitectónica que está adquiriendo la capital de Alemania. El profesor Alberto Speer fue nombrado Inspector General de Obras por el Führer al terminar el suntuoso edificio, detrás de cuya sección central se encuentra la célebre galería de mármol y el cuarto de trabajo del Führer (…)
>
> Vista de la Galería de mármol (…) situada delante del cuarto de trabajo del Führer y que conduce a la gran Sala de recepción en la que se reúne el Cuerpo Diplomático en Año Nuevo. Esta suntuosa sala, hecha, como toda la Cancillería, de los mejores materiales alemanes, trabajados con todo el esmero hasta en su más nimio detalle, mide 146 m. de largo.

Esos textos fueron escritos por Werner Rittich, que durante esos años había colaborado con otras monografías de la Oficina de Turismo Alemán en el Extranjero y que escribiría algunos libros destacados del periodo, como *Arquitectura y Plástica en la actualidad* (1938) o *La nueva arquitectura alemana* (1941).

4. Epílogo

El comienzo de la segunda guerra mundial no impidió que se mantuviera un cierto ritmo en la publicación de números de la *Revista Alemana*: cinco durante 1939, cuatro en 1940, tres en 1941 y, con un ligero repunte, cinco en 1942. En diciembre de ese año 1942, con motivo de la conmemoración de una década de actividad, el consejo de redacción hace balance y lamenta que se tenga que interrumpir su trabajo, aunque esperaban una posible resurrección:

> Se acercarán de nuevo a los numerosísimos amigos de Europa e Iberoamérica y a todos aquéllos que han colaborado a la obra de acercamiento espiritual con Alemania, asistiéndoles la seguridad de que si hasta ahora este intercambio ha sido fructífero, lo será doblemente en un próximo futuro, cuando la Gran Alemania haya puesto término a su lucha por una nueva Europa (Anónimo, 1939: 11).

En febrero de 1944 aparecía el último número de esta revista, que seguía siendo dirigida por Kurt Johannsen, quien siempre estuvo al frente del consejo de redacción. Es un número lógicamente centrado en exclusividad en la deriva militar de la guerra, cada vez más perdida para Alemania y los países del Eje, y en el que aparecen varias noticias relativas a la División Azul, formada por voluntarios españoles que combatían junto al Ejército alemán. Además, la revista suministra otra información destacada que ayuda a entender lo estrecho de las relaciones entre la España de postguerra y la Alemania del último nacionalsocialismo: para celebrar el 70 aniversario del General Faupel se indicaba que el General Franco le había concedido la Gran Cruz y Encomienda de Plata de la Orden Imperial del Yugo y las Flechas.

5. Bibliografía

AA. VV. (2003). *Ein Institut und sein General: Wilhelm Faupel und das Ibero-Amerikanische Institut in der Zeit des Nationalsozialismus*. Francfort: Vervuert.

Ahrens, G. (1936). *Revista alemana*. Hamburgo, 19, XII-1936, p. 20 y ss.

Anónimo (1932a). "Del arte y la alegría del vivir" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 1-2, III-1932, p. 81.

Anónimo (1932b). "Muebles de acero" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 3-4, VII-1932, p. 92.

Anónimo (1933a). "El tubo de acero en la vida cotidiana" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 7-8, VII-1933, p. 70.

Anónimo (1933b). "El hogar moderno, solamente eléctrico" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 7-8, VII-1933, p. 86.

Anónimo (1935). "Los Juegos Olímpicos de Berlín 1936. Encuentro mundial de los aviadores deportistas en 1936" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 13-14, marzo 1935, p. 99.

Anónimo (1936). "Ciudades iluminadas" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 17, VII-1936, p. 54.

Anónimo (1939). "La Revista Alemana cumple su primer decenio" en *Vértice*. San Sebastián, III-1939, p. 11.

Anónimo (1942). "La Revista Alemana cumple su primer decenio" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 43, XII-1942, p. 9.

Berncke, P. (1932). "Paul von Hindenburg. Presidente de la República Alemana" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 1-2, III-1932, p. 2.

Faupel (1993). *Ibero américa y Alemania: obra colectiva sobre las relaciones amistosas, desarme e igualdad de derechos*. Berlín: Carl Heymans Verlag.

García Díaz, J. (1936). "Berlín, gran señor de los Juegos Olímpicos" en *Revista Alemana*, Hamburgo, 17, VII-1936, pp. 2-5.

Giménez Caballero, E. (1929). *Circuito imperial*. Madrid: La Gaceta Literaria, p. 7.

Hera, J. de la (2002). *La política cultural de Alemania en España en el periodo de entreguerras*. Madrid: CSIC. Biblioteca de Historia.

Larsson, L. O. (1983). *Albert Speer. Le Plan de Berlin 1937-1943*. Bruselas: AAM Éditions.

—. (2001). *Memorias*. Barcelona: El Acantilado.

Lewald, T. (1936). "Los Juegos Olímpicos de 1936. La Fiesta de Paz de las Naciones en Berlín" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 15-16, III-1936, pp. 2-5.

Quesada, E. (1932). "Alemania y Latino-América" en *Revista Alemana*. 3-4, VII-1932, pp. 1-3.

Ross, R. (1932). "Prefacio" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 1-2, III-1932, p. 1.

Ruppel, J. (1937). "Una vuelta por la sección alemana en la Exposición Internacional de París de 1937" en *Revista Alemana*. Hamburgo, 22, X-1937, pp. 49-56.

Urrutia, F. (1939). "La liturgia nazi" en *Vértice*. San Sebastián, III-1939.

ÍNDICE ▷

ARTE Y EL ENTORNO CONSTRUIDO

Marcela Ramón García
Universidad de Alcalá

Quien trabaja con sus manos, es un obrero.
Quien trabaja con sus manos y su cabeza, es un artesano.
Quien trabaja con sus manos, su cabeza y su corazón, es un artista
(San Francisco de Asís, 1181-1226)

1. Antecedentes

En 2013 realizamos un proyecto de investigación[1] (Thomson, 2008) para estudio de percepción del paisaje con jóvenes alumnos de varias clases de plástica de un instituto de Puente de Vallecas. El objetivo fue que los alumnos realizaran imágenes de cómo sería su barrio en un futuro imaginario y una exposición de estas visiones en el suelo del hall de entrada en formato de Mapa de Gulliver[2].

Vallecas es un paisaje icónico de la cultura urbana madrileña y esta exposición fue testigo de este arraigo y del potencial de crear arte usando como tema el entorno construido con jóvenes (Martínez, 2002). No es un tema nuevo, pero si su utilización como herramienta de investigación utilizando una metodología desarrollada en el proyecto ingles "Art and the Built environment" de los años setenta, cuyo principal artífices fueron Colin Ward[3], y Eileen Adams[4].

El proyecto inglés se inició dentro de un una organización llamada la Town and Country Planning Association, (TCPA), fundada en 1899 por el urbanista Ebenezer Howard, padre del Movimiento de Ciudad Jardín, buscaba propagar ideas de políticas de gobierno descentralizadas a favor de la creación de las Ciudades Nuevas y la expansión suburbial de la Inglaterra de posguerra. Estas actividades abogaban por la planificación territorial, la participación pública en el proceso del planeamiento y, análogamente a la figura de ayuda legal creación de la figura de "ayuda a la planificación".

A finales de1960 en Inglaterra había un gran descontento en la opinión pública con respecto a los resultados de las políticas urbanas en las ciudades y pueblos por lo que surgió una fuerte demanda de participación pública en el planeamiento. El gobierno creó un comité para ver como esto podría llevarse a

[1] Es una investigación parte de una tesis doctoral "la percepción del paisaje urbano de Madrid con Jovenes" se basa en la creación de imágenes con adolescentes para poder seguir con ellos una metodología de foto elicitación como viene descrita en el libro de P. Thomson y en el seminario "Visual research: using children's images". Marzo 2012 NCRM Sheffield.

[2] El mapa de Gulliver es una herramienta de participación diseñada por el arquitecto Japonés Junzo Ozada para el proyecto de la UNESCO "Growing up in Cities" y descrito por David Driskell en su libro "Creating better cities with children and Youth: a manual for participatión".

[3] De la conferencia de Marzo 2011: "Colin Ward, education, childhood and environment" University of Cambridge, Faculty of Education, ha salido recientemente un libro: *Education, Childhood and Anarchism. TalkingColin Ward*. Que explica extensamente la vida y obra del llamado "gentle anarquist".

[4] Eileen Adams también tiene una extensa trayectoria relacionada con arte, diseño, medio ambiente y educación, con numerosas publicaciones, investigaciones y conferencias. Últimamente trabaja en el Campaign for Drawing. La organización no gubernamental: "The Campaign for Drawing" tiene un único fin conseguir que todo el mundo en el Reino Unido y en el mundo dibuje. Cree que dibujar puede producir igual o más placer al ser una actividad compartida que al ser individual. Inspirada en el gran escritor y artista John Ruskin, del que surge el enfoque que no se trata de conseguir que la gente aprenda a dibujar sino que se aprenda a ver.

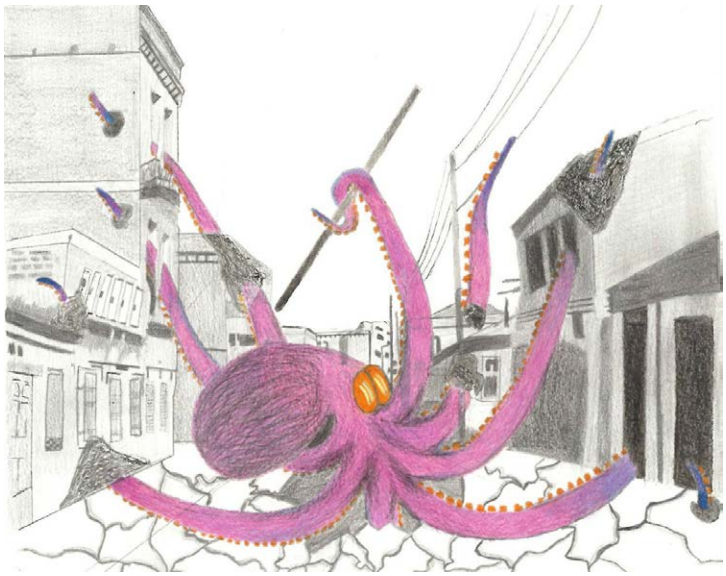


Fig. 1 – Dibujo de interpretación del futuro en una calle de Vallecas. Fuente: Ana González Serrano (16 años) Instituto Tirso de Molina Vallecas



Fig. 2 – Dibujo de interpretación del futuro en una calle de Vallecas. Fuente: Iris Herrero (12 años) Instituto Tirso de Molina Vallecas

cabo. El Informe "People and Planning"[5] resultante, recomendaba entre otras cosas el planeamiento urbano debería de formar parte de la educación secundaria para hacer que los niños fueran conscientes de su futuros deberes cívicos. A los profesores esto les era familiar como parte de la ya denunciada formula educativa de ir llenado la jarra con sabiduría[6], y seguir un camino parecido a lo que se hacía (y hace) con la educación vial y sexual. Sin embargo, el TCPA creó una unidad educativa con Colin Ward y Anthony Fyson que buscaba una nueva orientación.

Estaban convencidos que el papel del TCPA debería de conseguir que la educación llegara a una maestría permitiendo a la gente manipular su entorno para que este no estuviera en manos de una minoría. Gran parte del enfoque final fue el traslado al proyecto de la pregunta: "¿si el fin de la educación ambiental no es que los niños sean dueños de su entorno, cual debería serlo?"

La unidad educacional del TCPA desarrolló técnicas y métodos fundamentalmente para una educación ambiental activa: pensamiento crítico, experiencias vivenciales, aprendizaje en la lectura visual, expresión comunicativa y diseño del entorno.

En los años 70 se interpretaba que la educación ambiental era sobre el entorno natural, que era "bueno" y debería ser protegido mientras que el entorno construido era considerado "malo" y menos preciado; estaba enfocada exclusivamente a la conservación de los recursos naturales. Desgraciadamente, aún este sigue siendo un sentir popular (Jiménez, 2010), no se debe de perder de vista que el entorno construido, las ciudades es donde vive la mayor parte de la población infantil, lamentablemente aun así sigue sin considerase como la parte más importante de su educación ambiental.

Igualmente, como también ocurre hoy en día, los métodos de aprendizaje sobre el entorno se centraban en aspectos de cuantificación y clasificación (Herrero, 1992.) El proyecto de Art and the Built Environment (ABE) (Palacios, 2006) abogó desde un principio por destacar la importancia de aspectos cualitativos: juicios relacionados con respuestas estéticas y emocionales. En los colegios la tendencia había sido de promover el estudio medio ambiental como algo objetivo, científico e histórico o sociológico, en el que pocas veces se les pide a los niños que saquen conclusiones o hagan juicios de valor sobre sus propias experiencias. Se les ve como recolectores de información pero rara vez como fuentes, intérpretes o críticos. La propia UNESCO cita como uno de los objetivos de la educación medio ambiental que cada persona tenga la oportunidad de poder obtener conocimiento, valores, actitudes, compromiso y habilidades para proteger y mejorar el medio ambiente.

[5] Informe elaborado por Arthur Skeffington en 1969 para el gobierno laboralista.

[6] La frase "La educación es llenar el cubo sino encender el fuego" atribuida al poeta W.B Yeats viene utilizando como critica a la enseñanza reglada desde principios del siglo pasado.

2. La educación visual y el conocimiento visual

En 1978 se realizó un último informe sobre la educación medio ambiental por Peter Hall y Sally Burninham, del que se concluía que lo más grave era la falta total de educación visual, de que enseñar a la gente a ver era una de las cosas que más se echaba en falta de los métodos de educación ambiental y de que sus consecuencias se preveían desastrosas. Estaba claro que en el desarrollo del conocimiento visual la educación artística jugaba un papel fundamental.

Hasta ahora en las clases de plástica se concretizan en la producción de "objetos" que legitimaban su actividad. En el Proyecto ABE, sin embargo cree que las habilidades visuales no solo se desarrollan con el fin de producir objetos artísticos, se centra en la importancia que tiene el proceso de investigación y elaboración.

En noviembre de 2013, en "TEA: Drawing as thinking, expression and action"(una jornada organizada en el National Gallery de Londres para profesores de educación secundaria de plástica del Reino Unido; The Campain for Drawing, en colaboración con NADSA y NSEAD), Eileen Adam's explicó cómo el objetivo del TEA era conseguir un alumnado "visually literate". Su traducción es difícil de hacer al castellano: su antónimo "illiterate" significa analfabeto ¿un alumnado visualmente culto? Para nosotros, encaja más la aplicación hiperbólica de insulto que propone como definición María Moliner: un analfabeto es alguien ignorante, sin conocimiento, su contrario sería alguien que adquirido conocimiento (visual).

¿Cómo se adquiere este conocimiento?, para muchos profesores sería establecer un lenguaje y en eso Plástica es la asignatura que mejor desarrolla la capacidad comunicativa; es a través de colores, luces y formas como desarrolla su función de lenguaje descriptivo pero también es necesario que forme parte de la misma el desarrollo del sentido crítico.

En el proyecto ABE "crítico" significa "interpretación", (no necesariamente negativa). Cuando se lee un paisaje urbano siempre estamos inmersos en un proceso de evaluación así, lo que registramos con nuestra vista siempre conlleva una respuesta de gusto, disgusto o indiferencia. En un estudio crítico esta respuesta es meditada.

3. La participación y las experiencias compartidas

En el desarrollo de una percepción crítica la participación no es fin en sí mismo pero es vital si se pretende tener impacto sobre

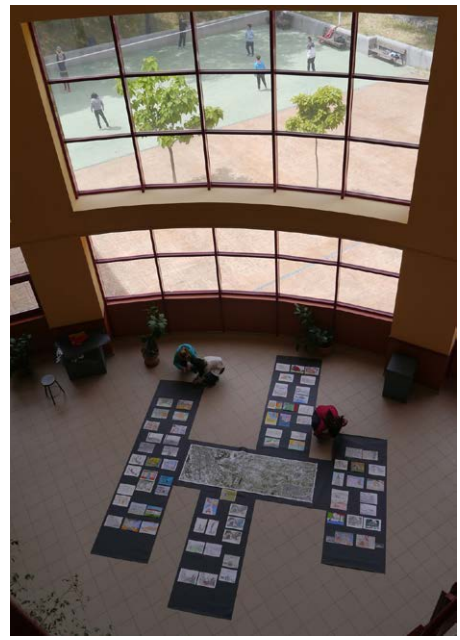


Fig. 3 – Foto de alumnas preparando la exhibición del mapa de Gulliver en el hall de entrada del Instituto. En el centro de la exposiciones una foto aérea de Vallecas en el año 1944. Fuente: M. Ramón García

la participación pública. Mucha de la apatía y la resignación que vivimos viene de no compartir los intereses comunes.

Para una participación constructiva en discusiones sobre la calidad del entorno construido se deben primero poder leer las calidades visuales del paisaje para luego poder expresarlas usando un lenguaje verbalizado crítico.

Por otro lado hemos visto que la libertad creativa que se ha conseguido en estos dibujos cumple con los criterios de lo que es el diseño en este proyecto "El diseño se debe ir enfocado a la creación de un entorno y las relaciones y comportamientos que la gente tiene en él. Concierne por igual a las aspiraciones no materiales como a las físicas"[7].

La investigación que se realizó en el instituto fue posible gracias a la colaboración de las profesoras adaptándola lo posible al currículo escolar. Analizamos dos grupos: el 1º de 1º de la ESO era pequeño: 15 niños y niñas de 12 a 13 años. Como sucede con los primeros cursos, trabajaron con entusiasmo investigando imágenes de sacadas de Internet del pasado y presente del barrio[8] utilizando imágenes de satélite sacadas de Google Maps para establecer relaciones espaciales. Disfrutaron especialmente con la parte creativa de la propuesta: cómo serían algunas de las

[7] Objetivo político del National Design Asociation (1978).

[8] No fue posible un la experiencia vivencial del barrio por la complicación que supone para los profesores, pero con las TIC este problema se ha podido solventar algo la investigación con una experiencia virtual.

imágenes del barrio en el futuro. Mientras realizaban sus dibujos se les entrevistaba sobre cómo vivían en el barrio. Como en el grupo de 4º de la ESO, en general están muy orgullosos de su barrio y aunque hay casos de sensación de inseguridad se destaca mucho el parque como lugar de su preferencia y su valoración del futuro[9], que se puede percibir en el pensamiento crítico plasmado en los dibujos.

El grupo de estudiantes del cuarto curso (55 chicos y chicas de 15 a 17 años) aún aparentando una cierta apatía, propia de la adolescencia, hizo dibujos muy interesantes (desde el punto de vista del ABE) de pensamiento crítico y creativo.

Hace más de cien años desde que el Town and Country Planning Association visionó cómo mejorar el medioambiente y las condiciones de vida, una tarea que tiene que llevarse a cabo ilusionando con imágenes positivas y creativas del futuro.

Nuestro proyecto creó en la memoria de los estudiantes que participaron una experiencia visual de valoración y evaluación crítica que permanecerá como un aspecto afectivo de su educación visual.

4. Bibliografía

Adams, E. y Ward, C. (1982). *Art and the built environment: a teachers approach*. Longman.

Adams, E. y Baynes, K. (2003). *Power drawing books*. Hove Laceys printers.

Adams, E. e Ingham, S. (1998). *Changing Places: Children's participation in environmental planning*. London Children's Society.

Blundell, P. (2004). *Architecture and Participation. Your place, or mine…? A study on participatory design, youth, public space and ownership*. Oxon: Taylor and Francis.

Burke, C. y Jones, K. (2014). *Education, Childhood and Anarchism: Talking Colin Ward*. Routledge

Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia/Junta de Galicia. *Proxectoterra*. Guía y recursos para profesores de secundaria para explicar el la arquitectura y paisaje gallego.

Chawla, L. (2002). *Growing up in an urbanising world*. Unesco Earthscan.

Driskell, D. (2002). *Creating better cities with children and youth: a manual for participation*. London. Earthscan UNESCO publishing.

Hart, R. (1992). "Children's participation from Tokenism to Citizenship" en *UNICEF Innocenti essays*. Nº 4 UNICEF/International Child Development Centre. Florence, Italy.

Herrero, C. (1992). *Madrid visto por los niños*. Madrid: CEMIP.

Jiménez, A. et al. (2010). "Los equipamientos de educación ambiental en el medio urbano: estudio de caso de la Comunidad de Madrid" en *Ambientalia*. Vol.1, Nº 1, pp. 69-84. Consultado en http://hdl.handle.net/10481/20599

Martínez, E. et al. (2008). *Urbanismo y juventud*. INJUVE

Martínez, N. y Mampaso, A. (2002). "Un barrio y una época histórica a través del dibujo de niños y niñas de Argentina" en *Revista Arte Individuo y sociedad*. Anejo I , pp. 361-371.

Observatorio del paisaje/ Generalidad de Cataluña. *Ciutat,territori, paisaje*. Guía y recursos para profesores de enseñanza secundaria para explicar las ciudades, territorio y paisaje catalán.

Palacios, A. (2006). "Educación artística y ambiental: un estudio del caso británico a través del proyecto 'art and the built environment'" en *Revista Arte e Individuo*. Vol. 18, pp. 57-76.

Thomson, P. (2008). *Young people: voices in visual research Doing visual research with children and young people*. Routelegde Oxon.

Ward, C. (1978), (1990). *The Child in the City*. London: Bedford Square Press.

—. (1990) *The Child in the Country*. London: Bedford Square Press.

[9] En la investigación se realizo una encuesta en cuatro institutos de Madrid a la valoración del instituto de Vallecas sobre como valoran el futuro de tu barrio destaca que la percepción del futuro es como un 20 % más negativa e indecisa que en los otros institutos.

ÍNDICE ▷

ENTRE EL MONUMENTO Y LA RUINA
CONSTRUIR OTROS *MODOS DE VER* LAS CIUDADES LATINOAMERICANAS

María José Sabo
Universidad Nacional de Córdoba

La invaluable deuda social, jurídica, económica y humana que heredan los períodos postdictatoriales y transicionales y las endebles democracias renacientes, se constituyeron en la puerta de entrada para un cambio económico estructural, el neoliberalismo, publicitado como salvífico y compensatorio de las ya entonces profundas desigualdades sociales. Sin embargo, el neoliberalismo no solo coronaría el resquebrajamiento de los imaginarios de comunidad y Nación insuflando anestesia al ejercicio activo de la ciudadanía –re-traduciendo las prácticas políticas al código del consumo (García Canclini, 1995) y los derechos sobre los asuntos y espacios públicos a la lógica de rédito empresarial (Ozlak, 1982: 15-20)– sino que también desarmaría, revelándola ficticia, la amalgama articulada entre la ciudad pensada como artefacto de modernización y las utopías de civilización, progreso, integración, futuro, la cual había demarcado históricamente el horizonte de lo político en Latinoamérica.

La ciudad comienza a revelarse como espacio de segregación, desamparo e inseguridad. Son años en que se da un rápido proceso de transformación de ésta, por un lado, a partir del reemplazo del modelo de industrialización, sustitución de importaciones y proteccionismo estatal por el modelo neoliberal de mercado abierto y especulación financiera. Éste generó el abandono y arruinamiento de grandes territorios de la ciudad que otrora fueran protagonistas de su ciclo industrial y su modernización. Grandes espacios fabriles y barrios obreros aparecen ahora desertificados o transformados en basurales, villas y callampas[1].

Por otro lado, la emergencia, en contrapunto, de otros espacios que encarnarían el discurso triunfalista del Mercado ostentando el lujo, la tecnología y diseño de vanguardia desplegado en la capitalización de la urbe: shoppings, micro-ciudades financieras y nuevos complejos habitacionales se constituyen en los nuevos espacios de ensueño.

En palabras de Luis Cárcamo-Huechante, este proceso de transformación podría resumirse en el relevo del paradigma del Estado-nación por el de *nación-mercado*, signado por "ciudadanías que se traman a partir de las economías simbólicas del intercambio y el consumo" (Huechante, 2003: 99). En consonancia con esta línea, Adrián Gorelik acuña el concepto de "ciudad de los negocios" para referirse a la hegemonía y ubicuidad que desde la década de los noventa adquiere el horizonte de lo económico en el imaginario de la ciudad. En esta "ciudad de los negocios", por primera vez el espacio público entra como mercancía al juego de oferta y demanda de los negocios privados, transformando a la sociedad en una simple suma de intereses en competencia, en otras palabras, en una cartera de clientes (Gorelik, 2004: 189-206).

[1] Este imaginario de la ciudad como ruina y como fracaso se puede observar de manera muy elocuente en el *sketch* televisivo que Tato Bores, el gran capocómico argentino, hacía a principios de los años '90. En él, Bores encarnaba a un 'arqueólogo del futuro' llamado Helmut Strasse, 'experto en *argentología*'. El *sketch* parodiaba el género documental a través de una apelación y exageración de los rasgos de este género televisivo: el doblaje en un español stándar, el personaje vestido de pantalón caqui y chaleco, con su carpa a la intemperie y rodeado de objetos rescatados de las excavaciones. Lo interesante en esta parodia era que este arqueólogo Strasse –ubicado en el año 2500– desenterraba los restos de una civilización enigmática, 'la Argentina', la cual habría desaparecido miesteriosamente (aunque se sugería de forma constante que la causa habría sido la propia corrupción del Estado) bajo el océano atlántico. Bores llevaba hacia lo desopilante este imaginario de la catástrofe nacional a través del trabajo con las *ruinas del futuro*. Para ver un extracto: http://www.youtube.com/watch?v=A40giz2C0e4

De esta forma, el discurso triunfalista de estos años –encarnado arquitectónicamente por los modernísimos enclaves urbanísticos incrustados sobre un fondo de empobrecimiento general– legitimó una "modernización conservadora" (Gorelik, 2004) que significó la clausura de la utopía de la integración y ascenso social en pos de una recentralización del poder económico. El Mercado y su lógica de funcionamiento se traslapa sobre el plano de la urbe.

Este es el sustrato social y económico sobre el que comienzan a manifestarse nuevos imaginarios urbanos en fuerte disyunción con el archivo de imágenes que proveía la ciudad moderna, industrial y pujante dominante durante gran parte del siglo XX.

Tanto por este proceso de *arruinamiento* de amplios enclaves íconos de un imaginario del progreso y el trabajo, como por la descomposición de las mitologías de la modernidad (el crecimiento, el bienestar, la inclusión, la igualdad) y el afloramiento de todas aquellas figuras de la marginalidad que las sucesivas modernizaciones quisieron borrar y desplazar lejos de la postal urbana (los sujetos no normativos desechados de las planificaciones racionalistas del espacio), esa ciudad neoliberal comenzó a testimoniar su fracaso como dispositivo que llevaría adelante la concreción de las utopías que, como propone Ángel Rama, le dieron su fundamento (y su fundación).

De esta forma, la ruina y el residuo se colocan en el centro de las miradas sobre la ciudad espejando una sociedad volcada a revolver sus propios deshechos, afanada en pesquisar allí las claves de un presente de devastación intempestivo en tanto impensado.

Apropiándose de esta metáfora, el presente trabajo se focaliza en un breve texto del escritor argentino Sergio Chejfec, *La venganza de lo idílico* (2007) rastreando en él la búsqueda reconstructiva de una experiencia dislocada de la urbe latinoamericana posmoderna y de una visualidad que interroga el rol de la ciudad dentro de los marcos letrados del pensamiento latinoamericano. *La venganza de lo idílico*, aunque breve, condensa muchas de las reflexiones y estrategias escópicas en relación a la ciudad que Chejfec viene explorando en novelas como *El aire* (1992), *Mis dos mundos* (2008), *Hacia una ciudad eléctrica* (2012). Es un texto, además, que ha circulado como *crónica*, estrechando así los lazos con una tradición escrituraria de relatos sobre la ciudad legitimada y en buena medida cristalizada, por la crónica modernista de principios de siglo XX. El texto, al ubicarse en este quiebre posmoderno de los imaginarios urbanos, problematiza las formas de mirar y representar la ciudad actual a partir de un trabajo con las ruinas del imaginario moderno, con la fotografía como también incorporando la materialidad del tiempo como mecanismo de su escritura.

La venganza de lo idílico relata el primer acercamiento visual del escritor a la ciudad que luego, y hasta el 2005, pasará a ser su ciudad de residencia: la Caracas de los años '90, sumida en una inesperada monotonía gris de edificaciones erosionadas. Ya este primer encuentro con la ciudad establece un choque con el horizonte de "aquello que se espera" de una ciudad caribeña. "Lo idílico", impregnando las múltiples representaciones que van tramando el imaginario urbano, comienza a mostrar su desajuste con la postal turística:

> Me impresionaba que todo fuera gris; las calles, las fachadas y edificaciones, las señales con distintos matices de la misma coloración, como si todo perteneciera a una misma familia. Incluso las cosas de otro color habían virado extrañamente, adquiriendo una cobertura de grisura que las uniformaba con el resto, como un precio que hubiesen debido pagar para mantenerse en su sitio (Chejfec: 2007: s/n).

La ciudad que relata la crónica es la ciudad del neoliberalismo, asolada por las políticas de desregulación y retiro del Estado que culminaron en el estallido del *Caracazo* de 1989-1990. Por ello también, la estampa que inicialmente ofrece el texto parece poder corresponder a cualquier otra ciudad latinoamericana, sumidas tradicionalmente en un torbellino de cambios acelerados, donde los vestigios del pasado se van acumulando como escombros, unos sobre otros. Así, nos habla del envejecimiento rápido de la ciudad latinoamericana que ya advertía Levi Strauss en su *Tristes Trópicos*: su pasar de la modernidad expeditiva a la ruina sin poder anclar en la temporalidad de "lo clásico". Habla por ello mismo de la falta de continuidad en el desarrollo de las ciudades la cual ha dejado su impronta en la fragmentación urbanística del presente.

> Quienes la conocen pueden suponer o recordar que entonces era muy diferente (…) En ese tiempo había todavía vestigios del pasado de entonces; esos vestigios ahora pertenecen a otra época más reciente, hubo un corrimiento temporal. (…) el uso del espacio. El uso intensivo de hoy establece con el pasado una distancia mayor que la sugerida por los años transcurridos (Chejfec: 2007: s/n).

¿Cómo mirar entonces esta ciudad escurridiza, inaprehensible en su propia aceleración y consagración a los cambios? El retorno actual a la ciudad en tanto problema por parte de la crítica cultural pero especialmente en el arte y la literatura, emplaza esta pregunta, la cual inquiere repensar las formas posibles de su representación. Entre las imágenes del archivo moderno, entre

las postales destinadas al turismo y el presente de sus ruinas, la "ciudad real" aguarda su relato que es más una exploración de las posibilidades de abarcamiento de su complejidad e incorporación de sus desechos como materiales de trabajo al horizonte artístico. Para Adrián Gorelik, luego de dos décadas de un "antiurbanismo", el pensamiento latinoamericano regresa a la tematización de la ciudad en tanto clave de lectura de la modernidad (Gorelik, 2003: 14).

Es justamente en esta línea que la crónica de Chejfec propone una lectura, ya no de la "ciudad real", sino de sus imágenes y de sus efectos, en el contrapunto temporal entre la modernidad urbanística de los años '50 y su declinación en los '90, extrayendo de allí un concepto de escritura renovado, una escritura como *promesa de ruina*, el cual abordaremos más adelante.

En un gesto benjamineano, el escritor encuentra *la clave* de la ciudad a la que acaba de arribar en las imágenes avejentadas de unas tarjetas postales caraqueñas de los años '50. De repente, un objeto en desuso, desmarcado de la serialidad y eficiencia del Mercado, se brinda como un *Aleph* borgeano, transformándose inmediatamente en "una reliquia", en un "objeto de contemplación" y en "un documento". En esas tarjetas, o mejor, en el choque visual que ellas provocan, hay más autenticidad –a pesar de su evidente falsedad y manipulación del color– que en la ciudad del presente. Y en ese pasado ajeno que le ofrecen las imágenes, el narrador no solo encuentra el acceso a un secreto de otra forma vedado, porque "¿(…) qué más puede pedir un extranjero que asistir al pasado de su nueva ciudad?" (Chejfec, 2007: s/n), sino también, la promesa de habitar una temporalidad distinta y tensada entre dos relatos arquitectónicos opuestos. Así, como refiere Chejfec, luego mandará estas tarjetas a sus amigos como testimonio de su habitar no solo en la lejanía espacial respecto de su ciudad natal, sino también, en la *anacronía* propia de las ciudades latinoamericanas, ese tiempo en suspenso de la espera del futuro pero también, de la melancolía por el pasado.

El contrapunto de temporalidades es nodal: las vistas panorámicas de las tarjetas postales corresponden a la Caracas del apogeo desarrollista moderno, lo que Gorelik denomina el último estadío del ciclo expansivo de la modernización latinoamericana, el cual abarca las décadas del '50 y '60 (Gorelik, 2003: 21), mientras que la ciudad a la que arriba Chejfec es la Caracas del "Sacudón" o Caracazo. Ese contrapunto funciona en el texto como una imagen dialéctica en tanto relampagueo que desde la ruina, desde el *futuro que no fue,* instaura en la ciudad y en la escritura la temporalidad del necesario recomienzo a partir del constante azuzar de las imágenes irresueltas que retornan al presente y lo desestabilizan. Al trabajar con materiales signados por el malestar y la incomodidad, el texto rearma una mirada de la ciudad desde los vestigios del pasado, los cuales se inscriben en la lógica del síntoma como aquello que sobreviene, siguiendo a George Didi-Huberman, e "interrumpe el curso normal de las cosas según la ley, es decir, el curso normal de la representación" (Didi-Huberman, 2011: 63-64). El síntoma, como lo irresuelto, en tanto obedece a la lógica de la enfermedad, se manifiesta en el destiempo e importuna desestabilizando el archivo de imágenes y relatos cristalizados, funcionales a una sutura de los imaginarios sociales. En este sentido, la ciudad retorna desde su propio malogro, ya no como "máquina de modernización", sino, como afirma Gorelik, como *escenario* (Gorelik, 2003: 13) que impele constantemente a repensar el proyecto de la modernidad latinoamericana desde su desfasaje, incompletud, declive.

Ciudad y modernidad constituyeron para el ámbito latinoamericano las dos caras de un mismo proyecto –político, económico y cultural– de modernización. En este sentido, Ángel Rama ([1984] 2004) ha concebido a la ciudad latinoamericana como "un parto de la inteligencia" en la medida en que ésta fue proyectada desde el instrumental ideológico de sucesivas épocas y edificada racionalmente y con el propósito de convertirse en motor de civilización y modernización, incluso antes de manifestarse concretamente: la ciudad de los signos se sobreimprimió y ejerció su violencia sobre la ciudad real (Rama, 2004). Así, fue el artefacto cultural que de modo más paradigmático se utilizó para representar, es decir, poner en escena, la modernidad latinoamericana como *proyecto posible* y proyecto en macha, en otras palabras, exponer el imaginario del progreso haciendo de la ciudad un texto escrito como testimonio de futuro. Por ello, a pesar de su encarnación en el espacio, la ciudad en verdad habla del tiempo, el problema del tiempo es su centro de gravedad.

En consecuencia, como ha señalado la crítica, en Latinoamérica las ciudades crecieron de forma vertiginosa, impelidas por el mandato de una "puesta al día" con el pulso de un presente siempre marcado desde Europa. Y en este sentido, la incorporación de la lógica racional y eficiente, ese "uso intensivo del espacio" que al inicio señalaba Chejfec, fue la piedra angular de una planificación del espacio a espaldas de las verdaderas necesidades sociales y muchas veces, de posibilidades geográficas. El lenguaje de esta arquitectura moderna fue el lenguaje del dominio sobre el espacio, sobre la "bárbara naturaleza americana", lo cual también puede ser traducido como un dominio sobre la historia: la ciudad

sería el testimonio y el documento fundacional de la entrada latinoamericana al tiempo de la civilización. Este imaginario denso, acumulado durante buena parte de los siglos XIX y XX, ha dejado su impronta imborrable en las fachadas actuales.

Entre los años '50 y '60 este imaginario se vuelca hacia una mayor monumentalidad, racionalidad, geometrización y hacia una iconografía marcadamente futurista, en particular en ciudades como Brasilia, La Habana, México DF y Caracas. Una arquitectura que, radicalizando el llamado "Estilo Internacional" pretendió ser la afirmación de un tiempo triunfal, de una "fundación desde cero" y la aceleración de la utopía civilizatoria.

Este último estadío del ciclo expansivo de la modernización se expresó arquitectónicamente a través de un futurismo de las formas de ostensible inversión tecnológica. Un futurismo ahistórico que, como advierte Celeste Olalquiaga, se erigió sobre la negación de su propia e indefectible sujeción a la acción del tiempo (Olalquiaga, 2003). En este sentido, sus ruinas, hoy en día, son la imagen anacrónica de un pasado cuyo imaginación del futuro proyectado hacia nuestro presente nos interpela como archivo abierto de un fracaso, de una materialidad en muchos casos obsoleta por disfuncional. Pero también, este futurismo fue la declaración desenfadada de un tiempo nuevo, la cual, como sugiere Olalquiaga estuvo en estrecha relación con el afán racionalizador y disciplinante de las dictaduras que estaban al mando de los gobiernos por ejemplo de Brasil o de Cuba en los años '50 (Olalquiaga, 2003: 207-221).

Esta ciudad moderna es la que emerge en las postales que Chejfec incorpora como material de escritura y exploración de la ciudad. Todas ellas son vistas aéreas y panorámicas, paisajes idílicos que, como advierte el escritor, fallan en su extremo colorido, en su falso cielo azul repetido como promesa de un paisaje bucólico inalterable siquiera por el paso de la historia. De este modo, en el texto convergen y se tensionan dos *modos de ver*, o, podríamos decir a partir de los aportes de Martin Jay, dos *regímenes escópicos* (Jay, 2003).

Las postales, en tanto relatos de un imaginario de ciudad, ponen de manifiesto su perspectivismo, aquel que Martin Jay propone como el hegemónico de la modernidad en tanto expresa la confianza en el ojo como punto de convergencia y ordenamiento del espacio (Jay, 2003: 221-227). En el perspectivismo el ojo es el centro del mundo visible: distancia, geometrización y racionalización del espacio dominan las variables del espacio y producen una representación monolítica. Las tomas aéreas, las cuales a su vez resaltan la monumentalidad de los edificios recién estrenados y las grandes avenidas que se abren paso en el horizonte, dan cuenta de un relato en el que la ciudad se exhibe de manera triunfal, donde ella es su propio testimonio de la belleza de su civilización, dominio y planificación.

> (…) representaciones de una *ciudad armoniosa* y levemente exótica. Yo tenía a la mano, recién llegado, una buena porción del pasado imaginario. Este pasado representado era indisociable *del color*, el protagonista excluyente de las imágenes (…). Me detenía, me detengo, cada tanto a observar las postales y me desconcierta la superficie, ese carácter de sueño de felicidad o carácter inofensivo que transmiten, como si Caracas fuera una ciudad transparente, con todo a la vista, pura pulcritud y sin nada que ocultar. Pero no es este falseamiento lo que me desconcierta; Hay otro fraude más ominoso, aunque tardé años en advertirlo. Las postales buscan mostrar la pacífica realidad verdadera, pero se equivocan al proponer, en su empeño, un aire claro (Chejfec, s/n).

Como propone George Didi-Huberman, las fotografías son entonces, más que el testimonio de una "realidad" que estuvo allí, *actos de habla*, es decir, construcciones narrativas incluso en su afán de referencialidad y en sus puntos de silencio: "Costumamos pensar que as imagens devem mostrar algo reconhecível, mas elas são mais do que isso. São gestos, atos de fala" (Didi-Huberman, 2013: s/n).

Las vistas aéreas son una narración ficcional que dice –que no puede dejar de decir– el monumentalismo desde el cual estuvieron tomadas. Pero la escritura las recoge, ya en otra temporalidad, desde lo bajo, desde el escombro por donde ésta cava un túnel en esa imagen.

Es decir, a través del montaje entre texto e imagen, la escritura busca romper con este modo de ver y proponer nuevos itinerarios a la ciudad, tal vez tan ficticios como los de las postales. Chejfec busca otros recorridos que ya no se inscriben en el afán de generar un "conocimiento" certero de la ciudad, ni en un "dar cuenta" cabalmente de su realidad múltiple, sino que se entronca más bien con una experiencia subjetiva –el escritor arribando por primera vez a una ciudad que se convertiría en su hogar durante más de una década–: lo único que se puede reconstruir entonces es un relato mínimo de la experiencia subjetiva de un paseo por la ciudad

Hay allí un desplazamiento desde la tradición del "cronicar la ciudad" a un cronicar las imágenes de la ciudad, ya no desde sus monumentos, sino desde los escombros, sin la pretensión de articular una narrativa global que los reabsorba, sino para evidenciar los fragmentos.

Si el perspectivismo podría pensarse en correlación con la puesta en escena que la ciudad monta para el ojo (y en especial, para el ojo turista), y su escenificación de una modernidad que, de ese modo, queda "demostrada", también podemos pensar, siguiendo a Jean Franco, la forma que adquiere este régimen escópico dentro de la propia tradición de la literatura latinoamericana, la cual también ha construido no solo ciudades enteras sino "formas de ver". Para Jean Franco es importante dar cuenta del desplazamiento que experimenta la literatura latinoamericana en los últimos años: desde las novelas urbanas de los años '60 en las cuales la ciudad era asiduamente una especie de "microcosmos" de la nación y el escritor un "all-seeing-eye" (Franco, 2002: 193), hacia la crónica urbana actual, la cual está en las calles, expuesta, como dice Franco, a los riesgos y peligros de la vida urbana". Y es de hecho, el "perderse" en el paseo que emprende Chejfec, el que le permite a posteriori trazar una escritura de la ciudad.

La crónica se halla entonces a contracorriente de la tradición del ensayismo, postula Mónica Bernabé, donde la ciudad se interpretaba desde el estudio, la biblioteca (Bernabé, 2006: 14). Una forma típica de la ciudad letrada, ejercitada por una figura intelectual cuya función era "interpretar", traducir la ciudad a los códigos de la ciudad letrada, en una defensa de la alta cultura y a partir de los interiores y de la fobia a la multitud. Por el contrario, la escritura de Chejfec se emplaza en ese otro régimen escópico que Jay denomina "la locura de ver": es un ver a través del cuerpo y la sujeción de la materia al deterioro del tiempo, una mirada fragmentada que atraviesa las fotografías, las imágenes icónicas (Jay, 2003: 234-238).

Este modo de ver se revela altamente productivo cuando el escritor descubre que las postales no solo son un tesoro por el torbellino de otros tiempos que las envuelve, sino porque son portadoras de ese paso del tiempo en una forma intrínsecamente matérica:

> Algo llamó mi atención. Veía que en cada superficie se habían formado pequeños vacíos, en los lugares más azarosos y de tamaño variable; y veía también que existía una continuidad entre ellos, o sea, el agujero de una postal coincidía con el de la anterior o la siguiente. Habían sido víctimas de termitas. O polillas. Era un símbolo efectivo del trabajo del tiempo; una nueva prueba, digamos, de originalidad. Pero estas cavidades me interesaban sobre todo en su manifestación concreta. *Las tomé como elementos de realidad-ficción* (Chejfec, 2007, s/n).

Estos túneles, y los itinerarios posibles o "paseos" por el tiempo y el espacio que invitan a trazar al conectar puntos de manera desobediente a la monumentalidad de la vista aérea, se emplazan como el ángulo privilegiado de escritura y lectura de la ciudad y a través de ella, del proyecto de modernización latinoamericana. Son cavidades que funcionan como pasajes minúsculos por el espacio tiempo, como una puerta a la anacronía y al choque sensible entre los imaginarios de la ciudad: entre las termitas, las cuales reponen el presente de la ciudad, la vida y lo orgánico en su efímero acontecer diario, y las imágenes cristalizadas de una promesa pasada, de la cual sobreviven solo sus estridentes colores, su impulso técnico, el túnel modeliza una idea de escritura nueva. Una escritura entrgada a lo azaroso, donde el paseo ya no es la tradicional *flanerie* por las calles, sino a través de las imágenes.

> Eso era lo verdadero, lo demás podía haberse derrumbado o, lo que venía a ser lo mismo, no existir ya como dato consistente de la realidad. Habían cambiado las coordenadas y las escalas de Caracas, el paisajismo había adquirido otro sentido, los motivos urbanos eran diferentes, la idea del uso del espacio y su capacidad reguladora se habían modificado, etc. Por lo tanto quedaban estos recorridos propuestos por los túneles como motores silenciosos de la imaginación (Chejfec, 2007: s/n).

Es un régimen escópico que quiebra la distancia ascépitca de la mirada ordenadora y sumerge al ojo en un mirar a través de la materialidad. En esta búsqueda de otros regímenes menos luminosos, menos certeros, que interpelen la idea de que la realidad está ahí, en el documento vuelto monumento ("las termitas quisieron desmentir esa representación idílica de la luz y obraron en consecuencia") la escritura literaria se propone como *promesa de ruina* enfrentada a la "así llamada realidad".

Como propone Didi-Huberman, "Analisar imagens antigas é como andar por uma ruína. Quase tudo está destruido, mas resta algo. O importante é como nosso olhar põe ese algo em movimiento. Quem não sabe olhar, atravessa a ruína sem entender" (Didi-Huberman, 2013: s/n).

Bibliografía

Bernabé, M. (2006). "Prólogo" en Cristoff, M. S. (comp.), *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamerican.* Rosario: Beatriz Viterbo Editoral, Fundación TyPa. Pp. 7-25.

—. (2010). "Sobre márgenes, crónica y mercancía" en *Boletin / 15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes*. Pp. 65-80.

Cárcamo-Heuchante, L. E. (2003). "Hacia una trama *localizada* del mercado: crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel" en Muñoz. B. y Spitta, S. (eds.), *Más allá de la ciudad*

letrada: crónicas y espacios urbanos. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad de Pittsburg. Pp. 99-115.

Chejfec, S. (2007). "La venganza de lo idílico" en Chejfec, S., *Parábola anterior* (Blog del autor). Consultado el 16 de agosto de 2012 en http://parabolaanterior.wordpress.com/2007/10/02/la-venganza-de-lo-idilico/

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

—. (2013). Entrevista "Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto" en *O globo*. Consultado el 3 de marzo de 2013 en http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/03/16/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.asp

Franco, J. (2002). *The decline and fall of the lettered city. Latin America in the cold war.* Massachusetts: Harvard University Press.

Gorelik, A. (2003). "Ciudad, modernidad, modernización" en Revista *Universitas Humanística*. Nº 56, pp. 11-27.

—. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Jay, M. (2003). "Regímenes escópicos de la modernidad" en Jay, M., *Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós. Pp. 221-252.

Olalquiaga, C. (2003). "Las ruinas del futuro. Arquitectura modernista y Kitsch" en Muñoz, B. y Spitta, S. (eds.), *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos.* Pittsburgh: Biblioteca de América. Pp. 207-221.

Ozlak, O. (1982). "Los sectores populares y el derecho al espacio urbano" en *Punto de Vista. Revista de Cultura*. Nº 16, pp. 15-20.

Rama, Á. ([1984] 2004). *La ciudad letrada.* Santiago de Chile: Tajamar ediciones.

ÍNDICE ▷

LA ESCULTURA DEL SIGLO XXI EN EL ESPACIO PÚBLICO EN MURCIA

Victoria Santiago Godos
Universidad de Murcia

Las piezas escultóricas han acompañado al desarrollo humano, desde el principio de los tiempos y a lo largo de la historia, pues el hombre siempre ha sentido la necesidad de representar de forma tridimensional aquello que pensaba, deseaba, soñaba y aquello que quería adorar o conmemorar. Por ello las esculturas han estado presentes en muchas civilizaciones y culturas, también en diferentes entornos humanos, tanto de índole civil, religioso o privado y las encontramos tanto en el interior de inmuebles como al exterior. Las obras o conjuntos escultóricos que existen en nuestros entornos, son piezas volumétricas y tridimensionales, todas ellas realizadas por variados artistas de las distintas épocas en diferentes técnicas y materiales. Aspectos técnicos muy relevantes a la hora de exponer las piezas al exterior y sometidas a los rigores de la intemperie[1].

Las esculturas en los siglos pasados se han erigido, en muchos casos, para ser situadas en recintos cerrados y también para el exterior, tal es el caso de las esculturas que nos encontramos en la ciudad de Murcia, donde se encuentran importantes piezas, de épocas pretéritas, situadas tanto al interior de bienes inmuebles, como en plazas y lugares emblemáticos al exterior, sobre todo en el centro y casco histórico de la ciudad. Respecto a las temáticas iconográficas de éstos conjuntos escultóricos del pasado, éstas han sido muy variadas, en función siempre de aquello que se quisiera transmitir, en ocasiones las esculturas han tenido un motivo devocional, tal es el caso de la importante escultura religiosa murciana, sobre todo del siglo XVIII, que se ha situado en enclaves levíticos[2].

En otros casos los motivos iconográficos de las esculturas eran conmemorativos, representativos, monumentales y para reflejar las efigies de hombres relevantes, destacados en algún campo. También se ha utilizado la escultura para representar a los dirigentes y para remarcar los símbolos del poder tanto civil como eclesiástico. Estas obras en Murcia han sido ubicadas en plazas y lugares principales, sobre todo del siglo XIX y XX[3].

Con el desarrollo y crecimiento urbano de las actuales ciudades, nos encontramos cómo la escultura, a lo largo de los años, ha ido cambiando en general su función o cometido inicial, ya que ha pasado de ser un objeto, más o menos bello, de tipo devocional, conmemorativo, de representación y homenaje, a ser un elemento ornamental indispensable en los trazados de los actuales paisajes urbanos y en las vías de tránsito más importantes y esto es algo que estamos viendo en muchas de nuestras ciudades cuando

[1] Muchos son los manuales de arte que contemplan la escultura como técnica artística, para un acercamiento general a dicho tema recomendamos el libro coordinado por Maltese (1991). También nos aportan interesante datos técnicos en AA. VV. (2009) y Plowman, (1995).

[2] Referencia obligada hay que hacer a las famosas esculturas barrocas murcianas, distribuidas por las diferentes iglesias de la ciudad y en la propia Catedral, destacando entre ellas la importante imaginería regional con el escultor Francisco Salzillo a la cabeza y con las innumerables esculturas pasionarias de las diferentes cofradías de Murcia entre las que sobresalen la de los "coloraos" y la de los "moraos" con los pasos del propio escultor Francisco Salzillo.

[3] Sirvan como ejemplo los monumentos como los dedicados a las figuras de Florida Blanca, Belluga y Salzillo entre otros. También muy interesante para acercarnos a estos temas de las esculturas conmemorativas del siglo XIX es el libro de Reyero (1999).

paseamos por ellas o cuando las atravesamos por los principales ejes de comunicación.

Así en Murcia nos encontramos que, además de las esculturas conmemorativas tradicionales, algunas de los siglos XVI al XVIII, las variadas obras de concepción clásica y tradicional del siglo XIX y junto a ellas, otras numerosas esculturas del siglo XX, de estilos mucho más modernos. Pero ha sido precisamente durante los años que llevamos del siglo XXI cuando se han situado o "plantado" muchísimas más esculturas en diferentes zonas de la ciudad y su entorno. Ello se debe a una apuesta decidida por parte del Ayuntamiento de Murcia, por el arte al aire libre y por "embellecer el paisaje urbano"[4].

En esta particular reconversión artística de la ciudad han colaborado muchos artistas, algunos reconocidos escultores y abanderados de la Región y de la cultura nacional, como los murcianos Antonio Campillo (1925-2009)[5] y Mariano González Beltrán (1948)[6], entre otros muchos. Algunas de las esculturas de estos dos artistas están situadas en el centro de la ciudad y están distribuidas por diversos enclaves urbanos, tanto en plazas como en paseos y lugares emblemáticos. Existe incluso el Parque Escultórico Antonio Campillo, en una zona destacada de Murcia, donde se pueden contemplar un conjunto de obras que el mismo artista, todavía en vida, legó a la ciudad, aunque son muchas otras las esculturas que tiene repartidas por diversos espacios de la ciudad. Se acompañan las imágenes de una obra de cada uno de esos autores, ambas realizadas en bronce y con acabados patinados en tonos dorados y marrones, incluyendo en la de González Beltrán incluso el añadido de latas metálicas.

También contribuyen al enriquecimiento artístico de la ciudad otros autores que ya forman parte de nuestra historia del arte, por que han conseguido reconocimiento internacional como el escultor Manolo Valdés (1942), fundador del Equipo Crónica[7], y también otro de nuestros artistas más renombrados en el mundo, el murciano Cristóbal Gabarrón (1945)[8]. Ejemplos de sus obras: la "Dama de Murcia" del primero, obra en bronce, Imagen 3. Situada desde el 2004 en la céntrica plaza de la Fuensanta, de 2,5 m.de alto por 2 m. de ancho y 70 cm de fondo. Éste artista, Valdés, incluso realizó en el centro de Murcia en 2009 una interesante y exitosa exposición de 16 de sus esculturas de gran tamaño al aire libre[9]. También se incluye aquí la enorme escultura colorista, "Frouida" (que es la ninfa de los torrentes y las fuentes termales) del consagrado artista Cristóbal Gabarrón, realizada en acero, fibra de alta generación y pintada, de 9 m. de alto y 30 m. de ancho. Es un homenaje al trasvase Tajo-Segura.

Como se está comprobando, entre los destacados artistas que muestran sus obras en Murcia hay por supuesto escultores, pero también artistas de otras disciplinas como pintores, diseñadores y e incluso importantes ingenieros y arquitectos.

Entre todos se ha querido y se quiere dar un aire nuevo y mucho más moderno a la ciudad, dentro del plan que está llevando a cabo el Ayuntamiento de Murcia de instalar esculturas de artistas de prestigio en las calles de la ciudad. Aunque donde realmente más han aflorado estos actuales conjuntos escultóricos es en los alrededores de la ciudad y en la periferia, en las zonas de expansión urbanística y en las rotondas que enlazan los ejes de comunicación más importantes de la ciudad. De entre ellas hay que destacar la bella obra "Atún" de los originales artistas murcianos Ismael Cerezo, conocido como "Flippy"(1967) y Fco. Javier Borgoñós (1968)[10], que entremezclan de forma magistral el acero corten y el vidrio en una rotonda camino de la autovía de circunvalación. Imagen 5. Destacan también los diferentes conjuntos escultóricos, realizados en varias rotondas de la Región, por el afamado artista ciezano José Lucas (1945), tan conocido por sus importantes pinturas que decoran muchos establecimientos e instituciones tanto públicas como privadas[11]. Introduce materiales muy diversos y forma unas obras que sin duda suscitan sensaciones, interés, comentarios como el "Homenaje a los Poetas", colocada en una rotonda de la ciudad de Murcia en dirección a Alicante en el 2008 y que se considera una obra vanguardista a la par que inquietante y provocadora[12].

Otra obra muy sintética y esbelta, situada en el 2007 en una de las avenidas principales del acceso norte a la ciudad, en la avenida Juan Carlos I, es la "Mantis" del valenciano Miguel Navarro (1945), para él la motivación de la obra fue una "Metáfora entre la huerta y la ciudad". Es una escultura de 52 toneladas y 30 metros de

[4] Una clara filosofía sobre ello nos exponen en la Revista Murcia Metropolitana. Monográfico de Arte, diciembre 2009. Ayuntamiento de Murcia. Contraste publicación. 2009

[5] http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=a,77,c,373,m,1935&r=ReP-7171-DETALLE_REPORTAJES
http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Campillo_P%C3%A1rraga

[6] http://www.fundaciongonzalezbeltran.com/index.php

[7] http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Vald%C3%A9s_Blasco

[8] http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Vald%C3%A9s_Blasco

[9] http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valdes_manolo.htm , http://www.murcia.com/fotos/2009/esculturas-manolo-valdes/ http://labarracamurciana.blogspot.com.es/2009/02/manolo-valdes-toma-murcia.html

[10] http://www.flyppy.com/inicio.php http://www.flyppy.com/flyppy_curriculum.php

[11] http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Lucas

[12] http://www.laverdad.es/murcia/20080618/cultura/insultado-acordado-muertos-indiferencia-20080618.html

altura, está realizada en acero y con la característica policromía azul que al artista le gusta emplear. Es una de las muchas obras que tiene repartidas por el área mediterránea, también tiene obra en Castellón y en Valencia, en donde tiene una de características similares; aunque otras ciudades como Madrid y Bruselas cuentan con piezas suyas también.

Así vamos observando, como la ciudad de Murcia en este siglo XXI ha aumentado de forma considerable sus conjuntos escultóricos públicos y ha llegado a convertirse en casi un verdadero museo de esculturas al aire libre. Destaca sobre manera la proliferación de piezas artísticas relacionadas con los importantes ejes de comunicación y se puede decir que existe un autentico "arte de las rotondas" de la ciudad y alrededores. En muchos casos son los mismos artistas los que han ido supervisando y organizando el montaje de los mismos, colaborando directamente en su colocación definitiva y haciendo los ajustes necesarios para que todo encaje en su sitio. En ocasiones no sólo es la propia escultura la que hay que erigir, sino también los elementos decorativos, ornamentes, funcionales o vegetales de su entorno.

Otra de las importantes esculturas situada en una de las rotondas de la Ronda Sur de Murcia es el "Personaje", del conocido pintor toledano Rafael Canogar (1935)[13], el artista que fundó el madrileño grupo El Paso. Esta obra, que sigue los cánones de la abstracción, movimiento que tanto ha practicado este autor, es de acero corten, ese material "enrobinao" (como dicen los murcianos) que les gusta tanto emplear a los escultores, arquitectos e ingenieros, con 16 toneladas de peso y 9 metros de alto por 6 m de ancho y 4,5 de fondo.

También hay obras de menor tamaño, aunque de similar importancia, como el "El torso Ibérico" del diseñador, pintor y escultor Alberto Corazón (1942), escultura de bronce patinada en verde, de tonelada y media de peso, que se colocó en el 2006 al principio de la Avenida Juan de Borbón. Tiene unas dimensiones de 365 cms. por 180 cms. por 150 cms. Este torso tuvo que cambiar su primitivo enclave en el centro de un cruce, al introducir por en medio del mismo el recorrido del nuevo tranvía que comunica el centro de Murcia con la gran zona de expansión situada al norte de la ciudad. Es por ello que esta escultura tuvo que desplazar su ubicación inicial unos metros más allá.

Otro conjunto escultórico que se ha colocado en una de las rotondas de una de las principales arterias de acceso a la ciudad de Murcia también por su parte norte es el "Oratholos" del artista y grabador, aunque principalmente conocido como pintor, Alfonso Albacete (1950)[14], malagueño, pero muy vinculado con Murcia, sentimental y artísticamente, desde siempre. En esta obra, realizada en materiales tan variados como el acero inoxidable, chapa galvanizada, pigmentos naturales, hormigón blanco, piedra de desecho y césped artifical, el artista se ha inspirado en los poemas de Vicente Medina:

> Tholos quiere decir templo redondo en griego», recuerda Alfonso Albacete, que siempre se imaginó esta obra como "un templo de las horas y un oráculo". Una obra, ideada y realizada con materiales que permitan ver claramente la influencia del paso de las horas del día sobre ella, que se convierta en «una especie de reloj de sol para los murcianos, que tienen esa curiosa forma de referirse al paso del tiempo como a la mañana, a la tarde y a la noche (Texto extraído de http://www.laverdad.es/murcia/20071109/cultura/alfonso-albacete-inspira-vicente-20071109.html).

Uno de los conjuntos escultóricos modernos que primero se colocaron en Murcia, fue el conocido como "Los Cubos" del ingeniero Juan Antonio Blanco en la avenida Juan de Borbón. Es un conjunto de tres cubos geométricos, de formas rectas y diáfanas, con un peso de 20 toneladas, una altura de 10 metros y un coste total de 35 millones de las antiguas pesetas, que fueron financiados por el Ministerio de Fomento. De acero corten y acero inoxidable.

Otra rotonda la del Tiro ha sido realizada por el mismo ingeniero Juan Antonio Blanco. La glorieta estará decorada con césped artificial y una escultura, diseñada por el ingeniero municipal Juan Antonio Blanco, que consta de un pilar central de hormigón de 12 metros con tirantes, piezas cilíndricas en acero y bolas de colores.

El artista vasco Agustín Ibarrola, (1930)[15], realizó la escultura "Homenaje a las Víctimas del terrorismo". La pieza de 18 toneladas, tiene 6 metros de altura y fue inaugurada en el año 2007 en la plaza de La Paz de Murcia. La obra está formada por tres piezas, dos de acero corten y una base en madera, que es el pedestal sobre el que se inserta la escultura.

Mas obras de artistas locales, como "La Sardina", la escultura acuática, (por su boca echa un chorro de agua) situada en el cauce del río Segura y realizada por el almeriense Miguel Llamas (1951-2013)[16]. Obra emblemática al recordarnos el Entierro de la Sardina, una de las fiestas más importantes de la capital, de 12 toneladas y de 23 metros de longitud y realizada en bronce, sílice

[13] http://www.laverdad.es/murcia/prensa/20070323/murcia/escultura-personaje-canogar-preside_20070323.html, http://www.rafaelcanogar.com/ http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Canogar

[14] http://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_Albacete_(pintor)

[15] http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibarrola.htm

[16] http://miguelllamas.es/

y patinada en verde. Destacar también otras obras con profunda raigambre local, como el monumento "Homenaje a Francisco Salzillo" del escultor Mariano González Beltrán, representando en bronce a la mujer murciana. Mediterráneas son también las esculturas de las tres "Palmeras", obra de Muher, situadas al lado del río y que reflejan la vegetación mediterránea, con aros de acero corten para el tronco y cobre para las ramas[17].

Estas esculturas, que hemos mencionado, son algunas de las más significativas obras en Murcia de artistas españoles, locales o nacionales del s. XXI. Pero también destacan obras de extranjeros que han enriquecido el patrimonio escultórico murciano, como el norteamericano Dennis Oppenheim (1938-2011)[18] seguidor del *land art*, que colocó en la rotonda de la Plaza de Castilla su "Cactus Garden", quería simbolizar la típica vegetación mediterránea (y avisa del calor de la zona). Es un conjunto de varias piezas, de más de 8 metros, de acero y materiales sintéticos. Se ve al propio artista que vino a ver el montaje.

Otra obra es la del artista abstracto francés que trabajó el Art Informel, Jean Miotte (1926)[19] "Homenaje al Mediterráneo", es una más de las muchas esculturas-tributo que se han ido colocando en la ciudad, como reconocimiento, homenaje o recuerdo de algo o alguien y que quiere reflejar las señas de identidad de los murcianos, en este caso simboliza ese mar que baña las costas murcianas. Está situada en una rotonda de un eje de circunvalación y está realizada en acero pintado en gris de 12 m de alto y unos 6 m de ancho.

Este recorrido por algunas de las más importantes esculturas que en este milenio se han ido colocando en Murcia y alrededores, en plazas, avenidas, rotondas, enclaves singulares y en muchos casos, vinculadas a los nuevos desarrollos urbanísticos, que contribuyen sin duda al enriquecimiento de su patrimonio, al embellecimiento de sus entornos y a suscitar también curiosidad, sorpresa y a veces incomprensión entre los ciudadanos, por su destacada modernidad, sintetismo, vanguardismo y atrevimiento, son obras son rompedoras en muchos casos. Todas ellas son, como hemos visto de diferentes artistas, estilos y materiales, que han hecho que la ciudad pueda ser casi considerada como un museo de escultura al aire libre.

Por todo ello considero que debo hacer algunas consideraciones. Está clara la apuesta artística que se ha hecho desde el consistorio, tanto murciano como los de otras localidades de la Región que también se han sumado a esta fiebre de las obras de arte públicas de reconocidos y afamados artistas, como Ceutí, Molina de Segura, Blanca, Alhama, San Javier, Águilas, etc, y cuyas presentaciones públicas suelen festejarse. Se han elegido, como hemos visto, autores consagrados y de relevancia, casi todos ellos de avanzada edad, si es que todavía viven, aunque hay que reconocer, que en general no son sus obras más representativas, como en el caso de la "Dama de Murcia" de Manolo Valdés. También en muchos casos, se ha apoyado a los artistas locales, sobre todo en sus localidades de origen. Hemos constatado asimismo, que artistas que han sido famosos y se han dedicado principalmente a otras disciplinas plásticas, como la pintura, o el diseño, también han hecho incursiones en el mundo de la escultura.

Muchos artistas han querido esforzarse personalmente en acondicionar, adaptar y confeccionar el propio entorno y ambiente donde iba a ir situada la escultura. Sin embargo las obras elegidas, en general, no suelen atender a la singularidad del espacio donde van a ser colocadas, a excepción de la Sardina y así las temáticas, junto a los curiosos títulos puestos, parece que se han ido adaptando a los enclaves, a veces de forma un tanto forzada, pues también podrían encajar en cualquier otro lugar.

En cuanto a los materiales constitutivos de las obras, todos son de aparente resistencia, predominando de entre todos el acero corten, el acero inoxidable y el bronce, se incluyen también maderas, resinas sintéticas, así como pinturas y vistosas policromías, en estos dos últimos casos, ésta elección lleva aparejado un problema importante de conservación a largo plazo, debido a la cantidad de horas de irradiación solar de esta zona y su clara e inevitable decoloración futura, lo que lleva aparejado mayores tratamientos de conservación, mantenimiento y restauración de los que suelen ser normales en obras que están a la intemperie y expuestas y sometidas a los rigores de los agentes atmosféricos.

Respecto a la adquisición de las obras, algunas han sido donaciones de entidades, (Ministerio de Fomento, CAM, …) o bien cesiones de los artistas, Campillo, y por la renuncia a los derechos de autor de algunos como Ibarrola. En muchos casos han sido los propios ediles, los que han tenido un trato directo con los autores adquiriéndoselas a ellos y como intermediarios los galeristas que les llevan, a veces los puntuales asesores culturales y gente del mundo artístico, cuando no amigos. En otras ocasiones son iniciativas ciudadanas las que han motivado la adquisición, como las Asociaciones Sardineras, en el caso de la Sardina. También a través de fundaciones e instituciones culturales caso de Cristóbal Gabarrón y de Dennis Oppenheim o por otras ignoradas razones. La forma de financiación de las obras también ha sido diversa, a veces financiadas por empresas o empresarios, particulares y ayuntamientos.

[17] http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibarrola.htm

[18] http://elpais.com/diario/2011/01/26/necrologicas/1295996401_850215.html

[19] http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Miotte



Fig. 1 – La sardina de Ismael Cerezo Flippy



Fig. 2 – Jardín de cactus de Dennis Oppenheim



Fig. 3 – La Dama de Murcia de Manolo Valdés



Fig. 4 – El Bufón de los cencerros de Mariano González Beltrán



Fig. 5 – La ciclista de Antonio Campillo



Fig. 6 – Palmeras de los Muher



Fig. 7 – Monumento a las víctimas de Agustín Ibarrola



Fig. 8 – El Torso ibérico de Alberto Corazónr

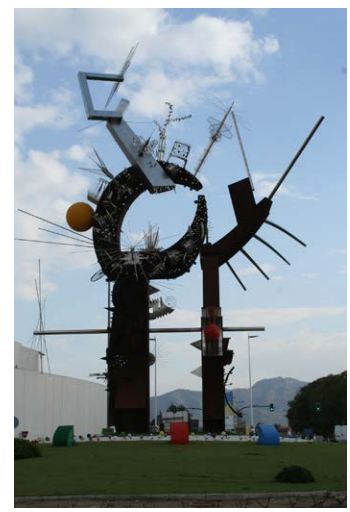


Fig. 9 – Homenaje a los poetas de José Lucas

Parece claro que la fiebre de la adquisición de esculturas públicas se ha desbordado, y no solo en Murcia, en muchas ciudades y localidades lo podemos observar. Y cada alcalde va por su lado. No queda muy claro cuáles han sido las motivaciones y los criterios de selección, a veces parecen sumamente pintorescos y personalísimos. También en ocasiones la ciudadanía no está muy conforme y critica las obras, según se puede leer en algunos foros y pueden llegar a sentirse incluso indignados por algunas de las piezas expuestas y por el coste de su compra.

Esperemos que siga triunfando el arte y que se dé la posibilidad de expresión y de mostrar sus obras a los jóvenes talentos, el caso de Flippy me ha resultado sorprendente agradable, para que puedan exponerse obras artísticas muy dignas, con buenos materiales y técnicas adecuadas para que produzcan bellas y armoniosas obras de arte público para el deleite de todos los ciudadanos que las contemplemos.

Bibliografía

Andrés Ordax, S. (1998). *Personajes vallisoletanos. Cristóbal Gabarrón. Diversidad de expresiones plásticas*. Diputación de Valladolid. ISBN 84-7852-203-4.

Maltese, C. (2000). *Técnicas Artísticas*. Ed. Cátedra.

Plowman, J. (1995). *Enciclopedia de Técnicas Escultóricas*. Editorial Acanto.

Reyero, C. (1999). *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid. Cuadernos de Arte Cátedra.

Revista Murcia Metropolitana (2009). *Monográfico de Arte, diciembre 2009*. Ayuntamiento de Murcia. Contraste publicación.

VV. AA. (1985). *Arte en Murcia 1862-1985*. Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

VV. AA. (1999). *Alfonso Albacete*. Centro de Arte Palacio Almudí. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.

VV. AA. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Madrid: Ediciones Akal Bellas Artes.

Enlaces web

http://www.europapress.es/noticia.spx?cod=20070727200955&ch=295

http://www.edgargonzalez.com/2007/08/06/norman-foster-en-murcia/

http://www.regmurcia.com/servlet/s.sl?sit=a,77,c,373,m,1935&r=rep-7171-detalle_reportajes

http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Campillo_P%C3%A1rraga

http://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2010/07/27/ocho-mujeres-antonio-campillo-conviviran-parque-escultorico/260606.html

http://www.fundaciongonzalezbeltran.com/index.php

http://es.wikipedia.org/wiki/Manuel_Vald%C3%A9s_Blasco

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/valdes_manolo.htm

http://labarracamurciana.blogspot.com.es/2009/02/manolo-valdes-toma-murcia.html

http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-16-esculturas-monumentales-manolo-valdes-decoran-hoy-calles-murcia-20090127161948.htm

http://es.wikipedia.org/wiki/Crist%C3%B3bal_Gabarr%C3%B3n

http://enciclopedia.us.es/index.php/Crist%C3%B3bal_Gabarr%C3%B3n

http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Museo_Fundaci%C3%B3n_Crist%C3%B3bal_Gabarr%C3%B3n

http://www.flyppy.com/inicio.php

http://www.flyppy.com/flyppy_curriculum.php

http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Lucas

http://www.laverdad.es/murcia/20080618/cultura/insultado-acordado-muertos-indiferencia-20080618.html

http://es.wikipedia.org/wiki/Miquel_Navarro

http://www.laverdad.es/murcia/prensa/20070323/murcia/escultura-personaje-canogar-preside_20070323.html

http://www.rafaelcanogar.com/

http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Canogar

http://www.albertocorazon.com/

http://www.laverdad.es/murcia/prensa/20070323/murcia/torso-iberico-colofon-rotonda_20070323.html

http://academiasdeljardin.blogspot.com.es/2013/11/torso-iberico-de-alberto-corazon.html

http://www.panoramio.com/photo/23669438

http://www.laverdad.es/murcia/20071109/cultura/alfonso-albacete-inspira-vicente-20071109.html

http://es.wikipedia.org/wiki/Alfonso_Albacete_(pintor)

http://www.laverdad.es/murcia/prensa/20070715/murcia/unos-cubos-aportan-color_20070715.html

http://escultura-publica.blogspot.com.es/2012_09_01_archive.html

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibarrola.htm

http://miguelllamas.es/

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibarrola.htm

http://www.dennis-oppenheim.com/

http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Miotte

* Imágenes. Fuente: M. V. Santiago

ÍNDICE ▷

EL ARTE EFÍMERO Y EL ESPACIO PÚBLICO
MADRID 2006-2011

Lucila Urda Peña
Universidad Politécnica de Madrid

La consideración de la vitalidad de una ciudad a través de sus manifestaciones artísticas, institucionales o espontáneas es una cuestión de gran interés para urbanistas, sociólogos o geógrafos. La expresión de la reflexión y la problemática de una sociedad urbana cada vez más compleja y autónoma nos muestra tanto sus preocupaciones como sus rasgos identitarios a través de los artistas urbanos.

Lo efímero asociado a este tipo de intervenciones parece una condición cada vez más imprescindible para validar unas acciones que en muchos casos expresan el sentir de un barrio o ciudad.

Sin embargo los procesos de creación y de gestión de estas intervenciones son dispares y, por tanto, también lo son las obras. Aún así existen algunos aspectos comunes en las intervenciones que nos hablan del mayor o menor grado de participación de los vecinos o bien de una mayor carga publicitaria del artista.

La ubicación exacta de estas manifestaciones artísticas nos habla también de dónde y porqué surgen, sobre todo en aquellas espontáneas que se mueven, trasladan y sustituyen en el espacio público obedeciendo a reglas difíciles de identificar. Lo interesante es que este tipo de obras repiten ubicaciones y se concentran en determinados barrios, incluso alrededor de lugares simbólicos o especialmente activos que representan rasgos identitarios de la cultura local.

En el caso de Madrid, motor mundial del movimiento 15M[1] (Mayo 2011) se detectan expresiones y personajes especialmente activos alrededor del año 2000, de forma paralela y convergente

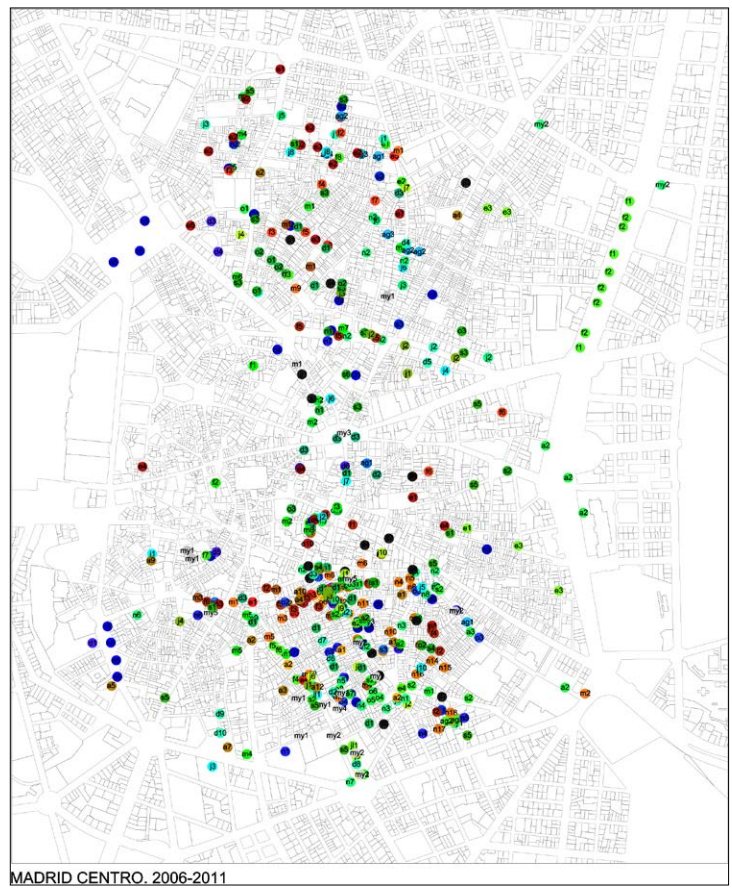


Fig. 1 – Mapeo de las intervenciones espontáneas durante 5 años en el distrito centro de Madrid. Fuente: L. Urda Peña

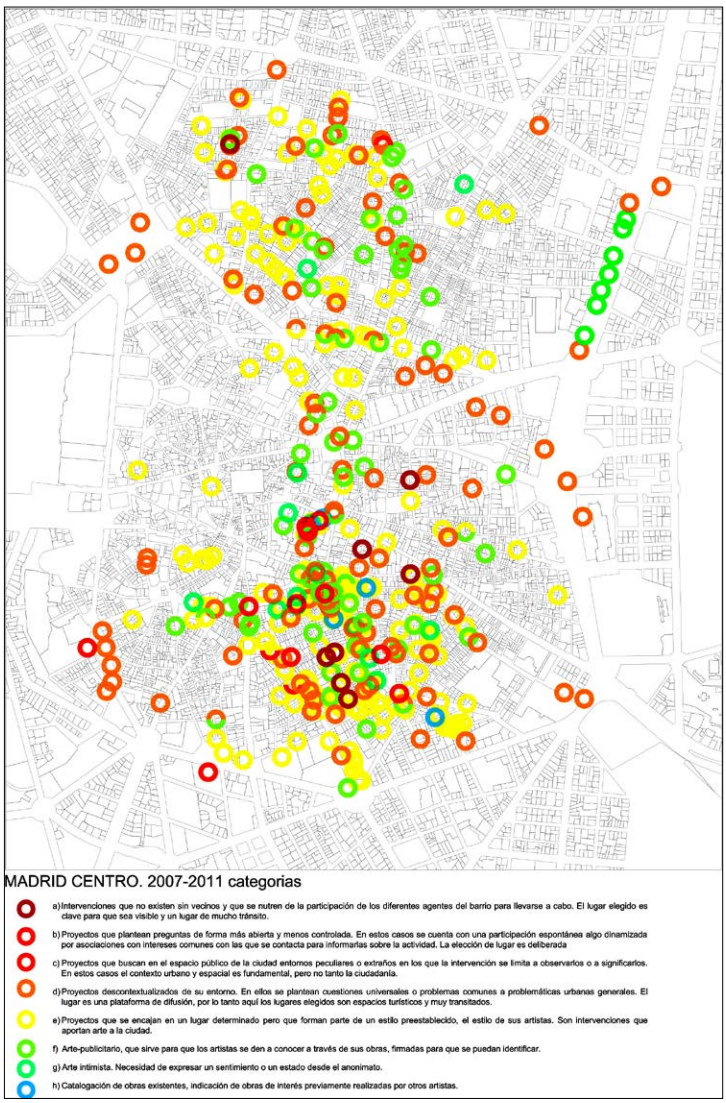


Fig. 2 – Mapeo de las intervenciones clasificadas por categorías durante 5 años en el distrito centro de Madrid. Fuente: L. Urda Peña

(algunos de los agentes intervinientes se repiten tanto en actos instituciones como en espontáneos). Durante algunos años (2004-10) se formalizó el programa institucional Madrid Abierto que trató de abrir un nuevo camino para artistas con interés en intervenir en el contexto urbano.

Sin embargo la explosión de intervenciones no regladas en Madrid ha sido de tal magnitud que su análisis nos ha conducido a la concreción de un espacio (Madrid distrito Centro) y un intervalo temporal determinado (2007-2011) que aún así abarca un amplio número de intervenciones. Del mapeo y la taxonomía de las acciones artísticas espontáneas e institucionales en el centro histórico de Madrid podemos extraer las siguientes reflexiones:

a) ¿Qué tipo de obras son las que se producen?

b) ¿Qué grado de participación se establece en la definición de las intervenciones?

c) ¿Qué relación existe entre las obras y los vecinos de los barrios donde se ubican?

d) ¿Existen rasgos identitarios en las manifestaciones artísticas que nos hablen de un vínculo espacial entre los residentes de determinados lugares urbanos?

Las respuestas comienzan a adivinarse a partir del análisis de unas 300 intervenciones artísticas que se analizan y clasifican a partir de la documentación del bloguero Guillermo de la Madrid en su blog "Escrito en la pared" (http://www.escritoenlapared.com/), el blog más completo e interesante de los últimos años sobre el arte efímero más reciente en su categoría de post-grafiti, cómo puntualizó Javier Abarca en su tesis *El postgrafiti, su escenario y sus raíces: grafiti, punk, skate y contrapublicidad*.

Paralelamente a este estudio se documenta y profundiza sobre el programa Madrid Abierto, que se desarrolló desde 2004 hasta 2010. Concretamente la última edición de Madrid Abierto (2009-10) ofrece un abanico de intervenciones de un mayor desarrollo que también se clasifican según sus procesos o sus agentes.

Después de un análisis que comprende cinco años intensos en cuanto a iniciativas vecinales y reivindicativas en los barrios más céntricos de Madrid (2007-2011) se trata de dar respuesta a las preguntan formuladas previamente.

Las obras analizadas se pueden clasificar en función de su grado de vinculación con el tejido físico y social donde se insertan, desde aquellas que nacen de la iniciativa ciudadana hasta las que son una expresión íntima del artista.

Distinguimos aquellas intervenciones que no existen sin vecinos y que se nutren de la participación de los diferentes agentes del barrio para llevarse a cabo. Por otro lado hay otros proyectos que plantean preguntas de forma más abierta y menos controlada Otros proyectos buscan en el espacio público de la ciudad entornos peculiares o extraños en los que la intervención se limita a observarlos o a significarlos. También están los proyectos descontextualizados de su entorno. En ellos se plantean cuestiones universales o problemas comunes a problemáticas urbanas generales. Otros proyectos se encajan en un lugar

determinado pero forman parte de un estilo preestablecido, el estilo de sus artistas. Son intervenciones que aportan arte a la ciudad y su objetivo principal es el de embellecer la ciudad a través de la inserción de elementos estéticamente armónicos o peculiares.

A veces se produce el arte-publicitario, que sirve para que los artistas se den a conocer a través de sus obras, firmadas para que se puedan identificar con sus artistas.

En algunos casos surge el arte intimista. La necesidad de expresar un sentimiento o un estado desde el anonimato.

Finalmente se dan situaciones en las que se produce la catalogación de obras existentes, es decir, la indicación de obras de interés. Se señalan o identifican obras que ya existen para evidenciarlas ante otros observadores.

Una vez respondida la cuestión del tipo de obras que aparecen en el espacio público del centro Madrid en los últimos años, cabe preguntarnos sobre el nivel de participación ciudadana en las mismas o bien sobre la iniciativa del artista sobre su vínculo con la problemática de los barrios en los que, en la mayoría de los casos, también reside.

El número de iniciativas surgidas a partir de la colaboración y diálogo con vecinos de los barrios es escaso en el caso de las intervenciones espontáneas y también en el caso de las acciones de iniciativa institucional. Sin embargo el proceso en ambas es inverso. En el primer caso la intervención surge a partir del diálogo del artista que actúa como catalizador de una situación de presión o reivindicativa vecinal. Por ejemplo el caso de la denuncia de las cámaras de vigilancia de Lavapiés: un colectivo decide denunciar esta situación a través de la convocatoria de un concurso de señalética que permita identificar las cámaras y llamar la atención sobre ellas para que los vecinos estén avisados sobre su presencia. En este caso la intervención surge de una demanda real y como respuesta a una situación concreta, en la que un sector numeroso de los vecinos de Lavapiés está representado como colectivo y donde la señalética de las cámaras se convierte en una señal de identidad.

Sin embargo en el caso de la propuesta de origen institucional el acercamiento a las asociaciones y vecinos se produce, inevitablemente, de arriba abajo. A pesar de su metodología participativa y el interés en el contexto social del barrio de Palacio en el caso del proyecto "La Hucha de los deseos" de Susanne Bosch es un proyecto impuesto. En este sentido el proyecto es literalmente un "Buzón de Sugerencias" sobre cómo mejorar el barrio, y se pide la colaboración de vecinos y su participación para diagnosticar las necesidades del mismo. Pese al éxito de asistentes y de los talleres en colegios y centros de mayores el proyecto consigue finalmente (con las pesetas recaudadas de los vecinos que quisieron participar) la plantación de unos cuantos árboles en el Parque de la Cornisa, acción que en nada altera la vida ciudadana. El "fracaso" de Susanne Bosch (artista comprometida y muy interesante en otros proyectos) se puede explicar quizá por su falta de conocimiento del contexto social social del barrio pese a que sus métodos para el acercamiento parecían correctos. La búsqueda de necesidades a las que dar respuesta es un proceso totalmente contrario al caso anterior en el que artistas locales dan respuesta a una necesidad del barrio.

En los procesos de arriba hacia abajo, sin un anclaje real a tejido social del barrio es muy difícil ofrecer respuestas oportunas en parte también porque se crean "necesidades a la carta" para la intervención concreta, y esta no surge de una reivindicación popular.

Paralelamente a la intervención "Hucha de los deseos" se comienza el proceso de autogestión de "Campo de Cebada", el solar vacío tras la demolición por parte del Ayuntamiento del Polideportivo Municipal. Determinados agentes colaboran en ambos procesos al mismo tiempo y como es lógico, el proyecto "Campo de Cebada" gana peso en cuanto a la participación de vecinos del barrio. "La hucha de los deseos" se trasladó al solar después de la finalización de Madrid Abierto y se conserva como un objeto inútil dentro del gran contenedor de actividades de solar del Campo de Cebada.

Hay otro tipo de intervenciones menos participativas en su planteamiento pero que sí aportan una nueva visión de la ciudad en la que el tema de la identidad se trata de una forma más indirecta. Es el caso de Unofficial Tourism

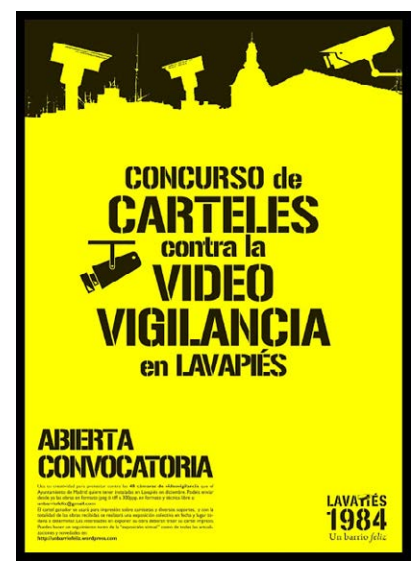


Fig. 3 – Convocatoria de concurso contra las cámaras de vigilancia de Lavapiés, organizado por el colectivo "Un mundo feliz". Fuente: Escrito en la pared



Fig. 4 – Imagen del kiosco informativo de Turismo Raro. Propuesta de Iñaki Larrimbe para Madrid Abierto 2009-10. Fuente: Iñaki larrimbe. Cortesía de Madrid Abierto

de Iñaki Larrimbe con su turismo alternativo (o raro, como lo denomina el autor) en el que destaca distintas rutas alternativas a las turísticas con temáticas diversas: Luminosos de neón, Arte Urbano, Madrid y el Cine, Máquinas recreativas, Tabernas Centenarias de Madrid o visita a la Cañada Real. La propuesta de explorar la ciudad con una mirada diferente supone un vínculo más estrecho con barrios o lugares temáticos antes desconocidos. La propuesta de Larrimbe establece lazos del ciudadano con su espacio urbano y, de algún modo, propicia que se dé una mayor identificación con la ciudad que habita al tener un conocimiento más profundo sobre ella.

Las iniciativas espontáneas equivalentes a esta intervención institucional son muy interesantes por su delicadeza y la precisión con la que se escogen los lugares de intervención, en general locales vacíos, cuyas cuidadas carpinterías y escaparates antiguos tienen en sí mismos un importante valor estético e histórico para el barrio. La sutileza y la elegancia de las intervenciones consigue señalar y dignificar lugares abandonados, espacios que han tenido significado y peso en la vida cotidiana de un barrio hace no tanto tiempo. Este tipo de espacios son recurrentes y en ellos se escribe y reescribe con intervenciones artísticas, frecuentemente son los mismos artistas los que insisten sobre el mismo lugar, especialmente evocador y sugerente.

Otros ejemplos de arte urbano consisten en la difusión en el espacio público de reflexiones e ideas universales que se expresan en la calle para transmitir a transeúntes y vecinos. El interés de este tipo de obras es la utilización del espacio público como lugar de debate y comunicación, el espacio del conflicto, como lo define Manuel Delgado (Delgado, 2011).



Fig. 5 – Fotografías del desarrollo del proyecto Time Notes de Gustavo Romano. Madrid Abierto 2009-10. Fuente: Alfonso Herranz. Cortesía de Madrid Abierto

En la experiencia institucional aquí encajan las obras de Gustavo Romano o Adaptive Actions, proyectos armados y desarrollados en distintos entornos contextuales urbanos que se repiten para validarse en la ciudad de Madrid. La reflexión sobre las diferentes problemáticas locales relacionadas con el sistema de intercambio monetario y la vivencia y percepción del tiempo propio o ajeno se repite en el Paseo de Recoletos de Madrid, un lugar de importante tránsito cultural y que sirve de lugar de difusión (proyecto Time Notes de Gustavo Romano).

Otra acción (espontánea) con objetivos y procesos parecidos es el proyecto "p2p" de Ninotchka Art Projet que surge, tal y como ellos mismos cuentan de:

> (…) como una forma de protesta contra la campaña de criminalización que está sufriendo la utilización de las redes p2p y de internet en general como herramientas de intercambio de cultura y conocimiento, por parte de la SGAE con el apoyo del Ministerio de Cultura y el Gobierno. Para ello meten en el mismo saco a las mafias que falsifican obras y esclavizan a las personas que venden en el top manta con los usuarios que sin ánimo de lucro intercambian sus archivos (Ninotchka Art Projet, Febrero 2008, http://www.escritoenlapared.com/).

En este caso se hace una crítica de las políticas culturales españolas y se pegan pegatinas en mobiliario público con distintas ubicaciones pero siempre en espacios de tránsito y turísticos.

Como podemos observar, en el caso de las intervenciones anteriores, tanto las espontáneas como las institucionales se llevan a cabo en lugares transitados y turísticos, con el objetivo de que tengan la mayor difusión posible. En estos casos, la acción y el lugar no tienen una vinculación especial y, por tanto, el barrio y sus vecinos están totalmente desvinculados de la intervención.

Hay otro tipo de acciones, el más común y repetido por las calles céntricas de Madrid que podríamos llamar "acciones estéticas". En

ellas, tanto en los casos institucionales como espontáneos, el objetivo es embellecer el entorno en el que actúan y es en estos casos cuando el artista se luce, ensaya y disfruta para enseñar las virtudes de su estilo estético. La intención de estas acciones es puramente hedonista, se actúa por el mero placer de embellecer la ciudad. Los artistas normalmente escogen espacios poco cuidados para elevar su valor estético, utilizando puertas traseras de locales, medianeras sin ventanas, locales cerrados para dotarles de un valor añadido.





Figs. 6 y 7 – (Izquierda) Fotografía de la intervención de Ninotcha Art Projet. En Septiembre de 2009; (Derecha) Fotografía de la intervención de Nuria Mora sobre soportes publicitarios, Julio de 2011. Fuente: Guillermo de la Madrid

Este tipo de intervenciones carecen de vínculo con los vecinos pero, sin embargo, en algunos casos sí trasladan rasgos identitarios de barrio. En el barrio multicultural de Lavapiés es común ver obras en las que se alude a la variedad de culturas y a su riqueza estética. Es el caso de Borondo y Yeti en la calle Tribulete, donde representan una mujer con un velo dibujando todo el colorido y la belleza de las telas orientales que contrastan con el rostro triste del personaje representado.

Otros casos son puros ensayos de obras en las que la ciudad aporta un marco especial: el gran formato. El artista aprovecha los lugares para hacer obras de gran tamaño y jugar con los fondos y con el efecto sorpresa. A veces se aprovechan soportes de mobiliario para transformarlos y convertir soportes publicitarios en expositores de un improvisado museo callejero.

Finalmente existen actuaciones que, básicamente, consisten en auto-publicidad del artista. Obras donde la firma del autor es imprescindible y cuyo mensaje se parece mucho a un: Yo estuve aquí.

Este tipo de intervención normalmente tiene más de grafiti que de arte urbano tal y como lo entendemos en la mayoría de intervenciones.

Aún así, las intervenciones mantienen la discreción elegante y propia de lo que llama Javier Abarca post-grafiti, unas manifestaciones sutiles y bien compuestas y, de alguna manera, acordes con el soporte.

De forma muy discreta e infrecuente, nos encontramos con obras intimistas, que expresan un sentimiento o un estado emocional, y siempre se transmiten a través de un texto. Lo curioso de éstas intervenciones es el contraste entre lo público que viene dado por el contexto urbano como lugar de encuentro y de intercambio y la ventana abierta hacia un estado espiritual que casi nos hace pensar más en una idea, un concepto o situación que en una intervención. En estos casos el artista desaparece en favor de un mensaje, que en ocasiones resulta emocionante.

Por último y también de forma muy esporádica, vemos, de forma añadida a determinadas intervenciones artísticas, unas indicaciones que, de algún modo, tratan de llamar la atención sobre la existencia de la obra. Son esbozos de un pseudo-comisariado que quiere poner en valor intervenciones que casi han llegado a considerarse "históricas". Las más habituales son las intervenciones que señalan obras de de "El Tono" o de Nuria Mora, que trabajaron juntos a principios de los años 2000 transformando sutilmente al añadir sus diapasones y llaves el barrio de Lavapiés. Todavía quedan restos en algunos lugares y otros artistas o admiradores de su obra se encargan de señalarlos de vez en cuando.

Después de este recorrido desde las intervenciones más participativas por parte de los vecinos a las más personales, definidas por los artistas de modo individual cabe preguntarnos, desde la revisión crítica de las acciones institucionales y las más espontáneas qué significan las expresiones de arte urbano para los barrios donde se exhiben.

Después de un estudio pormenorizado de múltiples casos de arte urbano, en el análisis concreto de Madrid-Centro existe una conclusión muy clara: a pesar de la ambiciosa intención de artistas escogidos por instituciones para actuar en determinados lugares y de sus métodos de interacción con colectivos y vecinos es difícil que la intervención produzca efectos o transformaciones



Fig. 8 – Fotografía de la intervención anónima, enero de 2008
Fuente: Guillermo de la Madrid

estables en el barrio. Muchas veces buscan detectar problemas y dar soluciones a cuestiones vecinales pero es complicado que en el trabajo a corto plazo y en un intervalo temporal limitado se resuelvan problemas profundos del barrio. A veces con este tipo de acciones se consigue visibilizar alguna cuestión que ya estaba latente en la vida de los vecinos (Teddy Cruz en Vallekas[1]), Otras veces se llegan a propuestas sin ninguna repercusión para el barrio (La hucha de los deseos de Susanne Bosch[2]).

Sin embargo, en el caso de las acciones espontáneas nos encontramos con respuestas inmediatas a cuestiones que sí preocupan a los vecinos. En estos casos el artista actúa como catalizador o mensajero de debates y discusiones vecinales (La instalación de cámaras de vigilancia en Lavapiés). En ocasiones se intensifican el número de intervenciones alrededor de núcleos activadores, como los espacios culturales espontáneos que han surgido en el centro de Madrid en los últimos años (Campo de Cebada[3], Esto es una Plaza[4], Tabacalera[5] o Patio Maravillas[6]) donde se proponen festivales artísticos, encuentros o acciones urbanas.

En cualquier caso cabe señalar que el vecino representado por estos artistas no es un vecino tipo, sino que es una persona con una visión crítica de la ciudad y del barrio y capaz de recibir esa información. La catarsis entre el arte urbano y el público al que va dirigido sólo es posible si existe predisposición para escuchar. Evidentemente no todos los vecinos del Centro de Madrid están preparados o interesados en escuchar. El vecino interlocutor es una persona que entiende ciertos códigos y con inquietudes determinadas, representante de esa "clase creativa"[7] capaz de conseguir complejos entramados para llevar a cabo procesos de participación y autogestión. La "clase creativa", presente en los barrios donde se observa una mayor intensidad de intervenciones de arte efímero, está familiarizada con un lenguaje artístico, con un contenido y una formalización variada pero asimilada como parte de un lenguaje urbano. No es casualidad que Tabacalera, el Patio Maravillas, Campo de Cebada y Esto es una Plaza surjan en los barrios más activos a nivel de arte urbano. Unas iniciativas alimentan a otras.

Este tipo de procesos, sin embargo, no surgen desde las propuestas de trabajo de arriba abajo (desde las instituciones) aunque se planteen proyectos artísticos con sistemas de participación en barrios. Es muy complicado que un artista no perteneciente a redes locales sea capaz de activar o generar procesos a partir de un escenario urbano.

El estudio resulta revelador en cuanto a la profusión de artistas que ven en la ciudad su campo de trabajo y experimentación. Pero además las intervenciones producen consecuencias sobre los lugares y sus vecinos y en ocasiones se trasluce un sentimiento de identidad que ayuda a consolidar el estado de pertenencia a un lugar, hecho que está lejos de la imagen de marca de ciudad que en muchos casos pretenden difundir algunas instituciones de carácter político y cultural.

Bibliografía

Abarca, J. *El postgrafiti, su escenario y sus raíces: grafiti, punk, skate y contrapublicidad*. Tesis. Consultado en http://eprints.ucm.es/11419/

Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.

Florida, R. *The Rise of the Creative Class, Cities and the Creative Class* y *The Flight of the Creative Class*.

Páginas Web

El Campo de Cebada. Consultado en http://elcampodecebada.org/

Esta es una Plaza. Consultado en http://estaesunaplaza.blogspot.com.es/

de la Madrid, G. *Escrito en la Pared*. Consultado en http://www.escritoenlapared.com/

La Tabacalera. Consultado en http://latabacalera.net/

Patio Maravillas. Consultado en http://patiomaravillas.net/

[1] "Vallecas, como nos va a ayudar con su arte". Teddy Cruz, Madrid Abierto 2009-10

[2] "La Hucha de los deseos". Susanne Bosch. Madrid Abierto 2009-10

[3] http://elcampodecebada.org/

[4] http://estaesunaplaza.blogspot.com.es/

[5] http://latabacalera.net/

[6] http://patiomaravillas.net/

[7] Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class, Cities and the Creative Class, y The Flight of the Creative Class*. Tres libros con mención a la clase creativa.

LOS MONUMENTOS A LOS CAÍDOS ERIGIDOS POR EL FRANQUISMO Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO URBANO

Marcel Xandri Guitart
Universidad Autónoma de Barcelona

La función de los Monumentos a los Caídos erigidos por los ayuntamientos, con las directrices y aprobación de las instituciones centrales del régimen franquista, durante los años cuarenta y cincuenta, tenían la función de evocar o rememorar (que es el significado mismo de la palabra *monumentum*) concretamente a los mártires de muerte heroica (en la línea de los términos que se repiten en numerosas fuentes escritas), y legitimar el ascenso al poder del general Franco y como medio propagandístico, y al mismo tiempo y sin olvidar el espíritu ultracatólico del nuevo régimen, exaltar la religiosidad del espectador. El espacio público es transformado al servicio del nuevo poder, que lo hace suyo y lo marca con producciones materiales de esta naturaleza (acompañadas de proyectos de remodelación urbanística), para fortalecer la cohesión y la adhesión de los ciudadanos a la realidad ideológica que encarnan estas obras, teniendo en cuenta que el espacio público es un lugar de encuentro de la colectividad y de creación de identidad, la cual es ofrecida por estos monumentos, que pretenden también crear conciencia histórica y memoria colectiva de los hechos y del triunfo que dio lugar a una nueva era. Son obras que, como monumentos, pretenden ser vistas por el peatón y le transmiten un mensaje, y persiguen la dignificación, la veneración épica y religiosa y el elogio de hazañas y grandezas. Esta razón de ser de las obras ya fue plasmada por Franco, en su discurso de Salamanca con motivo de la unificación, el 19 de abril de 1937, en que ordenaba levantar estelas y monumentos para rememorar a los que entregaron su vida por la "Cruzada":

> Y en los lugares de la lucha donde brilló el fuego de las armas y corrió la sangre de los héroes, elevaremos estelas y monumentos en que grabaremos los nombres de los que con su muerte, un día tras otro, van forjando el templo de la Nueva España, para que los caminantes y viajeros se detengan un día ante las piedras gloriosas y rememoren a los heroicos artífices de esta gran Patria española (Franco, 1937).

Cabe analizar el emplazamiento donde se situaban estas obras para cumplir mejor sus funciones, que solía ser en los núcleos urbanos, excepto los que se colocaron en puntos donde se habían producido enfrentamientos bélicos importantes durante la guerra o en caminos, cruces o carreteras y, como obras de otra naturaleza y menor entidad, las placas conmemorativas dedicadas a los "Caídos" que lucían la mayoría de instituciones, principalmente en sus fachadas, en lugares visibles, junto a su puerta principal. La mayor parte de poblaciones estaban equipadas con un monumento público conmemorativo, que se alzaba en su plaza más céntrica o donde se encontraba la iglesia. Se defendía que los Monumentos "a los Caídos" presidieran los puntos más céntricos y emblemáticos de los pueblos, respetando una vertebración y jerarquización del espacio al servicio del poder. El lugar más noble se consideraba al lado de la iglesia, bajo la protección y la bendición de Dios.

En las obras monumentales dedicadas a fallecidos luchando por Franco, destacan la "unidad de estilo y de sentido" propugnada por la Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria en la Orden de 7 de agosto de 1939, la sobriedad y la verticalidad, con la preeminencia visual de un elemento vertical, por el que podemos distinguir diferentes tipos, según si este elemento es una cruz, un obelisco o un monolito, que se alzan sobre un

discreto pedestal o sobre una escalinata. Hay una variante que combina los anteriores, en que se presenta la cruz inscrita sobre un cuerpo vertical rectangular o un obelisco, en vez de exenta. Los Monumentos a los Caídos presentan en aspecto análogo a los monumentos sepulcrales, aunque a modo de pequeños santuarios situados en lugares frecuentados, y teniendo en cuenta la importancia de la cruz, que es usada como una seña de identidad del aparato litúrgico del nacionalcatolicismo y que denota el espíritu sacralizador de estas obras. En la mayor parte de los casos, no encontramos elementos figurativos, aunque sí esculturas antropomorfas en algunos proyectos, principalmente masculinas, representando soldados, como en el singular grupo escultórico de José Clará del monumento de Barcelona o en el monumento de Terrassa (de Viñals y Bazin), donde además de dos soldados encontramos una figura femenina que es una alegoría victoriosa de España.

En la documentación administrativa de aprobación de los monumentos encontramos la justificación de la ubicación fijada en cada localidad para el Monumento a los Caídos, que, como se adelantaba, coincide con lugares emblemáticos y vías concurridas y en la mayoría de los casos en los puntos más céntricos próximos a la iglesia. No obstante encontramos casos, como el de Barcelona, en que se eligió un lugar más periférico pero significativo, en la entrada de la ciudad, delante del Palacio Real, en la Avenida del Generalísimo (actual Avenida Diagonal), ubicación que se concretó en el acuerdo adoptado por la Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento de Barcelona en la Sesión de 22 de noviembre de 1949. El arquitecto municipal Adolf Florensa motiva el emplazamiento por ser la entrada principal de Barcelona, disponiendo una plaza lateral, mirando a mediodía, "con objeto de que el Monumento pueda tener un fondo adecuado sin dejar de ser visto desde la Avenida". El monumento fue concebido en un programa arquitectónico y urbanístico para interactuar con el entorno espacial, con la apertura de una plaza semicircular (con un pórtico cóncavo, con la Cruz presidencial en centro, rodeando el grupo escultórico por detrás, y realzado con una terraza enlosada, escalinatas de acceso y dos piezas de agua a distinto nivel) delante de la plaza geométricamente igual que se encuentra en el lado opuesto. Entre las ventajas del lugar elegido que constan en la Memoria del proyecto, de enero de 1950, consta el hecho de que cierra y da perspectiva monumental al eje transversal de composición iniciado en el otro lado por el ingreso central al parque del Palacio de Pedralbes, acompañado de sus pabellones y logias, realzados por piezas de agua y parterres.

El siguiente de los casos estudiados es el de Terrassa, ciudad industrial mediana de la provincia de Barcelona. La "Plaza de los Caídos" de esta población que debía presidir el monumento público dedicado a los caídos locales –que resultara agraciado con el primer premio del concurso– era una gran plaza circular en un extremo del "Paseo del Conde de Egara", acondicionados en una intervención urbanística llevada a cabo para mejorar el centro de la ciudad y enmarcar correctamente la obra monumental. La actual Plaza del Doctor Robert de Terrassa era un punto de gran importancia porque, además de haber una iglesia, en ella convergían varias calles. Es por ello que todos los autores de los proyectos de Monumento a los Caídos explotaban la verticalidad para que fuera un referente o insignia que pudiera ser vista desde la lejanía de estas calles que desenvocaban en la plaza. Además, en todos los proyectos encontramos que la parte principal o fachada frontal está encarada al paseo, que era la vía de mayor protagonismo. Por lo tanto, los autores se regían por unos principios de jerarquía urbanística, los cuales, por otra parte, son muy propios del monumentalismo de los autoritarismos. Todo esto lo podemos comprobar, por ejemplo, en la memoria del proyecto vencedor del concurso, donde se motiva su desarrollo vertical:

> (…) para que destaque desde los mas distantes puntos de vista teniendo en cuenta las construcciones que le sirven de marco; además de dar la mayor elevación posible, sin que quite la visualidad de las avenidas convergentes, a la meseta central de la misma (…) (Archivo Histórico Comarcal de Terrassa, 1941).

Esta remodelación urbanística integral del Paseo de Terrassa, de un coste elevadísimo (400.000 pesetas entre la construcción del monumento y las obras que se llevaron a cabo en la zona), que se inició con la tala de los históricos y característicos plataneros en agosto de 1942 dando una mayor visibilidad al monumento, fue descrita como objetivo primordial y necesidad inmediata por el ayuntamiento en una memoria de febrero de 1942:

> Este Excmo. Ayuntamiento con muy buen criterio creyó oportuno dar nueva vida a nuestro antiguo Paseo convirtiéndolo nuevamente en corazón de la ciudad, siendo a la vez paseo, parque público, lugar de reunión y piedra fundamental para el lógico desplazamiento de la población hacia su zona urbanística del Noreste. Como primera providencia se señaló su parte más ancha para dar lugar a la formación de la circular plaza de los Caídos con el monumento que perpetúa la memoria de nuestros gloriosos mártires (…) (Ayuntamiento de Terrassa, 1942).

La zona de la que hablamos era, por tanto, la diana del ayuntamiento para llevar a cabo un proyecto de embellecimiento integral y que debía alojar el Monumento a los Caídos. El texto también concreta algunas de las obras de mejora previstas, como el ensanchamiento, la pavimentación y el ajardinamiento lateral

del paseo y la construcción de bancos y fuentes. Se señala que la mayor parte de los elementos constructivos y decorativos serán proyectados de piedra, por la gran durabilidad. Las obras de mejora, que contaron con la intervención del arquitecto municipal Iganci Escude, fueron justificadas por el "Teniente de Alcalde, camarada Guillemot" asegurando que había que dejar paso a:

> (…) cosas mejores que las añejas y hubiera sido ir dañar el buen aspecto estéticos y progresividad ornamental de la ciudad, al oponerse al avance, al oponerse al avance, al estancarse tozudamente en lo rancio, feo y malo (*Tarrasa*, 27 de febrero de 1943).

El tercer caso estudiado es el de la ciudad de Sabadell, analizado con detenimiento, y en otros aspectos relativos al monumento y al ceremonial de inauguración, bendición y conmemoración de los expedientes que se encuentran en el Arxiu Històric de Sabadell (Archivo Histórico de Sabadell), en el artículo *El monument als caiguts erigit pel franquisme a Sabadell* (el monumento a los caídos erigido por el franquismo en Sabadell), publicado en el número 33 de *Arraona, Revista d'Història* (Xandri Guitart, 2012: 198-227). También se caracteriza por una intervención urbanística integral en la Plaza del Doctor Robert, que conformaba el centro neurálgico de la localidad, con el Ayuntamiento y la Iglesia de San Félix, descritos como:

> (…) este bello conjunto que servirá de marco a la Cruz de los Caídos (…). Nuestra ciudad lo está levantando en su lugar más elevado y propio: junto a la Iglesia, representación de Dios, y cerca del Palacio Municipal, representación de la Patria (La Acrópolis de nuestra ciudad, *Diario de Sabadell,* 22 de julio de 1943).

El monumento, obra de volúmenes cuadrangulares simétricos y clasicizantes coronados por una cruz, es obra de Joaquín Manich Comerma, mientras los edificios que circunvalarían el monumento fueron reformados, como la iglesia de San Félix, según el proyecto de Enric Sagnier y bajo la dirección de Gerònim Martorell, con una remodelación de las fachadas principal y lateral y de la entrada al baptisterio. Asimismo, en la solicitud de aprobación del proyecto redactada por el Ayuntamiento a instancias de la Dirección General de Propaganda, se constata que la que se otorgaba al monumento el "lugar más noble y respetuoso de la ciudad". Previamente a las remodelaciones de la postguerra, la plaza tenía, entre otros elementos, una gran cantidad de árboles y un templete de estilo modernista, de cubierta ondulante y con una terraza que servía de escenario y un quiosco en la parte inferior, creado por el arquitecto Josep Renom Costa. Esta construcción fue eliminada a finales de 1942 o comienzos de 1943 en las obras de acondicionamiento de la plaza para albergar el monumento a los caídos, momento en que el estilo modernista estaba altamente desprestigiado. Unos años después, en 1948 se impulsó otra reforma de la plaza, que incluyó demoliciones, en su lado meridional-occidental.

Podemos afirmar que la elevación de monumentos en memoria de los caídos del bando nacional se concebía como una actuación urbanística amplia, con una clara intención de embellecimiento y dignificación de los centros urbanos, y en que el monumento adquiría gran visibilidad, con la eliminación de vegetación y ornamentos en la cercanía. Estas obras de mejora y acondicionamiento urbanísticos, que añadían a la iniciativa monumental una motivación de embellecimiento de conjunto, no fueron realizadas por todas las poblaciones, puesto que dependía de las disponibilidades presupuestarias, pero sí en las ciudades medianas y pueblos de cierta importancia. El emplazamiento idóneo era cerca de la iglesia, para poner la obra conmemorativa bajo la protección y bendición de la divinidad católica, y en una plaza muy céntrica, para que pudiese ser contemplada por el máximo número de personas y cumplir la función de recordatorio y homenaje d elas víctimas del bando franquista con gran eficacia. Es por esa funcionalidad propagandística del monumento que se ha propugnado la deslocalización, la museización, la ampliación de los conmemorados o la eliminación de la dedicación y los emblemas. Señalaba en 1952 el Jefe Nacional de Urbanismo, Pedro Bidagor Lasarte, "una ciudad bien ordenada dispone en la localización más ventajosa los centros urbanos y representativos, constituyendo la cabeza de la ciudad" (Bidagor, 1952). Y esta cabeza de la ciudad, el punto más céntrico y representativo, donde se encuentran diariamente las vidas de tantos ciudadanos, y donde se cruzan sus destinos cotidianos, no puede recordar y representar únicamente una parte de ellos.

Bibliografía

Amadó, R. y Domènech, L. (1977). *Arquitectura para después de una guerra*. Catálogo de la exposición organizada por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears. Barcelona.

De Andrés, J. (2004). "Las estatuas de Franco, la memoria del franquismo y la transición política española" en *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*. Pp. 161-186.

Archivo Histórico Comarcal de Terrassa (1941). *Memoria descriptiva del Proyecto de Monumento a los Caídos en la ciudad de Tarrasa*, de 20 de febrero de 1941. Expediente de obras del Arxiu Històric Comarcal de Terrassa.

Barral, X. et al (1996). *L'art de la victòria. Belles arts i franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna.

Bidagor (1952). *Los problemas urbanísticos de Sevilla.*

Castells, J.; Palomares, M. y Torrella, F. (1966). *Tarrasa y los tarrasenses (1939-1964)*. Terrassa: Artes Gráficas Marcet.

Cirici, A. (1977). *La estética del franquismo*. Colección "Punto y línea". Barcelona: Gustavo Gili.

Díaz, J. y Llorente, Á. (2004). *La crítica de arte en España: 1939-197*. Madrid: Istmo.

Díaz-Mata, M. (1955). *El franquismo se adorna con plumas ajenas*. Toulouse.

Llorente, Á. (1995). *Arte e ideología en el franquismo: 1936-1951*. Madrid: Visor.

Marcet, X. (1999). *Els anys foscos de la postguerra. Terrassa, 1939-1945*.Terrassa: Edició Torre del Palau.

Terán, F. (1978). *Planteamiento urbano en la España contemporáne.* Barcelona: Gustavo Gili.

Ureña, G. (1979). *Arquitectura y urbanística civil y militar en el periodo de la autarquía (1936-1945)*. Madrid: Istmo.

VV. AA. (2009). *Art públic de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

Xandri, M. (2012). "El monument als caiguts erigit pel franquisme a Sabadell" en *revista d'història Arraona*. Nº 33, pp. 198-227.

ÍNDICE ▷

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD
SECRETARÍA DE ESTADO DE INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN