CIUDAD Y ARTES VISUALES

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

CIUDAD Y ARTES VISUALES

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

CIUDAD Y ARTES VISUALES
Miguel Ángel Chaves Martín (Ed.)

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 Y MAQUETACIÓN: Estíbaliz Pérez Asperilla
DISEÑO PORTADA: Beatriz Villapecellin Villanueva
IMPRESIÓN: Discript S.L. Madrid
ISBN: 978-84-617-5583-7
DEPÓSITO LEGAL: M-36810-2016
PRIMERA IMPRESIÓN: Septiembre 2016

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

Introducción
Miguel Ángel Chaves Martín 7

Fenómenos de difusión y asimilación del esgrafiado en la arquitectura medieval, moderna y contemporánea
Rafael Ruiz Alonso 11

Del street art al mural urbano: diez años de POLINIZA en la Universitat Politècnica de València
Juan Bautista Peiró, Juan Antonio Canales Hidalgo 35

A Arte Pública e as suas especificidades
José Guilherme Abreu 43

Madrid en ruinas: abril 1939. Un informe sobre las Escuelas de Artes y Oficios
Ignacio Asenjo Fernández 57

La ciudad consumida. Escenografías para la (sobre)estetización del espacio público contemporáneo
Mónica Aubán Borrell, Felipe Corvalán Tapia 67

La evolución de la imagen de Boulogne-Billancourt. El paso de la villa producto de la Revolución Industrial a la ciudad en clave postmetropolitana
Pilar Aumente Rivas 77

La ciencia en el monumento conmemorativo en Andalucía
José Ramón Barros Caneda..... 89

La ciudad como laboratorio artístico para la escultura pública y su conservación
María del Carmen Bellido Márquez 99

Globalización y ciudad genérica: discursos fotográficos del paisaje antrópico actual
María Antonia Blanco Arroyo 107

Paul Damaz, Le Corbusier y el arte en la ciudad contemporánea
Juan Calatrava 117

Ciudades globales: Escenarios hegemónicos del mercado del Arte y sus tendencias, 2000-2015
Everardo Camacho Iñiguez 129

Iconografía madrileña de los 50s. César Lucas, fotografías de una ciudad en transición
Mónica Carabias Álvaro, Francisco José García-Ramos 141

Referentes históricos en la escultura pública
Francisco Abelardo Cardells Martí, Noelia Gil Sabio 151

"Rotondismo": de lugar de oportunidad a banalización del espacio público. Una crítica a través de la práctica artística
Román Corbato 161

Un catalizador en la relación artes plásticas – ciudad: viaje hacia la Bienal ciudad de Oviedo (1976 – 2000) desde una perspectiva sociocultural
Mª del Mar Díaz González, Ana González Fernández 171

El agujero de la ausencia o la memoria en el arte público de hoy
Dolores Fernández Martínez 181

Street Poetry: propuestas artísticas post-situacionistas
Eva Figueras Ferrer, Pilar Rosado Rodrigo 191

Entre la megalópolis y la institución: configuraciones del Arte Extramuros en Brasil contemporáneo
Sylvia Furegatti 201

Fondo y figura. Nuevos rituales turísticos con esculturas de fondo
Silvia García González 211

Espacios urbanos intervenidos: Street art, ilusiones ópticas y su relación con el habitante
Margarita González Vázquez, Marcos Casero Martín 219

Los lugares del humor, Madrid 1907 – 1936
José Luis Guijarro Alonso 227

La fotografía aérea y sus implicaciones. Imágenes de Brasilia y Bogotá durante la década de 1960
Lena Imperio Hamburger, María Catalina Venegas Rabá 237

Armas de liberación masiva: arte, ciudad y educación
Tanex G. López Olivares 251

Berliner trato, romananzo & madrileño trip. Entornos urbanos en la fotografía de Miguel Ángel Tornero
Juan Agustín Mancebo Roca 259

Buscando la mirada olvidada: Alcalá de Henares
Jose Julio Martín Sevilla 267

Una intervención en el espacio público desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo
Juan Carlos Meana, Román Corbato 275

El Mausoleo de los Carvalho Monteiro de Luigi Manini en el Cemitério dos Prazeres de Lisboa
Iván Moure Pazos 283

El trasfondo político de las artes plásticas en las ciudades: el paradigmático caso del escultor Santiago
Olga Pérez Arroyo 291

The Icelandic Love Corporation: feminismo, arte y acción
Estíbaliz Pérez Asperilla 303

Esculturas sonoras y paisaje urbano
Magda Polo Pujadas 311

Educación artística y entornos urbanos
Ricard Ramon Camps 321

Ficciones de Sexo-género, Aseos Públicos y Prácticas Artísticas
Alfonso del Río Almagro, Oihana Cordero Rodríguez 329

Arte, enfermedades y ocultación en el espacio público
Alfonso del Río Almagro, Marta Rico Cuesta 339

La cohesión social a través del arte: murales a gran escala en Vitoria-Gasteiz
María Tabuenca Bengoa, Laura González Díez 347

De la concepción transgresora del graffiti a su legitimación institucional en la ciudad actual. Un análisis desde el arte y la antropología
Teresa Vicente Rabanaque 357

La Casa de los Artistas: núcleo del desarrollo de la actividad plástica, inspirada en la tradición y cultura de la ciudad de Sevilla (1892-1980)
Mª Dolores Zambrana Vega, Juan Francisco Cárceles Pascual 367

INTRODUCCIÓN

Miguel Ángel Chaves Martín
Director VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad

Cuando en 1991 Saskia Sassen dejaba constancia de la aparición de un "nuevo tiempo de ciudad", que definió como ciudad global, estaba incidiendo en la necesidad, ya desarrollada desde décadas anteriores, de conceptualizar el nuevo espacio urbano que la sociedad contemporánea había venido creando alejándose cada vez más de la idea tradicional de ciudad. Dos años antes Francoise Choay ya habló de "la muerte de la ciudad en el reino de lo urbano", y en la década siguiente era Edward Soja quien daba por terminada "la era de la metrópolis moderna". Es evidente que vivimos tiempos de cambio y de grandes transformaciones urbanas que han enriquecido también el debate teórico y metodológico en torno a las ideas, aproximaciones y estudios sobre la ciudad o, siguiendo la terminología de Soja, de los "nuevos mundos urbanos en formación". Esta intensidad con la que vivimos en la actualidad el fenómeno urbano sigue haciendo imprescindible, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, una reflexión profunda sobre lo que la ciudad es y 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.

Considerar la ciudad como entidad que alberga diversidad de grupos sociales, como espacio en el que se establecen las relaciones entre estos grupos, como lugar en permanente adecuación a los requerimientos sociales, conduce inevitablemente a la cada vez más necesaria interdisciplinariedad de los estudios culturales urbanos, desde las relaciones entre las artes, la cultura, la comunicación y el espacio urbano. La ciudad, sus espacios, son una poderosa fuerza que actúa sobre nuestro acontecer diario influyendo en nuestra manera de pensar, sentir, imaginar, vestir, trabajar, 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 límites urbanos. Los espacios que se generan son espacios sentidos, percibidos por quienes los ocupan, 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.

El presente volumen tiene su origen y su soporte científico en las ponencias y comunicaciones presentadas en

las VII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad celebradas en Madrid los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2015 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense (UCM) y en el Centro de Ciencias Históricas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Fueron organizadas por el Grupo de Investigación "Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea" de la Universidad Complutense de Madrid, contando con la colaboración de los Departamentos de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC y de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Universidad Complutense. También se contó con el respaldo e impulso de tres proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i: "Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios artísticos" (Ref. HAR2012-38899-C02-02), "50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)" (Ref. HAR2014-53871-P) y "Museos y barrios artísticos: arte público, artistas, instituciones" (Ref. HAR2012-38899-C02-01).

El éxito de la convocatoria superó de nuevos todas las expectativas y puso de manifiesto el interés y oportunidad de estas Jornadas en las diferentes Mesas y Sesiones propuestas. La mesa Ciudad y Artes Visuales contó con las ponencias del profesor de la Universidad Politécnica de Valencia Juan Bautista Peiró y del académico Rafael Ruiz Alonso, con sesiones de comunicaciones sobre Arte urbano, performance y graffiti; Escultura y Ciudad; Ciudad, fotografía y arte público; Arte, estética, espacio público, eventos e instituciones. La ciudad volvió a convertirse en foco de atención de esa mirada interdisciplinar con la que siempre hemos querido plantear las Jornadas Internacionales Arte y Ciudad, incidiendo en el protagonismo de lo urbano como el ámbito en el que se desarrollan actualmente las manifestaciones artísticas más reconocidas y relevantes de la creación contemporánea, desde el diseño urbano a la fotografía, el cine, la pintura, el arte público, la escultura, los nuevos proyectos de arquitectura y el patrimonio monumental, el paisaje urbano, la iconografía, la publicidad, las instituciones culturales y los museos entre otros tantos factores y agentes que hacen de la ciudad el espacio plural y poliédrico que la caracteriza.

Nuestro objetivo sigue siendo consolidar una plataforma desde la que vehicular, debatir y difundir las investigaciones que se vienen desarrollando en torno a las múltiples interacciones que se producen entre el arte y la ciudad, reivindicando la afirmación de Giulio Carlo Argan entendiendo la ciudad como punto de encuentro de un denso y plural entramado de relaciones fruto 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". Este complejo entramado cultural que es la ciudad, y especialmente 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, performance...), desde la sugestión al caos, la ciudad se convierte en el objeto de las miradas 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.

Quiero agradecer desde estas páginas el esfuerzo y el buen trabajo de cuantos de una u otra forma han colaborado en el desarrollo de las Jornadas y en la publicación de sus resultados. A los miembros del Comité Científico, Carlos Pérez Reyes, Miguel Cabañas, Pilar

Chías, Mercedes López, Lily Litvak, Jesús Pedro Lorente, Juan Bautista Peiró, Wifredo Rincón, Javier Rivera, Luis Sazatornil y Claudio Varagnoli, que junto al grupo de evaluadores redoblaron sus esfuerzos y tiempos poniendo de manifiesto la alta calidad de las comunicaciones presentadas. Al Comité Organizador, los profesores María Dolores Arroyo, Pilar Aumente, Isabel García, Ángeles Layuno, Fernando Moral, Idoia Murga y Javier Pérez Segura, ocupando también la presidencia de las diferentes Mesas y Sesiones. Desde un primer momento contamos con la buena disposición y el apoyo constante de la Facultad de Ciencia de la Información de la Universidad Complutense de Madrid especialmente en la figura de su decana, María del Carmen Pérez de Armiñán, así como de los Departamentos de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la UCM y de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC, con sus respectivos directores, Ubaldo Cuesta y Miguel Cabañas. El éxito de los resultados es consecuencia directa de la calidad de los investigadores, con sus ponencias y comunicaciones, de más de treinta universidades y centros de investigación tanto nacionales como internacionales, a los que agrademos también la posibilidad de conocer y contrastar proyectos e investigaciones que están directamente relacionadas con las líneas y proyectos que desarrollan los grupos de investigación convocantes. Sin olvidar, por supuesto, la imprescindible labor desarrollada por el equipo de gestión y la secretaría técnica de las Jornadas coordinada por María José Velasco, Estíbaliz Pérez, Jennifer García y Olga Heredero. A todos, el merecido agradecimiento y reconocimiento a su labor.

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. Entender las ciudades no solo como una realidad física objetiva, sino también el producto de nuestra experiencia individual que se enriquece a través de la autorreflexión. Moya Pellitero afirmó en su estudio sobre la percepción del paisaje urbano que la ciudad no se reduce únicamente 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. Se hace cada vez más necesario estudiar la trayectoria de las ciudades no solo desde sus expresiones físicas sino también desde los imaginarios y las disputas entre los diversos actores sociopolíticos, como ya estudiara Gorelik hace una década aplicado a la cultura urbana de Buenos Aires. 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 presentan los artículos que configuran este volumen, que busca a través de la mirada transversal de los diferentes autores un mayor y mejor acercamiento al complejo entramado de relaciones entre la ciudad y las artes visuales.

FENÓMENOS DE DIFUSIÓN Y ASIMILACIÓN DEL ESGRAFIADO EN LA ARQUITECTURA MEDIEVAL, MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Rafael Ruiz Alonso
Real Academia de Historia y Arte de San Quirce
Instituto de Cultura Tradicional "Manuel González Herrero"

1. Introducción

Aunque notablemente presente en destacados edificios, trayectorias de relevantes creadores, fenómenos urbanísticos, tratados teóricos y corrientes estéticas, el esgrafiado ha sido injustamente relegado por la Historiografía del Arte a un papel muy secundario, casi anecdótico. Los argumentos que pueden explicar este ostracismo son de variada índole. Si bien en ciertos momentos el esgrafiado fue entendido como una suerte de disciplina pictórica, ligada a la muy respetable técnica del fresco, la mayor parte de sus manifestaciones nacieron con un propósito ornamental y subordinadas a la arquitectura, de ahí su encasillamiento dentro de las llamadas "artes menores". Al principio jerarquizador de las especialidades artísticas debe responsabilizarse de la valoración peyorativa de los revestimientos murales como elementos perturbadores de los fundamentos "propiamente arquitectónicos", así como de su consideración en términos de añadiduras sustituibles frente a la permanencia de los edificios. Ambas creencias han tenido y aún tienen, consecuencias devastadoras, al haber propiciado la eliminación o sustitución de estos acabados, sin tener en cuenta que con ello se destruye algo tan irremplazable como es la apariencia original de la arquitectura. Pensemos igualmente en el aura que rodea a las construcciones realizadas en piedra bien escuadrada, frente a aquellas otras que han recurrido a los revestimientos para ennoblecer y proteger fábricas más humildes, recayendo sobre ellos negativos prejuicios que los hacen aparecer como elemento artificioso, disfraz o falsa pantalla. Incide también en tales circunstancias la inclinación de nuestros gustos actuales hacia una arquitectura funcional y desornamentada, heredera en no pocos aspectos del racionalismo arquitectónico y de su rechazo hacia la decoración "sobrepuesta". Intrínsecamente unido al desarrollo de la arquitectura contemporánea fue igualmente la revolución que supuso liberar a la fachada de su papel estructural, posibilitando la aplicación de alternativas novedosas como son los amplios paramentos de cristal o metal, que han mermado el campo de acción del esgrafiado. Para terminar, debe señalarse que el estudio de este procedimiento artístico es una labor realmente reciente, con poco más de un siglo en activo, aunque desde hace unos veinticinco años viva su mejor momento a nivel internacional. Aún así, el enfoque estrictamente local de la mayor parte de las pu-

blicaciones y el enorme desconocimiento que existe sobre las diferentes tecnologías que engloba el esgrafiado, están alumbrando una bibliografía no del todo rigurosa, ni siquiera en el básico aspecto semántico. Todas estas reflexiones animan el presente trabajo.

2. Cuestiones técnicas

El principio técnico del esgrafiado se basa en la retirada parcial de la capa decorativa más externa que se haya aplicado sobre un soporte, al objeto de descubrir en esas zonas uno o varios estratos subyacentes que, de este modo, quedan incorporados al efecto final. Con este procedimiento se crean contrastes de color y textura –el volumen puede también comparecer– que han aprovechado numerosas tecnologías artísticas, desde los petroglifos prehistóricos hasta el *grattage* contemporáneo, estando presente en la ornamentación de objetos de vidrio, metal o cerámica, en el estofado de esculturas, tablas y murales, en la decoración de solerías de mármol o de arcilla, etc.; los esgrafiados que aquí nos interesan pertenecen al ámbito de los revestimientos murales, y dentro de ellos, a la familia de los revocos. Este tipo de guarniciones se caracteriza por emplear en su confección morteros o argamasas, integrados por un conglomerante (la cal es el más utilizado para el esgrafiado, aunque modernamente se haya incorporado el cemento), un material de armar (fundamentalmente la arena) y agua, pudiendo recibir otros ingredientes con el objeto de reforzar su resistencia y adherencia (ladrillo machacado, caseína…), retardar el proceso de fraguado (celulosa, orina…) o dotar al resultado final de coloraciones alternativas a las aportadas por la arena (pigmentos, ceniza, etc.). Otra característica de los revocos es su construcción a base de capas o "tendidos" que se extienden sobre una preparación de fondo llamada "enfoscado"; el número y peculiaridades de los tendidos constituyen el fundamento para sistematizar los diferentes tipos de esgrafiado (Ruiz Alonso, 2015: 109-165):

El "esgrafiado a un tendido" emplea una sola cobertura de mortero, extendida y pulimentada a llana. Antes de que haya endurecido, ha de perfilarse la decoración con un utensilio afilado que deja su impronta a modo de fino tajo continuo. A veces, la decoración se detiene en este punto, denominándose entonces "grafito inciso" –de forma genérica– o "agramilado" –específicamente–, si en su consecución se emplea el gramil. La fase de esgrafiado consiste en el rascado superficial de determinadas zonas hasta propiciar un fondo rugoso que contraste con aquellas otras lisas, que han quedado en reserva.

Consecuentemente, el "esgrafiado a dos tendidos" se caracteriza por la superposición de sendas capas, pudiendo presentar diferentes colores. En este caso, tras el delineado por incisión del diseño, se excavan los fondos hasta descubrir el primer tendido, de modo que la decoración superficial va a ser lisa y en relieve, mientras que el fondo quedará en profundidad y con una textura rugosa. Tal efecto puede enriquecerse con un mayor número de tendidos, denominándose entonces "esgrafiado de varias capas". El "esgrafiado con acabado en cal" es otra variante, cuyo acabado externo es una simple lechada de jalbegue, aplicada a brocha sobre un tendido de cal y arena.

Para la confección del "esgrafiado embutido" se aplica primeramente un tendido de cierto grosor. Tras dibujar el diseño, algunas partes serán literalmente vaciadas hasta descubrir el enfoscado, colmatándose los huecos con argamasas de diferentes colores.

Los "esgrafiados raspados" buscan en su consecución suaves transiciones entre tendidos de diferentes colores, al objeto de propiciar efectos de sombra o volumen.

Para terminar con este apartado, tenemos que hablar de un moderno sistema de esgrafiado, cuya invención se

atribuye a los noruegos Erling Viksjø y Suerre Lystad; consiste en la aplicación selectiva de chorro de arena sobre la base de un hormigón específico, desarrollado igualmente por ellos en 1950, el *naturbetong* (Cusa Ramos, 1965: 238-246. Molina, 1996: 36). Frente al moldeo tradicional del hormigón –en el que la mezcla de los componentes se realiza como tarea previa a su vertido en el encofrado–, en este sistema el molde se rellena primero de guijarros, siendo sometido a vibraciones para conseguir una buena densidad. Después, se procede al inyectado de la argamasa, retirándose el molde una vez haya fraguado este contenido. Comienza entonces la fase decorativa con el dibujo de los motivos, que luego un chorreado a presión se encargará de repasar, arañando y desprendiendo la capa externa para que aparezcan los elementos pétreos.

3. Los inicios. Al-Andalus y el Norte de África

No sabemos cuándo ni dónde comienza esta práctica artística. Por ahora, sus evidencias más antiguas las he rastreado en nuestro país, contextualizadas en el terreno de la pintura romana. Corresponden a los llamativos planteamientos geométricos que han aparecido, esgrafiados a un tendido, sobre capas de *trusillatio* –nombre que recibe entonces el enfoscado–, surgidos al arrancarse las pinturas que soportaban o al desprenderse éstas y dejar tal preparación al descubierto. Consisten en incisiones que dotaban al enfoscado de una superficie rugosa, idónea para servir de trabazón a las capas sucesivas que irá recibiendo antes de su terminación pictórica. Esa vocación de servicio, meramente funcional y destinada a quedar oculta, determina que resulten difíciles de explicar los ocasionales conjuntos muy elaborados que se han encontrado en Mérida, describiendo *una compleja sucesión de figuras geométricas (losanges, cuadrados, rectángulos, círculos) hechas a base de trazos concéntricos* (Abad Casal, 1982: t. I, 274); sospecho que pudieran ser ensayos o replanteos para organizar la distribución de la posterior decoración pintada o para ver un efecto global de cara a futuros proyectos. La basílica paleocristiana de Marialba de la Ribera en Villaturiel (León, s. IV) combinó en su acabado externo el llagueado en relieve de la mampostería con pintura y esgrafiado. Estos dos últimos procedimientos aparecen también asociados en algunos restos dispersos al exterior de la iglesia prerrománica de San Julián de los Prados (Oviedo, s. IX). Aunque ningún investigador había identificado la existencia de nuestra técnica en estos edificios, su aspecto ha sugerido una posible base real para las representaciones arquitectónicas, ricamente revestidas, que aparecen en las miniaturas del Códice Vigilano (Fernández González y Galván Freile, 2008: 57), hipótesis extrapolable a otras iluminaciones y pinturas murales de parecido contenido.

Tenemos que esperar hasta la dominación musulmana para constatar un arraigo más explícito y diversificado. Sus manifestaciones pertenecen a los periodos califal, almorávide, almohade, mardanisí, nazarí y meriní, lo que nos lleva a ampliar su radio de acción no sólo a la Península, sino también al norte de África. Técnicamente, dominan este panorama los esgrafiados a uno y dos tendidos, alcanzando este último procedimiento su máxima sofisticación al interior de varias casas de Madinat Ilbira (Granada, finales del s. X-principios del s. XI), donde el color almagre se superpone a un fondo blanco, habiendo sido todo ello pulimentado. Este yacimiento alumbró asimismo fragmentos decorativos realizados con grafito inciso, posteriormente policromado, acabado que todavía se aprecia en ciertos puntos de la Mezquita de Córdoba (interior de la Puerta de las Palmas y entre algunos canecillos de la fachada del *sahn*). La combinación de esgrafiado y pintura dio sus mejores frutos en sendos edificios de Marrakech: el interior de la Qubbat al-Barudiyyin y en las fachadas del alminar de la Mezquita Kutubiyya, correspondientes a su cuerpo inferior.

Domina entre los cometidos de nuestro procedimiento, la simulación de sillería ciclópea sobre muros de tapia,

pertenecientes a murallas, fortalezas (fig. 1) y torres-vigía. En ellas el esgrafiado se ocupa en describir una banda lisa en ligero relieve a modo de encintado. Suele ubicarse sobre las junturas que han dejado entre sí las sucesivas cajas que se han ido configurando modularmente con el empleo de un encofrado (denominado propiamente "tapial"). De esta forma se protege a la pared de los agentes externos, allí donde es más vulnerable, aunque ciertos testimonios sugieren una complementaria función poliorcética; Basilio Pavón Maldonado afirma que este revestimiento consiguió engañar a algunos escritores como al-Himyari, quien dijo de Salobreña (Granada) que su alcazaba contaba con muros de piedra y lo mismo se observa en otros escritos referidos a Guadalajara y Guadix (Pavón Maldonado, 1993: 15-16)[1]. Sin embargo, no escasean tampoco las zonas en que llagas y tendeles irrumpen sobre la superficie de las cajas o se plantean allí otro tipo de diseños, lo que obliga a pensar en prestaciones alternativas; paralelamente, el fenómeno se manifiesta en los encintados sobre sillarejo de la Puerta de los Vientos, perteneciente al cordón de murallas almohades de Rabat. A impulsos ornamentales deben responder las dos diagonales trazadas al interior de un falso sillar en el alicantino Castillo de La Mola en Novelda (VV.AA., 1996: 245; Azuar Ruiz, 2005: 124), así como los motivos de burbuja que decoran la Torre de los Pozos (Cáceres), el Castillo de Montalbán (Toledo) y la atalaya existente en Santa Fe de Mondújar (Almería). Ahora bien, ante determinados diseños cabe pensar en un sentido más trascendente. El Castillo de Xivert (Castellón) y la mencionada Torre de los Pozos incluyen inscripciones a modo de profesiones de fe, que pueden entenderse como invocaciones a Alá ante el trance de la *ŷihād* (Bazzana, 1976: 31; VV.AA, 1996: 246; López Elum, 2002: 195; Hofbauerová, 2002: 286; Márquez Bueno, Gurriarán Daza, 2003: 89). Las estrellas de ocho puntas, presentes en el murciano Castillejo de Monteagudo (Navarro Palazón, Jiménez Castillo, 1995: 94-95), en la Torre de los Pozos y en el Castillo de Montalbán, se han interpretado como elementos profilácticos. Todavía podemos añadir otra finalidad más, sugerida por Rafael Azuar. Si bien el desarrollo cronológico de estas fábricas abarca desde edificios califales –castillos de El Vacar (Espiel, Córdoba) o Baños de la Encina (Jaén), entre otros–, hasta construcciones nazaríes –como la Puerta de Elvira (Granada) o la referida torre almeriense–, su momento álgido ha sido situado durante el mandato del califa almohade Abu Yusuf Ya'qub al-Mansur (1184-1199). Él sería responsable de la erección de una enorme cantidad de murallas y fortalezas –más de medio centenar–, que se extienden *desde levante a poniente de al-Andalus y desde el Campo de Calatrava hasta Marrakech* con la innegable afinidad que las confiere este fingido aparejo (VV.AA, 1996: 245-263); tanto es así, que para



Fig. 1 – Castillo de El Vacar (Córdoba). Fuente: R. Ruiz

[1] Pavón Maldonado, B. (s.f.): "Murallas de tapial, mampostería, sillarejo y ladrillo en el Islam Occidental (Los despojos arquitectónicos de la Reconquista. Inventario y clasificaciones)". http://www.basiliopavonmaldonado.es/documentos/murallastapial.pdf. Fecha de consulta 10/12/2013.

Azuar y su equipo se trataría de una imagen buscada deliberadamente al objeto de identificar y exteriorizar el poder de los Unitarios. De ser cierto, este fenómeno inauguraría una de las vocaciones más llamativas del esgrafiado, al haberse implicado como elemento expresivo y de representación en no pocos ejemplos de "arquitectura parlante". En ellos se evidencia la asimilación por parte de nuestra técnica de relevantes contenidos que vienen a cuestionar las superficiales consideraciones que ha merecido como recurso específicamente ornamental.

Superior en ambición al revestimiento aplicado a los muros de tapia fue el programa ornamental del alminar de la Kutubiyya. En el cuerpo inferior de la torre, cuya construcción se inició durante el reinado del califa almohade Abd Al-Mumin (1130-1163), todas las fachadas recibieron un encintado en realce, destinado a regularizar las imperfecciones de su fábrica, habiendo sido trazados algunos falsos sillares con nuestro procedimiento. En los ejes verticales que define en cada frontis la superposición de diferentes vanos, es donde el esgrafiado almohade alcanza sus más altas cotas, fingiendo fábricas de ladrillo y sillería, frisos integrados por falsos nichos, dinteles adovelados con elaborados engatillados, guarniciones de ventanas a través de dovelajes, molduras en "S" y ricas bandas en los trasdoses, etc. Junto a estos repertorios de vocación arquitectónica conviven otros meramente decorativos, como son los motivos polilobulados de algunas albanegas o los octógonos encadenados que tapizan el interior de dos nichos ciegos. El criterio ornamental se impuso en la linterna del alminar, obra que promovió al-Mansur en 1195; este nuevo añadido enmarcó las ventanas con una sencilla cenefa y revistió los muros con una decoración seriada, basada en estrellas de ocho puntas, organización que aplicarán numerosas fachadas mudéjares (Ruiz Alonso, 2014: 38-40).

Todas estas evidencias trastocan por completo dos de los fundamentos sobre los que la bibliografía internacional ha construido la historia del esgrafiado, de manera que no puede seguir sosteniéndose que fuera la Italia renacentista el germen de este procedimiento, ni tampoco le corresponde a ella la primacía en cuanto a su difusión, dada la labor desarrollada por el Imperio Almohade a ambos lados del Estrecho.

4. El esgrafiado mudéjar y la supervivencia de las tradiciones medievales

No existe por ahora ninguna explicación concluyente que justifique el enorme arraigo que encontró el esgrafiado en Segovia durante la segunda mitad del siglo XV. Quizá pudo estar mediatizado por su protagonismo en la historia política de la Castilla del momento y por su pujanza económica, factores que, al tiempo que pudieron servir de reclamo para la llegada de artesanos, tal vez redundaron en un deseo de exteriorizar el éxito y el estatus a través de edificios con una especial prestancia decorativa. En cualquier caso, la concentración de manifestaciones, su gran calidad y el innegable deseo de experimentar por parte de sus hacedores, convierten a Segovia en un fenómeno realmente destacado en la historia de nuestro procedimiento. Fuera de esta ciudad y provincia, en el resto del reino el esgrafiado se utilizó de forma más ocasional, pero en la mayor parte de los edificios que conocemos parecen seguirse las pautas segovianas. La conocida popularmente como "Torre de Juan II" en el Alcázar, pudo llevarse a cabo en el marco de la guerra civil que enfrentó a Enrique IV y a su hermanastro Alfonso; en realidad se trata de la ampliación y recrecimiento de una torre anterior (López Díez, 2006: 260-261), en la que el esgrafiado pudo cumplir el cometido de dar un aspecto unitario a las fachadas, disimulando bajo sus circunferencias en relieve las sucesivas campañas constructivas. Curiosamente, este motivo y no otro es el que domina en la decoración esgrafiada de las fortalezas del momento: castillos segovianos de Pedraza y Cuéllar, Arroyomolinos (Madrid), Arcos del Jalón (So-

ria), Torreón de Lozoya (Segovia), Villena (Alicante), etc. Pero las coincidencias no se detienen aquí; la arquitectura religiosa segoviana cuenta para la mayor parte de sus esgrafiados con una flor de cuatro pétalos -a veces complementada con pedazos de escoria-, realizada geométricamente por el entrecruzamiento de otros tantos anillos: claustro del Monasterio de San Pedro de las Dueñas (Lastras del Pozo), Iglesia de San Juan Bautista (Aguilafuente), Claustro de la Vicaría en el Monasterio de San Antonio el Real (aquí pintada), fachada secundaria de la Capilla Real en el Convento de Santa Cruz y un muro del desaparecido Monasterio de Santa María de los Huertos (en la capital); fuera de Segovia, aparece en el Monasterio de Santo Tomás en Ávila, cuya construcción estuvo directamente relacionada con Santa Cruz (Campderá Gutiérrez, 2006: 106, 161). Para redondear esta hipótesis, hemos recurrido también a la arquitectura civil, donde el motivo más utilizado es una roseta de cuatro pétalos sometida al ritmo centrífugo de un vórtice. Con pequeñas variantes, la encontramos en la Torre de Arias Dávila (fig. 2), Casa de Aguilar, Casa de los Peces, una fachada en la C. de la Judería Nueva, un arco ubicado en uno de los patios del inmueble sito en la C. del Marqués del Arco nº8, otra fachada en la Pl. de San Esteban, Casa de los Campo…; el mismo diseño aparece en la arquitectura civil foránea: tres fachadas toledanas (Callejones del Salvador y de Don Diego, así como un frontis en la Travesía del Conde) y el Palacio de Lazárraga en Oñate (Guipúzcoa). Todo induce a pensar que el centro más activo del esgrafiado bajomedieval en España fue también un foco irradiador de esta técnica, en sus variantes de uno y dos tendidos, al tiempo que impondría los criterios ornamentales, presididos por sencillos esquemas geométricos y diseños de raigambre gótica que se repiten encadenadamente por toda la superficie disponible –al modo islámico–, combinados con cenefas. Diversas circunstancias determinaron que las singularidades del caso segoviano continuaran sucediéndose. Durante el siglo XVI recibió las novedades técnicas y decorativas del Renacimiento italiano, dando lugar a un original mestizaje con las formas y procedimientos mudéjares. Sin embargo, durante los siglos del Barroco, algunas fachadas de la capital y de ciertas localidades como Pedraza o Sangarcía, recurrieron de nuevo a los repertorios medievales, abriendo el camino a la asimilación del esgrafiado por parte de la arquitectura popular. Hito fundamental en este desarrollo será el revoque general de las fachadas de la Ciudad, promovido desde el Ayuntamiento en 1855, con el fin de mejorar su aspecto. La falta de diseña-



Fig. 2 – Torre de Arias Dávila (Segovia). Fuente: R. Ruiz

dores que hicieran evolucionar la decoración, determinó que se recurriera una vez más a los ejemplos del Medievo y a las decoraciones presentes en otras artes, cuyos repertorios eran de inspiración historicista. Tan profundamente calaría este proceder, que todavía hoy se siguen empleando profusamente decoraciones musulmanas y góticas.

Por otro lado, en diferentes países del universo islámico actual, la tradición del esgrafiado sigue viva (Irán, Marruecos, Egipto, Uzbequistán, Túnez, Turquía, Sudán, Arabia Saudí, etc.), aunque suele aparecer de forma esporádica. No ocurre lo mismo en las ciudades de Zinder, en Nigeria, y de Walata, en Mauritania. Sus numerosas manifestaciones emplean desde tiempo inmemorial materiales tan endebles como el barro o la bosta, lo que ha comprometido la supervivencia de antiguas evidencias y con ello la posibilidad de formular hipótesis sólidas sobre su génesis. Con respecto a Walata, algunos investigadores han aventurado que la llegada del esgrafiado pudo deberse al poeta y arquitecto granadino Abu Ishaq al-Sahili, quien, a decir de Ibn Jaldún, construyó hacia 1325 una sala de audiencias para el sultán Mansa Musa en la capital de Malí (Corral, 1985: 205; Orihuela Uzal, 2003: 169, 174-175). Por su parte, John A. Shoup refiere que la historia walatí, transmitida por tradición oral, atribuye las pinturas y esgrafiados de sus casas al legado de andalusíes exiliados por los almorávides en el siglo XI (Shoup, 2011: 188).

5. La etapa renacentista

Aunque desde sus inicios la simulación de fábricas de sillería va a estar muy presente en el esgrafiado florentino, sus realizadores buscarán pronto inspiración en otros trabajos decorativos más complejos, caso de las taraceas de mármoles polícromos. Es así como comienzan a aparecer sobre los revocos toscanos del *Trecento* frisos geométricos, rosetas, motivos zoomorfos y diseños foliados, cuya disposición sobre la fachada está supeditada a la propia estructura del edificio (Thiem, 1964: 27-28); estos esgrafiados eran monocromos, realizados a uno y dos tendidos, restando aún varios ejemplares, casi todos restituidos. El *Quattrocento* dotará de un mayor protagonismo al esgrafiado, de modo que, aunque una parte de la decoración se conjugue con las líneas directrices y las molduras pétreas de la fachada, otros ornamentos tomarán el mando y transformarán el conjunto. Favorecerán este desarrollo la invención del estarcido (Benevolo, 1981: 134-141) y la aplicación del esgrafiado con acabado en cal, variante que terminará por acaparar todo el protagonismo, hasta el punto de que Vasari la describirá más tarde en *Le Vite* (Vasari, 1550: XIV, 80); gracias a él, sabemos que el tendido de fondo se teñía con ceniza, estableciéndose así una bicromía blanco-gris/negro, tan cercana al dibujo o a la estampa que pudo servir de acicate para que los decoradores fueran introduciendo diseños más ambiciosos. Fingidos frontones, entablamentos, cenefas con elaborados elementos vegetales y paneles decorativos protagonizan los palacios Lapi y Gerini, adelantándose este último al Palacio Rucellai en la superposición de órdenes de pilastras (Pecchioli, 2005: 20). La decoración vegetal del *Palazzo* Spinelli ha sugerido a Alina Payne una posible relación con patrones textiles, quizá buscada deliberadamente al ser esta familia la productora de las sedas más lujosas de la ciudad; apoyándose en el argumento de que Florencia adornaba sus calles con ricos paños en ocasiones especiales, defiende que estos aderezos esgrafiados constituyeron la exteriorización permanente del éxito comercial e industrial de la urbe, volcada en el siglo XV a la producción de manufacturas de gran calidad (Payne, 2013: 229 y ss.). Otros vínculos pueden establecerse con la escultura contemporánea, favorecedora de la aparición de frisos integrados por palmetas, jarrones, bucráneos, guirnaldas y cornucopias, con las que a veces juegan figuras infantiles. A estas novedades responden los palacios Coverelli, *dell'Arte della Seta*, patio del Medici-Riccardi, el *dei Priori* (Colle di Val

d'Elsa), Ammannati (Pienza), etc. El siglo XVI supone la plenitud del esgrafiado florentino, dominado ahora por grutescos, figuras alegóricas, panoplias, motivos heráldicos, cestos de frutas, *putti*, máscaras y complejos programas iconográficos, en los que, para mayor riqueza, el esgrafiado se combina a veces con pintura al fresco. Conocemos los nombres de algunos de sus hacedores. Andrea di Cosimo Feltrini fue autor de las fachadas de los palacios Gondi, Guidotti, Panciatichi (desaparecidos), Lanfredini y Sertini, así como del patio del *Palazzo* Bartolini Salimbeni. Un discípulo suyo, Cristofano Gherardi, "il Doceno", fue responsable, junto a Vasari y otros artistas, de la decoración del *Palazzo* Vitelli a la Cannoniera en Città di Castello. Al propio Vasari se debe la transformación del antiguo *Palazzo degli Anziani* en Pisa, cuya fachada incorpora figuras y símbolos seriados como el zodiaco, las artes, dioses de la antigüedad, virtudes, etc.; igualmente, comenzó el proyecto de la epatante decoración del *Palazzo* Ramírez de Montalvo, que luego ejecutaría otro artífice relevante, Bernardino Barbatelli, conocido como "il Poccetti". En su fachada, sigue predominando el uso del grutesco, pero el mayor protagonismo corresponde a los grandes medallones figurativos y a los nichos arquitectónicos con alegorías, puesto que el programa iconográfico conciliaba las virtudes de Cosme I de Medici, con las de su fiel servidor, el noble castellano Antonio Ramírez de Montalvo. Otras fachadas esgrafiadas realizó Poccetti en los palacios Giudici di Routa (desaparecido) y de Bianca Capello (fig. 3), así como en el *Corridoio* de Vasari.

Se ha especulado con la posibilidad de que el esgrafiado pudo aparecer en el urbanismo romano como consecuencia de la llegada de inmigrantes de procedencia toscana, animados por la presencia de los papas mediceos (Errico, Finozzi, Giglio, 1985: 58). Pronto alcanzaría una gran notoriedad, compitiendo y combinándose también con la pintura monocroma, hasta contabilizarse



Fig. 3 – Palacio de Bianca Capello (Florencia). Fuente: R. Ruiz

más de 200 fachadas realizadas con ambos procedimientos, aunque su número actual es prácticamente anecdótico. A pesar de ese vínculo florentino, las manifestaciones romanas evidencian una personalidad propia. Técnicamente, junto al contraste blanco-gris del esgrafiado con acabado en cal, es posible encontrar fondos ligeramente rojizos, consecuencia del empleo de teja o ladrillo machacado en el mortero. En el plano ornamental, proliferan las simulaciones de sillería simple (sendos edificios en Via del Governo Vecchio y Via Dei Capellari, Casina Mattei en Piazza in Piscinula, Casa del cardenal Bessarione, *loggia* de la Casa dei Cavalieri di Rode, Albergo dell'Orso, etc.), que irán dejando paso al almohadillado en punta de diamante (Casina del Curato, una fachada en la Piazza del Biscione, otras en Via della Fossa y en el Vicolo del Governo Vecchio, patios de los palacios Burcardo y degli Anguillara…), combinado con largos frisos de elementos vegetales, bucráneos y cuernos de la abundancia (casa unida a la Torre Millina), delfines, quimeras, leones, máscaras, jarrones, pegasos, escudos (fachada en el Vicolo del Moro), *putti* alados (frontis en

el Vicolo Sugarelli), *thiasos* marinos (fachada en Via della Fossa), guirnaldas (supuesta casa de Benvenuto Cellini), etc. Los grutescos pueden configurar paneles, cenefas o guarniciones de vanos (Torre Millina, patio del Palacio Costaguti, escalinata y pajareras de los Orti Farnesiani). Columnas, frontones, pilastras, celosías y arcadas se simulan fundamentalmente en patios (palacios Ricci y Costaguti), combinándose a veces con grandes panoplias (*Palazzo* della Rovere). Por último tienen también una buena visibilidad los retratos de personajes al interior de tondos (una fachada en la Via del Pellegrino, Casale Strozzi, patio de la Casina Mattei, Casa Sander…). La culminación evolutiva supuso combinar las bandas ornamentales con grandes paneles narrativos de la historia o de la mitología romanas, junto a otros espacios más reducidos –preferentemente entre ventanas– en los que se reprodujeron personajes y dioses de la antigüedad (fachada en la Via della Maschera d'Oro, patio del Palacio Costaguti, Casa del Boia…). La presencia de este mismo tipo de asuntos y composiciones en grisallas (palacios Milesi o Ricci) y estucos (fachada del *Palazzo* dei Pupazzi o patio del Palacio Spada), induce a pensar que quisieran imitarse relieves y esculturas de la antigüedad romana revistiendo las paredes, tal y como había hecho Bartolomeo Ammannati en la Villa Medici. Diversas fuentes y modernas atribuciones refieren los nombres de artistas dedicados a estas labores: Bernardino Pinturicchio, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio, Maturino Fiorentino, Jacopo Ripanda, Baldassarre Peruzzi, Virgilio Romano, Rafaellino da Regno, etc. El influjo del esgrafiado romano llegó a otros rincones de Italia, caso del Palacio Settimio en Palermo o del Racani-Arroni en Spoleto.

Habitualmente se sostiene que, desde Italia, nuestro procedimiento se expandió por Centroeuropa aprovechando rutas comerciales; quizá el Camino de Santiago fue la vía de arribo a España y Portugal. Por otro lado, la posible presencia de una banda esgrafiada en el Palacio de Hampton Court (Inglaterra), atestiguada por un dibujo de Anton Van Wyngaerde, ha sido interpretada por Jonathan Foyle como testimonio de la influencia del tratado "De Cardinalatu" (1510), obra del humanista Paolo Cortesi, que incluye nuestra técnica entre los dignos acabados que pueden recibir las residencias de los prelados; la iniciativa debió corresponder al cardenal Thomas Wolsey, propietario entonces del edificio (Foyle, 2002: I, 249-252).

Tempranos ejemplos de esa expansión ofrecen en Suiza las casas Padrun (Andeer) y Somazzi (Gentilino), con sus respectivas decoraciones fechadas en 1501 y 1510 (Westerhoff, 2009: 23). La tradición atribuye la llegada del esgrafiado al Cantón de los Grisones a mercenarios suizos que habían prestado sus servicios en Italia (Hill, 2006: 176). La mayor parte de los testimonios se ubican en el ámbito rural, aplicados a las fachadas de grandes casonas que salpican los valles de Engadina, Bregaglia y Valtellina, donde todavía se mantienen en activo tanto la técnica artística como los modelos ornamentales del siglo XVI. Fue entonces cuando se reinterpretaron en clave popular elementos del léxico renacentista como el arco de triunfo –para la entrada principal–, la sillería en punta de diamante –que puede tapizar toda la fachada o concentrarse en el adorno de esquinas–, los frontones, balaustradas, pilastras y entablamentos –guarneciendo ventanas–, así como las bandas de acanto, *putti*, dragones, volutas y delfines; buenos ejemplos pueden verse en las poblaciones de Guarda, Zernet, Sent, Ardez, Bondo o Zuoz. Las representaciones figurativas ocupando paneles no son demasiado comunes: la Estigmatización de San Francisco, en la Casa Somazzi; las figuras de Mercurio y Venus en la Casa Zuccalli (Roveredo); las personificaciones de la Justicia y la Templanza, es lo que resta de una serie mayor en la localidad de Vicosoprano, población que también cuenta con otro frontis, fechado en 1577, en el que un músico toca el laúd ante la atenta mirada de un galgo; en sus proximidades, dos personajes

se enfrentan a espada y otros dos parecen abrazarse. A estos repertorios deben añadirse elementos procedentes de la cultura popular: animales reales –gallos, pavos reales, cabras–, seres fantásticos –dragones, sirenas de colas simples o dobles, cuadrúpedos amenazantes, mamíferos, peces y reptiles con cabezas humanas (espectaculares son algunas casas de Cinous-Chel)–, rosetas y vórtices en base a construcciones geométricas muy simples…, a los que pronto se sumarán –probablemente a finales de siglo o ya en el Barroco– jarrones y ramos florales, con una destacada presencia del tulipán. Se constata igualmente la existencia de numerosas inscripciones que no se sujetan a una ubicación fija sobre las fachadas; hacen alusión al año de construcción del edificio, al nombre del propietario, recogen proverbios, etc.

Las novedades ornamentales renacentistas no sufrieron en el resto de Centroeuropa una transformación tan radical como lo hicieron en Suiza, aunque cada territorio aportó elementos de su propia idiosincrasia (tanto decorativos como propiamente arquitectónicos, a los que también tuvo que adaptarse el esgrafiado), configurando nuevas escuelas regionales: Silesia, la actual República Checa, el este de Alemania, la región noroccidental austriaca de Waldviertel y Eslovaquia, parecen ser las más importantes. Fuera de estas demarcaciones es posible encontrar manifestaciones, si bien con carácter esporádico. El fenómeno más llamativo es la adaptación de las composiciones narrativas romanas a una nueva finalidad, puesto que su uso parece haberse vinculado a la burguesía y a la nobleza protestantes. Haciendo alarde de su condición religiosa, incorporaron a las fachadas esgrafiados narrativos aleccionadores, apegados frecuentemente a los temas veterotestamentarios, aunque también encontramos pasajes históricos de la antigua Roma, fábulas de Esopo, series como las Edades del Hombre, mitos clásicos, etc.; para su consecución, los esgrafiadores recurrieron a menudo a estampas realizadas por artistas de la órbita luterana como Virgil Solis, Heinrich Aldegrever, Sebald Beham, George Pencz o Lucas Cranach. Ejemplifican esta tendencia varias casas en las localidades austriacas de Krems, Gmünd, Retz, Eggenburg, Althofen, Horn, Weitra, Paternion, Langenlois y el ayuntamiento de Zwettl; en Alemania, los castillos de Dresde y Neoburgo; en la República Checa, numerosos edificios –casas, palacios y castillos– de Praga, Slavonice, Telč, Litoměřice, Znojmo, Prachatice, Mikulov, Třebíč, Litomyšl, Tabor, etc.; en Polonia, la decoración de un edificio en la población de Zagrodno (hoy en el Museo Regional de Chojnów), la "Casa de la Jaula de Codorniz" en Legnica, un granero desaparecido en el complejo monacal de Nawojów Luzycki, el Castillo de Krasiczyn, etc.

En España, las evidencias más destacadas del esgrafiado renacentista han aparecido en las provincias de León, Toledo, Segovia, Salamanca, Huelva, Cáceres y Badajoz, situándose Extremadura en un plano muy relevante por la cantidad y calidad de sus manifestaciones. Portugal cuenta igualmente con un corpus significativo de ejemplares, compartiendo ambos países algunas singularidades. La primera de ellas tiene que ver con la aclimatación del esgrafiado con acabado en cal a las tradiciones arquitectónicas y ornamentales existentes, cuestión que se resolvió aplicándolo a repertorios góticos (Iglesia de San Blas en Évora), manuelinos (Fonte da Rainha en los jardines de la Quinta da Amoreira da Torre, cerca de Montemor-o-Novo) y mudéjares (iglesias pacenses de Alange, Hornachos, Palomas, Puebla de la Reina, etc.), aunque finalmente acabe por imponerse el repertorio renacentista. Otra particularidad es la decidida inclinación por decorar interiores, ya sean zaguanes, estancias, templos, claustros, escaleras, sacristías o patios, en los que se llegan a crear espacios envolventes al aplicarse la decoración en paredes y bóvedas; así es la nave de la Iglesia del Espíritu Santo en Arronches (Portugal) y las sacristías de la Asunción de Nuestra Señora, en la localidad segoviana

de Torreiglesias, de Santo Domingo en Trujillo y la también cacereña de San Blas en Toril. Tal concepto ornamental cuenta con muy pocas evidencias en el resto de Europa, siendo su expresión más lograda, la Sala del Tesoro y el Comedor del castillo checo de Telč. Aunque el esgrafiado no abandonó del todo el ámbito la fachada, indudablemente vio reducido su campo de acción, concentrándose en adornar los espacios inmediatos a las cornisas, chimeneas, vanos, etc., siendo éste el punto de partida para la presencia de nuestra técnica en la arquitectura popular extremeña y portuguesa. Los temas representados son fundamentalmente ornamentales, aunque es posible encontrar también alguna escena bíblica ("Adoración de los Reyes" en la Iglesia de Santiago en Medellín), fábulas (claustro del Monasterio de Santa María de Carrizo y escalera del Convento de Villafranca del Bierzo), personajes al interior de tondos (Arco de la Canonjía segoviana, estancia de la Casa de los Perero en Alcántara, claustro de la Conventual Santiaguista en Calera de León…), e incluso calvarios de cierta monumentalidad (sacristía de Santo Domingo en Trujillo, cabecera de San Andrés en la misma población, e Iglesia del Convento de San Francisco en Castelo de Vide, Portugal). Particularmente interesante en Extremadura es la presencia de amerindios sustituyendo a las tradicionales figuras de salvajes y *putti* en composiciones ornamentales o sosteniendo escudos, fenómeno que se advierte en el Palacio de la Conquista de Trujillo, Castillo de Belvís de Monroy, sacristía de San Blas en Toril, etc.

6. El foco valenciano y su irradiación

Frente al retroceso que en los siglos del Barroco experimenta el esgrafiado en buena parte de Europa –debido a la competencia de la pintura–, o como brillante alternativa al tono continuista de las tradiciones mudéjares y renacentistas –presentes en Segovia, Extremadura, México, Suiza o Polonia–, surge en las provincias de Valencia y Castellón un modo muy característico de aplicarlo, cuyo desarrollo ha señalado Alberto Ferrer entre 1642 y 1710, periodo en el que ven la luz más de medio centenar de manifestaciones. Sus ámbitos de aplicación van a ser los interiores, fundamentalmente de edificios religiosos, cubriendo muros, soportes, bóvedas y cúpulas, con una especial predilección por el grutesco y las más variadas combinaciones de roleos de acanto configurando volutas pobladas; en ellas habitan pájaros, leones, conejos, ángeles, centros de frutas, máscaras, jarrones florales, seres fantásticos y escuetas alusiones religiosas, como las presentes en el Santuario del Niño en Caudiel (Castellón), donde se reitera la imagen de una custodia rodeada por grandes ramos de vid, de los que se alimentan aves. El fenómeno, desvinculado aparentemente de la experiencia renacentista peninsular, parece haberse iniciado en la cartuja de Ara Christi (El Puig, Valencia), a la que muy pronto van a seguir sus hermanas –dato interesante por lo que pueda tener de relación con los fenómenos de difusión que venimos observando– de Valldecrist (Real Villa de Altura, Castellón) y Portaceli (Serra, Valencia), en unión de un buen número de iglesias pa-



Fig. 4 – Interior de la Iglesia de San Esteban (Valencia). Fuente: R. Ruiz

rroquiales, conventuales y monásticas, siendo más atenuado su uso en la arquitectura civil (Ferrer Orts, 2000: 107). Desde Valencia, el esgrafiado irradiará con caracteres similares hacia parte de Aragón, Baleares y Cataluña. Siempre se señala como paradigma de esta escuela a la Iglesia de San Esteban en Valencia (fig. 4), aunque no son nada desdeñables otras realizaciones como la de San Joaquín y Santa Ana en Segorbe (Castellón), la Capilla de Santa Bárbara en la Iglesia de San Juan del Hospital en Valencia, el Santuario de la Virgen de la Zarza en Aliaga (Teruel), la Iglesia de María Magdalena en Lécera (Zaragoza), la de San Severo en Barcelona, etc.

7. El Esgrafiado en Cataluña

Aunque el área catalana reciba el esgrafiado con unos caracteres ajenos y muy definidos, circunstancias históricas y aportaciones estéticas novedosas cambiarán por completo esta inercia, configurando un estilo propio que quedará ligado a sus señas de identidad. En ello incidió el despegue económico y demográfico de Barcelona, tras la Guerra de Sucesión y el periodo de represalias por parte del bando vencedor (Nonat Comas, 1913: 137-141, 157 y ss.). Se produce entonces una interesantísima evolución, adaptándose el esgrafiado a los postulados ornamentales del Rococó, al tiempo que la decoración se traslada a las fachadas, mayoritariamente de edificios domésticos –fundamentalmente viviendas, pero también casas gremiales como la barcelonesa *dels Velers*–, si bien una de sus realizaciones más importantes será la Iglesia de Sant Celoni. En muy poco tiempo, su amplia aceptación se dio no sólo en el entorno urbano, sino también en el rural, cambiando por completo la austera imagen de algunas masías, sobresaliendo la de la familia Masferrer, en Sant Sadurní de Osormort (fig. 5). Este edificio reúne muchos de los caracteres ornamentales que van a convertirse en los grandes tópicos del esgrafiado catalán: personajes concebidos de forma escultórica sobre pedestales (aquí corresponden a Vitruvio, Fidias, Miguel Ángel y Apolo), jarrones de flores y frutos, figuras infantiles, series (los Cuatro Elementos y las Artes están presentes en una de las fachadas), trofeos, guirnaldas, elementos arquitectónicos fingidos, paneles con escenas narrativas y representaciones de oficios, etc. Varias fachadas barcelonesas supeditan la decoración a la actividad industrial o comercial que se desarrollaba en el inmueble, siendo la antigua Librería Cormellas su testimonio más destacado, al representar el interior del establecimiento; ello delata la cercanía de estos programas ornamentales con la pintura, vinculación que llega hasta la plasmación de alguna escena galante. Cuando el siglo está a punto de terminar, en 1793 se esgrafía la fachada de la Masía Can Tusquets en Barcelona, presidida por un gran reloj de sol, motivo llamado a convertirse en uno de los más populares del esgrafiado catalán. En numerosas localidades se empleará también el diseño seriado geométrico a modo de elemento tapizante.

Tras esta gran eclosión, la mayor parte de la siguiente centuria prescindió en su arquitectura del uso del esgrafiado, revitalizándose de nuevo, a finales de siglo, merced a las diferentes corrientes que se agruparon bajo el fenó-



Fig. 5 – Fachada de la Masía Masferrer (Sant Sadurní de Osormort, Barcelona). Fuente: R. Ruiz

meno modernista. La inclinación del Modernismo catalán por oficios y artesanías del pasado como ésta, se acomodaba particularmente bien a la búsqueda de una arquitectura que reflejara esa identidad nacional, perseguida desde la década de 1830 con el surgimiento de la *Renaixença*; sin embargo, la resurrección del esgrafiado se produjo a nivel técnico y no estético, puesto que en nada aflora el carácter barroco que lo dio contenido en el siglo XVIII. Es más, una parte de las realizaciones buscaron deliberadamente el encuentro con la ornamentación medieval, mezclada con algún guiño ocasional a la estampa japonesa. Destacarán en esta línea de trabajo los más importantes arquitectos del momento, a la cabeza de los cuales hay que situar a Lluís Domenech i Montaner (Casa Lleó Morera, Fonda España –en Barcelona–, Instituto Pere Mata –Reus–) y a Josep Puig i Cadafalch (casas Regás –Mataró-, El Cros –en Argentona–, Amatller, Macaya, Muntadas –Barcelona–, etc.), seguidos por una ingente nómina, en la que no puede obviarse a Antoni M. Gallissa (Casa Manuel Llopis en Barcelona) o al mismo Antoni Gaudí en su faceta historicista (Casa Vicens en Barcelona y Palacio Episcopal de Astorga). Junto a ellos, otros arquitectos aplicarán el esgrafiado a una ornamentación más en consonancia con las diferentes alternativas europeas de este estilo, entre ellos Jeroni Granell (sus propias casas en Barcelona), Manel J. Raspall (Casa Reig en La Garriga), Josep Vilaseca (Casa Dolors Calm en Barcelona), Enric Sagnier (Casas Tomás Roger de Barcelona), etc. Por último, tenemos que mencionar a algunos alumnos y arquitectos colaboradores de Gaudí que emplearon de forma muy personal e independiente el esgrafiado: Joan Rubió i Bellver (Iglesia del Sagrado Corazón en Raïmat), Salvador Valeri (Casa Comalat en Barcelona), Francisco Berenguer (Casa de Gaudí en el Parque Güel) y, sobre todo, Josep Mª. Jujol (Casa Bofarull de Els Pallaresos, Casa Negre y otras residencias en Sant Joan Despí, etc.). El esgrafiado fue aplicado mayoritariamente a construcciones domésticas, destacando en ello los grandes edificios residenciales del Ensanche barcelonés, donde nuestra técnica puede aparecer aplicada a fachadas, portales, patios, azoteas, escaleras y estancias.

Muy pronto el Modernismo dio señales de agotamiento o, en todo caso, acusó la ofensiva de un nuevo movimiento artístico, el *Noucentisme*. En él vinieron a confluir los deseos de renovación de los creadores catalanes, la reivindicación de lo autóctono compatibilizada con un afán europeísta de modernidad, así como las aspiraciones nacionalistas de un nuevo orden político. Los siempre imprecisos límites que para él se han establecido van desde 1906 a 1923; no obstante, si consideramos las formas decorativas que asumió el esgrafiado catalán de este momento, su estética aún sigue viva en muchas poblaciones, caso de Martorell. La explicación a este fenómeno hay que buscarla en la asociación al *Noucentisme* de elementos intrínsecos al carácter catalán, tales como la sobriedad, el clasicismo, la serenidad, el mediterraneísmo, el gusto por la perfección y por la sencillez…; irrenunciable va a ser, igualmente, su adhesión a la historia vernácula y su puesta en escena, ya sea a través de la humildad de la casa popular, de la racionalidad y prestancia de la arquitectura clásica –sentimiento alimentado por los descubrimientos que tuvieron lugar en Ampurias–, ya desde la grandeza del lenguaje barroco. Todo ello se volcará en incontables fachadas esgrafiadas por toda Cataluña, convirtiendo a los muros, no solo en receptores de formas procedentes de una determinada estética, sino también en emisores de unos contenidos que calarán muy hondo en el sentir popular. El esgrafiado trascendió así el ámbito urbano –siempre señalado como objetivo preferente de la arquitectura *noucentista*– y la selecta clientela que supusieron los estamentos oficiales, la iglesia y un buen número de *connoisseurs*; sospecho que en ello tuvo mucho que ver el trabajo autónomo de los propios esgrafiadores –convertidos en transmisores de las nuevas fórmulas–, así como de arquitectos y cons-

tructores secundarios, seducidos por los hallazgos de las grandes figuras. Como puede suponerse, las manifestaciones son cuantiosas y muy diversas, destacando entre ellas la Casa de los Canónigos de Barcelona (obra de Joan Rubió i Bellver), la remodelación del Palacio de Pedralbes (de Eusebi Bona i Puig y Francesc de Paula Neboti), varias fachadas de Sant Juliá de Vilatorta, la Casa Gasull en Reus (Lluis Doménech i Montaner), el complejo parroquial de la Mare de Déu dels Àngels en Barcelona (Josep Danés i Torras), una fachada en la Plaza de España en Vilanova i la Geltrú (José Francisco Ráfols), los grupos escolares Baixeras, Milá i Fontanals, Lluís Vives, etc. (Josep Goday), la Casa Colldeflors en Barcelona (Ramón Puig i Gairalt)… Obligado es citar a algunos esgrafiadores que adquieren ahora gran notoriedad como Ferran Sala, Francesc Canyellas, Miquel Pallás o Joan Paradís. Entre los temas más redundantes están los que hacen referencia a la antigüedad griega y romana, al *Quattrocento* italiano, Barroco y Rococó, los asuntos marineros, antiguos oficios y campesinos, relojes de sol, jarrones florales, imágenes de santos y ángeles, etc.

8. La inspiración clásica

La fascinación por las manifestaciones artísticas de la antigüedad aportó a la historia del esgrafiado algunas de sus realizaciones más singulares, aunque no destaquen por su número. La depuración impuesta por el Neoclasicismo, nada favorecedora para el desarrollo de tecnologías artísticas como la que nos ocupa, comenzó a cambiar de signo en los primeros decenios del siglo XIX, cuando varios eruditos, arqueólogos y arquitectos, vinieron a hacer tambalear sus ortodoxos principios, al poner de manifiesto que la escultura y la arquitectura antiguas habían sido pintadas en vivos colores, abriendo una vehemente polémica que duraría décadas.

A Michael Gottlieb Bindesbøll se debe el Museo Thorvaldsen de Copenhague (fig. 6), una de las grandes expresiones de la corriente polícroma del Neoclasicismo tardío; fue construido entre 1839 y 1848, con el propósito de acoger las obras y colecciones que el célebre escultor Bertel Thorvadlsen había legado a la ciudad. Bindesbøll propuso rodear el edificio con un friso esgrafiado que se haría realidad en los años 1846-48 y 1850 (Helsted, Henschen, Jørnæs, 1990: 112), sobre diseños del pintor Jørgen Valentin Sonne. Tan ambiciosa fue la empresa, que incluso se desarrolló para ella una variante específica de esgrafiado a partir de unas muestras de estuco que Bindesbøll había recogido en Pompeya. El encargado de la investigación fue el constructor J. F. Holm, quien explicaría sus hallazgos en un manual, nombrando a esta técnica "mosaico de cemento" (Holm, 1850), aunque en realidad corresponda a un procedimiento ya empleado con anterioridad –a una escala infinitamente más modesta-, al que hemos llamado "esgrafiado embutido". La amplia banda que se extiende por tres de las cuatro fachadas del edificio narra la llegada del artista al puerto de Copenhague en 1838, el caluroso recibimiento de que



Fig. 6 – Museo Thorvaldsen (Copenhague). Fuente: R. Ruiz

fue objeto, así como la descarga y traslado de sus esculturas desde el barco que las transportaba hasta la sede del Museo. A priori, el argumento de parte del friso puede parecer prosaico, sensación que se ratifica por la objetividad de la puesta en escena, así como por los elementos anecdóticos que se incluyen; sin embargo, con ello quiso enfatizarse el logro colectivo que había supuesto el proyecto (Henderson, 2005: 36 y ss.), apoyado –entre otras iniciativas– por una colecta nacional, siendo al mismo tiempo expresión de la política surgida tras el final del Absolutismo, así como del moderno concepto de museo, cuya base es el legítimo derecho del ciudadano a conocer y beneficiarse de los grandes logros de la Humanidad.

En 1868 fallece uno de los artistas más comprometidos con la técnica del esgrafiado, el alemán Max Lohde. Al año siguiente, un artículo, *El esgrafiado y su último cultivador*, recuerda uno de sus trabajos, por desgracia desaparecido, la decoración esgrafiada para los frontones de la Escuela de Equitación del Ministerio de la Guerra en Berlín, donde se representaban la lucha entre centauros y lapitas, así como una carrera de caballos en el contexto de los Juegos Olímpicos (Meyer, 1869: 706).

Tiempo después se construye la Biblioteca-Museo Víctor Balaguer en Vilanova i la Geltrú (Barcelona), una iniciativa del escritor, periodista y político Víctor Balaguer i Cirera. El encargado de materializar tal idea entre los años 1882 y 1884, fue el arquitecto Jeroni Granell, quien acomodó en esta obra lenguajes tan distintos como el greco-romano o el egipcio, así como un amplio uso del esgrafiado en sus fachadas externas, todo lo cual no deja de recordar al museo danés. Las fachadas de Vilanova i la Geltrú se organizaron en base a paneles, asuntos y escenas independientes, aunque en conjunto tengan una indudable intencionalidad global. Dieciocho paños esgrafiados de formato rectangular, separados por pilastras, rodeaban la biblioteca-museo (hoy restan doce), ocupando la mitad inferior de los muros, sobre un zócalo. Sus temas correspondían a cuatro bloques referidos al mundo del conocimiento: el Arte, la Ciencia, la Tecnología y la Literatura, destacándose algunas de sus más significativas conquistas y personalidades, entre ellas, la "Atenea Partenos" de Fidias, el "Moisés" de Miguel Ángel, Fray Angélico, Cristóbal Colón, Gutenberg, Edison, Dante, Cervantes, Calderón de la Barca y Shakespeare (Sánchez Hidalgo, 2011).

Algunas fachadas de viviendas recibieron decoración esgrafiada en estilo neopompeyano. Una, probablemente de finales de siglo, hemos visto en Bruselas; la otra es la Casa Nuriá, obra de Miquel Pallás en Sant Julià de Vilatorta (Barcelona), fechada en 1929. Sin embargo, la mejor realización corresponde a los patios del Palacio Legislativo de Montevideo, con cartones realizados por el arquitecto Caetano Moretti y ejecución del decorador Arquímedes Albertazzi en 1923 (Bausero 1987: 98).

Por último, nos detendremos en un curioso monumento, iniciado el año 1926 en Estados Unidos, la Columna de Astoria. Fue sufragada por el Gran Ferrocarril del Norte y por el magnate Vincent Astor, en agradecimiento al papel que jugó la ciudad en los negocios familiares. Se trata de una estructura de acero y hormigón, revestida con esgrafiado y pintura, que imita a la famosa Columna de Trajano. El relieve que, en espiral y alrededor del fuste, narraba las campañas contra los dacios en el Foro de Trajano, es sustituido aquí por una banda esgrafiada, con similar disposición aunque mucho más ancha, en la que se rinde tributo a los exploradores y primeros colonos de este lugar, cuya labor propició la expansión de Estados Unidos hacia el Pacífico. Así, se nos muestran los bosques primigenios de la región, sus nativos, la llegada del capitan Robert Gray (descubridor de la desembocadura del Columbia) y de expediciones posteriores, el comercio de pieles, la construcción del Fuerte Claptsop, etc. El arquitecto de la Columna fue Electus Litchfield, pero para la decoración se contrató a un artista

italiano, Attilo Pusterla, un milanés emigrado que era profesor en la Escuela de Arte Leonardo da Vinci en Nueva York (Smith, 2011: 126).

9. El esgrafiado neorrenacentista

El interés de los arquitectos neoclásicos por conocer *in situ* las manifestaciones de la antigüedad romana, propició que también acabaran admirando los palacios y las villas renacentistas; al calor de estas inquietudes surgiría una arquitectura italianizante que de un modo natural llevó a la revitalización del esgrafiado. Al influyente arquitecto alemán Gottfried Semper se le atribuye el principal mérito en esta empresa, testimoniada por el Teatro Real de Dresde (1834-1841, destruido en 1869), la casa que construyera para su hermano Wilhelm en Hamburgo (1843), la fachada del Polytechnikum de Zúrich (1858-65) y el Observatorio Astronómico de esta misma ciudad (1863), a los que destinó sistemas ornamentales del renacimiento italiano: personajes clipeados, grutescos, heráldica, figuras alegóricas en fingidas hornacinas, *putti*, guirnaldas, etc. Además, en 1867 firma *Die Sgraffito-Dekoration*, un artículo que parte de la observación de los ejemplares renacentistas italianos, donde describe la técnica del esgrafiado con acabado en cal, habla de los materiales y herramientas, así como de su propia experiencia.

Rápidamente, el esgrafiado volvió a extenderse por buena parte de Europa, ahora en clave neorrenacentista, llegando a lugares donde no se había practicado hasta entonces como Estocolmo, Bruselas o Budapest. Arribó incluso a Norteamérica, donde adquirió cierta notoriedad el artista Maximilian Franz Friederang, autor, entre otras obras, de una estancia en el actual edificio del Capitolio en Washington.

A la iniciativa de Sir Henry Cole parece responder la fachada posterior del ala que lleva su nombre en el South Kensington Museum de Londres (posteriormente denominado Victoria & Albert Museum), cubierta enteramente por esgrafiados en 1872, de la mano del profesor Francis Moody y sus alumnos (Lamb, 1999: 24)[2]. Con una inmediatez pasmosa, el esgrafiado se incorporó a otros edificios públicos y privados de Londres: el *Royal College of Organists* (1873-1875), la *Former Choir School of St. Paul's Cathedral* (1874), e incluso una lechería en el municipio londinense de Islington.

En Viena, Semper ejerció un considerable ascendiente sobre el pintor Ferdinand Laufberger. Formó equipo con otro artista, Karl Karger, y juntos decoraron el Museo Austriaco para el Arte y la Industria, con personificaciones de las artes y bandas decorativas. El edificio fue planificado por el arquitecto Heinrich von Ferstel, quien lo ejecutó entre 1866 y 1871 bajo la idea del South Kensington Museum (Voncken, 2000: 36-38). Ferdinand Laufberger realizó igualmente la muy bien elaborada decoración de los patios del Kunsthistorisches Museum (fig. 7), con simulados monumentos que honran los nombres de grandes creadores y alegorías de las artes y de los oficios artísticos. A von Ferstel se debe también la Universidad de Viena, una de cuyas fachadas se decoró con diseños de August Eisenmenger, planteando figuras de dioses y alegorías bajo elaborados baldaquinos.

Tras su experiencia con Semper en el Polytechnikum, el artista Adolf Wilhelm Walther dio nuevos bríos al esgrafiado en Sajonia con un admirable mural, "La Cabalgata de los Príncipes" en el Palacio Real de Dresde; fue realizado entre 1872 y 1876 para conmemorar el 800 aniversario de la dinastía Wettin. A la enorme pared de que disponía, destinó un inmenso tapiz fingido, cuyo asunto principal está integrado por noventa y tres personajes

[2] Ignoramos la razón por la que Jane Lamb afirma que esta decoración data de mediados de siglo.

que desfilan a pie o a caballo. El mayor protagonismo corresponde a los mandatarios que se han ido sucediendo en Sajonia a través de los tiempos, comenzando con Konrad el Grande, que gobernó desde 1127 hasta 1156 (Urbach, 1928: 79-81). A principios del siglo XX el mural se deterioró, siendo sustituido por la misma composición en azulejo de Meissen.



Fig. 7 – Patio del Kunsthistorisches Museum (Viena). Fuente: R. Ruiz

En Berlín se configuró un interesante núcleo que contó con investigadores y artistas como Alexander Freiherr von Minutoli, Max Lohde, Estorff e incluso con el austriaco Ferdinand Laufberger. Lamentablemente, la gran calidad de sus obras sólo podemos valorarla, en el mejor de los casos, desde antiguas fotografías e ilustraciones de libros y revistas, donde se evidencia la mezcla de elementos procedentes de la Antigüedad y del Renacimiento. Entre las pérdidas notables deben mencionarse la escalera y fachada del Sophiengymnasium (1867-1868), el patio de la Escuela Técnica Superior de Berlín-Charlottenburg (1884) y la Villa Heckmann (1927). Probablemente, su estilo se imitó en Budapest, aunque con menor ambición, puesto que la modernización de la capital húngara tomó como modelo a Berlín, la gran beneficiada de la guerra austro-prusiana, aquella que había abierto la puerta a la constitución de Hungría como estado casi independiente dentro del imperio de los Habsburgo. Con respecto a sus esgrafiados, los caracteres más singulares –bien visibles en la Real Escuela Nacional Húngara de Artes Decorativas (1871) o en el edificio de apartamentos del Fondo de Pensiones de los Ferrocarriles Húngaros (1880-1882)– radican en el empleo de colores alternativos al consuetudinario contraste del blanco-gris, incorporando rojo, negro, ocre, salmón y dorado. Algo parecido estaba ocurriendo en Praga y en buena parte de Bohemia, donde se exteriorizó el mismo sentimiento nacionalista, recurriendo a la revitalización de su arquitectura esgrafiada del siglo XVI. A los artistas Mikoláš Aleš y František Ženíšek se deben algunas de las mejores obras, siendo el edificio que ahora ocupa el Museo Bedrich Smetana (1883-1887) un claro ejemplo de esta tendencia, recordándose en sus muros el episodio de la Batalla de Praga.

Florencia no fue una excepción a la hora de recurrir a las glorias del pasado, con la particularidad de que allí se manifestó una temprana conciencia sobre la necesidad de

restaurar y mantener los antiguos esgrafiados. Arquitectura y ornamentación se especializaron en tal grado, que alumbraron edificios *neoquattrocentistas* y *neocinquecentistas*, alternativas que se mantendrán en activo hasta la década de 1920. Destacan los palacios Montauti Niccolini (1854), Corsini (1867), Torrigiani Nassi (h. 1870?) y el construido por la Società Cattolica delle Assicurazioni (1892), si bien el proyecto más ambicioso nunca llegó a realizarse: la fachada para la Casa Buonarroti, una iniciativa que se planteó altruistamente con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Miguel Ángel (1875) por parte del pintor Cosimo Conti y en la que se involucraron varios artistas, especialmente el arquitecto Giacomo Roster. De aquella idea sólo se conserva un alzado, cuyo aspecto más llamativo era un friso inspirado en el techo de la Capilla Sixtina: pilastras simuladas, adornadas con relieves infantiles, subdividirían la superficie en paneles dedicados a representaciones de las artes; delante de cada pilastra se colocaría un plinto en el que reposarían personajes en inestables posiciones, recordando a los *ignudi* pintados por Miguel Ángel. A pesar del fracaso, el proyecto fue publicado por la revista *Ricordi d'Architettura*, medio que –a juicio de Luigi Zangheri– contribuyó grandemente a revitalizar nuestra técnica en Italia (Zangheri, 2002: 9). Aunque nada he visto en ese país que delate una influencia más o menos directa de aquella iniciativa en cuanto a concepto ornamental, creo que la fachada del Palacio de Abrantes en Madrid respira del mismo aliento en detalles como las rebuscadas posiciones de los niños, las figuras musculosas que sostienen grandes festones vegetales, así como la cenefa configurada con delfines en torno a jarrones. Este caserón fue embajada de Italia entre 1888 y 1936. Una inscripción informa de la autoría de un milanés, M.C. Grandi-Pasetti.

Todavía en el siglo XX es bien patente el influjo de esta corriente en realizaciones como la casa que para sí mismo construyera Josep Puig i Cadafalch en Barcelona, donde copió sobre la puerta de entrada dos *ignudi* de la Sixtina, o en la neoplateresca fachada de la familia Moreno en Segovia, para la cual Daniel Zuloaga se inspiró en la Casa de las Conchas salmantina, incorporando otros elementos del léxico renacentista como son las cornucopias o los tondos con personajes.

10. Simbolismo-Art Nouveau-Art Déco

Las realizaciones más reseñables del último cuarto de siglo, siempre en interiores, corresponden en el Reino Unido a reformas de iglesias o a templos de nueva planta, consecuencia de una religiosidad renovada e intensa que incluso llevó al crecimiento del catolicismo romano. En ellos trabajaron empresas y artistas de las más variadas especialidades, revitalizando oficios artesanales en plena sintonía con el movimiento *Arts and Crafts*. Determinados detalles ornamentales que aparecen en la Iglesia de San Pedro en Hornblotton, recuerdan a los diseños para papeles pintados de William Morris. Con escenas y personajes que remiten al mundo gótico, la compañía Clayton & Bell realizó los esgrafiados de la Christ Church en Appleton-le-Moors. Meramente ornamentales, basados en patrones seriados, son los esgrafiados de la Iglesia de Todos los Santos de Calverton y los del Templo de la Santísima Virgen en Rattery. De inspiración gótica son los ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión en la Capilla de la Resurrección en la Iglesia de San Pedro en Streatham… Heywood Sumner es el autor de los más importantes esgrafiados, donde lo simbólico, lo decorativo y lo narrativo se dan la mano, como puede verse en las iglesias de Santa María Virgen en Llanfair Kilgeddin (Gales) y de San Miguel y Todos los Ángeles en Clane (Irlanda), así como en los templos ingleses de Santa María en Sunbury-on-Thames, de Santa Ágata en Portsmouth (fig. 8), de Cristo en Crookham, en la hoy Catedral Ortodoxa de Londres,



Fig. 8 – Interior de la Iglesia de Santa Ágata (Portsmouth). Fuente: R. Ruiz

etc. Sumner desarrolló la técnica del esgrafiado embutido, mezclándola con el esgrafiado a dos tendidos y complementada a veces con mosaico de pasta vítrea. Cada una de sus realizaciones es una obra maestra.

En 1893, el arquitecto Paul Hankar construía su propia casa en Bruselas, marcando el rumbo de buena parte de la arquitectura y de los esgrafiados belgas; no en vano se trata de una de las primeras manifestaciones del *Art Nouveau*. Los esgrafiados de la Casa Hankar no tienen un papel destacado en la fachada, sino que aparecen relegados a una banda de arcuaciones bajo la cornisa, donde aparecen de forma alegórica la Mañana, el Día, la Tarde y la Noche; también nuestra decoración ocupa los antepechos de los balcones, donde juegan varios gatos entre plantas trepadoras; por último, un panel muestra orgulloso la fecha de construcción, entre un bello juego floral de hortensias. Variaciones sobre este esquema encontramos en edificios construidos por arquitectos como Ernest Blérot, Edward Pelseneer, Albert Roosenboom o Gustave Strauven, por no hablar de las numerosas fachadas cuya paternidad desconocemos. En todos estos ejemplos, el esquema fijado por la Casa Hankar se amplía con algún elemento más, receptor de esta decoración: tímpanos de múltiples formas sobre los dinteles de puertas o ventanas, en los que a veces se esgrafía la fecha de construcción del edificio o un motivo emblemático que acaba por dar sobrenombre al edificio ("Casa de los Búhos", obra de Pelseneer); cenefas que marcan la transición entre las diferentes plantas, paneles flanqueando ventanas o rodeándolas casi por completo, frisos coronando el inmueble, etc. Otra característica que queda consolidada en la Casa Hankar es el amplio uso del color; los esgrafiados belgas utilizan una policromía notable que no se deriva de argamasas teñidas, sino del uso de pintura e incluso del dorado, como por este tiempo hacen también algunos esgrafiados checos y húngaros. Dominan los cromatismos suaves, apagados y un tanto desvaídos, propios de este movimiento, delimitados en profundidad por líneas esgrafiadas oscuras, destinadas a reforzar siluetas o determinados detalles del interior de las figuras; el esgrafiado se sitúa así en perfecta correspondencia con otras manifestaciones artísticas del momento como son el cartel, la ilustración, la vidriera o la estampa, una relación nada desdeñable si tenemos en cuenta que uno de los esgrafiadores que más aportaron a este panorama, Adolphe Crespin, era también diseñador de carteles, ilustrador, decorador, etc. A su nombre hemos de añadir el de Henri Privat Livemont, célebre artista gráfico que trabajó en una clave cercana a Alfons Mucha, empleando un característico tipo femenino que aplicó también a numerosos esgrafiados; la casa de la Rue Faider 83, en Bruselas, es fruto de su colaboración con el arquitecto Albert Roosenboom, planteando en ella una alegoría del Sueño entre matas florales de opiáceas. Ocasionalmente, los esgrafiados llegan a cubrir toda la fachada, siendo su ejemplo más destacado la casa construida en 1897 por Paul Hankar para el pintor Albert Ciamberlani (fig. 9), donde el protagonismo corresponde a las Tres Edades de la Vida y a los Trabajos de Hércules (VV.AA., 1996: 80-83. D'oreye,



Fig. 9 – Casa Ciamberlani (Bruselas). Fuente: R. Ruiz

2005: 130-133). Junto a ella no hay que olvidar la Casa Cauchie, también en Bruselas, construida por Paul Cauchie a modo de estudio y vivienda en 1905. Influido por Charles Rennie Mackintosh y por el arte japonés, Cauchie –otra figura clave del esgrafiado belga– resuelve las líneas principales de la fachada y del interior con una potente geometría que contrarresta con un programa iconográfico muy afín al Prerrafaelismo y al *Art Nouveau*, integrado por evanescentes figuras femeninas que encarnan a las Artes y a los Cinco Sentidos (VV.AA, 2005: 28 y ss).

El Art Déco dejó ejemplos en Praga, Vincennes (Francia), Riga (Letonia), Gdansk (Polonia)... En la ciudad norteamericana de San Francisco encontramos su aplicación en el magnífico edificio de apartamentos "The Malloch Building" (1937), conocido también como la "Ocean-Liner House"; sus fachadas se esgrafiaron con grandes figuras alegóricas que igual se refieren a la historia de California como a la fascinación por el progreso tecnológico del momento. En el mismo Estado, la Biblioteca Pública de Berkeley se decora con temas pertenecientes al mundo maya y egipcio, todo ello muy estilizado. Los edificios destinados al teatro o al cinematógrafo prefirieron repertorios de la tradición renacentista o mudéjar; así, los teatros Booth y Shubert en Nueva York, Carrión y Calderón en Valladolid, Cine Aliatar en Granada, teatros y cines de la Comedia, Pavón, Doré y Callao en Madrid…, este último obra destacada del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, de 1926. Los geométricos diseños mudéjares volvieron a seducir en México, donde se desarrolló una arquitectura neocolonial revestida por ajaracas. La Sezession vienesa se percibe en la apodada "Casa de los Lagartos" en Madrid, obra de Benito González del Valle, y en el Cine Ideal de Alicante, debido a Juan Vicente Santafé; más alejado de este influjo está el también madrileño Dispensario Sandoval, de Ricardo Macarrón Piudo. Eclécticos son en su conjunto los esgrafiados de Melilla, donde pueden encontrarse innegables aciertos; Antonio Bravo Nieto sitúa su época dorada en los años 30 y 40, de la mano de los arquitectos Francisco Hernanz y Enrique Nieto (Bravo Nieto, 1999: 598 y ss.).

11. El esgrafiado figurativo contemporáneo

Una de las más importantes vocaciones que han recaído sobre el muralismo contemporáneo es su conciencia social, papel que ha asumido con una finalidad eminentemente educativa, reivindicativa y política, surgida de los diferentes movimientos que se agruparon bajo el llamado Realismo Social de las primeras décadas del siglo XX. La mayor parte de manifestaciones esgrafiadas que conocemos y que pueden adscribirse a esta inercia se fechan a partir de 1940-1950 en Polonia, Rusia, Eslovaquia, Austria, Alemania, Ucrania, Bielorrusia, Eslovenia o República Checa. Aprovechando la estratégica posición que suponen los muros en el contexto urbano, sus temas enfatizan el mundo laboral, el deporte, la danza, la familia, la solidaridad entre trabajadores, la destrucción que provocan las guerras, la historia, los símbolos políticos, la victoria de la URSS sobre el fascismo, las tradiciones locales, etc. Sus antecedentes son difíciles de rastrear debido a las

destrucciones de la Segunda Guerra Mundial; no obstante, es posible encontrar algún indicio a través de revistas ilustradas, donde ocasionalmente es posible ver esgrafiados publicitando actividades comerciales, costumbre que continúa en buena parte de Centroeuropa. Políticamente comprometidas son algunas manifestaciones que han sobrevivido. La ciudad polaca de Breslavia perteneció a Alemania hasta los Tratados de Yalta y Postdam; del periodo nacionalsocialista aún quedan algunos edificios esgrafiados con diversos símbolos nazis o un mural dedicado a la Olimpiada de Berlín. Documentalmente conocemos otro ejemplo; la Catedral de Brunswick, fundada por Enrique el León en el siglo XII, fue uno de los templos secularizados entonces. Este príncipe era una figura que interesaba ideológicamente, puesto que los amplios territorios por él dominados justificaban los planes anexionistas del Tercer Reich. Fue así como en 1935 se promovió una excavación arqueológica para localizar su sepulcro, y de 1937 a 1940 el templo se transformó en un "santuario" nacional, adornado con ocho murales esgrafiados por Wilhelm Dohme que narraban las campañas de Enrique en el Este, hoy destruidos (Jaeger, 2012: 75).

Desde finales de los años cincuenta, la aplicación del esgrafiado sobre *naturbetong* dio lugar a una fructífera colaboración entre Pablo Picasso y el artista noruego Carl Nesjar, de la cual surgieron murales y esculturas. De los primeros hay que reseñar los cinco que se realizaron para el centro gubernamental de Oslo y los que adornan las fachadas (fig. 10) y el interior del Colegio de Arquitectos de Cataluña en Barcelona (Cirici-Pellicer, 1965: 3-9). Los trabajos escultóricos son más numerosos: "Cabeza de Mujer" del Nasher Sculpture Center de Dallas, "Desayuno sobre la hierba" en los jardines del Museo Moderno de Estocolmo, "Femme aux bras écartés" en el parque del Lille Métropole Musée d'art moderne, "El pez" en el Vondelpark de Amsterdam, "Figure d'écoupée" en el Massachusetts Institute of Technology, "Retrato de Jacqueline" en Kristinehamn (Suecia), "Busto de Sylvette" en Greenwich Village (Nueva York), etc. (Fairweather, 1982).

A finales del siglo XX nace en Argentina un esgrafiado cuya temática y fórmulas figurativas están fuertemente condicionadas por la realidad del país y por la influencia del muralismo mexicano. Fundamental para entender la incorporación y difusión del esgrafiado en Argentina y en América Latina fue el grupo "Arte Ahora", surgido en 1985 en la provincia nororiental de Corrientes, cuyos integrantes asimilaron esta técnica de un creador de origen argentino, pero asentado entre Barcelona y Tel Aviv, Uzi Kotler, aplicándola a murales sobre la historia, la realidad social y las costumbres del lugar (Arrizurieta, Terzaghi, 2011: 46 y ss.)[3]. Entre sus integrantes hemos de mencionar a Juan Carlos Soto y a su discípulo José Kura, así como a Luis Llarens y Ernesto Alfano, a los que poste-



Fig. 10 – Fachada del Colegio de Arquitectos de Cataluña (Barcelona). Fuente: R. Ruiz

[3] Interesante también es la consulta del blog del artista Cristian del Vitto, en el que figura una "Historia del Muralismo Argentino" (http://delvittocristian.blogspot.com.es/).

riormente –este colectivo de disolvió y reunificó en tres ocasiones– se adherirían, en una visión de grupo multidisciplinar, otros artistas, poetas, músicos, escritores, etc. Su trabajo cristalizaría, no sin problemas, en el proyecto "Corrientes, ciudad de los murales", que impulsó la ejecución de una treintena de obras, a las que después se fueron sumando otras (hoy superan el centenar), realizadas en el contexto de encuentros entre muralistas, ejecutadas por creadores a título individual o por colectivos como el Taller de Arte Jaguar Azul, Grupo ERA, etc. La actividad de Corrientes ha conseguido, no solo llevar el esgrafiado a buena parte de la nación, sino también difundirlo a otros países o interactuar con las tradiciones y experiencias esgrafiadoras en ellos existentes, de manera que hoy nuestra técnica se practica en Paraguay, Bolivia, México, El Salvador, Brasil, Chile, Venezuela, Guatemala, etc. Coadyuvan en esta tarea el apoyo de instituciones públicas y privadas, iniciativas como el "Muralismo en Ruta" de Cristian el Vitto, centros de enseñanza como la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata –donde ejerce una de sus figuras más destacadas, Cristina Terzaghi–, la tarea de grupos y artistas que a su vez difunden nuestro procedimiento, como el Grupo Movimiento Muralista Yvytu (Paraguay), Isaías Mata (El Salvador), Ponciano Cárdenas (Bolivia), etc. En 1998, artistas mexicanos y argentinos propician la Unión Latinoamericana de Muralistas y Creadores de Arte Monumental, con sede en México, de la que es fundador y presidente Ariosto Otero. Este artista es otro agente importante en la difusión del esgrafiado, puesto que ha realizado murales e impartido cursos, tanto en su país natal, como en Argentina, Guatemala, Costa Rica, Paraguay o Colombia; a ello se une su implicación en la creación del Taller Latinoamericano de Muralismo (1986) o en la Asociación de "Creadores de Arte Público de México" (1995). La fuerza de este movimiento ha conseguido incluso traspasar las fronteras del Continente; en 2007, dos artistas implicados especialmente en el proyecto de Corrientes, Daniela Almeida y José Kura, comisionados por la UNESCO, viajaron a Israel para realizar varios murales en torno al tema de la paz, rindiendo homenaje al maestro Uzi Kotler.

El esgrafiado sigue vivo, reclamando el lugar que merece en la Historiografía del Arte.

Bibliografía

Abad Casal, Lorenzo (1982). *La pintura romana en España*. Universidad de Alicante, Universidad de Sevilla. Jerez de la Frontera.

Arrizurieta, Fernando, Terzaghi, Cristina (2011). "Las huellas de Siqueiros". *Crónicas*. México, nº 12, pp. 35-46.

Azuar Ruiz, Rafael (2005). "Aspectos simbólicos de la arquitectura militar almohade. El falso despiece de sillería y las bóvedas de arcos entrecruzados", en Cressier, Patrice, Fierro, Maribel y Molina, Luis (ed.). *Los almohades: problemas y perspectivas.* CSIC, Madrid.

Bausero, Luis (1987). *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Rosgal. Montevideo.

Bazzana, André (1976). "Problèmes d'architecture militaire au Levant Espagnol: le château d'Alcalá de Chibert", en *Chateau-Gaillard, Etudes de castellologie médiévale*, *VIII Colloque Internacional*. Caen.

Benevolo, Leonardo (1981). *Historia de la arquitectura del Renacimiento. La arquitectura clásica (del siglo XV al siglo XVIII).* Gustavo Gili. Barcelona.

Bravo Nieto, Antonio (1999). "El estuco esgrafiado. Colores y formas en la arquitectura melillense de la primera mitad del siglo XX". *Boletín de Arte.* Granada, nº 20, pp. 593-614.

Campderá Gutiérrez, Beatriz I. (2006). *Santo Tomás de Ávila: Historia de un proceso crono-constructivo*. Diputación Provincial, Institución Gran Duque de Alba. Ávila.

Cirici-Pellicer, Alexandre (1965). *Esgrafiados de Picasso en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.* Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Barcelona.

Corral, José (1985). *Ciudades de las caravanas. Alarifes del Islam en el desierto*. Hermann Blume. Madrid.

Cusa Ramos, Juan De (1965). *Revestimientos*. CEAC. Barcelona.

D'oreye, Patricia (2005). *Façades Art Nouveau. Les plus beaux sgraffites de Bruxelles.* Editions Aparté. Bruselas.

Errico, Maria, Finozzi, Stella Sandra y Giglio, Irene (1985). "Ricognizione e schedatura delle facciate affrescate e graffite a Roma nei secoli XV e XVI". *Bollettino d'arte*. Roma, nº 33-34, pp. 53-134.

Fairweather, Sally H. (1982). *Picasso concret sculptures.* Hudson Hill Press. Nueva York.

Fernández González, Etelvina y Galván Freile, Fernando (2008): "Pintando arquitecturas/arquitecturas pintadas: las construcciones figuradas en el Códice Albeldense". *De Arte*. León, nº 7, pp. 51-60.

Ferrer Orts, Albert (2000). "Sobre la decoración esgrafiada en el Barroco Español". *Ars Longa*. Valencia, vol. 9-10, pp. 105-109.

Foyle, Jonathan (2002). *An Archaeological reconstruction of Thomas Wolsey's Hampton Court Palace.* PhD Thesis. University of Reading. Reading.

Helsted, Dyveke, Henschen, Eva y Jørnæs, Bjarne (1990). *Thorvaldsen.* The Thorvaldsen Museum. Copenhague.

Henderson, John (2005). *The Triumph of Art at Thorvaldsen Museum. "Løve" in Copenhaguen.* Museum Tusculanum Press. Copenhague.

Hill, Jonathan (2006). *Immaterial architecture.* Routledge. Nueva York.

Hofbauerová, Vera (2002). "Consolidación y restauración de muro de Alafia, conjunto fortificado de Xivert (Castellón). Proyecto y obra: 1999-2000". *Quaderns Científics i Tècnics de Restauració Monumental.* Barcelona, vol. 13, pp. 283-288.

Holm, Johan Frederik (1850). *Veiledning ved Udförelsen af Frescomalerier, Stuk og Cementmosaik. En paa praktiske Erfaringer, især fra Thorvaldsens Museum, stöttet Haandbog. For Architekter, malere og murere.* Chr. Steen og Søn. Copenhague.

Jaeger, Susanne (2012). "Interrupted Histories: Collective Memory and Architectural Heritage in Germany 1933-1945-1989", en Rampley, Matthew (ed.). *Heritage, Ideology and Identity in Central and Eastern Europe. Contested Pasts, contested presents.* The International Centre for Cultural & Heritage Studies, Newcastle University. Suffolk.

Lamb, Jane (1999). "Scratching the surface. An introduction to Sgraffito in England", *Journal of Architectural Conservation.* Londres, vol. 5, nº 1, pp. 43-58.

López Díez, María (2006). *Los Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales.* Caja Segovia. Obra Social y Cultural. Segovia.

López Elum, Pedro (2002). *Los castillos valencianos en la Edad Media (materiales y técnicas constructivas).* Generalitat Valenciana. Valencia.

Márquez Bueno, Samuel y Gurriarán Daza, Pedro (2003). "La muralla almohade de Cáceres: aspectos constructivos, formales y funcionales". *Arqueología y Territorio Medieval.* Jaén, nº 10, pp. 57-118.

Meyer, Bruno (1869). "Das Sgraffito und sein neuester Bearbeiter". *Ergänzungsblättern zur Kenntniss der Gegenwart*. Berlín, vol. IV, nº 12, pp. 706-713.

Molina, Jesús (1996). "El hormigón como materia moldeable en la construcción de esculturas". *Informes de la construcción.* Madrid, nº 443, 35-41.

Navarro Palazón, Julio y Jiménez Castillo, Pedro (1995). *Casas y Palacios de Al-Andalus.* Lunwerg. Barcelona.

Nonat Comas, Ramón (1913). *Estudi dels Esgrafiats de Barcelona*. Altes Geográfich. Barcelona.

Orihuela Uzal, Antonio (2003). "Tres ciudades antiguas de Mauritania: Azuqi, Sinqit y Walata", en Páez López, Jerónimo y Cortés Martínez, Inmaculada (dir). *Mauritania y España una historia común. Los almorávides. Unificadores del Magreb y al-Andalus (s.XI-XII)*. El Legado Andalusí. Granada.

Pavón Maldonado, Basilio (1993). *Ciudades y fortalezas lusomusulmanas. Crónicas de viajes por el sur de Portugal.* Agencia Española de Cooperación Internacional. Madrid.

Payne, Alina (2013). "Renaissance *sgraffito* Facades and the Circulation of Objects in the Mediterranean", en de Giorgi, Manuela, Hoffmann, Annette y Suthor, Nicola (ed.). *Synergies in Visual Culture / Bildkulturen im Dialog*. Wilhelm Fink Verlag. Múnich.

Pecchioli, Eleanora (2005). *The painted façades of Florence. From the Fifteenth to the Twentieth Century.* Centro Di. Florencia.

Ruiz Alonso, Rafael (2015). *Esgrafiado. Materiales, técnicas y aplicaciones.* Diputación Provincial, Instituto de la Cultura Popular "Manuel González Herrero", Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia.

— (2014). "Un novedoso enfoque del esgrafiado mudéjar y de la pintura "de lo morisco" en Segovia". *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*. Madrid, nº 6, pp. 27-60.

Sánchez Hidalgo, Mar (2011). "Estudi dels esgrafiats de l'edifici de la Biblioteca Museu Víctor Balaguer: simbologia y maçoneria". *Bulletí de la Biblioteca Museu Balaguer*. Vilanova i la Geltrú, nº 4, pp. 99-114.

Semper, Gottfried [1867]. "Decoración esgrafiada: extracto de Kleine Schriften" en Ursprung, Philip (2008). *Caruso St. John*. Polígrafa. Barcelona: pp. 246-248.

Shoup, John A. (2011). "Traditional Wall Art in Walata: Caravan City in the Eastern Hawdh". *Anaquel de Estudios Árabes*. Madrid, nº 22, pp. 185-196.

Smith, Jeffrey H. (2011). *Images of America. Astoria.* Arcadia Publishing. Charleston.

Urbach, Hans (1928). *Geschichtliches und Technisches vom Sgraffitoputz*. Kalkverlag. Berlín.

Thiem, Gunther y Christel (1964). *Toskanische fassadem-dekoration, in sgraffito und fresco. 14 bis, 17 Jahrundert*. Verlag F. Bruckmann, Múnich.

Vasari, Giorgio [1550]. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos.* Cátedra. Madrid.

Voncken, John (2000). "Das Wiederaufleben der sgraffitotechnik im 19. Jahrhundert", en *Le facciate a sgraffito in Europa e il restauro della facciata del Palazzo Racani-Arroni in Spoleto.* Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo. Spoleto.

VV.AA. (1996). "El falso despiece de sillería en las fortificaciones de tapial de época almohade en Al-Andalus". *Estudios de Historia y Arqueología Medievales*. Cádiz, nº XI, pp. 245-278.

VV.AA. (1996). *Les Sgraffites a Bruxelles*. Fondation Roi Baudouin. Bruselas.

VV.AA. (2005). *La Maison Cauchie. Entre rêve et réalité*. Maison Cauchie. Bruselas.

Westerhoff, Wolfgang (2009). *Sgraffito in Österreich, Eine Übersicht*. Medium Aevum Quotidianum. Krems.

Zangheri, Luigi (2002). "Sei accademici per un graffito", en *Una facciata ottocentesca per la Casa Buonarrotti*. Mandragora. Florencia.

Del Vitto, Cristian (s.f.). "Historia del Muralismo Argentino". Disponigle en http://delvittocristian.blogspot.com.es/ (última consulta: 5 de mayo de 2013).

Pavón Maldonado, Basilio (s.f.). "Murallas de tapial, mampostería, sillarejo y ladrillo en el Islam Occidental (Los despojos arquitectónicos de la Reconquista. Inventario y clasificaciones)". Disponible en http://www.basiliopavonmaldonado.es/documentos/murallastapial.pdf (última consulta: 10 de diciembre de 2013).

DEL STREET ART AL MURAL URBANO: DIEZ AÑOS DE POLINIZA EN LA UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Juan Bautista Peiró
Juan Antonio Canales Hidalgo
Universidad Politécnica de Valencia

1. Breve crónica de una década de POLINIZA

Con esta última edición de Poliniza se cubre una década que ha transcurrido veloz, girando como el cero redondo del número 10, y se cierra una etapa que no podemos sino calificar como muy positiva. Poco imaginábamos cuando todo empezó, allá por octubre de 2005, la evolución que tendría el arte urbano en tan poco tiempo, y mucho menos todavía, la repercusión y difusión que iban a tener los encuentros y festivales que han proliferado en el panorama español con Poliniza, como modesto decano (término universitario donde los haya), seguido de cerca por el festival Asalto en Zaragoza.

Como ya hemos señalado en anteriores publicaciones, el binomio entre palabra imagen, elemento fundacional en la eclosión internacional del *graffiti hip-hop* de los años 80, ha ido derivando con el paso del tiempo hacia unas propuestas donde cada vez está más presente la imagen. Éste hecho fácilmente constatable ha ido acompañado de otros cambios de diversa índole. La pérdida del poder absoluto del aerosol como instrumento exclusivo de trabajo: su otrora pureza indiscutida se ha visto mancillada por la mezcla de materiales y técnicas que hubieran sido impensables años atrás; se ha ido cediendo terreno a rodillos y pinceles, a los rotuladores y a la pintura acrílica y plástica al agua, lo que ha generado diferentes acabados de color y superficie. También esa actitud desafiante, centrada en el espacio de representación como si de una realidad autónoma se tratara, ha sufrido un desplazamiento en el uso de la imagen hacia posiciones marcadamente contextuales. El artista urbano no siempre tiene en cuenta exclusivamente su discurso expresivo, ajustando a lo sumo el tamaño de su pieza, por razones compositivas o de escala, sino que cada vez adquieren mayor presencia quienes se plantean tener muy presente el conjunto de circunstancias que están patentes o latentes más allá del espacio físico a intervenir. Surge así el concepto de contexto, que comprende cuestiones de índole social, funcional, históricas, o digámoslo en su sentido más radical –de raíz– políticas. Desde esta perspectiva cabe entender que algunas manifestaciones artísticas urbanas recientes estén abandonando la monumentalidad bidimensional.

Monumentalidad, que todo sea dicho, tiene más que ver con factores de tamaño y de espectacularidad –paredes

medianeras como fascinantes pantallas de cine estáticas– y hayan ampliado su campo de actuación hacia propuestas tridimensionales, hacia intervenciones mínimas en la línea de Andy Woldsworthy y otros artistas que han desarrollado su trabajo en la naturaleza, en espacios marginales, degradados o sencillamente fuera de circuito.

Finalmente, y no menos importante, han llevado sus propuestas hacia el arte de acción, el performance, la actuación efímera que puede dejar alguna huella física o sencillamente un registro video gráfico o fotográfico.

En otro orden de cosas, estos diez años de Poliniza nos han permitido constatar una evolución clara pero compleja del perfil de los artistas que se han ido presentando en las sucesivas convocatorias. Varios centenares de artistas, cercanos al millar, son una muestra significativa para trazar algunos rasgos que se han manifestado de modo concreto en los seleccionados en estas dos últimas ediciones.

El primer hecho es que una mayoría iniciaron sus experiencias callejeras a una edad temprana, adolescentes, con un spray en la mano y bastante adrenalina en el cuerpo. Desde entonces la evolución de cada quien ha sido particular: unos abandonaron a la primera de cambio esas prácticas, otros continuaron haciéndolo ya con sus estudios universitarios iniciados, no necesariamente artísticos, y algunos otros que se han mantenido fieles a sus orígenes autodidactas, del barrio, encontrado su propio camino creativo dentro de esta indisciplinada disciplina que ha alcanzado dimensiones internacionales.

Entre los más formados en términos académicos, podemos distinguir tres grandes áreas de procedencia, tres ámbitos diferenciados que convergen en esta esfera pública que envuelve estas manifestaciones artísticas. Aunque minoritaria, hay artistas con estudios de arquitectura que suelen formar equipos reducidos (una tradición muy arquitectónica). El diseño gráfico es otro poderoso vector de influencia con presencia entre los artistas urbanos. Habituados como están a conjugar la imagen gráfica con el texto escrito, a diseñar catálogos y carteles, los murales urbanos son una excelente plataforma para difundir no ya ningún encargo concreto sino su estilo más personal y creativo. Finalmente nos encontramos con los artistas visuales formados en Bellas Artes, quienes han sido, desde nuestro punto de vista, los que están llevando el peso de la renovación a la que estamos asistiendo en estos últimos años. Hay una secular tradición académica vinculada con las técnicas pictóricas murales, que se sigue manteniendo con sus lógicas peculiaridades en las actuales facultades de bellas artes españolas.

Pero también, y no menos importante, existe una amplia corriente en el arte del siglo XX que ha terminado por converger en este ámbito que gira en torno a lo que ahora se denomina esfera pública. Desde las tendencias urbanas situacionistas, con Guy Debord al frente, pasando por los radicales planteamientos de Gordon Matta Clark o Yves Klein entre tantos otros, han supuesto un fértil caldo de cultivo abonado por la actual situación de crisis económica generalizada desde la caída en 2008 del gigante Lehman Brothers. Éstos, entre otros múltiples factores, han hecho rebrotar con renovados bríos algunas interesantes actualizaciones.

También hay que tener presente el lógico agotamiento de una fórmula que se está demostrando de éxito en la medida que supone un poderoso reclamo publicitario que visibiliza y proyecta una imagen de regeneración y embellecimiento urbanos que bien pueden enmascarar un proceso de gentrificación marcado de intereses menos confesables. Hecho que ha animado el surgimiento de voces y actitudes críticas con estas operaciones de *restyling* que cambian las apariencias sin modificar las estructuras ni los problemas de fondo.

Durante más de dos décadas de docencia en la asignatura de Pintura y Entorno hemos insistido en la importancia del contexto como un elemento fundacional y diferenciador de cualquier intervención pictórica en un espacio urbano determinado. No es su tamaño, ni el hecho de estar a la vista del público, ni sus técnicas ni materiales más o menos específicos, lo que termina por ser definitorio. Tener bien presente el conjunto de circunstancias de todo tipo e índole que acompañan la ejecución de una pintura mural, es condición sine qua non para que una obra resultante dialogue activa y eficazmente con su entorno. De la mayor o menor bondad de esta interacción surge el concepto fundamental sobre el que giran todas las derivaciones de esta compleja problemática, nos referimos al concepto de integración, entendida en un sentido profundo y dinámico que permita aflorar la diversidad propia de la vida.

Mientras que en la ponencia oral presentamos un elevado número de imágenes de las nueve primeras convocatorias, a la hora de presentar este escrito hemos estimado conveniente incluir una breve selección comentada de algunas obras que consideramos representativas de los aspectos que acabamos de señalar y que pertenecen a las dos últimas ediciones.

2. Imágenes de la edición IX Festival Poliniza 2014

KAPIONE, de Buenos Aires (Argentina), afincado en Barcelona. Un auténtico B-Boy, fiel a las raíces del *Hip Hop Movement*, practica sus palos con creatividad: *writer, breaker* y *disk jockey*. Las reglas iniciales de los *graffiti writers* de la *old school*, los que iniciaron todo, fueron: la conciencia de acción y cierta precariedad unida a una perentoria necesidad, con práctica continuada y obsesiva; el carácter lúdico pero competitivo *(the king),* los lazos estrechos con el grupo *(my crew)* y la exigencia del dejarse ver por toda la ciudad *(getting up all city)* con el



Figs. 1 y 2 – KAPIONE. *Sin título*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2014. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

sello del estilo propio, la reconocible marca, o en el otro extremo, la saturación más absoluta del espacio.

El muro que pintó KAPI se encuentra a pie de calle, en uno de los túneles de acceso a la Facultad de Bellas Artes, junto a la cafetería. Ese es el punto en común con las primeras ubicaciones del *graffiti*, selecta y secreta, fuera del circuito turístico, bajo los puentes, en los túneles, en las traseras de tapias y solares o en fábricas y edificios abandonados, perdidos; lo impropio del soporte, cualquier elemento urbano, que inicialmente incluye aquellos que están en movimiento, circulando por toda la ciudad, desde los vagones del ferrocarril metropolitano o regional hasta las furgonetas y camiones de reparto.

Ferrán Gisbert, 1982, de Alcoi (Alicante), intervención "Puño y Letra", tinta china sobre muro, con sus habituales brochas fabricadas para la ocasión por el mismo artista; su abstracción figurativa se convierte en gesto performativo, registrado en el tiempo de la cámara de vídeo, en la tarjeta digital de la cámara fotográfica, en los muros en-





Figs. 3 y 4 – Ferrán Gisbert, *Puño y Letra*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2014. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

frentados pintados de blanco. Las acciones plásticas de Gisbert abren un nuevo frente al tiempo que remite a la escritura caligráfica de raíz oriental (aunque el tradicional pincel redondo se haya alargado y aplanado hasta proporciones insospechadas y heréticas), al gesto expresivo del acto mismo de hacer, al impulso interior que exige exteriorizarse y plasmarse, en definitiva, a esa voluntad comunicativa para con los demás.



Fig. 5 – Coqué Azcona, *Sin título*, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2014. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

Es en este punto, donde la obra se hace imagen en la mente del espectador, en el que surge la identificación con el autor, esa conexión que cuando estalla es imposible explicar con palabras. Durante esta intervención, mientras dejaba huella el gesto del artista, se hizo un silencio respetuoso en la concurrida y bulliciosa puerta de acceso al edificio central, de Decanato, sobre los dos muros encarados, simétricos, el puño y la letra, que todos los días deben verse varias veces, durante los cotidianos recorridos de entrada y salida del trabajo.

Coqué Azcona, diseñadora de Barcelona, con orígenes aragoneses. Realizó un paciente laborioso y concienzudo registro documental de la experiencia vivida in situ. Yuxtapuso frases, palabras, canciones, nombres y hechos que terminan por conformar una cabeza animalesca (imagen) que sólo en las distancias cortas se va descomponiendo en frases y palabras que le confieren múltiples sentidos fragmentarios dentro de esa lejana unidad gráfica.

Saltando de la palabra a la imagen figurativa, nos encontramos con la obra de Dulk, de Alcoi, que en "Bipolar" esconde, tras la virtuosa apariencia de una ilustración para cuento de Walt Disney, buenas dosis de ironía y





Fig. 6 ▲◂ – Dulk, *Bipolar*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2014. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

Fig. 7 ▲▸ – Said Dokins, *Valencia*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2014. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

sentido del humor basado en la transformación enlazada de los personajes y su descomposición a medio camino entre en lo animal y lo mecánico.

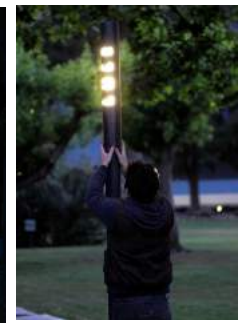
Said Dokins, desde la Ciudad de México, siempre fiel a sus caligrafías concéntricas en las que integra tres tipos gráficos cargados de simbolismo histórico y personal, elaboró su propuesta partiendo de una peculiar estadística consistente en registrar una palabra asociada a la ciudad de Valencia y el nombre de la persona interpelada. Con este aporte documental, fue trazando su caligrafía gestual siguiendo una peculiar combinatoria cromática de no menor carga simbólica: oro y plata (el dinero, el poder, la dominación), el negro y blanco (la escritura) y el rojo (la sangre derramada, la pasión), confluyen en dotar de una singular energía una obra que sin duda da en la diana mediante los diferentes contextos, enmarañados como los símbolos, que utiliza y se resuelven en la unidad hipnótica de lo concéntrico.

Siguiendo con el uso de la palabra, merece mención aparte LUCE, de Valencia, no sólo por la utilización recurrente de su nombre como una marca tipográfica de imprenta, en las antípodas de las intrincadas letras del *writer* al uso, sino también por sus incursiones reiteradas en el mundo –que no el sistema– de los objetos.

En esta ocasión, cabe añadir la pertinencia de su proyecto; una serie de cilindros metálicos con su nombre cortado a láser, concebidos y ajustados para cubrir una docena de las farolas que alumbran las noches del Campus de Vera. Feliz asociación de nombre artístico y función nocturna de las luminarias, que refuerza la pertinencia de su intervención.

Seikon, de nacionalidad polaca, hace gala de un gran dominio de la geometría, de las diagonales y de la composición para establecer con el vacío como telón de fondo una sólida estructura visual en la que se entrelazan la arquitec-







Figs. 8 y 9 ▲ – LUCE, *Luce*. Campus de Vera, UPV, 2014. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

Fig. 10 ▾ – SEIKON, *Sin título*. Campus de Vera, UPV, 2014. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

tura existente con las figuras y líneas pintadas. Figuras que, curiosamente, unas veces parecen flotar mientras otras semejan estar engastadas como maclas minerales, duras como el hormigón, cortantes como la obsidiana.

3. Imágenes de la edición IX Festival Poliniza 2015

La 10ª edición de Poliniza, aniversario celebrado con la exposición retrospectiva en la sala de rectorado de la UPV, quiso subrayarse mediante la invitación directa de tres artistas que habían participado en anteriores ediciones: Hope (antes End), Hyuro y Escif.

HOPE presentó dos piezas literalmente 3D, a partir de sendos coches recuperados del desguace e intervenidos hasta construir dos versiones de su nombre. El paso de la representación a la presentación, de la bidimensionalidad la tridimensionalidad, del espacio de ficción al espacio físico, ha sido un problema recurrente en el arte, especialmente en las manifestaciones artísticas del siglo XX. Una de las vías de identificación se abrió con el Cubismo y el uso del collage por parte de Braque y Picasso. Posteriormente Schwitters, con sus construcciones Merz, amplió unas posibilidades que no han dejado de explotarse por doquier. Hope retoma esta longeva tradición y la actualiza llevándola al ámbito del arte urbano y la hace suya al articular el significado de su nombre –esperanza– mediante el hecho de dotar de un nuevo sentido, de una nueva lectura, a un material de desecho que había perdido totalmente su función original.

Hyuro plasma su interés por algunos temas que la ocupan y preocupan al tiempo que rinde homenaje a la obra "Vacío y Plenitud" de Françoise Cheng con el título de su pieza "Contemplando el vacío". En ella, una serie de mujeres, siempre versiones universales de la propia autora, rodean una forma rectangular indefinida. La situación remite a una posible reunión o puesta en común en torno a una mesa de trabajo, pero la inusual posición de pie y el enigmático motivo central, dejan un amplio margen de ambigüedad que sólo cada espectador terminará de cerrar o de mantener abierto.





Fig. 11 ▲– HOPE, *Hope*. Campus de Vera, UPV, 2015. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

Fig. 12 ▼– Hyuro. *Contemplando el vacío.* Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2015. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

Escif presenta una pieza redonda en muchos sentidos y vuelve a mostrar su particular sistema de trabajo –o su antisistema de no trabajo– para articular diferentes ni-

veles de significación que confluyen en una obra determinada. Una moneda italiana de euro, en cuya cara aparece el hombre/canon de Vitrubio, de Leonardo de Vinci, paradigma de la cuadratura del círculo, emblema del humanismo renacentista. El ser humano como centro del mundo, ejemplificado en la figura de Leonardo. Tradición que se sitúa como referente ineludible del arte occidental consagrado y perpetuado en las academias artísticas. Por si esto fuera poco, la breve inscripción superior BBAA y el hecho de que el logotipo de la Facultat de Belles Arts de Sant Carles esté compuesto por una B acostada a modo de brazos y una a una A mayúscula como cuerpo y piernas, remiten de nuevo esquemáticamente a la figura del personaje vitrubiano. La moneda, aumentada de escala y centrada en el muro elegido, enuncia y sutilmente denuncia el cambio de mentalidad operado en nuestra cultura accidental. La concepción humanista íntegra e integral del saber humano como centro de la naturaleza se ha visto desplazado por el dinero, por el poder, por la mercantilización de todo, incluido el arte y la universidad, pues el artista titulaba inicialmente su obra como "Medidas económicas". La moneda del euro como medida del hombre. Para concluir este juego de relaciones, la figura tiene la misma altura del autor, remarcando la idea del ser humano, del ego como centro y ombligo no menos redondo del universo.

Sin abandonar el entorno de la facultad de Bellas Artes, tenemos dos casos bien representativos de ese frente vinculado con el diseño gráfico al que aludíamos más arriba.

Sabek presenta la figura animal emblemáticamente asociada al mal: el lobo, con un color como el negro identificado con la oscuridad y a la sombra. Mitad animal mitad hombre, el juego evocador de lo siniestro tan presente en nuestras vidas, especialmente aquella parte dominada por la noche y el sueño, donde afloran las pesadillas, se yergue





Fig. 13 ▲– Escif, *Medidas económicas*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2015. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

Fig. 14 ▼– Sabek, *Sin título*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2015. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

con esta figura altiva y desafiante a plena luz del día. La tinta plana y la mancha negra opaca ocupan gran parte de la forma de sus animales favoritos: osos, perros, lobos, gallos, caballos… aquí humanizados por la ropa y con un pequeña intervención, "cameo" dirían en el cine, de su amigo H101, sobre la mano flota un símbolo mágico.

El tándem que compone Reskate Arts & Crafts, vasca y catalán, ha elaborado un estudiado programa iconográfi-



Fig. 15 – Reskate Arts & Crafts, *Sin título*. Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, 2015. Fotografía: Kike Sempere. Fuente: UPV

co en el que las dos paredes rigurosamente enfrentadas dialogan visualmente mediante una misma gama cromática cuidadosamente complementaria marcada por la confrontación. Su propuesta está repleta de guiños y reciprocidades entre una frase y la imagen de un paisaje. Para sellar fehacientemente la conexión entre ambas actuaciones, las baldosas del suelo han sido análogamente pintadas con el mismo bitono cálido.

Roberto Ciredz nos sorprende con una propuesta claramente procesual en la que haciendo bueno el juego borgiano de las ruinas circulares (esa referencia antropológica al mito del eterno retorno), parte del blanco del muro para regresar a él. Arrancando de la imagen esquemática del boceto original para desarrollarla y negar después su evolución hasta retornar a un punto de partida que parece el mismo pero ya no puede serlo. La dialéctica creación destrucción se materializa en un esquema geométrico de claras referencias pétreas y geológicas, para irlos cercenando, excavando, desahuciando paulatinamente hasta cerrar un ciclo orbicular en su trazado teórico y linealmente discontinuo en su concreción pictórica. El tiempo aludido por otros compañeros se hace elemento central y presente mientras que, al igual que Cronos, va devorando los hijos resultantes de su paso inexorable. Ciredz forma grupo (convoy informal, sin nombre conocido) de amigos con Tellas, Lucca, Alberonero, Ericailcane y otros artistas italianos que intervienen en la calle representando imágenes, esquemas o dibujos con elementos extraídos de la naturaleza: minerales, vegetales o animales, para hablar de su propia identidad o de la pérdida, del extrañamiento del medio natural, al que permanecen muy cercanos algunos de ellos, siempre a la orilla del Mediterráneo.

A ARTE PÚBLICA E AS SUAS ESPECIFICIDADES

José Guilherme Abreu
Universidade Católica Portuguesa. Centro Regional do Porto

1. Problemática da delimitação do conceito

Definir o conceito de Arte Pública é uma tarefa ingrata, como é aliás toda a definição. No entanto, fazê-lo é para mim uma questão central cuja resolução é determinante, para viabilizar a Arte Pública como um domínio específico da produção artística e um objeto de estudo particular, no campo fenoménico das Artes Plásticas.

Delimitar o conceito de Arte Pública, ou pelo menos tentar fazê-lo, representa um esforço da maior importância, porque sem enumerar um conjunto de aspetos que particularizem a Arte Pública como domínio específico das Artes Plásticas, fica comprometida a sua razão de ser, e é posta em causa a sua possibilidade, em plena autonomia.

Aliás, para que a Arte Pública se possa compreender como um segmento específico da produção artística e do estudo especializado, importa não somente enumerar uma série de características diferenciadoras, como não se dispensa também que se apure se essas características são efetivamente suas, ou se as mesmas lhe são atribuídas por empréstimo.

Finalmente, depois de confirmadas as condições anteriores, torna-se inevitável opor à Arte Pública um segmento de produção e de estudo que se apresente como o seu par antagonista no campo fenoménico das artes, e que se revele capaz de formar com ela uma espécie de par partícula-antipartícula, como ocorre na física nuclear.

Sintetizando, para que se possa estabelecer cabalmente o conceito de Arte Pública, parece-me necessário resolver, cumulativamente, os seguintes problemas:

a) Apurar os traços que definem a Arte Pública.
b) Atestar a autonomia identitária da Arte Pública.
c) Estabelecer o género artístico oposto à Arte Pública.

Resolver estes problemas, não é uma tarefa fácil, e talvez por isso as definições correntes de Arte Pública não se ocupam destes passos.

Por exemplo, a definição utilizada pela UNESCO, apresenta a Arte Pública assim:

> L'Art Public fait référence à des œuvres d'art originales utilisant tout support artistique, pour un emplacement

> temporaire ou permanent, dans un environnement extérieur ou intérieur. Accessible à tous, il cherche à enrichir la communauté en apportant une signification particulière au domaine public (UNESCO, 19 de 20 mayo de 2011).

Por sua vez Antoni Remesar define Arte Pública assim:

> Quando falo de Arte Pública utilizo o conceito de uma forma muito genérica, entendendo-o como o conjunto de 'artefactos' de características eminentemente estéticas que mobilam o espaço público. A Arte Pública seria um interface desenhado e estetizado, entre o domínio privado e a territorialidade do espaço coletivo, a película que outorga sentido e significado ao território coletivo. Esta aceção do conceito pressupõe apresentar a Arte Pública como um 'agente de coprodução' do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação 'artística' localizada no espaço público. Como coprodutor na criação do sentido de lugar, a Arte Pública seria um dos elementos chave para a colocação em marcha dos processos sociais de apropriação do espaço, através da sua capacidade simbolizadora e geradora de 'identidade'. Assim, quando falo de Arte Pública refiro-me a coisas tão díspares como o desenho do espaço público, a paisagem, a escultura, as performances, etc (Remesar, 2000: 67).

Comparando as duas definições (que afinal não são muito distintas) pode no entanto notar-se que apesar de ambas tentarem ser genéricas e inclusivas, há dois pontos de vista claramente distintos entre elas. A primeira constrói o conceito a partir do ponto de vista da comunidade, a segunda a partir do ponto de vista do espaço público, do seu desenho e da sua apropriação.

Por sua vez, Javier Maderuelo é cético quanto à possibilidade de uma definição de Arte Pública, como explica:

> A arte pública é um fenómeno complexo e impreciso que se estendeu de tal maneira nos últimos 30 anos que abarca uma vasta quantidade de tipos artísticos diferentes que o termo "arte público" ameaça não significar nada. Por isso, antes de qualquer estudo creio que é necessário estabelecer uma taxonomia que deslinde os limites do fenómeno(Maderuelo, 2000: 240).

Se passarmos à bibliografia anglo-saxónica, as diferenças teoréticas crescem muito mais e os pontos de vista multiplicam-se, como se percebe na definição de Malcolm Miles:

> The term 'public art' generally describes Works commissioned for sites of open public access; the term 'site-specific' is also used, both for art made for installation in a given site, and art which is the design of the site itself (Miles, 1997: 5).

Mais adiante, Malcolm Miles acrescenta:

> Public art might, since definitions are mutable and cumulative, be taken to include the work of artists undertaking residencies in industrial or social settings, and the community arts programmes which began in the late 1960's, or community wall paintings which, in the service of black power, women's rights or movements for national liberation from Central America to the north of Ireland were concerned to make visible the voice of groups who then lacked access to broadcast television; such movements are now seen as roots of what Lacy has termed 'new genre public art' (Miles,1997: 8).

Poderíamos continuar a enumerar mais definições, mas para os nossos intuitos basta registar que no mundo da teoria e da prática anglo-saxónica, além de "*new genre public art*" (Suzanne Lacy), fala-se também de "*art in the public interest*" (Arlene Raven), "*art within reach*" (Peter Towsend), "*percent for art*" (Arts Council), etc.

Todas estas expressões e práticas têm como consequência a fragmentação do bloco antes unitário e coerente da Arte Pública, no tempo da estatuária e da monumentalidade.

Mais do que um campo expandido, cujo contexto em Rosalind Krauss se limita à escultura, a condição atual da

Arte Pública é a de uma deflagração explosiva. Se como Javier Maderuelo afirma, durante o modernismo, a escultura implantada no espaço público raptou a arquitetura, na pós-modernidade pode talvez dizer-se que a Arte Pública raptou a escultura, e que à expansão do campo das linguagens escultóricas sucedeu a proliferação das estratégias de intervenção dos artistas que elegeram o espaço público e/ou a esfera pública como horizontes de atuação.

Numa palavra, depois da escultura contemporânea ter raptado a arquitetura, assiste-se presentemente ao rapto da escultura contemporânea pela Arte Pública.

É por isso que algumas das melhores criações da arte contemporânea se concebem e se apresentam atualmente como obras de Arte Pública, como o *Axe Majeur*, 1980-2010, de Dani Karavan; *Vietnam Veterans Memorial*, 1981-1982, de Maya Lin; *Umd hir habt doch gesiegt*, 1988, de Hans Haacke; *Angel of the North*, 1998, de Antony Gormley; Mesa de Piquenique, 2000, de Siah Armajani; *Imagine Peace*, 2007, de Yoko Ono; *Stolpersteine*, 1992-2015, de Gumter Demnig; *Reflecting Absence*, 2006-2011, de Michael Arad e Peter Walker, que são obras-mestras da arte contemporânea e ao mesmo tempo são criações paradigmáticas de Arte Pública.

O que há de mais marcante nestas obras é, por certo, o que melhor define a especificidade da Arte Pública, e se hoje é difícil encontrar um traço ou denominador comum capaz de unificar, pela implantação, pela forma, pela escala, pela mensagem ou pela permanência o que há de comum entre elas, é no entanto certo que todos esses aspetos contribuem para ajudar a distinguir, parcialmente, o que é a Arte Pública.

Daí que para definir Arte Pública, em vez de um enunciado conceptual eu prefiro "utilizar como critério diferenciador uma série de conceções e de metodologias que possuem um corpus coerente, e que denotam um modus operandi comum, definindo, em vez de um conceito, um complexo conceptual" (Abreu, 2013: 19).

Esse *complexo conceptual* apresenta-se como uma *estrutura* formada por quatro esteios:

a) Ideário: a arte pública visa fazer chegar a arte a todos os cidadãos para ajudar a melhorar a sua vida coletiva e a sua evolução cultural.
b) Impacto: a arte pública implica uma postura cívica do artista e provoca um comportamento social do público (apropriação ou rejeição).
c) Inclusividade: a arte pública adequa-se a múltiplos destinatários, técnicas de produção, meios expressivos, linguagens plásticas e formas de expressão, em coabitação pluridimensional.
d) Regime: a arte pública resulta de um regime de produção alogerada distinto da restante produção (Abreu, 2013: 20).

Este complexo conceptual (ou feixe de vetores de diferenciação) permite resolver um problema sensível da teoria da Arte Pública, que é o de distinguir a noção de obra de arte pública, da noção de obra de arte no espaço público.

Para que um fenómeno possa dizer-se público, não basta considerar-se o horizonte topológico de manifestação, pois o que verdadeiramente lhe confere o caráter público não é um atributo espacial ou topológico, mas antes um princípio programático, como ocorre sempre que o propósito é de prestar um "*serviço público*".

Para elucidar a natureza da Arte Pública, considero fundamental introduzir esta precisão semântica, pois o próprio da Arte Público, e que por isso integra todas as definições, compreende uma constelação de intervenções que visam aprimorar a vida em comum, e que, no fim, se concebem como uma espécie *sui generis* de "*serviço*

público" orientado por um princípio programático, como defende Lorraine Cox, do *Public Art Forum*:

> An alternative definition provided by the Public Art Forum (the national association for public art) suggests that public art is not actually an art form, but a principle. It's a principle of improving the changing environment through the arts, utilising the arts to assist those involved in increasing quality in the environment (Parr, 2006: 124).

Encarada como princípio organizador, qualitativo e progressivo, o que define e distingue a arte pública resulta mais da natureza das funções que por ela são exercidas, do que das determinações induzidas pela circunscrição ou afetação espacial.

Neste sentido, apraz-me designar por *ideário da arte pública* o princípio ético-estético que visa promover a melhoria relacional, emocional, cultural e espiritual, no plano da convivência dos cidadãos, i.e. no âmbito da *esfera pública*. Um ideário coletivo de partilha e de confronto dos valores éticos e estéticos que são cultivados por uma coletividade, cujo meio de expressão e de síntese seria precisamente a Arte Pública.

Encarada como "*serviço público*" a Arte Pública logra autonomizar-se não somente da determinação topológica, como também do regime jurídico de propriedade que demarca o horizonte de exposição das formas ou das intervenções artísticas.

No limite, pode suceder que "*entidades privadas*" proponham prestar esse "*serviço público*", se por condição contratual, por exemplo, por concurso público, o resultado for o de executar programas artísticos que visem a melhoria qualitativa do ambiente coletivo, à semelhança do que sucede com as "*parcerias público-privadas*", que se ocupam da reabilitação urbana.

Importa retirar destes factos as devidas ilações, e extrapolar a sua lógica para o domínio da produção artística, atualizando e problematizando a definição e a delimitação do público e do privado que caracterizam a pós-modernidade, em vez de escamotear a questão.

Sintetizando, no meu ponto de vista, o que confere a qualidade pública à Arte é o seu fundamento programático: a circunstância de a Arte se constituir, no fim, como um "*serviço público*" que lhe consigna a missão de contribuir para a melhoria qualitativa do ambiente natural e do nível cultural da sociedade, estimulando o desenvolvimento sociocultural, e possibilitando a experiência coletiva da convivialidade ética e da fruição estética.

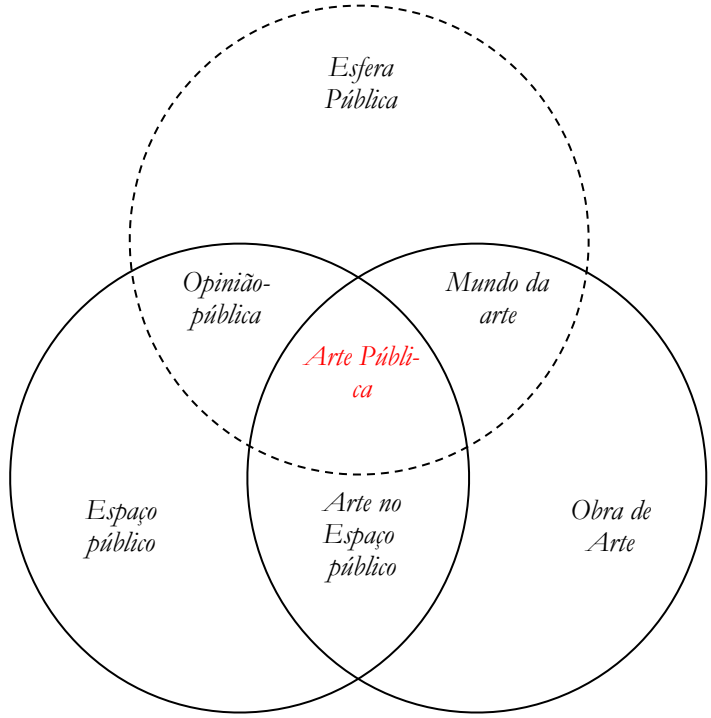


Fig. 1 – Modelo de Arte Pública Integral. Fuente: (Abreu, 2013: 22)

Os traços que permitem delimitar a dimensão programática da Arte Pública dentro da esfera do Mundo da Arte revelar-se-iam através do seu ideário: um ideário que ao mesmo tempo lhe outorga a sua autonomia, visto este não depender de outra coisa senão de si mesmo para estabelecer objetivos e modelos, ou para experimentar metodologias e meios.

Em vez de relacionar a Arte Pública com o *espaço público*, prefiro integrar a Arte Pública no seio da *esfera pública*, e apresentá-la como uma instância desta, na medida em que, para se realizar como programa e para cumprir o seu ideário, a arte não se torna pública se se limitar a mostrar-se, como ocorre no sistema expositivo (que se concebe finalmente dentro da lógica do mercado), pois contrariamente à lógica expositiva a Arte Pública mais do que apenas observada, apreciada e comercializada, pressupõe ser usada, fruída e apropriada.

Aliás, como já referi em outro lugar (Abreu, 2010: 17-29), a história mostra-nos que, na sua génese, o movimento a favor da Arte Pública desencadeado no final do século XIX na Europa e nos Estados Unidos, formou-se e afirmou-se, justamente, a partir de um ideário estético-pedagógico de caráter democrático, visando ao mesmo tempo o embelezamento citadino e a instrução pública, pela promoção dos valores histórico-artísticos e pelo respeito por uma cultura ético-participativa da arte, formulando-se, então, o conceito de Arte Pública, como se segue:

> Arte pública, quer dizer, o sublime do útil na vida pública, era antigamente uma regra de civilização que não se transgredia senão sob pena de declínio moral, enquanto presentemente é uma exceção, e a vulgaridade do útil na vida pública se tornou geral! (AA. VV., 1898: 18).

Distinguindo-se por uma série de aspetos que a particularizam, e detendo um ideário que a autonomiza, a Arte Pública apresenta-se como um domínio específico da produção e do pensamento artísticos, constitui-se como um ramo separado das artes plásticas, e desenvolve-se no interior de uma Área Disciplinar.

Consideramos assim, que ao entendimento da Arte Pública como um complexo conceptual, no plano do seu estudo teórico, deverá corresponder o entendimento da Arte Pública como uma Área Disciplinar, no plano da sua organização prática.

2. A Arte Pública como Área Disciplinar

Por área disciplinar da Arte Pública, poderá entender-se uma constelação de disciplinas artísticas, de técnicas de produção e de linguagens plásticas, agregadas por objetivos e por fundamentos comuns.

Um caso que poderá entender-se como uma área disciplinar com características bem distintas e diferenciadas, é por exemplo o conjunto de produções e de manifestações artísticas que integram o campo fenoménico da Arte Sacra: um segmento das artes plásticas e aplicadas que reúne disciplinas, técnicas e suportes muito diferentes, mas unificados pela especificidade do conteúdo semântico (narrativo e simbólico), pela singularidade dos seus usos (votivos e rituais) e pela dimensão transcendente da mensagem religiosa (sagrada e mística) que detêm e oferecem as distintas obras.

Mas o caso da Arte Sacra não é um exemplo isolado. Como veremos mais adiante, pode-se falar de área disciplinar também em outros segmentos particulares de produção artística.

Sintetizando a minha hipótese, a Arte Pública define-se, por um lado, a partir de um complexo conceptual que delimita e particulariza as especificidades e inerências que a identificam, e estrutura-se, por outro, como uma área disciplinar multiforme e multidimensional, agregada por um ideário que lhe confere um programa de ação, aspe-

tos esses que lhe outorgam autoridade e legitimidade para reivindicar um estatuto de autonomia, e constituir-se como um campo fenoménico independente, com relevância e pertinência no território das artes plásticas.

Se se puder admitir como válida a minha argumentação, estão reunidos os requisitos fundamentais para que a Arte Pública possa deduzir qual o seu par antagonista no campo das artes plásticas: o único requisito em falta para finalizar a teoria da sua especificidade.

Logicamente, o par antagonista da Arte Pública deverá conceber-se e apresentar-se, de acordo com as características inversas às da Arte Pública, repercutindo um complexo conceptual e um princípio orientador de sentido oposto, mas paralelo, similar ao formado pelo par partícula-antipartícula da física quântica, como já havíamos sugerido.

Na minha opinião a área disciplinar que apresenta um mais claro paralelismo com a Arte Pública, são as Artes Decorativas, mas esse paralelismo é de sinal contrário.

Paralelismo, porque tal como a Arte Pública as Artes Decorativas estruturam-se como uma Área Disciplinar, integrando uma multiplicidade de suportes, materiais, técnicas de produção e linguagens plásticas que se aglutinam numa gramática coerente e num programa estético específico. De sinal contrário, porque inversamente à Arte Pública as Artes Decorativas não denotam um estatuto de autonomia, nem manifestam um princípio orientador –um ideário– que pugne pela melhoria qualitativa do meio ambiente e do homem.

Apesar de constituir um campo fenoménico específico no mundo das artes plásticas, as artes decorativas não gozam de um estatuto de autonomia, já que ornamentar subentende, por um lado, adequar-se ao que pretende ser decorado ou ornamentado, e por outro limitar essa adequação ao propósito de melhorar a aparência estética do conjunto, o que limita a autonomia dos programas artísticos que são meramente decorativos.

Mas os antagonismos não são apenas estes. Enquanto na Arte Pública a ênfase é colocada no prestar um serviço de caráter público, nas Artes Decorativas o seu âmbito é deslocado para a esfera privada, não sendo fortuito o facto de que as coleções de artes decorativas quase sempre são privadas, ou começam por sê-lo, pois se é verdade que a Arte Pública tem a maior parte das vezes uma função decorativa, essa decoração é de interesse público e destina-se à melhoria estética do meio urbano ou social. Com as artes decorativas ocorre o contrário, porque estão, ou estiveram, quase sempre ao serviço do interesse privado.

Por estas razões, creio que pode dizer-se que a Arte Pública e as Artes Decorativas se constituem como áreas disciplinares opostas.

Antes de concluir a clarificação de conceitos, importa analisar o que no fim constitui o cerne da problemática, e que não mereceu ainda discussão: o conceito de público.

Admito que seja controverso, não ter iniciado o estudo por aqui. Não obstante, não posso deixar de observar que um dos maiores equívocos que têm bloqueado a elucidação da problemática, ocorre justamente por se pensar o conceito de *domínio público*[1] como se fosse uma categoria fixa e irredutível, coisa que não corresponde à realidade.

[1] Tradução da expressão "*public realm*", usada por Hannah Arendt, por vezes em paralelo, com a expressão "*public sphere*". Para evitar confundir a primeira com a noção habermasiana de "*public sphere*", prefiro traduzir "*public realm*" –que literalmente significa "*reino público*"– por "*domínio público*", pois me parece que sendo a expressão que mais abarca, é a que melhor se demarca ao mesmo tempo da noção concreta (espaço público/public space) e da noção abstrata (esfera pública/public sphere).

Como já demonstrou Hannah Arendt, o entendimento do que é o domínio público e o modo como ele se conjuga com o domínio privado, são basicamente formulações históricas cuja definição e delimitação variam segundo la cronologia, como explica:

> A tensão medieval entre a treva da vida diária e o grandioso esplendor de tudo o que era sagrado, com a concomitante elevação do secular para o plano religioso, corresponde em muitos aspectos à ascensão do privado ao plano público da antiguidade. (…) Só com alguma dificuldade é possível equacionar o púbico com o religioso, mas a esfera secular sob o feudalismo era, de facto, no seu com junto aquilo que a esfera pública havia sido na Antiguidade. A sua principal característica foi a absorção de todas as actividades para a esfera do lar (onde a importância dessas actividades era apenas privada) e, consequentemente, a própria existência de uma esfera pública (Arendt, 1958: 48).

Na minha conferência ao *Congreso Internacional Arte Pública Hoy* (Abreu, 2013: 13-16), pude desenvolver um pouco mais estes aspetos, pelo que me abstenho de o fazer aqui.

O fundamental é perceber que o domínio público não é nem uma categoria fixa, nem uma entidade irredutível, pois não se circunscreve a uma camada única, visto compreender também uma dimensão abstrata, que inscreve no interior do conceito uma dualidade que o complica, e que dá origem à formação de equívocos na teoria da Arte Pública.

Considero pois que domínio público não é um campo fenoménico unidimensional, e que o mesmo é passível de decomposição estrutural e funcional.

Estruturalmente, a categoria *domínio público* decompõe-se, por um lado pela noção de *espaço público*, quando é encarada a partir da sua faceta concreta e topológica, centrada nos aspetos físicos ou nos objetos, e por outro pela *esfera pública*, quando é encarada a partir da sua faceta abstrata e nómada, centrada na dimensional relacional dos cidadãos.

Funcionalmente, o sentido de público também difere, conforme o termo é aplicado. Se a palavra se aplica como um substantivo, ela designa uma totalidade absoluta, por exemplo, o público formado pela totalidade da população –os *cidadãos*– ou uma totalidade relativa, o conjunto daqueles que têm algo em comum, por exemplo os *leitores* de um dado autor –os seus *fans*. Por sua vez, se o termo é aplicado como adjetivo, o mesmo discrimina sempre um segmento de uma totalidade, por exemplo, as empresas públicas, que se distinguem assim da totalidade formada por todas as empresas. Finalmente, se o termo é usado como verbo –*publicar*– já o sentido se desloca da aceção de integrar ou de discriminar expressas pelo substantivo e pelo adjetivo, para a aceção de designar uma ação –o ato de *tornar público*– a ação de dirigir-se a, ou interpelar o outro, ou os outros.

3. Delimitação cronológica da Arte Pública

Um outro problema particularmente controverso da Arte Pública é o de saber qual foi a sua origem, e quais são as suas delimitações cronológicas.

Se é verdade que a arte se manifestou com a aparição do *Homo Sapiens Sapiens*, creio que não pode situar-se aí a sua origem, já que na idade primordial do Homem se pensa que não existia o que hoje se designa por propriedade privada. Nesse sentido, não existindo propriedade privada, toda a arte seria pública, mas a existência da Arte Pública pressupõe a presença de uma arte não-pública, uma vez que só faz sentido falar de Arte Pública se for para a distinguir dessa outra arte que seria não-pública.

Além disso, o problema da origem da Arte Pública não é apenas o problema do seu aparecimento na história. Não

é somente um problema de cronologia. É também, se não principalmente, um problema de saber como ocorre a sua formação.

Para isso é necessário fazer um excurso pela etimologia, e clarificar a origem da noção, estendendo a indagação ao plano ontológico, a fim de elucidar os seus traços mais determinantes e duradouros.

Começando pela etimologia, público deriva do étimo etrusco *poplicus*, que designa o povo adulto, o que na antiguidade queria dizer os cidadãos, como sucedia en Atenas, cujo direito de cidadania era um atributo obtido pelos homens, depois destes terem cumprido o serviço militar a Arte Pública seria pois a arte para os cidadãos.

Em primeiro lugar, parece-me claro que importa ampliar as delimitações cronológicas dentro das quais a moderna crítica de arte situava a Arte Pública, e que de um modo geral correspondia à segunda metade do século XX.

Essa delimitação começou a ser rejeitada pela bibliografia Ibérica, como, por exemplo, por Félix Duque, que afirmava que "La Catedral és seguramente la más lograda obra de arte público que haya existido nunca, si por tal entendemos una perfecta integración simbólica del espacio político" (Duque, 2001: 31).

Seguramente, a Catedral Gótica promove a integração simbólica da cidade, mas o burgo medieval não pode ser considerado um espaço público, já que é um espaço fechado e quase sempre tutelado por um senhor da nobreza, do clero ou pelo próprio rei, que alienam os seus direitos, contra a imposição de um imposto (ou pacote fiscal) que fica estabelecido na carta comunal ou de foral.

Não creio, portanto, que o recuo medieval faça muito sentido, desde logo porque o que na Catedral Gótica se expressa de forma exemplar, pela arte, não são as tensões entre o público e o privado, que eram absolutamente marginais e secundárias, como provou Hannah Arendt, mas sim as tensões entre o sagrado e o profano, que tudo absorviam e subjugavam.

Com a mesma linha de raciocínio, não faz também sentido falar de Arte Pública na Antiguidade Pré-clássica, por exemplo em relação às pirâmides egípcias, aos zigurates sumérios ou aos mausoléus persas, uma vez que essa a Arte Monumental se concebia então como meio de invocação ou celebração do divino, raramente como meio de expressar o humano, não existindo espaço intermédio entre o colossal e o ornamental, por onde uma arte de indivíduos vivendo em Comunidade pudesse desenvolver-se.

Por isso, se a um defensor da Arte Pública, como eu sou, é gratificante escutar a afirmação de Tom Finkelpearl que diz que "in the long view, the history of art is the history of public art" (Finkelpearl, 2001: 15), em boa verdade, devo reconhecer que esta asserção induz mais confusão que clareza para ensinar a compreender o que é próprio da Arte Pública.

Por outro lado, deve reconhecer-se que durante a idade clássica e o renascimento, se produziu uma arte dirigida a todos os cidadãos, paga com dinheiros públicos, bem integrada no casco urbano, e com propósitos de exaltação de valores cívicos e coletivos.

Esse foi claramente o caso, no que concerne, por exemplo, ao processo de reconstrução da Acrópole de Atenas, às ordens de Péricles, mas mediante a aprovação e o acompanhamento das instituições do governo democrático de Atenas, como mostra Plutarco, em *Vidas Paralelas*. Além disso, não somente para a construção monumental, mas também para os grandes festivais áticos, como as Grandes Pan-Ateneias ou as Grandes Dionísias, onde a arte servia de mediação efémera no contexto das festividades cívico-religiosas que reuniam todos os habitantes de Atenas, e não apenas os cidadãos.

O mesmo ocorre no mundo romano, principalmente no século de Augusto, com um surto de monumentalidade de grande carga simbólica como o *Ara Pacis*, o primeiro *Panteão*, o *Fórum de Augusto*, tendência que outros imperadores romanos irão continuar, como Trajano ou Marco Aurélio.

No Renascimento, pode-se verificar também a presença de uma política de melhoria e de significação do espaço urbano, de âmbito cívico e humanista, principalmente notória na obra de Filippo Brunelleschi, como, por exemplo, o *Ospedale degli Innocenti* e a *Piazza della Santissima Annumziata* que são os casos mais conseguidos de uma Arte Urbana orientada para o Público, como Brumo Zevi de resto já tinha observado, ao considerá-los o "Prototipo de la medida urbana renacentista" (Zevi, 1960: 68).

Mas será na sequência do Iluminismo que uma Arte pensada para servir todos os cidadãos é concebida, com o propósito de suceder à exuberância retórica do barroco clerical ou monárquico, passo esse que logo seria acelerado pelos ímpetos revolucionários vindos de França, que haveriam de transformar as antigas praças reais, despojando-as dos símbolos do poder, para as converter, desde 1790, em espaços amplos destinados a um teatro cívico anti senhorial, sob a designação de *masquerades*: paradas satíricas durante as quais, como refere Richard Sennett "groups of people dressed up as priests and aristocrats, using stolen clothing, parading around on donkeys and making fun of their previous rulers" (Sennett, 1994: 304).

Despois das "*masquerades*" vieram os grandes festivais de Châteauvieux e de Simmoneau. O primeiro organizado por Jacques-Louis David, em 15 de abril de 1792, o o segundo organizado por Quatremère de Quincy, em 3 de junho do mesmo ano[2].

Estes festivais foram os primeiros passos que prepararam a gestação de uma Arte Pública estritamente laica e civil que viria a manifestar-se e assumir-se como tal, no final do século XIX, na Europa e nos Estados Unidos[3].

Com estes factos, pretendo dizer que o ciclo moderno de uma Arte Pública laica e civil começou por se conceber durante o Iluminismo, e veio a manifestar-se e a designar-se como Arte Pública, no final de oitocentos, impulsado pela industrialização e tendo como palco as Grandes Exposições Universais de Paris (1889) Chicago (1892), Bruxelas (1897), sendo nesta última que foi apresentada uma sala da associação bruxelense "*l'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique*,



Fig. 2 – Associação *l'Œuvre de l'art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique*. Sala na Exposição Universal de Bruxelas de 1897. Fuente: AA.VV., 1898: 172

[2] Sobre a organização destes festivais ver o meu artículo: Abreu, José Guilherme (2003). *Espaço Público e Escultura Pública. Para um Estudo Transdisciplinar*, In, *Arte e Espaço Público*, *@pha.Boletim*, nº 1, pp. 86-112. URL: http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/EspacoPublicoeEsculturaPublica.pdf

[3] Sobre a génese deste movimento, ver o meu artigo: ABREU, José Guilherme, *El Arte Público. Sus orígenes y condición actual*, já referenciado.

que constitui o primeiro enunciado de um movimento que terá forte expressão internacional, e donde deriva a definição de uma Arte Pública moderna, como já vimos.

Arte Pública moderna, não tanto no sentido estético do termo, mas mais no sentido de um serviço público de interesse social, como venho dizendo.

Não mais que um ciclo, o movimento a favor da Arte Pública de final de oitocentos, é, na minha opinião, apenas uma ocorrência entre outras que se repetiram ao longo da História, do ideário de fazer chegar a todos os homens, com propósitos de formação cultural e de elevação cívica, mais do que de afirmação ou propaganda do poder político, o gosto e o conhecimento das Artes.

Em síntese, sobre o problema das origens históricas da Arte Pública, creio que se pode falar, ao longo da cronologia, de conjunturas favoráveis ou desfavoráveis ao seu desenvolvimento.

Supostamente, esta não é mais do que uma hipótese que carece de muito estudo e discussão, coisa que não se pode fazer aqui. Seja como for, creio que estaria bem compartilhá-la e coloca-la à discussão, se puder tornar-se interessante fazê-lo.

4. Participação e utopia na Arte Pública

Finalmente, uma derradeira especificidade da Arte Pública é o seu caráter utópico ou mesmo visionário, que tenta trazer para o domínio público uma dimensão de perfeição e de harmonia, sob o primado da crença no progresso contínuo da humanidade, no período da formulação do seu enunciado, em finais de oitocentos.

Particularmente viva e atuante durante o século XIX, a crença positivista no progresso contínuo da humanidade haveria de ser posta em causa pela deflagração da Grande Guerra, que demonstrou quanto horror e sofrimento poderia ser causado pelo mesmo progresso que antes tinha prometido a perfeição e a harmonia sociais.

A monumentalidade escultórica de oitocentos não pode compreender-se fora dessa crença: os homens e os feitos notáveis são precisamente grandes porque ajudaram a aproximar mais e mais esse final auspicioso que é o Estado Positivo, marcado pela formação de uma religião do Homem convertido pela ciência.

Depois da rejeição do totalitarismo, depois da aproximação das superpotências e dos blocos político-militares, depois da cooperação internacional na defesa do meio ambiente, na via de um modelo de crescimento sustentável, parece-me que a dimensão utópica regressa novamente em força, impulsionando um novo ciclo de Arte Pública, empenhado a integrar a Arte nos projetos de regeneração urbana e nos processos de participação cidadã.

Aqui assume importância destacada a obra e o pensamento de dois artistas de referência para Arte Pública: Joseph Beuys (1921-1986) ey Siah Armajani (1939-).

O primeiro, pela teorização e prática da noção de escultura social, que não sendo referenciada como Arte Pública, não pode entender-se à margem do seu ideário e da sua utopia, desde logo pela sua dimensão social, como o artista explica:

> My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone. /THINKING FORMS – how we mold our thoughts or / SPOKEN FORMS – how we shape our thoughts into words or / SOCIAL SCULPTURE – how we mold and shape the world in which we live: Sculpture as an evolutionary process; everyone an artist. /That is why nature of my

> sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, color changes, delays, drying up. Everything is in a STATE of CHANGE (Beuys, 1979: 88-89).

A escultura social é uma metáfora do contributo dos cidadãos para a construção de uma sociedade artística. A escultura social seria então a construção participada de uma nova sociedade, como incorporação de uma obra de arte –uma performance– coletiva.

O segundo, pela teorização e prática da Arte Pública, já que o seu Manifesto *Public Sculpture in the Context of American Democracy* é o mais elaborado e coerente enunciado do que pode considerar-se uma teoria da Arte Pública, publicado até hoje.

Composto por vinte e quatro pontos, destacamos só os sete pontos iniciais:

a) *Public sculpture* is a logical continuation of the modern movement and the enlightenment which was tempered and conditioned by the American Revolution.
b) *Public sculpture* attempts to de-mystify art.
c) *Public sculpture* is less about self-expression and the myth of its maker and more about its civicness. Public sculpture is not based upon a philosophy which seeks to separate itself from the everydayness of everyday life.
d) In *public sculpture* the artist offers his/her expertise, therefore the artist as a maker has a place in society. The social and the cultural need to support artistic practice.
e) *Public sculpture* is a search for a cultural history which calls for structural unity between the object and its social and spatial setting. It should be open, available, useful and common.
f) *Public sculpture* opens up a perspective through which we may comprehend the social construction of art.
g) *Public sculpture* attempts to fill the gap that comes about between art and public to make art public and artists citizens again (Armajani, 1995: 35).

O último ponto é eloquente, no que se refere ao ideário armanjaniano a favor da Arte Pública. O preenchimento da brecha que existe entre a arte e o público é um serviço prestado pelo artista ao público, de que resulta no final um benefício também para o artista, que recupera assim a sua condição de cidadão plenamente integrado na sociedade.

Participação cidadã e utopia social são assim dois aspetos correlativos da teoria da Arte Pública contemporânea.

É que, como explica Malcolm Miles, a noção de Arte Pública transporta agregada a si mesma a ideia de um programa que transcende o plano meramente artístico:

> The effectiveness of public art in contributing to sustainable urban environments, (…) retains the idea that imagining possible futures (a project no more restricted to professionals than imagination is restricted to artists) is as much part of a democratic society as informal mixing in public spaces, and that such imaginings may produce an urban regeneration in which the social benefits are primary (Miles, 1997: 2).

Para a Arte Pública, o mais importante é então o benefício social. Para Malcolm Miles, a Arte Pública visa por em marcha programas para construir o que ele designa de *convivial cities*.

É precisamente por se encontrar associada a esse ideário, que me leva a pensar que a Arte Pública pode ser pensada, também, como uma utopia coletiva.

Já Herbert Marcuse o havia dito, muito antes de todos os outros, e é com as suas palavras que finalizo o texto.

> This means one of the oldest dreams of all radical theory and practice. It means that the creative imagination, and not only the rationality of the performance principle, would become a productive force applied to the transformation of the social and natural universe. It would mean the emergence of a form of reality which is the work and the medium of the developing sensibility and sensitivity of man.
>
> And now I throw in the terrible concept: it would mean an 'aesthetic' reality - society as a work of art. This is the most Utopian, the most radical possibility of liberation today (Marcuse, 1968: 186).

Creio que esta defesa da utopia constitui também uma importante forma de afirmar e defender o conceito de cidadania e de civilização mundial de que a Globalização carece, numa época em que as sombras da intolerância e do terror pairam negras sobre as nossas vidas.

Bibliografia

AA.VV., *Premier Congrès International de l'Art Public tenu à Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898*. Bruxelles: Académie Royale des Beaux-Arts, [s.d.].

Abreu, José Guilherme (2003). "Espaço Público e Escultura Pública. Para um Estudo Transdisciplinar" en *Arte e Espaço Público*, *@pha.Boletim*. Nº 1, pp. 86-112. Disponible en http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/EspacoPublicoeEsculturaPublica.pdf

— (2010). *El Arte Público. Sus orígenes y condición actual* en AA.VV (2010), *Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. Arte Público Hoy. Nuevas Vías de Consideración Crítica*. Burgos: AECA/ACYLCA.

— (2013). "Arte Pública. Origens e condição histórica" en Abreu, José Guilherme y Castro, Laura (ed.) (2013), *Arte Pública e Envolvimento Comunitário. Atas do Colóquio Internacional*. Porto: Laboratório de Arte Publica, UCP-CITAR-FCT.

Arendt, Hannah (1958). *A Condição Humana*, 2001. Lisboa: Relógio de Água.

Armajani, Siah (1995). "Manifiesto Escultura Pública en el contexto de la democracia norteamericana" en AA.VV., *Espacios de lectura*. Barcelona: MACBA.

Beuys, Joseph (1979). "Theory of Social Sculpture" en Thompson, Chris (2010), *Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Correia, Victor (2013). "Arte Pública. Seu significado e função. Lisboa: Fonte da Palavra.

Cox, Lorraine (1996). Public Art Forum opening statement to the National Heritage Select Committee" en Parr, Carol, *Public Art: Its role as a medium for interpretation* en AA. VV. Hems, Alison y Blockey Marion (2006), *Heritage Interpretation.* New York: Routledge.

Duque, Félix, (2001). *Arte Público y Espacio Político*. Madrid: Akal.

Finkelpearl, Tom (2001). *Dialogues in Public Art*. Cambridge: MIT Press.

Maderuelo, Javier (2000). "Fenomenología del Arte en los Espacios Públicos" en Brandão, Pedro y Remesar, Antoni (coord.) (2000), *O Espaço Público e a Interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design.

Marcuse, Herbert (1968). "Liberation from the affluent society" (Lecture in London, 1967) en Cooper, David (1968), *The Dialectics of Liberation*. Harmondsworth/Baltimore: Penguin.

Miles, Malcolm (1997). *Art, the Space and the City. Public Art and Urban Features*. London and New York: Routledge.

Parr, Carol (2006). *Public Art: Its role as a medium for interpretation*, en AA. VV. Hems, Alison &

Blockey Marion (2006), *Heritage Interpretatio.* New York: Routledge, p. 124.

Remesar, Antoni (2000). "Waterfront, Arte Pública e Cidadania" en Brandão, Pedro y Remesar, Antoni (coord.) (2000), *O Espaço Público e a Interdisciplinaridade*. Lisboa: Centro Português de Design.

Sennett, Richard (1994). *Flesh and Ston*e. *The Body and the City in Western Civilizatio*n. Londres: Faber and Faber, London.

Zevi, Bruno (1960). *Architettura in nuce*. Venezia-Roma: Istituto per la Collaborazione Culturale.

UNESCO (2011). *Colloque international "Quel destin pour l'Art Public?* ". Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO et la Communauté d'agglomération de Cergy-Pontoise Cergy-Pontoise, 19 de 20 mayo de 2011. Disponible en http://whc.unesco.org/fr/activites/645/

MADRID EN RUINAS: ABRIL 1939. UN INFORME SOBRE LAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS

Ignacio Asenjo Fernández
Universidad Complutense de Madrid

La Guerra Civil Española (1936-1939) fue un conflicto social, político y bélico que se desencadenó en España tras el alzamiento militar llevado a cabo por una parte del ejército contra el gobierno de la Segunda República Española. El remate de la tragedia de esta guerra fue la ruina que causó el destrozo, perdición y caimiento de las personas, familias y gobierno elegido democráticamente. El recuerdo de una guerra entre ciudadanos de un mismo país es siempre algo doloroso. Ningún acontecimiento ha marcado tanto la historia reciente de España como la Guerra Civil. La contienda desencadenó un enfrentamiento múltiple entre clases sociales divididas, entre religiosidad y laicismo, dictadura y democracia, modernidad y tradición.

Madrid fue una de las ciudades más castigadas por los efectos de las bombas durante la Guerra Civil. Los madrileños sufrieron los combates y las privaciones de la lucha armada. Las dificultades afectaron a toda su población. La guerra transformó esta ciudad en una extensión de terreno bélico y ruinoso. La urbe se convirtió en muy poco tiempo en el paisaje de una batalla, la batalla de Madrid, y tras la victoria franquista, en un paisaje en ruinas vinculado a la destrucción; solamente en las primeras semanas de marzo de 1939, la lucha causó en Madrid un sangriento episodio con cerca de dos mil muertos. Las huellas de la guerra y el impacto de la experiencia bélica en los supervivientes madrileños proporcionó exclusivamente ruinas, desolación, estructuras en destrucción y campos de batalla deshabitados. "Lo único que unió a vencedores y vencidos, fundidos en el pueblo llano, fue el purgatorio de la posguerra con sus miserias y privaciones" (Abella, 2004: 3).

Los generales del ejército insurgente tenían la esperanza de una pronta victoria basada en la rápida conquista de la capital de la nación: "esperaban, gracias a su reputación de imposición por el terror, paralizar la voluntad de defensa de Madrid" (Jackson, 2005: 286). Pero de las trincheras, y por la radio, surgió la famosa frase: "No pasarán". Madrid escogió resistir y constituyó el frente principal de la guerra. Durante los tres años que duró el conflicto, todos los madrileños, combatientes, pueblo llano y gentes arrastradas por la movilización, padecieron los horrores de la ofensiva con idénticos sentimientos y amarguras: la lucha por la supervivencia, el sufrir

de las madres ante la llamada a filas de sus hijos, la tortura de los bombardeos con su rastro de víctimas civiles, la intensidad de los ataques aéreos, el hambre y los éxodos motivados por las pérdidas territoriales.

Pero la vida continuaba en Madrid. Los peligros y dificultades de la contienda no ahuyentaban a los madrileños. Si bien iba desapareciendo paulatinamente la alegría, el horizonte vital de sus ciudadanos no se ensombrecía ante el cúmulo de calamidades. Como acción vital que se opone a la guerra, los madrileños manifestaban unas poderosas ansias de vivir, de entretenerse, de olvidar la sensación de peligro e inseguridad como medio de eludir las dificultades y el conocimiento seguro del destino. Durante el transcurso de la guerra en Madrid, una muchedumbre entusiasta llenaba sus calles y locales en busca de momentos felices. Los más atrayentes eran los centros de expansión, como cines y teatros. Los espectáculos se veían frecuentados por público popular, militar o infantil, quienes aprovechaban estos pasatiempos para postergar sus aflicciones en la pretensión de sustituir el dolor por el anhelo de conquistar el regocijo.

Por otra parte, la Guerra Civil también afectó a la escuela en Madrid. Si bien es cierto que los centros de enseñanza continuaron funcionando, el carácter ideológico de la contienda puso a la educación en el punto de mira de sus dirigentes políticos. El gobierno de la República se propuso llevar a cabo una gran tarea educativa con profundos cambios en la enseñanza, pero el porvenir culto e ilustrado que vaticinaba no se llevó a efecto por el rumbo que tomó la guerra. No obstante, en medio de la agitación violenta de agrupaciones políticas y sociales, que trastornó la normalidad de la vida escolar, la obligatoriedad de la enseñanza y la difusión de la cultura dieron lugar a un liberador impulso en la esfera de acción educativa, centralizado desde la infancia hasta la juventud. De hecho, la vida infantil fue la que más claramente sufrió la politización de la educación: "El objetivo era adoctrinar a los niños en los principios contrapuestos por los que se luchaba, a la vez que había que preservarles de las influencias 'malsanas' y 'subversivas' del contrario" (Alted, 1996: 209). Con todo, las manifestaciones culturales y educativas desarrolladas por el gobierno republicano durante la Guerra Civil significaron vías de propaganda mediatizadas ideológicamente y fueron formuladas en situaciones límite de tensión y enfrentamiento.



Fig. 1 – Placa conmemorativa de Francisco de Paula Martí, instalada en la sección 2ª de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Fuente: I. Asenjo

Dentro del ámbito de la educación, las enseñanzas artísticas también se vieron afectadas por la Guerra Civil, y más concretamente, las que se impartían en las distintas secciones de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Cabe recordar que los antecedentes históricos de estas enseñanzas artísticas en España se sitúan a finales del siglo XVIII, donde, de acuerdo con el espíritu de la Ilustración, las Sociedades Económicas de Amigos del País y otras instituciones promovieron, como primera medida para incrementar la calidad y la competitividad de la industria española, la creación de las escuelas de dibujo. A lo largo del siglo XIX las Escuelas de Artes y Oficios en España fomentaron el renacimiento de las tradiciones y ricas industrias españolas, y ello no sólo fue compatible con los máximos conocimientos tecnológicos de la época, sino sustancial en cuanto a la definición de sus aplicaciones a los nuevos productos industriales que habrían de competir en los mercados europeos.

El origen de las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid se remonta a principios del siglo XIX, concretamente a 1824, cuando las enseñanzas artísticas se organizaron por primera vez con la creación del Real Conservatorio de las Artes. En nuestro ordenamiento jurídico han estado presentes desde la Ley de 9 de septiembre de 1857, conocida como Ley Moyano. En 1871, en pleno Sexenio Democrático, se creó la Escuela de Artes y Oficios de Madrid "destinada a vulgarizar la ciencia y sus importantes aplicaciones, formando la educación del artesano, maestro de taller, contramaestre de fábrica, maquinista y capataz, y propagando los conocimientos indispensables a la agricultura e industria de nuestro país" (Decreto de 5 de mayo de 1871. *Gaceta de Madrid*, 8 de mayo de 1871). En aquel entonces, las clases se impartían en el primitivo edificio del Ministerio de Fomento. En 1874, a las clases que se impartían en este inmueble, se añadieron las de otras cinco nuevas secciones "para enseñanzas gráficas y plásticas, establecidas, una en el mismo local del Ministerio, otra en el piso bajo de los Estudios de San Isidro, otra en el número 25 de la calle de Isabel la Católica, otra en el 80 de la calle Ancha de San Bernardo, y otra, en fin, en el número 11 de la calle del Turco". (Díez: 2002, 215-216). Esta expansión en pequeños centros vino motivada también por la dificultad de contar con un gran edificio capaz de albergar a tantos alumnos en condiciones adecuadas. Más adelante, con la reforma ministerial que se produjo a comienzos del siglo XX, el Ministerio de Fomento fue suprimido y el edificio fue ocupado por los Ministerios de Agricultura y de Instrucción Pública y Bellas Artes. En la actualidad alberga el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.



Fig. 2 – Edificio del primitivo Ministerio de Fomento en la Glorieta de Atocha. Fuente: I. Asenjo

La Escuela de Artes y Oficios de Madrid estuvo tradicionalmente orientada a la formación de los obreros artesanos. "Mientras que en otras localidades revistió un carácter más técnico y tuvo mayor vinculación con el mundo industrial, en Madrid encontró su público destinatario entre los obreros de los talleres artesanales y pequeñas industrias" (Tiana, 1992: 206). La explicación de

este hecho reside en la estructura productiva de la capital, con gran número de talleres artesanales, muchos de ellos dedicados a artículos de ornamentación. La formación de los obreros madrileños se realizaba fundamentalmente en los propios talleres, mediante un sistema de aprendizaje que favorecía la costumbre inveterada y el hábito adquirido de hacer las cosas por mera práctica y sin razonarlas, provocando una falta de estímulo para el perfeccionamiento profesional. Ello obligó a proponer una vía formativa paralela, mediante la cual el obrero alcanzase las preparaciones técnica y estética a las que tan difícilmente accedía en el taller. Tal formación debía ser precisamente la que se impartiese en la Escuela de Artes y Oficios. Con ella el obrero ensancharía su perspectiva y sería dotado de unos conocimientos instrumentales que le permitirían desarrollar la capacidad creadora que distingue el trabajo humano del mecánico.

Desde su creación, la Escuela de Artes y Oficios de Madrid ha contado con distintas secciones docentes localizadas en diferentes locales del centro y extrarradio de la capital. Estos han sido de propiedad estatal, municipal o alquilados a particulares. En la época de la Guerra Civil, Madrid contaba con doce secciones distribuidas por distintos barrios de la capital. Estos centros de enseñanzas artísticas se regían por el Real Decreto de 16 de diciembre de 1910, orgánico de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos (*Gaceta de Madrid* 28 de diciembre de 1910). En la Exposición de este Real Decreto se hace constar que: "simplificando el plan general de los peritajes, surge como secuela ineludible, dentro del procedimiento pedagógico moderno de la cultura intensiva, la especialización; y a este fin han de responder las Escuelas, cultivando cada una de ellas una especialidad a solicitud propia" (R.D. de 1910). Esta reglamentación supuso una división de Escuelas en Industriales y de Artes y Oficios, y una unidad de plan, desde el momento en que el programa estaba unificado en cada de las dos secciones artística y científica. Según queda registrado en el referido Real Decreto de 1910, el objeto de las enseñanzas impartidas en las Escuelas de Artes y Oficios venía así definido: "divulgar entre las clases obreras los conocimientos científicos y artísticos que constituyen el fundamento de las industrias y las artes manuales" (artículo 2º). Incluían como enseñanzas de carácter general: Gramática castellana y Caligrafía, Aritmética y Geometría prácticas y Elementos de Construcción, Dibujo Lineal, Dibujo Artístico, Modelado y Vaciado, y Elementos de Historia del Arte. Además, podían cursarse también en ellas como enseñanzas de ampliación correspondientes al peritaje artístico industrial: Composición decorativa (Pintura), Composición decorativa (Escultura), Conceptos del Arte e Historia de las Artes Decorativas, y las prácticas de Cerámica, Metalistería, Vidriería, Repujado, etc., "que convenga establecer en cada caso".

La morfología urbana de Madrid se ha transformado tras la Guerra Civil. Pero, ¿qué vemos y qué no vemos a día de hoy de las distintas sedes de la Escuela de Artes y Oficios madrileña como consecuencia de la guerra? La experiencia bélica provocó daños de diversa consideración en las distintas secciones de estos centros de enseñanza artística. Por su situación, algunas estaban localizadas en barrios declarados zona de guerra y sufrieron daños estructurales insalvables, lo que impidió consecuentemente la continuidad de la práctica docente. Otras, por el contrario, padecieron daños leves y, tras finalizar la guerra, permanecieron en activo. Podemos conocer en qué estado quedaron las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid recién terminada la contienda, por un informe que da cuenta de esta situación, el cual fue presentado a la Jefatura de Enseñanza Profesional y Técnica del Ministerio de Educación Nacional por Miguel de Artiñano Luzárraga, arquitecto y miembro activo de la Comisaría del Patrimonio Artístico Nacional dentro del Servicio Nacional de Bellas Artes del Ministerio de

Educación Nacional[1] . En dicho informe, redactado el 6 de abril de 1939, se detalla el estado material de los edificios y los útiles de enseñanza, así como algunos pormenores del funcionamiento de cada una de las secciones durante la guerra.

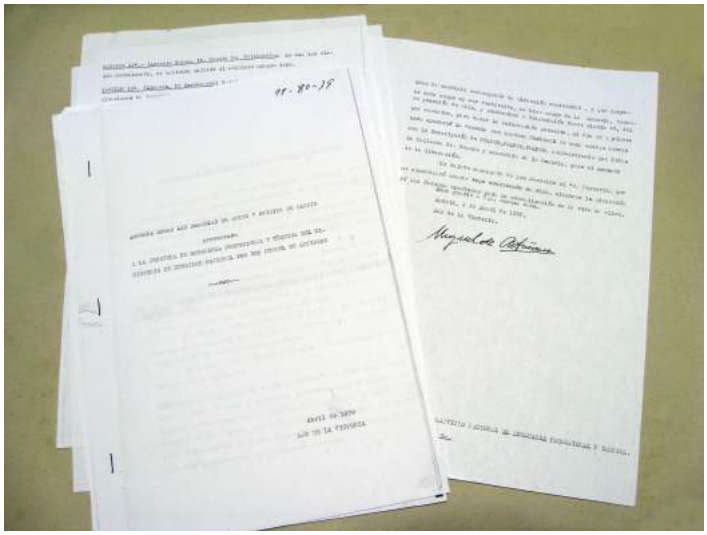


Fig. 3 – Informe sobre las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid, redactado por Miguel de Artiñano en abril de 1939 (A.G.A.e.: 43.155). Fuente: I. Asenjo

El informe de Artiñano está redactado con la terminología característica del lenguaje de guerra de Burgos, que denominaba "rojo" al Gobierno republicano enemigo. Artiñano señala en el mismo que, llegado a la capital con el Servicio de Recuperación Artística Militar, inmediatamente se puso en contacto con algunos profesores "de los que conocía su conducta", para proceder a las visitas e información correspondiente de las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid. Se hizo acompañar de Manuel Vallcorba Ruiz, profesor de Término de Dibujo Lineal, Ramón Navarrete Maiocchi, también profesor de Término de la misma asignatura, y Joaquín Boguerin Montoro, antiguo Director de la Escuela de Madrid, jubilado el día 8 de noviembre de 1937, destituido de su cargo por enfermedad durante la guerra y posteriormente, por desafección al Régimen republicano; con todo, Boguerin volvería durante algunos meses al frente de la Dirección interina de la Escuela de Madrid pocos días después de haber finalizado la Guerra Civil.

Artiñano expone seguidamente en su informe que, debido a la falta de transportes, las visitas a las distintas secciones de la Escuela de Artes y Oficios madrileña se hicieron en varios días y, según hace constar en el mismo: "se colocó en todas las Escuelas el precinto del Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional, con lo cual quedaban bajo la protección de éste". Artiñano comienza detallando el estado material de la sección 1ª, ubicada en la calle Palma, 46. Según se desprende de su escrito, el edificio apenas sufrió daños, únicamente el salón de actos y el muro de la fachada, con un boquete. Puntualiza asimismo que algunos locales fueron ocupados por familias del personal de la Escuela, que hubieron de instalarse en ellos, pues habían perdido sus viviendas. En cuanto al material, señala que: "está aparentemente en condiciones normales". Tras la guerra esta sección, conocida desde 1915 como "La Central", siguió funcionando como centro de enseñanza artística y en la actualidad continúa en activo.

Respecto a la sección 2ª, situada en la calle Marqués de Cubas, 15, antigua calle del Turco, Artiñano señala en su informe que se daban las clases en la planta de sótanos donde estaban los talleres, no habiendo utilizado las plantas altas por haber sido esta calle muy batida por la artillería. Anota también que este edificio no fue alcanzado y "que está normal, así como el material". Cabe

[1] Informe sobre las Escuelas de Artes y Oficios de Madrid, presentado a la Jefatura de Enseñanza Profesional y Técnica del Ministerio de Educación Nacional por Don Miguel de Artiñano. Abril de 1939. (A. G. A. e., Alcalá de Henares, Caja 43.155).

señalar, no obstante, que los talleres de esta Escuela no estaban situados en los sótanos, como apunta Artiñano, sino en la planta baja, a la altura de calle. En esta sección había únicamente un sótano pequeño, oscuro y húmedo, de poca altura, ubicado bajo el suelo del taller de Modelado, que presumiblemente sirvió de refugio o escondrijo durante la guerra, dada su ubicación y exigua accesibilidad. Tras la Guerra Civil esta sección continuó en activo hasta finales del mes de julio de 2012, en que cerró definitivamente sus puertas como uno de los centros de enseñanza artística más antiguos de Madrid.



Fig. 4 – Sección 2ª de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Fuente: I. Asenjo

Según el informe de Artiñano, durante la contienda, en la sección 3ª, ubicada en la calle de Los Estudios, 1, se daban normalmente las clases de dibujo y, en cuanto a las orales, para evitar el peligro por estar en la planta de cubiertas, se daban en un local del adyacente Instituto de San Isidro. En su escrito señala también que las partes del edificio ocupadas por la Escuela, estaban en condiciones normales. En la actualidad, esta sección continúa en activo como centro de enseñanza artística. Seguidamente, Artiñano da cuenta en su informe de lo acontecido en la sección 4ª, localizada en el número 14 de la calle Palafox, de la que únicamente apunta que ésta no existía desde hacía años por estar en tramitación la construcción de un local en la barriada de Chamberí, donde anteriormente estuvo instalada dicha sección.

Con relación a la sección 5ª, situada en la calle de la Ribera de Curtidores, 39, Artiñano advierte en su informe que en agosto de 1937, se recibió en la Dirección de la Escuela, un oficio de guerra mandando desalojar el local porque estaba en ruina inminente. Según consta en su comunicado: "las turbas de aquella barriada habían saqueado el edificio, llevándose armarios, bancos y destruyendo las estatuas y demás material de escayola, así como parte del entarimado". El informe aclara también que, tras el suceso, se organizó el traslado a la sección 1ª y se salvaron las mesas de dibujo y toda la parte de material de enseñanza que había quedado. Dado el estado del edificio, Artiñano advierte que no puede utilizarse este local y "requiere un informe amplio de un arquitecto". No obstante, la situación ruinosa de este edificio no era una novedad. Cabe recordar que Ramiro Suárez Bermúdez, antiguo Director de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, en la apertura del curso de 1908-1909, ya denunciaba el estado de ruina de dos de los pabellones de este edificio, y la falta de medios para proceder a su reparación obligaría a derribarlos (E. A. y O.: *Memoria y anuario del curso 1911 a 1912*, 23).

Seguidamente, Artiñano trata en su informe varios pormenores relacionados con la nueva sección 5ª, localizada en la calle Libertad, 15. Apunta que se trata de la antigua sección de Artes Gráficas, a la que se le puso esta numeración al desaparecer la de la Ribera de Curtidores. Expone asimismo que se dieron las clases desde el curso de 1937 a 1938, pero solo en la parte del local correspondiente a las primeras crujías de fachada, pues las del patio en las dos

plantas fueron destruidas por la artillería. Pone de manifiesto que este edificio, como el anterior, requiere informe de un arquitecto, y puntualiza también en su informe que "sería de urgencia el traslado, cuando las circunstancias lo permitan a otro local en condiciones que hagan posible la continuación de esta enseñanza única de esta clase, establecida en España". A este respecto, cabe reseñar que en 1931 se publicó el Decreto por el que se fusionaba la Escuela Nacional de Artes Gráficas con la Escuela de Artes y Oficios, una aspiración que por entonces ambos colectivos habían solicitado al Ministerio en repetidas ocasiones. Esta medida habría de permitir que los alumnos de las enseñanzas de Artes Gráficas pudieran recibir una preparación más completa en los oficios que habrían de desempeñar. En el siguiente curso se procedió a nombrar una comisión que se encargase de estudiar la reorganización de esas enseñanzas, especialmente, en lo que se refería a las instalaciones y el equipamiento necesario. Este proceso de integración sería interrumpido tras la guerra y la Escuela Nacional de Artes Gráficas mantendría su autonomía administrativa a partir de los años cuarenta.

A continuación, Artiñano pasa a describir el estado de la sección 6ª, situada en el número 45 de la calle Alberto Aguilera. Explica en su informe que no se pudieron abrir clases en 1937 por estar en zona de guerra. A pesar de esto, puntualiza que: "en dicho año no sufrió daño alguno, si bien posteriormente el Parque Central de Automóviles del Ejército se incautó del material de la clase de Dibujo Lineal, mediante el correspondiente inventario". Cabe señalar que, tras la guerra, esta sección continuó siendo centro activo de enseñanza artística hasta los años cincuenta en que la amenaza de ruina obligó a cerrarlo. Posteriormente, su demolición y la de los inmuebles de su manzana urbana dio lugar a edificios de oficinas y empresariales, como el actual Centro Comercial Princesa de El Corte Inglés.

Con respecto a la sección 7ª, con sede en la calle de Don Ramón de la Cruz, 45, Artiñano manifiesta en su informe que funcionó con normalidad desde el curso de 1937, y en ella se abrió el verano de dicho año una Exposición de trabajos de los talleres; con toda probabilidad, dicha exposición se celebró coincidiendo con la corta etapa al frente de la Dirección accidental de la Escuela del profesor de Término y escultor Ángel Ferrant. Más adelante, Artiñano explica que, como los funcionarios seguían percibiendo sus haberes sin prestar servicio, la Dirección accidental, que había por otra parte hablado con muchos alumnos de otros cursos, que deseaban saber cuándo se reanudarían las clases, y a la que ya habían manifestado los profesores "su deseo de no estar ociosos", decidió preparar la apertura del curso de 1937 a 1938. Artiñano expone seguidamente que, al efecto, y previa consulta, la Dirección organizó una exposición de obras de los talleres y anticipó la fecha de inscripción de la matrícula "para que, dado lo anormal de las circunstancias y la falta de personal administrativo, fueran mas faciles los trabajos de formación de matriculas y listas (sic)". También pone de manifiesto que, por su situación en zona de gran densidad de población a causa de la evacuación de barrios declarados zona de guerra, fue la principal sección de la Escuela, funcionando todo el día las clases por haberse establecido turnos de profesores para atender a los grupos de alumnos matriculados. Cabe señalar que, en la relación del "personal docente indispensable que viene figurando en nómina", hecha por el Director interino Joaquín Boguerin, de fecha 22 de octubre de 1937, aparecen los nombres de 87 profesores prestando servicios en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid (A. G. A. e., Alcalá de Henares, Caja 43.155). Por su parte, la sección 7ª continuó en activo hasta finales de los años ochenta. En la actualidad sus locales los ocupa una empresa de muebles de cocina.

Artiñano describe después las características y circunstancias de lo acontecido en la sección 8ª, localizada en la calle Silva, 1. Apunta en su escrito que fue destruida parte de la clase de Dibujo Artístico, y la escalera sufrió muchos desperfectos, careciendo de cubiertas. Por su parte, el mobiliario de las clases orales fue también retirado por la misma entidad que el de la sección 6ª. Respecto a la sección 9ª, con dirección en la calle de los Artistas, 6, Artiñano manifiesta que fue desalojada por ruina del edificio en el curso de 1937, habiéndose trasladado el material a la sección 1ª. Hace constar asimismo que "requiere informe especial".

Con relación a la sección 10ª, ubicada en el número 25 de la antigua calle de Pacífico –esta calle cambió su nombre por "Ciudad de Barcelona" en 1947 (Sambricio: 2003, 134)–, Artiñano expone en su informe que no hubo en ella clases por estar en zona batida. También apunta que, si bien se conservó todo el material, el edificio, propiedad del Estado, sufrió daños que exigían reparación por afectar a la cubierta. Es preciso recordar a este respecto que en noviembre de 1936 la calle de Pacífico fue escenario del enfrentamiento de ambos bandos en lo que durante unas semanas fue el frente de la Batalla de Madrid (Martínez: 2007, 50). La guerra provocó la ruina de algunos edificios de la zona entre los que cabe señalar, además de la Escuela, el templo de la Virgen de Atocha que habría de ser reconstruido y vuelto a inaugurar en 1951 con una traza diferente. En 1963 el Ministerio de Educación Nacional decidió que el edificio que albergaba a la sección 10ª, incapaz de responder a las necesidades de espacio y equipamiento que su alumnado precisaba, debía ser demolido para construir en su solar uno de nuevo planta y concepción moderna. Fue Luis de Sala y María, arquitecto influido por el Movimiento Moderno, y profesor de Término de Dibujo Lineal de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid desde 1921, así como Director de la misma desde 1940 hasta 1969, quien proyectase este nuevo edificio, que en la actualidad continúa en activo como centro de enseñanza artística.

Finalmente, Artiñano describe brevemente en su informe el estado material de las secciones 11ª y 12ª. Con respecto a la primera, con domicilio en la calle Antonia Calas, 11, Puente de Vallecas, declara que se daban las clases normalmente, no habiendo sufrido el edificio daño alguno. Muy al contrario de lo que ocurrió en la sección 12ª, localizada en la calle Linares, 11, Carabanchel Bajo. Con relación a esta sección, Artiñano apunta que la dificultad existente de comunicaciones impidió visitarla, ya que había estado en zona de guerra hasta pocos días antes de redactar su informe; no obstante, alega en el mismo: "por las noticias que he obtenido debe estar en mal estado". Y así fue, la sección 12ª desapareció durante la contienda porque la zona se convirtió en un verdadero frente bélico. Precisamente, Carabanchel Bajo fue uno de los barrios más devastados durante la Guerra Civil, se destruyeron el 48% de sus edificios y su población, que a comienzos de la guerra prácticamente la mitad era militar, descendió casi un 14% (Sánchez y Dorado, 2012: 50-60).

Pese a todo, la Escuela de Artes y Oficios de Madrid prosiguió su actividad docente durante la posguerra y aumentó el número de sus alumnos. Las memorias y exposiciones anuales de aquellos años muestran una intensa actividad de alumnos y profesores. Sin embargo, en los primeros años de la década del cuarenta, la Escuela de Madrid comienza a ver cómo cierra alguna de sus secciones. En la lectura de la memoria anual del curso académico de 1941 a 1942, Luis de Sala, que ya por entonces era el Director de la Escuela, se lamentaba de que "faltan las secciones de Cuatro Caminos, Chamberí, calle de Silva, Ribera de Curtidores y Carabanchel", que habían sido cerradas, a pesar de que el número de inscripciones seguía creciendo y había ascendido en ese año

a 6.600, el más elevado de toda su historia (E. A. y O.: *Memoria y anuario del curso 1941 a 1942*, 20).

Podemos conocer las secciones que funcionaban después de finalizar la Guerra Civil y la relación de enseñanzas que se cursaban en las mismas por un escrito del Director Luis de Sala, fechado el 9 de enero de 1941 y dirigido al Director General de Enseñanza Profesional y Técnica del Ministerio de Educación Nacional:

a) Sección 1ª: Dibujo Lineal.- Dibujo Artístico.- Modelado y Vaciado.- Composición Decorativa (Pintura).- Aritmética y Geometría.- Gramática y Caligrafía.- Elementos de Construcción.- Elementos de Mecánica, Física y Química.- Derecho usual.- Técnica e Historia de las Artes Industriales.- Composición Decorativa de Metalistería Artística.- Forja.- Carpintería artística.- Esmaltes.- Labrado y Repujado del Cuero.- Dorado y Policromía.
b) Sección 2ª: Dibujo Lineal.- Dibujo Artístico.- Aritmética y Geometría.- Gramática y Caligrafía.- Composición Decorativa (Escultura).- Elementos de Mecánica, Física y Química.- Talla en Madera y Talla en Piedra.
c) Sección 3ª: Dibujo Lineal.- Dibujo Artístico.- Aritmética y Geometría.- Gramática y Caligrafía.- Rotulación Pintura y Decoración.
d) Sección 6ª: Dibujo Lineal.- Dibujo Artístico.- Aritmética y Geometría.- Gramática y Caligrafía.
e) Sección 7ª: Dibujo Lineal.- Dibujo Artístico.- Aritmética y Geometría.- Gramática y Caligrafía.- Modelado.
f) Sección 8ª (Femenina): Dibujo Artístico.- Batik y Cuero Repujado.- Corte y Confección.- Bordados y Alfombras.- Tapices y Alfombras.
g) Sección 10ª: Dibujo Lineal.- Dibujo Artístico.- Aritmética y Geometría.- Gramática y Caligrafía.- Bordados y Encajes.- Tapices y Alfombras.
h) Sección 11ª: Dibujo Lineal.- Dibujo Artístico.- Aritmética y Geometría.- Gramática y Caligrafía.

A las secciones existentes se hubo de sumar unos años más tarde la nueva sección duodécima, abierta en la calle de Cartagena, 151, del barrio de Prosperidad. Por su parte, la sección 8ª (Femenina) cambió de ubicación a mediados de los años cuarenta; de su local de la céntrica calle Silva pasaría a la calle Tudescos, 2, a muy poca distancia de la anterior sección. Pero del mismo modo que sus antecesores en el cargo, el Director Luis de Sala señalaba que "los locales son insuficientes para el número de alumnos matriculados" por lo que se hubieron de establecer turnos que permitieran aprovechar las instalaciones. Como la opción de la escuela mixta quedó cerrada en los primeros años de la posguerra, se consiguió que algunos institutos cediesen aulas para que las alumnas recibiesen las enseñanzas teóricas y así poder conseguir la separación de sexos en las secciones segunda, tercera y séptima, y cumplir la legislación vigente referida a la coeducación (Terrón, 2001: 185-193).

Como se desprende de la lectura de un pliego informativo del Ministerio de Educación Nacional relativo a las enseñanzas y talleres que se cursaban en las distintas secciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid en el curso de 1947-1948, el plan de educación artística cambió durante la posguerra. De hecho, un aspecto destacado del proyecto educativo del primer franquismo fue la importancia concedida a la Educación Política y la Religión, quedando conformado el plan de estudios del siguiente modo:

a) Enseñanzas Básicas Profesionales: Dibujo Artístico y Composición.- Dibujo Lineal y Composición y Elementos de Construcción.- Modelado y Composición.- Proyectos:- Historia del Arte.
b) Talleres: Metalistería.- Forja.- Cerrajería.- Cincelado.- Orfebrería.- Carpintería Artística.- Eba-

nistería.- Talla en Madera.- Talla en Piedra.- Imágenes.- Labrado y Repujado del Cuero.- Esmaltes.- Vaciado y Moldeado.- Dorado y Policromía.- Tapices.- Alfombras.- Rotulado y Decoración.- Juguetería.

c) Talleres Femeninos: Encajes.- Bordados.- Repujado en Cuero.- Batik.- Corte y Confección.- Muñecos.- Trabajos en Asta.

d) Cultura General: Aritmética y Geometría.- Gramática y Caligrafía.- Taquigrafía.- Elementos de Mecánica.- Física y Química.- Educación Política.- Religión.

Como colofón a este periodo de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, y tras un largo proceso de más de ciento cuarenta años de historia y de enseñanza artística en la capital, el porvenir de estos centros de instrucción artística madrileños es inquietante. Recientemente, entre los años 2012 a 2015, la Administración en materia de Educación de la Comunidad de Madrid cerró tres de sus locales. En la actualidad, en Madrid solo continúan en activo tres secciones de las antiguas Escuelas de Artes y Oficios, en concreto, la sección 1ª, ubicada en la calle de la Palma, 46, la sección 3ª, sita en la calle de los Estudios, 1 y la sección 10ª, localizada en la Avenida de la Ciudad de Barcelona, 25. A estas Escuelas de Arte (denominación actual de las antiguas Escuelas de Artes y Oficios) hay que añadir la Escuela de Cerámica, cuya denominación es hoy día Escuela de Arte Francisco Alcántara, en homenaje al pedagogo, crítico de arte, catedrático y pintor español del mismo nombre, quien dedicó buena parte de su trabajo al estudio de la alfarería y los procesos cerámicos, y asimismo la Escuela Superior de Diseño de Madrid, el único Centro Público para la Enseñanza de los Estudios Superiores de Diseño de la Comunidad de Madrid. Como decía María Zambrano, tener cultura es poder recordar, rememorar, aclarar en su espejo nuestra angustia e incertidumbre.

BIBLIOGRAFÍA

ABELLA BERMEJO, RAFAEL (2004). *La vida cotidiana durante la guerra civil. La España republicana*. Barcelona: Planeta Historia y Sociedad.

ALTED VIGIL, ALICIA (1996). "Las consecuencias de la Guerra Civil en los niños de la República: de la dispersión al exilio" en *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie V, Historia Contemporánea, t. 9, 1996, pp. 207-228.

DÍEZ BENITO, JUAN JOSÉ (2002). *Las escuelas estatales de Artes y Oficios y la educación del obrero en España. 1871-1900*. Madrid: Villena Artes Gráficas.

ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS (1912). *Memoria y anuario del curso 1911 a 1912*, Madrid: Imp. Vda. de Álvarez.

— (1943). *Memoria y anuario del curso 1941 a 1942*, Madrid: Blass Sa.

JACKSON, GABRIEL (2005). *La República Española y la Guerra Civil*. Barcelona: RBA Coleccionables, S.A.

SÁNCHEZ MOLLEDO, JOSÉ MARÍA y DORADO MARTÍN, SONIA (2012). *Así era y así es Carabanchel*. Madrid: Temporae.

MARTÍNEZ REVERTE, JORGE (2007). *La batalla de Madrid*. Barcelona: Crítica.

SAMBRICIO R. ECHEGARAY, CARLOS (2003). *Plan Bigador 1941-1946. Plan General de ordenación de Madrid*. Madrid: Nerea.

TERRÓN ABAD, ELOY (2001). "Coeducación y control social en la España de la posguerra" en *Revista de Educación*. Nº 326, 2001, pp. 185-193.

TIANA FERRER, ALEJANDRO (1992). *Maestros. misioneros y militantes. La educación de la clase obrera madrileña, 1898-1917*. Madrid: Secretaría General Técnica del Centro de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

ZAMBRANO, MARÍA (1987). *El pensamiento vivo de Séneca*. Madrid: Cátedra.

LA CIUDAD CONSUMIDA. ESCENOGRAFÍAS PARA LA (SOBRE)ESTETIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO CONTEMPORÁNEO

Mónica Aubán Borrell
Universitat Politècnica de Catalunya

Felipe Corvalán Tapia
Universidad de Chile

1. Introducción

La experiencia de habitar la ciudad no sólo está asociada al reconocimiento de aquellas variables físicas y materiales que determinan su configuración. La ciudad es también un campo de interacción simbólico, en el cual conviven, dialogan y se contraponen discursos y significaciones diversas. Un ámbito caracterizado por la permanente circulación de estímulos que propician la construcción de sentido(s) por parte de sus habitantes, quienes leen e interpretan los mensajes que deambulan a su alrededor y que forman parte de su vida cotidiana.

En el caso de la ciudad contemporánea, la supremacía del consumo y la consolidación de una cultura visual que favorece la emergencia de novedades provisionales, configuran una coyuntura particular y contradictoria. Así, se construye un escenario que a partir de la presencia de imágenes superpuestas, requiere de nuevas claves interpretativas que permitan reflexionar críticamente en torno a sus transformaciones. Hoy, el potencial simbólico y comunicativo de la ciudad no se restringe a la capacidad expresiva de la morfología urbana o de las formas arquitectónicas. La ciudad se ha convertido en un soporte dinámico que acoge la existencia y renovación de signos añadidos, articulando un proceso que puede ser inscrito en aquello que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy definen como *estetización del mundo* (2015).

En este contexto, e intentando dilucidar el impacto de las estrategias de consumo sobre el espacio público, la presente investigación plantea una reflexión sobre la creciente utilización de edificios como soportes publicitarios. El impacto de estas intervenciones no puede ser reducido a una mera intención de poner en circulación mensajes seductores y de fácil acceso, ya que su proliferación esta generando una transformación que puede llegar a suspender, ocultar, modificar, o incluso sustituir la capacidad comunicativa y representativa inherente al lenguaje arquitectónico.

Cabe entonces preguntarse: ¿Qué consecuencias tiene la utilización de la ciudad como soporte de la estimulación consumista?; ¿cómo pensar la experiencia estética de la ciudad en el contexto contemporáneo?; ¿qué rol asume o puede asumir el espacio público en este proceso de este-

tización? Estos interrogantes dan origen a una investigación que intenta plantear una reflexión crítica en torno al vínculo entre consumo, estetización y ciudad.



Fig. 1 – Publicidad urbana, Barcelona, noviembre 2015. Fuente: F. Corvalán

2. El espacio público como campo de significación: convergencias y divergencias

Al aproximarnos al concepto de espacio público solemos encontrarnos con la dificultad de elaborar un definición consensuada y precisa sobre su naturaleza. Se observa a menudo como tal dificultad es 'salvada' recurriendo a generalizaciones y lugares comunes, como aquellos en los que se describe el espacio público como un *ámbito de todos*, *de encuentro* e *interacción social*.

Por otro lado, si intentamos trascender a la condición estrictamente material del espacio público para acercarnos a su capacidad de significación, las posibles definiciones se complejizan todavía mas. ¿Qué representa el espacio público?; ¿qué ideas o discursos se despliegan en él?; ¿quiénes producen y reciben sus mensajes?, constituirían algunas de las preguntas posibles para dar cuenta de la diversidad de variables que configuran tanto al espacio público como a sus posibilidades de significación.

Es posible plantear entonces que la dificultad de conceptualizar el espacio público radica precisamente en esta variedad de aspectos que lo conforman. Tal como es planteado por Manuel Delgado (2008), el espacio público no es un "sitio propio" ni tampoco "exclusivo", pues se articula en la diversidad[1].

Para Delgado el espacio público es por definición un lugar inestable (2008: 46), un ámbito en el que se pueden reconocer distintas interpretaciones de lo simbólico, lo que trae como consecuencia una permanente construcción y deconstrucción de sus posibilidades interpretativas. Se tra-

[1] Al respecto, Delgado sostiene : "El espacio usado 'de paso' –el espacio público o semipúblico– es un espacio diferenciado, esto es territorializado, pero las técnicas prácticas y simbólicas que lo organizan espacial o temporalmente, que lo nombran, que lo recuerdan, que lo someten a oposiciones, yuxtaposiciones y complementariedades, que lo gradúan, que lo jerarquizan, etc., son poco menos que innumerables, proliferan hasta el infinito, son infinitesimales y se renuevan a cada instante (…) Nada más lejos del territorio entendido como sitio propio, exclusivo y excluyente…" (2008: 34).

ta de un lugar en movimiento en el cual el sentido de los hechos y acontecimientos puede expandir los límites de la preconcepción, configurando un escenario en permanente confrontación. En otras palabras, la capacidad de significación presente en el espacio público puede ser pensada a modo de *posibilidad*, en la medida en que no se trata de una estructura fija, si no más bien, de una organización de carácter fluctuante, que siempre está construyéndose[2]. De esta manera, la dimensión de lo público está asociada a un espacio diferenciado, articulado a partir de asociaciones transitorias, dando cabida incluso a lo imprevisto.

Bajo estas condiciones, la diversidad del espacio público y sus interacciones se contraponen a aquellas estrategias de orden y control que intentan imponer una dirección de sentido única sobre la organización de la ciudad. Esta organización, tal como es planteado por el propio Manuel Delgado, se manifiesta tanto a nivel instrumental como simbólico, determinando aquello que *puede suceder* en el ámbito de lo público y, al mismo tiempo, evitando aquello que trasgrede los límites impuestos por el discurso establecido[3].

Tanto las posibilidades de significación de la ciudad como su propia organización parecen estar condicionadas por la hegemonía consumista que caracteriza a la sociedad contemporánea. Una hegemonía que se hace visible en el espacio público, utilizando a la ciudad y a su arquitectura como base expresiva de sus mensajes y discursos, homogeneizando la diversidad natural de un espacio que debería poder ser siempre definido como dinámico, contradictorio e inacabado.

3. La imagen del [YO] neoliberal. Producción y consumo

Hemos visto como las complejidades asociadas a esta definición de espacio público, en tanto que campo de significación, dificultan enormemente su aprehensión como objeto de estudio. La ciudad ofrece, sin embargo, una multiplicidad de perspectivas diversas para aproximarnos a su caso, nunca del todo acabado. La continuación del desarrollo de esta reflexión se realiza a partir de la situación de una de estas líneas de aproximación parcial. Concretamente, planteamos una relación entre el consumo y los modos de producción de subjetividad contemporáneos que permita arrojar luz sobre las posibles causas y efectos de la proliferación del lenguaje consumista en el espacio urbano.

La relación que se propone entre el consumo y los procesos de subjetivación no es casual. El sistema neoliberal actual presenta a estas dos instancias íntimamente ligadas a partir de un mecanismo que actúa bidireccionalmente. El neoliberalismo imperante, extendido globalmente, necesita al consumo como motor que dote al capital de un movimiento permanente. Por otro lado, este sistema lleva asociado un modelo de sujeto propio, cuya característica principal reside en la proyección de un [YO] marcadamente unitario y centrado en el "sí mismo". La constitución de esta subjetividad encuentra en la acción de consumir una de las herramientas más potentes para trazar la figuración de ese [YO] fuertemente individualizado. El consumo se vuelve entonces tanto una garantía

[2] "El espacio se parecería a lo que la semiología llama *sentido* (…) El sentido es algo que no esta conformado, sino que es simplemente susceptible de conformación, de cualquier conformación, por la lengua. De hecho bien podríamos decir que, si es cierto que *todo tiene sentido*, el sentido no lo tiene, puesto que no significa nada en sí mismo, sino una pura posibilidad de significar" (Delgado, 2008: 121).

[3] En esta dirección, siguiendo la línea argumental de Michel de Certeau, es posible contraponer a la ciudad organizada la presencia de aquellas prácticas capaces de subvertir el orden establecido y el campo de significación impuesto por éste, que " (…) trazan intereses y deseos que no están determinados ni captados por los sistemas donde se desarrollan" (Certeau, 2000: XLIX).

del mantenimiento del sistema como una posibilidad de proyección de un modelo de sujeto aceptado.

Puede sorprender, sin duda, la propuesta de un modelo de sujeto unitario –y por tanto fundamentado sobre la capacidad para crear vínculos y relaciones estables– en un contexto como el actual. El empeño neoliberal de aferrarse a una figuración de sujeto tradicional y estable abre una profunda fractura con la realidad contemporánea, caracterizada por la velocidades, transformaciones, inestabilidades, fragmentaciones y flujos constantes.

En este sentido, debemos señalar la importancia del proceso de *des-identificación* actual según el cual las que un día fueron las estructuras de sentido estables y de larga duración han entrado en crisis. Las llamadas estructuras sociales primarias, entre las que tradicionalmente se ha situado al Estado, la Iglesia o la familia atraviesan, desde hace varias décadas, un período de creciente desprestigio. Si a esto le sumamos la dificultad para generar nuevas estructuras o formas de representación que den verdaderamente cuenta de la situación contemporánea, nos encontramos ante un vacío para la construcción personal de vínculos estables que permitan la ideación de unos modos alternativos de adhesión, identificación y pertenencia. La filósofa Rosi Braidotti ofrece una visión propia de este problema:

> El tan celebrado fenómeno de la globalización y sus tecnologías realiza el truco del mago: combina la celebración eufórica de las *nuevas* tecnologías, la *nueva* economía, los *nuevos* estilos de vida, las *nuevas* generaciones de dispositivos, tanto humanos como tecnológicos, las *nuevas* guerras y las *nuevas* armas, con al más absoluto rechazo social del cambio y la transformación. En un doble vínculo esquizofrénico, la fe consumista y socialmente alentada en lo *nuevo* supuestamente debe no sólo adecuarse, sino además inducir activamente el repudio de todo cambio profundo (Braidotti, 2009: 17)

Estamos frente a una re-actualización contemporánea del término *"capitalismo esquizofrénico"*[4] acuñado por Gilles Deleuze y Félix Guattari que contrasta, perfectamente, con la realidad de un contexto tecnológicamente mediado y ávido de procesos de transformación, con un anquilosamiento del grueso social que acoge con crecientes dosis de ansiedad e incertidumbre cualquier posibilidad de operar un cambio profundo. Debemos pues preguntarnos cuál es el papel del consumo en estos tiempos de transformación e incertidumbre.

Tal como es planteado por Gilles Lipovetsky, los imaginarios y sistemas de representación de la sociedad contemporánea están siendo construidos en función de la actividad del consumo. Sin restricción aparente y ayudadas por los nuevos medios de difusión, las formas del consumo parecen organizar la vida social, invadiendo cada espacio de lo cotidiano[5]. Como veremos más adelante, esta omnipresencia la podemos reconocer también en la ciudad, que hace suyas las características que definen a los proceso de estimulación consumista, apostando por lo efímero, lo novedoso y por las formas seductoras.

De esta manera, la acción de *salir de compras,* o el deseo e ilusión de hacerlo, parece haber ido ocupando, poco a poco, ese vacío de sentido abierto, garantizando además

[4] La serie *Capitalismo y esquizofrenia* –que comprende los volúmenes de *Anti-Edipo* (1985) y *Mil Mesetas* (2012)– aborda desde diferentes perspectivas el carácter esquizoide del capitalismo como un rasgo ineludible del mismo que debe ser asumido e incorporado para la producción de discursos críticos.

[5] Lipovestky sostiene "Hemos llegado a un momento en el que la comercialización de las formas de vida no tropieza ya con resistencias estructurales, culturales o ideológicas, y en el que las esferas de la vida social e individual se reorganizan en función de la lógica del consumo" (2014: 32).

el mantenimiento del *status quo* de un sistema abotargado en el que el inmovilismo social característico bloquea cualquier aparición de modelos alternativos.

La creciente expansión de los medios de consumo no puede ser explicada sin una cierta consideración histórica que tenga en cuenta las implicaciones derivadas del paso de una sociedad de productores a una de consumidores[6]. El giro operado en esta dirección ha supuesto necesariamente una modificación estructural de las actividades y formas de producción a partir del cual el consumo parece ya apuntar como nuevo horizonte de sentido.

4. El sujeto de consumo contemporáneo

Derivado de esta sociedad de consumidores –dominante en la actualidad– nos encontramos con un *sujeto de consumo* capaz de activar asociaciones directas entre la acción de comprar y la posibilidad de satisfacción de una necesidad, aunque ésta tenga una carácter irremediablemente momentáneo. Frente a las inestabilidades contemporáneas la acción de comprar otorga la ilusión de dominio sobre el "sí mismo", al verse uno capaz de responder adecuadamente a una demanda determinada. En relación a esto, Zygmunt Bauman señala:

> En suma, hay razones más que suficientes para "salir de compras". Cualquier explicación reduccionista de la obsesión de comprar y cualquier intento de limitarla a una sola causa serían erróneos. (…) La otra parte, que es complemento necesario de todas estas explicaciones, es que la compulsión a comprar convertida en adicción es una encarnizada lucha contra la aguda y angustiosa incertidumbre y contra el embrutecedor sentimiento de inseguridad (Bauman, 2013: 87).

La oportunidad que el consumismo brinda para satisfacer necesidades de manera inmediata genera, en efecto, un sentimiento de seguridad a la que el sujeto contemporáneo puede aferrarse para sobrellevar su continuo desplazamiento a la deriva. Por otra parte, el consumo, con su oferta aparentemente infinita de bienes y servicios disponibles para el gran público, desata una falsa conciencia de libertad según la cual cada uno puede llegar a proveerse de una personalidad exclusiva y única mediante la adquisición de determinados artículos de deseo. La noción de individualidad que acompaña al neoliberalismo queda entonces perfectamente salvaguardada por una sociedad de consumidores convencidos de poder conseguir rasgos diferenciales y propios en el momento exacto en que les haga falta.

Si trasladamos el foco de atención desde la escala abstracta del consumo a la escala concreta de los productos, nos encontramos ante dos ficciones que deben ser tenidas en cuenta para una mayor comprensión del alcance de las contradicciones internas que rigen a la sociedad de consumidores que nos ocupa.

En primer lugar, la posibilidad de constitución de una personalidad única queda comprometida cuando los bienes a adquirir para tal fin se inscriben en un sistema de producción en masa. Lejos de suponer una diferenciación individualizada, el lenguaje de logotipos y marcas que rige el mercado actual tiende a una uniformiza-

[6] En este contexto, resulta pertinente recordar las reflexiones elaboradas por Hannah Arendt en *La condición humana* (2012). Tras un estudio sobre las acciones que definen al ser humano, identifica la *labor* como la producción y reproducción de bienes para la supervivencia; el *trabajo* como aquellas prácticas que permiten la fabricación de objetos durables para la conformación de un mundo material; y, por último, la *acción* como la exposición ante lo público para la constitución de una identidad. Arendt detecta en la sociedad de consumo de masas un giro significativo que sitúa la labor en el centro desplazando a los antiguos productores a favor de los consumidores. En esta sociedad de laborantes el consumo se erige como horizonte único de sentido.

ción que, bajo una apariencia de pretendida democratización, oculta perversos mecanismos de búsqueda de reconocimiento o exclusión. Comprar un producto "X" no es ya una cuestión de exclusividad sino una simple garantía de pertenencia a un determinado rango social.

En segundo lugar, y manteniendo el foco de atención sobre la escala de los productos descubrimos que el carácter perecedero de la mercancía es la realidad imperante en el sistema de mercado global. Cuando incluso los dispositivos catalogados bajo la noción de nuevas tecnologías están marcados por una obsolescencia programada ¿cómo pueden establecerse vínculos de larga duración con unos objetos de naturaleza claramente efímera? El consumo caracterizado por una temporalidad fluida empuja entonces a la creación de unos lazos y nexos tan inestables y fragmentados como la propia condición contemporánea.

Bajo estos términos y de acuerdo a los *vínculos esquizofrénicos* de Deleuze y Guattari señalados, se configura un escenario paradójico, en el cual la pretendida emancipación y autonomía del sujeto proclamada por la postmodernidad, no sólo no es cierta sino que convive además con una dependencia cada vez más compulsiva del consumo y sus mecanismos de seducción. La sociedad contemporánea fluctúa en los límites impuestos por el consumo, entre el acceso, el deseo y la restricción. Aquello que venía presentado como fuente de seguridad y certezas se vuelve en contra el mismo sujeto de consumo, adicto a la ansiedad y frustración generados por los propios mecanismos de mercado.

Sin embargo, y pese a las contradicciones internas señaladas, la maquinaria del consumo sigue activa, apropiándose cada día de más esferas de la vida cotidiana. ¿Debe entonces extrañarnos la invasión por parte del consumo del espacio público contemporáneo? o ¿simplemente estamos ante una muestra más de la capacidad de lo arquitectónico para constituirse como reflejo de su contexto concreto?

5. Estetización del espacio público. Escenografías de consumo

Llegados a este punto de la reflexión, en el que la incidencia del consumo ha sido explicitada, debemos tratar de averiguar ahora cuáles son las estrategias y las tácticas con las que cuenta el consumo para erigirse como un horizonte de sentido para la sociedad de masas. Particularmente, se tratará de discernir las acciones concretas que posibilitan el auge de la presencia publicitaria en el espacio público contemporáneo.

Tal como ha sido comentado, tanto el funcionamiento como la organización de la sociedad actual se encuentran determinados por un desafío de permanente renovación. Esta renovación –eminentemente superficial– está vinculada al ritmo de producción de mercado y a sus estrategias de consumo. El mantenimiento de estos ritmos acelerados, como garantía de esa capacidad para ofrecer al sujeto una *posibilidad de elegir* entre bienes y servicios permanentemente actualizados, descansa sobre una infraestructura basada en la emisión de mensajes publicitarios cada vez más *espectacularizados*[7].

[7] Para Guy Debord esta espectacularización está asociada al predominio de la mercancía y a su conversión en imagen, invadiendo todas los campos de acción de la sociedad, vaciando a tales actividades de su capacidad transformadora. Debord sostiene: "El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la *ocupación total* de la vida. No es únicamente que se haga patente la relación con la mercancía, sino que ya no hay otra cosa más que esa relación: el mundo visible es su mundo" (2012: 42).



Fig. 2 – Vista nocturna de Times Square, New York, octubre 2011. Fuente: M. Aubán

Recurriendo nuevamente a Lipovestky, observamos como el escenario anteriormente descrito está asociado a la fase vigente del capitalismo[8]; fase en la cual los sistemas de producción están íntimamente vinculados al desarrollo de una contraparte estética. Dicho de otra forma, la *estetización* se ha convertido en un engranaje más del sofisticado dispositivo que mantiene activo el sistema capitalista actual. Bajo estas condiciones es posible plantear que parte importante de la rentabilidad del capitalismo contemporáneo está asociada a la construcción de un dimensión estética, que permite la instalación del consumo como imaginario cultural de nuestra sociedad[9].

Estamos pues ante un contexto caracterizado por el estrecho vínculo entre mercado y estética, y por tanto no es casualidad que la ciudad se haya convertido también en un espacio más para la expresión de dinámicas y novedades que el consumo produce ininterrumpidamente. La presencia recurrente de anuncios publicitarios que se despliegan por la ciudad dan cuenta de esta condición, saturando la cotidianeidad de lo urbano con mensajes seductores que pretenden activar al sujeto de consumo que deambula por las calles. Así, la ciudad contemporánea puede ser leída como una *puesta en escena*, invadida por signos e imágenes que intentan orientar nuestras necesidades.

Esta puesta en escena comunica pero también invisibiliza, como ocurre por ejemplo con aquellos edificios en rehabilitación cubiertos por gigantografías publicitarias que ocultan su proceso de reparación. Al respecto, a par-

[8] Fase del capitalismo que se desarrolla en lo que el propio Lipovestky define como la *Hipermodernidad*, asociada al desarrollo de "una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad…" (Lipovetsky, 2014: 27).

[9] Un condición que precisamente determina el proceso de *estetización,* en la medida en que "Ya no estamos en la época en que la producción industrial y la producción cultural remitían a universos separados, radicalmente inconciliables; estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética." (Lipovetsky y Serroy, 2015: 9).

tir de los planteamientos de Gilles Lipovetsky, es posible leer esta situación como una especie de *lifting estético*, que intenta cubrir las zonas fallidas de la ciudad, asegurando el normal funcionamiento del sistema productivo y del imaginario del consumo[10]. Por otro lado, operaciones como las anteriormente descritas se enmarcan en la dinámica de permanente novedad que caracteriza a la sociedad contemporánea y su terror al envejecimiento y al deterioro. Retomando la lectura de Rosi Braidotti, la escenografía publicitaria que se despliega por y sobre la ciudad contemporánea coopera de manera directa en el trazado de esa ilusión social según la cual *lo nuevo* se constituye como el único capital simbólico y representativo del mundo global.

Del mismo modo en que hoy resulta impensable la fabricación de productos tecnológicos desprovistos de un valor estético que acompañe a sus características técnicas y funcionales, la ciudad contemporánea está incorporándose al movimiento de la estetización asumiendo, cada vez más, una condición de soporte que permite la visibilidad de las imágenes publicitarias en el espacio público. La ciudad soporte y sus edificios *revestidos* articulan una escenografía pretendidamente dinámica, dentro de la cual el habitante es pensado exclusivamente en términos de consumidor, obviando las distintas (inter)subjetividades que llegan a expresarse en el ámbito público.

Tal como fue analizado en el caso de la pretendida autonomía del sujeto postmoderno, nos enfrentamos de nuevo a una situación paradójica. La sumatoria de fragmentos publicitarios que colonizan la ciudad declaran una heterogeneidad basada en la diversidad de productos ofrecidos, pero generan, al mismo tiempo, una homogeneidad exacerbada que opera en un doble sentido: consolidando, por un lado, la supremacía exclusiva de la lógica del mercado, e igualando, por otro lado, los mensajes que circulan por el espacio público, convirtiendo la eventual apertura en una repetición restrictiva. La explosión de mega-anuncios publicitarios a una escala que consigue cubrir por entero fachadas equipara la experiencia urbana en centros emblemáticos de diversas ciudades *cada día más globales.*

Bajo estas condiciones, habitamos ciudades determinadas por el dominio de lo actual, que más allá de sus particularidades históricas, culturales o geográficas comparten el imaginario del consumo como signo constituyente, suprimiendo las diferencias. Tal como es planteado por Rem Koolhaas a través de la conceptualización de la *Ciudad Genérica* (2011), se trata de asentamientos urbanos neutros, que al prescindir de sus características distintivas se transforman y modifican de acuerdo a las necesidades del mercado. En este escenario, la identidad de las ciudades no sólo se convierte en una condición fluctuante, sino también superficial. Esto, en la mediad en que el predominio y la globalización del imaginario de consumo tiende a simplificar la complejidad de mensajes que concurren al ámbito de lo público, apropiándose y restringiendo la construcción de sentido[11]. Un simplificación que como hemos intentado exponer a lo largo de esta investigación,

[10] "La comunicación se viste de luces y echa las campanas al vuelo incluso durante las reformas de tiendas y los museos: cualquier ocasión es buena para airear las marcas. Son incontables ya las que transforman las vallas o los andamios en paneles espectaculares de tamaño gigantesco, en decorados de centenares de metros cuadrados. En la sociedad del hiperespectáculo cualquier cosa sirve para ocultar la 'realidad', para hacer escenografía, para proceder a un lifting estético con objeto de conseguir una hipervisibilidad promocional" (Lipovetsky y Serroy, 2015: 251).

[11] Para Koolhaas la ciudad genérica es "la ciudad sin historia (…) Si se queda vieja simplemente se autodestruye y se renueva. Es igual de emocionante –o poco emocionante– en todas partes. Es "superficial": al igual que un estudio de Hollywood, puede producir una identidad cada lunes por la mañana" (2011: 12).

se encuentra íntimamente ligada a nuestra experiencia estética en la ciudad, que de acuerdo a lo planteado por Koolhaas hoy se ha convertido en una suerte de permanente *Déjà vu.* Así, a partir de una intensa redundancia de estímulos las ciudades construyen una identidad cada vez mas predecible y paradójicamente *deslocalizada.*



Fig. 3 – Publicidad urbana, París, abril 2015. Fuente: M. Aubán

6. Conclusiones

La conclusión de esta reflexión requiere su re-situación como una investigación incipiente y por tanto abierta a futuras modificaciones y giros discursivos. La puesta en relación de tres instancias tan complejas como la ciudad contemporánea, los mecanismos del consumo y los procesos constitutivos de identidad aseguran una multiplicidad de conexiones y nuevas lecturas posibles.

Tomando en consideración algunas de las argumentaciones desarrolladas cabe señalar como la proliferación del lenguaje de consumo en el espacio público no sólo ha de tener implicaciones negativas. Hemos ya apuntado como la presencia *hiper-visibilizada* de la publicidad en el espacio urbano puede ser entendida como un reflejo del contexto actual, y por tanto como una constatación del potencial inherente a la arquitectura para dialogar y participar activamente de su realidad inmediata. Además esta presencia de publicidad en el ámbito público puede llegar a operar movimientos rupturistas o transformaciones –verdaderamente profundas esta vez– de la manera cómo entendemos el espacio urbano. Este sería el caso de ciertas prácticas artísticas activistas que, frente al anonimato y la homogeneización consumista, reaccionan *tomando la calle* como lugar para la intervención.

En este sentido, las contradicciones y paradojas internas que afectan tanto al ámbito sistémico –contexto sociopolítico, económico y cultural– como al subjetivo deben ser entendidos como unos límites en tensión, unas brechas y fracturas sobre lo establecido capaces de *abrir* espacios para la reflexión.

La crítica al consumo que aquí se ha planteado no obedece a un cuestionamiento radical ni obcecado. Por el contrario, entendemos que el consumo y sus lógicas de deseo e intercambio forman parte de nuestra cultura y

nada indica que en el corto o medio plazo esta situación cambie de manera substancial.

Sin embargo, tomando en consideración las transformaciones evidenciadas en la ciudad contemporánea, creemos necesario advertir del riesgo derivado de la presencia de imágenes publicitarias como único horizonte de sentido posible. La consolidación del sistema de consumo desplaza del ámbito de lo público a todas aquellas fuentes de significación que entorpezcan su centralidad. Un desplazamiento que como es señalado por Tomás Moulian trae como consecuencia una vida empobrecida, vaciada de contenido, convirtiendo al habitante en consumidor y a la secuencia compra-venta en su proyecto existencial[12].

Tal como fue comentado al inicio de este trabajo, pensamos que la ciudad constituye un campo de significación abierto y esencialmente heterogéneo, que se encuentra en permanente transformación. A partir de esta comprensión y en función de las particularidades de la escena contemporánea, asegurar la concurrencia y visibilidad de sentidos diversos al interior del espacio público constituye, hoy más que nunca, un desafío. Para esto, será necesario reformular los términos bajo los cuales se produce el vínculo entre ciudad e identidad, elaborando una conciencia crítica que evite que la capacidad significativa del espacio público se subordine al despliegue de relatos exclusivos y excluyentes.

Bibliografía

Arendt, Hannah (2012). *La condición humana.* Madrid: Paidós Surcos. Edición original 1958.

Bauman, Zygmunt (2013). *Modernidad Líquida.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Braidotti, Rosi (2009). *Transposiciones sobre la ética nómada.* Barcelona: Editorial Gedisa.

Certeau, Michel de (2000). La invención de lo cotidiano. Volumen I: Artes de Hacer. México, D.F. : Universidad Iberoamericana.

Debord, Guy (2012). *La sociedad del espectáculo.* 2ª edición. Valencia: Editorial Pre-Textos. Edición original 1967.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1985). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia.* Nueva ed. ampliada. Barcelona: Paidós Ibérica. Edición original 1972.

— (2012). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.*10ª edición. Valencia: Editorial Pre-Textos.

Delgado, Manuel (2008). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos.* 5ª edición. Barcelona: Editorial Anagrama.

Koolhaas, Rem (2011). *La ciudad genérica.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Lipovetsky, Gilles (2014). *Los tiempos hipermodernos.* Barcelona: Editorial Anagrama.

Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo Vivir en la época del capitalismo artístico.* Barcelona: Editorial Anagrama.

Moulian, Tomás (1999). *El consumo me consume.* Santiago de Chile: LOM Ediciones.

[12] "La crítica del consumo como deseo no debe provenir de una mirada puritana. Ella debería provenir de una crítica interna de ese deseo, que muestre cómo agobia o esclaviza o fragmenta. Sólo después de intentar esa anatomía es posible hacer la crítica externa del consumo. Ella consiste en la revalorización de otros deseos desplazados por la instalación del consumo" (Moulian, 1999: 10).

LA EVOLUCIÓN DE LA IMAGEN DE BOULOGNE-BILLANCOURT. EL PASO DE LA VILLA PRODUCTO DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL, A LA CIUDAD EN CLAVE POSTMETROPOLITANA*

Pilar Aumente Rivas
Universidad Complutense de Madrid

> La era de la metrópolis moderna ha terminado. Me adelanto a decir que esto no significa que la metrópolis moderna haya desaparecido, solo que su predominio social, cultural, político y económico como forma de organización característica del hábitat humano ya no es lo que era; y que un nuevo hábitat urbano y una nueva forma urbana están surgiendo, no en la forma de una sustitución total, pero sí como vanguardia del desarrollo urbano contemporáneo (Soja, E. W., 2008: 340).

1. Introducción

Vivimos tiempos de grandes transformaciones urbanas, las ciudades actuales sufren fuertes reconversiones derivadas de la crisis de la gran ciudad evolucionada a partir de las revoluciones industriales. Los grandes giros económicos, la renovación industrial que las nuevas tecnologías de la era digital están impulsando, llevan a la reorganización de aquellas metrópolis contemporáneas productos de un sistema industrial que al renovarse o desaparecer genera grandes friches o áreas de ruinas industriales que exigen una reordenación profunda de los espacios y una redefinición de sus funciones. La reconversión industrial iniciada decenios atrás ha luchado contra una inercia que en Europa está dando sus resultados, pero que necesita de tiempo para coronar con efectividad. No se trata solo de sustituir la tipología de los edificios que responden a las necesidades de la nueva industria, si no de crear los espacios y los diseños de los mismos que respondan a las necesidades de una sociedad que se desarrolló con criterios distintos y concepciones del mundo y de la vida derivados de la nueva producción.

Las grandes metrópolis generadas al calor del desarrollo industrial decimonónico que ha estado vigente hasta el

* Este trabajo se vincula al 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 No Orientada.

comienzo del último cuarto de siglo pasado, como es el caso de París en el entorno europeo, han precisado redefiniciones complejas tanto en sus núcleos centrales, como en las banlieues que generaron.El desarrollo de estas zonas periféricas puede ser más o menos amplio, en algunos casos de una extensión tal que multiplican en mucho el núcleo central; es el caso de París, cuyas banlieues (duplicación de coronas de expansión alrededor de la llamada almendra central o Ville de París) tienen una dimensión tal que en la práctica copan la denominada Region de Île de France.

Se ha impuesto, por ello, la atención a estos espacios derivados e interdependientes de la ciudad histórica de París cuyos límites administrativos no han variado, pese al fortísimo desarrollo urbano sufrido en más de siglo y medio, lo que ha llevado a la concreción en el continuum edificado que impide la visibilidad de cesura entre el núcleo metropolitano y los inmediatos municipios (communes) no absorbidos administrativamente, pero si perceptiva y vivencialmente.

En algunas ocasiones la separación entre la ville central y las villas de la banlieue mantiene una cierta marca de separación, pero la tendencia es a disolverla y reforzar, bien al contrario, la conexión (véase el esfuerzo en la implantación de tranvías y líneas de metro automático que las vinculan aún más estrechamente. Es en este sentido en el que desde el mes de enero de este mismo año (2016) ha entrado en vigor la estructura administrativa del Grand Paris, que integra en un mismo espacio administrativo y en equiparación de condiciones a la villa de Paris, los departamentos Haut de Seine, Seine Saint Denis y Val de Marne que integran a las aglomeraciones de communes reconvertidas en Communautés d´agglomeration e instituidos cada uno de ellos desde enero de 2016 en Établissement public territorial.

2. Consideraciones metodológicas

Como se ha indicado a pié de página, esta investigación forma parte de un estudio mayor que tiene como objetivo marco las relaciones entre el arte y la ciudad, La metodología utilizada para abordar un objeto de estudio de carácter multidisciplinar exige tener una complejidad que se ha servido por una parte de la elaboración teórica de E.W. Soja sobre la postmetrópolis que ha guiado la estructura de la comunicación; por otro lado, el concepto de imagen de Michel Lussault ha servido de base de la que hemos extraído una versión adaptada de las consideraciones esenciales. Habitualmente, la imagen promocional, o como se entiende desde unos años a esta parte, la imagen de identidad o de atractividad de un territorio, puede consistir en una serie de acciones a veces muy diferentes que pretenden conseguir que un territorio sea preferido sobre otros de similares circunstancias; para ello, suele acudirse a centrar la atención sobre un elemento urbano que sirva de referencia y concrete las potencialidades de un territorio o una ciudad. Con frecuencia se ha elegido la creación de un nuevo lugar cultural o la rehabilitación de alguna construcción de alto valor representacional, a la que se suele asociar el nombre de algún renombrado arquitecto. Para Lussault el concepto de imagen no se reduce a una foto, un logo, un edificio, su representación o a un evento. La imagen reenvía a tres dimensiones:

a) Una configuración narrativa “en el seno de la cual la historia es la sustancia”.
b) Una configuración en la que la morfología del paisaje urbano o del territorio, de las arquitecturas, la relación entre las formas y sus componentes, la de los ciudadanos con esas formas y los componentes del sitio urbano.

c) La visibilidad de una escena política, una esfera pública de representación de la acción política sobre el territorio[1].

Las reflexiones de Pannerai son el soporte de la delimitación perimetral en cuyo ámbito se designa la ciudad objeto de estudio dentro de la primera escala territorial en la banlieue, Boulogne-Billancourt definida por él como la ciudad del entorno más próximo como la Villa "hors de murs"que entre "las tres ciudades periféricas más importantes que rodean la capital, fue la que en primer lugar estableció relaciones permanentes y fecundas con la Ville de París". A todo ello, se añade un estudio de orientación iconográfica aligerada de la rigidez de aplicación sugerida por Panofsky y más cercana a la propuesta de Warburg de búsqueda del sentido de las imágenes producidas "por" o "sobre" la ciudad y como consecuencia, y a requerimiento del propio método, la consulta de testimonios de cultura, documentación variada y de todas las materias, con el fin de extraer el sentido a esas mismas imágenes y para lo que en esta ocasión se ha puesto el énfasis en las imágenes generadas por la propia Villa –o instituciones oficiales– centrándonos ampliamente en las que aparecen en las publicaciones oficiales de la Mairie, concretamente la serie histórica del *Bulletin officielle de Boulogne-Billancourt* y las publicaciones municipales previas complementadas por algunas otras en la actualidad como son las vehiculadas por las informaciones oficiales del Departamento al que pertenece, es decir, de Hauts de Seine, así como documentación oficial de todo tipo que ayude a la reconstrucción de la imagen emitida institucionalmente. Por último, la utilización puntual de análisis comparativos, en los casos que ha sido preciso. En definitiva, entendemos que todas estas miradas desde diferentes perspectivas contribuyen a que nos aproximemos de una forma más completa a nuestro objeto de estudio y así elaborar "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 cultura, produce significaciones" (Chaves Martín, 2015: 13).

3. BOULOGNE-BILLANCOURT, CIUDAD MODERNA, PRODUCTO DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

El análisis de los mapas y planos de los terrenos de las zonas nombradas como Boulogne sur Seine y Billancourt desde el siglo XVIII a partir del plano de París de Cassini (1747) deja ver la evolución de los dos núcleos[2]. En la zona de Boulogne, a lo largo del tiempo, se instalarán residencias de alta calidad, que responden a lo que Engels consideraba como "barrios de alta burguesía" en torno a las que en etapas anteriores a la revolución industrial se habían ido instalando en asentamientos más allá del nucleo central[3], Paris, con jardines y zonas preservadas, al

[1] Michel Lussault, "Les territoires urbaines en quête d´image" *Urbanisme. Les chemins de la democratie .mai- jun 2005, nº 342,* en Mongin, Olivier. "Quelle reconfiguration territoriale?. ¿Quelle reconfiguration democratique?. *Les chantiers du Grand Paris*. Pág.68. Con ocasión de una reflexión sobre la creación de imagen de las intercomunalidades entidades vacías de imaginario colectivo identitario, Mongin presenta la teoría de Lussault que insiste en la creación de un relato basado en la historia.

[2] Poco poblado, pero asentado el primero, y casi desértico el segundo, salvo la instalación de la granja que durante mucho tiempo fue el único establecimiento. Para atender a la evolución histórico artística de Boulone-Billancourt vide Pilar Aumente referencias que aparecen en la Bibliografia.

[3] En el caso de Boulogne no se trata, como en Manchester, de tener que llevar esos barrios burgueses mas allá del anillo obrero, sino, asentarse en una zona que estaba limpia de industria, salvo los establecimientos de lavandería que con el desarrollo de la tecnología industrial pasaron de situación artesanal a industrial. se sabe que desde 1694 Boulogne está dotada de talleres de blanchisserie. En esta fecha aparece consignada la venta de terrenos para la creación de un camino para utilización de los blanchisseurs de la zona (en 1812 la vía había pasado a pro-

aire libre, en el campo, decía Engels, y magníficamente construidas y confortables. De hecho, hasta mucho tiempo después, comienzos del siglo XX, Boulogne se presenta como localidad de acogida, para el descanso y ocio de la burguesía. En efecto, cuando los boletines y publicaciones oficiales incorporan imágenes en sus ediciones, (en los años veinte se publicaba un *Annuarie Officiel de la Ville de Boulogne Billancourt* denominado *Indicateur Bijou*), las primeras fotografías que se incorporan lo hacen en clave publicitaria y se dedican a hoteles que aparecen como establecimientos cómodos, modernos, de carácter medio dirigidos a un nivel de población media alta que busca el descanso y el ocio. Algunas de estas empresas hoteleras incorporaban locales de ocio como restaurantes, bares, brasseries, bailes (danzing) etc[4].

A partir del acceso del gabinete Morizet al gobierno de la villa, se irá intensificando el interés por la comunicación con los ciudadanos: la voluntad de transmitir una imagen de ciudad moderna. En efecto, en octubre de 1895 se había iniciado la publicación de un *Bulletin Municipal officiel de la Ville de Boulogne,* de la que se conservan ejemplares en buen estado en los Archivos Municipales hasta el 98. Se trataba de una publicación que no incorporaba imágenes gráficas y su planteamiento era exclusivamente tipográfico. Tras un vacío temporal, en abril de 1931, se retoma el *Bulletin officiel* impulsado por el gobierno municipal encabezado por Morizet ("Pourquoi un Bulletin Municipal Officiel") que mantuviera informada a la población. La eficacia de la publicación mensual debió de ser tal que en enero del año 1935 aparece publicada una nota del Consejo de Estado referente a una demanda interpuesta contra el *Bulletin* por considerar la publicación "un gasto ilegal y un recurso electoral". El Consejo de Estado ratificó en ella el interés de Boletin[5].

La imagen de una municipalidad comunicadora que apostaba por la modernidad y que convierte en icono la nueva Mairie. Se trataba también de la Mairie de la nueva entidad municipal, surgida de la integración entre Boulogne y Billancourt, llevada a cabo en 1926. El *Bulletin*, tras la justificación del inicio de la publicación, se presentaba un artículo sobre los distintos emplazamientos de la mairie en la Edad Contemporánea[6] incorporando imágenes que podían suponer términos de comparación con el plano de "disposición" del proyecto de Garnier que se ofrecía[7]. Esa presencia destacada del proyecto faro del Gabinete Morizet, así como los temas y fotografías introducidos en el primer número, resultaba toda una declaración de principios, que se irán desplegando a lo largo de los boletines sucesivos.

---

piedad pública y era conocida como Chemin du Abrevoir, que pasó a denominarse rue du Port). De entre los compradores, 28 firman la venta, y se especifica que hay otros 17 que no saben firmar, por lo que hemos de deducir que ya había, al menos, 45 propietarios del camino, es decir 45 empresarios de lavanderías, puesto que no es concebible que los asalariados participaran de la venta. Bulletin de Boulogne-Billancourt años 1954 y 55.

[4] *Indicateur Bijou. Annuaire official de Boulogne-Billancourt* nºs correspondientes a 1926, 1927, etc. En 1928 aparecen registrados 91 hoteles de todo tipo. Todo el fondo histórico consultado corresponde a los Archives Municipales de Boulogne-Billancourt.

[5] *Bulletin officiel Municipal de Boulogne Billancourt.* 5º Année, nº 11 enero de 1935, pág. 7. Documentación de les Archives Municipales de Boulogne-Billancourt.

[6] La mairie sous la Revolution", la mairie sous le premier empire"", "la mairie de 1847 a 1880", y así hasta llegar a la propuesta de Nueva Mairie. Ya en 1930 se había publicado el proyecto para la nueva Mairie en el Annuaire Officiel . Indicateur Bijou. Boulogne-Billancourt, pág. 23.

[7] Pág. 7, Bulletin nº 1, 1931.

1.- La atención a los medios de comunicación de publicación periódica de efecto social: la propia creación del Bulletin; 2.- la atención a los medios de transporte: llegada del metro de París hasta Billancourt, la adjudicación de las obras de prolongación de la línea 9 hasta Pont de Sèvres y las gestiones para la segunda línea; 3.- la atención social: la ampliación del Hospice de Vieillard, las guarderías, la racionalización y centralización de la Administración gracias a un edificio y unas instalaciones adecuadas para garantizar una gestión pública eficiente.

El número 2 del Bulletin presentaba en portada el dibujo del proyecto de la Mairie, así como ponía la atención en los grupos escolares. La cuestión de la enseñanza infantil y la arquitectura idónea para la aplicación de una pedagogía moderna va a ser central en estas fechas y Morizet dedicará especial dedicación al asunto. El bulletin atenderá en muy numerosas ocasiones esta cuestión. En el numero al que nos referimos la atención se dedica al grupo escolar de la Avenue des Moulineaux[8]. Se dedicaran artículos a la enseñanza de antaño y a la del momento, para que los ciudadanos pudieran advertir y comprender el interés por la nueva escuela. En los sucesivos números se pondrá el foco en el grupo escolar de la rue de Sèvres, en números posteriores la atención se polarizará también en la école de filles de la rue du Pont du Jour[9].

En el nº 3 del Boletin se presentan las primeras fotografías de la construcción de la Mairie, que aparece a nivel de cimientos. Antes se había presentado a los ciudadanos a través de dibujos del proyecto en sus diversas variantes[10]. Ese año, se presentan las fotos de los pisos del 34 de la av. des Moulinneaux. En este mismo año aparece publicada la fotografía del vehículo automóvil para el reparto postal[11]. Morizet se había implicado mucho en la racionalización y mejora de los servicios municipales y apostará fuerte en el terreno de las comunicaciones El servicio postal recibirá su atención hasta el extremo de impulsar más tarde la construcción de un edificio situado en el solar privilegiado justo enfrente de la Mairie. Simbólicamente jerárquico, situado en el corazón de la nueva Ciudad, al borde de la nueva via trazada para comunicar la parte noroeste con el sureste de la ciudad, en prolongación al llamado boulevard de la Republique, –apertura de vía impulsada por Morizet y de la que se habla en ese nº de Julio del 1932–[12] que contribuyó a racionalizar las comunicaciones circulatorias. La búsqueda de la mejora de las comunicaciones se amplió con las gestiones de Fernand Laurent, del equipo Morizet para la prolongación de la línea de metro Ópera-Auteuil, para conseguir que llegase hasta el Pont de Saint Cloud.

Será en el año 1933 cuando se presenten al público, a través del Bulletin, los planos del Estadio Municipal, al borde del Sena, junto a una de las Usines Renault en la avenue du Pont du Jour, al tiempo que se presenta el Pontón de natación, en desarrollo de las teorías higienistas surgidas en el siglo XIX que la vida moderna irá imponiendo.

Durante todo este periodo se apoyó el desarrollo del comercio. En 1933 se celebra la 1ª Foire-Exposition de Boulogne-Billancourt y el Bulletin lo hece presente a los ciudadanos con un amplio artículo que explicaba las características de la feria y la presentación de sus bases.

---

[8] Bulletin nº2, En el nº 3, año 2, 1932. Pág.2 y 3.

[9] Bulletin nº 5, 1952

[10] Bulletin nº 3, año 2, 1932.

[11] Bulletin de Julio de 1932.

[12] Informaciones sobre las obras de la apertura del nuevo tramo del boulevard de la Republique irán apareciendo periódicamente hasta su conclusión.

Al año siguiente el número de abril del 34 publica la celebración de la IIª Foire-Exposition de Boulogne Billancourt gracias al éxito de la primera, y plantea unas importantes novedades en el apartado de Artes que conlleva añadir una sección de literatura y otra de música[13], así como dar más importancia a la presencia de las Bellas Artes. La IIIª Feria consolida el evento en 1935. Por otra parte, la Feria Internacional de 1937 comienza a prepararse en 1935 y Morizet va a jugar un papel de cierta relevancia en la organización presidiendo el segundo comité, que tenía por misión elaborar el Plan d´Amenagement Regional. Boulogne-Billancourt estará presente en la Feria.

Pero junto a la faceta comercial hay que señalar la atención a la vida cultural. En 1935 se da noticia de la fundación de la Société Historique et Artistique du Vieux Boulogne a la que acoge en la Biblioteca de la Mairie. La nueva Biblioteca Municipal se abre en 1939[14], se venía trabajando en la de la avenue Eduard Vaillant de cuyas remodelaciones se informa en varias ocasiones, y se publica alguna foto de la Sala de lectura de la Biblioteca… al igual que se atienden informaciones referentes al Museo.

Todas estas referencias tienden a transmitir una imagen acorde con la caracterización de la metrópoli (a escala reducida) contemporánea de raíz industrial. La ciudad de Boulogne puede realizar toda esa política de modernización gracias a la expansión industrial de su sector sur. Billancourt había experimentado un desarrollo basado en la industria del automóvil y la aviación (Farman, Salmson y fundamentalmente Renault) que anuló cualquier esperanza de consolidación residencial de la zona. La publicación oficial obvió de forma casi absoluta esa realidad y permaneció sin ofrecer noticias sobre el mundo industrial que era parte importante de su soporte; no obstante, la importancia de la industria y su peso en la morfología urbana se lee con facilidad en la imagen que la Mairie emite a través del plano del año 1929, el llamado plano del proyecto Morizet en el que el Maire presenta sus propuestas de renovación para la ciudad y cuyas modificaciones se plasmarán en planos firmados en 1932 y 1945[15]. Otra importante fuente oficial es la colección de fotografías aéreas que Morizet encargó para registrar la ciudad antes de comenzar con las grandes reformas que abordó. No se debe olvidar las referencias que ofrecen los catastros correspondientes. Desde la perspectiva de la imagen percibida, para encontrar referencias alusivas a la industria en el ámbito de las ediciones periódicas es preciso acudir a otras publicaciónes de larga duración, como por ejemplo la no oficial *L´Etincelle*, que en la segunda mitad de los años 40 presenta como cabecera una imagen dibujada con triple motivo en la que, recogiendo el icono de la nueva Mairie, añade en el centro la imagen del puente de Sèvres (un puente de unión) y cierra la banda por la derecha con la imagen de la puerta de acceso a las Usines Renault en Île Seguin, por la que se ve salir unos tractores y otros productos fordistas que identifican una forma de ser de la industria de la primera mitad del siglo XX[16].

El *Bulletin Officiel* mantendrá, por su parte, esa imagen metropolitana moderna y eficiente de la Ville de Bou-

[13] Bulletin nº 9, 1934. La III Feria aparece referenciada en el bulletin nº 15 de noviembre de 1935.

[14] Bulletin nª 12 abril 1939. Se informó en varias ocasiones a lo largo de 1935.

[15] (Archivos Municipales del Boulogne- Billancourt referencia 1929_10Do 2-01).

[16] *L´Étincelle* Diciembre 1947.

logne-Billancourt durante tiempo. En los años 60 la difusión de los bienes de consumo plasmarán las ideas keynesianas y esa imagen trascenderá desde el bloque de habitación a la ciudad. Encartes publicitarios difunden a través del *Bulletin* la imagen de las casas modernas que hacen posible una vida cómoda gracias al diseño arquitectónico-urbanístico y a la equipación con los electrodomésticos más modernos que hacen posible la extensión del bienestar a una amplia clase media. El conjunto de edificaciones del Point du Jour diseñado por Pouillon es un ejemplo paradigmático que hoy día ha sido labelizado como patrimonio del siglo XX.

En los años 70 se produce un doble fenómeno que nos avisa de que nos situamos en la frontera de esa etapa y se inician aspectos que indican un cambio de importancia. Por un lado, se va a acometer una de las operaciones urbanísticas de carácter público más interesantes de la segunda mitad del siglo XX. El *Bulletin* publica la maqueta el 11 de diciembre de 1972 el Consejo Municipal aprueba la renovación urbana de la cabecera del Pont de Sèvres[17] con la intención de dotar de alojamientos y equipamientos a un área que reconvierte su previa funcionalidad industrial en área recuperada para la vida de los ciudadanos y las empresas de negocio en despachos. Y aunque las modificaciones del proyecto reducen la extensión de las oficinas[18] e incluso de alojamientos, al menos se aumentan los de carácter social que pasan de 1500 a 1580 para el Consorcio de las Habitations à Loyer Moderé (HLM), los poderes públicos departamentales y regionales, así como la Regie Renault, dueña de terrenos afectados por la remodelación cuyos obreros y cuadros técnicos habrían de ser, en gran parte, beneficiarios de la operación.

4. BOULOGNE-BILLANCOURT, LA CIUDAD EN CLAVE POSTMETROPOLITANA

También en 1973 se publica en portada del Bulletin, la edificación de Pinguisson en la avenue Denfert-Rocherau. Junto al anuncio de la exposición que pretende revalorizar el Patrimonio arquitectónico de los años 30 y cuarenta. La imagen proyectada cambia, se trata ahora de la ciudad que reconoce la importancia de sus hitos culturales, se quiere mostrar que se aprecia el valor de la cultura como atractivo. El boletín no otorgó protagonismo en los años 30 a aquella arquitectura. Se trataba de los asentamientos privados. Sin embargo, a partir de los años 70 se va a potenciar no solo el hoy denominado "Parcours des Années Trente" –circuito arquitectónico en donde se emparejan obras de arquitectos de tanto renombre como Le Corbusier, Lurçat, Perret, etc.–, sino que, a lo largo de varios números, se va a hacer una importante valoración de otros bienes patrimoniales como la Biblioteca Marmotan, los jardines Albert Khan, que actualmente se encuentra en pleno proceso de restauración y ampliación, para convertirlo así en Museo de referencia en el futuro. Se dará atención, para mejorar su situación, a otras instituciones culturales como la biblioteca municipal, o el museo fundado por Morizet y el doctor Bezançon en 1938[19]. Igualmente, se procura difundir el interés por la casa y los jardines Landowsky.

---

[17] Zona urbana sometida hoy a una renovación intensa para adaptarse a las previsiónes del Grand París.

[18] 68.000 metros cuadrados de despachos de los 98.000 previstos inicialmente. Y 1950 alojamentos de los cuales Modificaciones publicadas en el número de enero de 1973.

[19] El museo fue alojado en el 4º piso del Hôtel de Ville y cerrado durante la guerra a causa –entre otras– de falta de medios; su trayectoria se renovaría en 1950 gracias al doctor Bezançon y a la Societé de Beaux Arts de Boulogne-Billancourt.

Paralelamente las industrias van sufriendo crisis que llegan a su cénit en los años 80. Se intentarán diversas soluciones pero los cierres se suceden hasta que en el año 1992 se produce el de la mayor fábrica de Billancourt: las Usines Renault, cuyo desmantelamiento va a suponer una enorme operación immobiliaria y cultural con centro motor se ha establecido en el proyecto de barrio artístico de Île Seguin que tendrá profundas repercusiones sociales debido al proceso de gentrificación que ha sufrido y sigue experimentando el sector del Trapèze que ha pasado de ser sede de trabajo obrero a sede laboral y habitacional de cuadros y particulares de alto nivel.

Con el desmoronamiento de la metrópolis contemporánea y la ruptura de las centralidades históricas se van a potenciar las ciudades periféricas de carácter medio y en este caso Boulogne-Billancourt, por su situación y su bagage resultaba indicado para reinventarse en ciudad de corte postmetropolitana. La immensa friche industrial creada por el cierre de las Usines Renault es reconvertida en este periodo postfordista en tejido urbano en el quartier del Trapèze y en proyecto de barrio artístico para el siglo XXI en Île Seguin. El conjunto arquitectónico y urbanístico de Île Seguin proyectado por los Ateliers Nouvel presenta en la punta una concentración cultural que por su diseño se enfrenta a dificultades, pero se erige, en cualquier caso en motor de la ciudad, que pretende así elaborar una imagen de ciudad cultural que enlaza con un pasado que nunca la proyectó en su momento, como tal imagen de la ciudad, pero que responde a una realidad histórica que ha ido adquiriendo fuerza y peso con el paso de los años y hoy se recupera como acicate económico. El pasado colabora a impulsar el presente y facilitará un futuro acorde con las expectativas. El texto de presentación del desplegable promocional de la ciudad del presidente de l´Office de Tourisme de Boulogne-Billancourt, comienza con la vinculación histórica a los años 30 y avanza, aludiendo en el desarrollo, a la realidad de la historia industrial, hasta llegar a la situación actual afirmando su realidad como tercer polo de negocios de la región y anuncia el objetivo de futuro: convertirse en" un polo europeo de la cultura, orgulloso de su patrimonio arquitectónico e industrial y de su voluntad de ser un actor mayor de la valoración de todas las artes"[20].

El Bulletin de Bolulogne Billancourt en su evolución se sigue publicando hoy con otro diseño bajo el nombre de *BBI Boulogne-Billancourt information.* Magazine Municipal. En 2004 llegará a publicarse en edición digital y a través de este sistema irradiará sus informaciones a todo el mundo, adoptando el título de *L´e-BB*. L´e-journal. Esta versión digital, *L´ e-BB*, ha contribuido a difundir el proyecto de reconversión urbana[21] proyectando al mundo la evolución de las propuestas de grandes arquitectos de prestigio que habrían de contribuir a hacer de la Villa una ciudad atractiva al capital, fundamentalmente extranjero, y a las compañías de la nueva industria de las comunicaciones. El estímulo y la vitalidad de la apuesta cultural contrarrestan las dificultades surgidas en torno al proyecto del R4[22] en la punta oeste de la isla, con el desarrollo a pa-

[20] Desplegable promocional de la Ville de Boulogne-Billancourt, presentado por Daniel Benharoun 2014. Editado por La Mairie de Boulogne-Billancourt.

[21] Al igual que está contribuyendo a difundir todo el proceso de reestructuración de los transportes del Grand Paris para la intensificación y racionalización de la red del metro automático que tiene como objetivo la intercomunicación entre los núcleos de la Banlieue. A diferencia de la red de transportes radial característica de la metrópoli contemporánea.

[22] El conjunto arquitectónico-urbanístico que habría de albergar la zona específica de nuclear del barrio artístico, el "Montparnasse del siglo



Fig. 1 – Eventails flotant sur la rivière Uji. Comienzos época Edo S. XVII detalle. Par de biombos. Museo Guimet. Paris. Fuente: P. Aumente



Fig. 2 – Cité de la Musique en Île Seguin, en construcción. Fuente: P. Aumente

sos agigantados de la Cité de la Musique que ha de alojar el Conservatorio Departamental de Hauts de Seine, salas de concierto, un gran auditorio, y otras equipaciones en la punta este de la Isla.

El edificio de la Cité de la Musique se espera que sea concluido a finales de este mismo año. El proyecto de este edificio de gran potencia plástica viene firmado por el arquitecto japonés Shigueru Ban en partenariado con Jean de Gastines. En la actualidad, ya están construidos los grandes bloques y el gran volumen de formato curvo que le otorga una personalidad formal de gran potencia en lo visual. El enrejado externo de madera de ese volumen establece la vinculación con la estilística de su autor, puesto que ya ha empleado ese pattern del diseño en otros edificios emblemáticos previos. Ese pattern, si bien establece, por un lado, la voluntad de raíz con su cultura, no es por otro lado, ajeno a la familiaridad cultural y perceptiva de París. En efecto, desde 1996 el Museo Guimet posee una pareja de biombos que llevan el título de "*Abanicos en el agua*" en los que flotando sobre el agua aparecen formas cupulares con un diseño semejante al del pattern elegido para el diseño del volumen curvo que exhibe la Cité de la Musique, e, incluso los diseños de abanico invertidos, que aparecen en uno de los biombos, mantienen relaciones de vinculación formal con la estructura sobrepuesta que está previsto que sea añadida a ese volumen, una especie de vela fotovoltaica giratoria. Vista desde el puente de Sévres la Cité asemeja un elemento flotante sobre las aguas, lo que aproxima aún más ambas referencias. Visualmente el conjunto arquitectónico es de gran eficacia.

XXI" (Wenger), que se mantiene a la espera de poder ver la luz.



Fig. 3 – Hauts de Seine.Cité de la Musique de Boulogne Billancourt. 14 Mars 2016. Fuente: http://www.hauts-de-seine.fr/actualite/economie/panorama-economique-20152016-les-chiffres-cles-des-hauts-de-seine-1839/#utm_source=lettre-info-cg92&utm_medium=lien&utm_content=lien&utm_campaign=lettre-info-17032016

Con los problemas surgidos al último promotor del R4, y la actividad de los grupos civicos[23], la Cité de la Musique se ha convertido en el gran icono, la imagen de la cultura como imagen de referencia de una ciudad en reconversión postindustrial, más aún, en la imagen del Departamento de Hauts de Seine, que últimamente la ha elegido como icono en la presentación de la dinámica y esplendor del oeste de Île de France, en el aspecto económico. La imagen es muy clara y expresiva de la caracterización postindustrial: los elementos que costituyen la imagen gráfica son los edificios de bureaux, nueva "USINE " de la industria postfordista y la cultura como locomotora de las economías locales que pretenden una irradiación mundial.

Bibliografía

Aumente, Mª del Pilar (2016). "Boulogne-Billancourt, de colonia de artistas en la banlieue, a proyecto de barrio artístico en el Grand París" en Aumente Rivas, Pilar y Chaves Martín, Miguel Ángel (coords.), *Estudios de Arte y cultura visual*. Madrid: Icono 14, pp. 69-126.

— (2015). "Arte y revitalización del territorio: proyecto de nuevo distrito cultural en la banlieue oeste de París" en Hernández Latas, José Antonio (2015), *El arte público a través de su documentación Gráfica y literaria*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

Bulletin Officiel Municipal De Boulogne Billancourt serie histórica completa. En la actualidad*: BBI. Boulogne-Billancourt Information y L´e-BB* (versión digital) hasta la actualidad. Editados por la Mairie de Boulogne Billancourt desde 1931.

Chaves Martín, Miguel Ángel (2015). "Ciudad Arquitectura y Patrimonio. Miradas Cruzadas" en *Arquitectura, Patrimonio y ciudad*. Grupo de investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la

[23] El papel de las asociaciones cívicas ha sido determinante en la elaboración de la imagen de la ciudad y por ende han contribuido por pasiva a la creación de l icono de la Cité de la Musique al impedir la implantación del proyecto de los Ateliers Nouvel en la Île Seguin, a lo que hay que sumar las dificultades para la implantación del R4. La denuncias de estos grupos contra el betonnement de la Isla y su lucha por la defensa del medio ambiente han evitado el desarrollo del programa en su totalidad , dando sin embargo, vía libre a la construcción de la Citè de la Musique. Asociaciones como AEBB , asociación medioambiental de Boulogne Billancourt, buscan tener un carácter estructurante en la postmetrópolis, siendo punta de lanza y animadoras del componente asociativo de la communauté d´agglomerarion de la Metrópolis de París, "Grand París Sena Oeste" que lleva trabajando en ese horizonte bajo su impulso y algunas otras agrupaciones de Issy les Moulineaux y Chaville, desde febrero de 2015 (convocatoria del 16 de febrero de 2016 en el café L´ínitial deBoulogne-Billancourt). "Les associations d´environnement doivent être représenteées à la MGP. En L´e-BB. L´e -journal de Boulogne-Billancourt 7 febrero. La importancia de las asociaciones civiles se entienden de gran nivel en las problemáticas no solo del medioambiente, si no de la gobernanza.

Ciudad Contemporánea. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 13.

L´Etincelle de Boulogne Billancourt. Editado por el rayon comunista. Después Hebdomadaire local de información.

L´Indicateur Bijou. Annuarie Officiel De La Ville De Boulogne Billancourt.

Lussault, Michel (2005). "Les territoires urbaines en quête d´image" en Revue *Urbanisme. Les chemins de la democratie,* nº 342, mai- jun 2005.

Mémoire Vive. Notre histoire. Boulogne Billancourt. Publicación semestral de los Archivos municipales de Boulogne-Billancourt.

Mongin, Olivier (2008). "Quelle reconfiguration territoriale?, ¿Quelle reconfiguration democratique?" en *Les chantiers du Grand Paris.* Revue *Esprit*, octubre 2008.

Panerai, Ph. (2008). *París métropole. Formes et échelles du Grand Paris*. Editions de la Villette.

Soja, Edward W. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de sueños.

LA CIENCIA EN EL MONUMENTO CONMEMORATIVO EN ANDALUCÍA

José Ramón Barros Caneda
Universidad de Cádiz

El origen de esta comunicación reside en los trabajos de investigación que se desarrollan en el Proyecto I+D+i "Patrimonio Mueble Urbano de Andalucía" financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y coordinado por el Iaph en colaboración con siete universidades públicas andaluzas[1]. El objetivo del proyecto es desarrollar una metodología objetiva en base a parámetros cuantitativos que permita establecer indicadores de valoración y evaluación del mobiliario urbano en las ciudades. Unas mediciones que faciliten la percepción global y contribuyan a subsanar los problemas que la interpretación de datos refleje.

1. Indicadores de valoración

Esta metodología se fundamenta en una estructura de registro articulada en diferentes campos y que toma como punto de partida los sistemas estándares de registro de los inventarios de bienes muebles, esto es, identificación, localización, georreferenciación, descripción, estado de conservación, integridad. Sin embargo –y esta es la novedad– se ha incorporado una serie de nuevos campos bajo la denominación de Indicadores de Valoración (Arenillas, 2013: 188-207) con los que se estructura una puntuación cuantitativa para elaborar una valoración global de la pieza asociando entre sí conceptos complejos que se agrupan en tres grandes bloques:

- La Valoración Simbólica y la Significación Cultural.
- La Valoración Formal.
- La Valoración Espacial.

[1] Esta comunicación forma parte de los trabajos realizados en el Proyecto "Patrimonio Mueble Urbano de Andalucía". En él participan siete de las universidades públicas andaluzas con equipos encabezados en Sevilla por D. Luis Martínez Montiel; Córdoba por Dª. Alicia Carrillo Calderero; Almería por Dª. Gloria Espinosa Spínola; Jaén por D. Pedro Galera Andreu; Granada por D. Rafael López Guzmán; Málaga por D. José Miguel Morales Folguera y Cádiz por D. José Ramón Barros Caneda. Todos coordinados por D. Juan Antonio Arenillas Torrejón del Iaph como Investigador Principal del Proyecto.

4.- INDICADORES DE VALORACIÓN					
4.1.- Valoración Simbólica y Significación Cultural:	1	2	3	4	5
4.1.1.- Relación simbólico - espacial:					
4.1.2.- Trascendencia histórica del monumento:					
4.1.3.- Trascendencia de los creadores:					
4.2.- Valoración Formal:					
4.2.1.- Valoración artístico / estética:					
4.2.2.- Adecuación texturas, materiales y técnicas:					
4.2.3.- Valoración integridad de la obra:					
4.3.- Valoración Espacial:					
4.3.1.- Valoración como generador de espacios:					
4.3.2.- Adecuación escala / espacio:					
4.3.3.- Valoración espacio inmediato:					
4.3.4.- Valoración posicionamiento y orientación:					
TOTAL					

Fig. 1 – Modelo de tabla con los Indicadores de Valoración. Fuente: Proyecto I+D+i "Patrimonio mueble urbano en Andalucía"

A través pues de estos valores cuantificables se podrán extraer conclusiones y recomendaciones para la puesta en valor del mobiliario urbano.

2. Líneas argumentales

La metodología está también conformada por la generación de unas líneas argumentales extraídas del acontecer de la ciudad a través de sus procesos históricos y actividades socioeconómicas, así como por consultas ciudadanas que reflejan la percepción del ciudadano. Con ellas se consigue establecer hilos narrativos en los que las ciudades depositan parte de la valoración de sus personajes, acciones y etapas más relevantes. Estas líneas argumentales dan cohesión y permiten encajar la significación y discurso narrativo de las diferentes tipologías del mobiliario urbano entre las que destaca el Monumento Conmemorativo. Sin embargo, a ese relato urbano se incorporan otros bienes que sin llegar a la entidad del Monumento, actúan sobre el proceso de significados de la ciudad. Nos referimos, por ejemplo, a lápidas conmemorativas, placas de azulejos, fuentes, bancos, farolas, en fin, a todo el conjunto de mobiliario que se ha ido y se sigue incorporando a la imagen de la ciudad, y que sólo a través de esas líneas argumentales pueden encontrar un significado más completo y asociado con el territorio[2].

3. La ciencia como línea argumental transversal

Sin llegar a ser éste el objetivo de esta comunicación pero sí siendo fruto del proceso transversal de investigación en las ocho capitales andaluzas, se detectó en la ciudad de Cádiz una Línea Argumental muy clara y de una especial importancia en el contexto y devenir histórico de la ciudad. Esta línea, denominada Ciencia e Ilustración, entronca directamente con la trascendencia que en la ciudad tuvo ese período cultural como exponente de una nueva forma de comprender el mundo y de intervenir sobre él. Ambos conceptos –ciencia e ilustración– tuvieron en el contexto de la bahía gaditana una gran relevancia y actuaron de forma conjunta. El progresivo análisis de los bienes condujo a considerar que un concepto

[2] A modo de ejemplo, en la ciudad de Cádiz se han detectado hasta nueve líneas argumentales: América, 1812, Glorificación de la ciudad, Religiosidad, Carnaval, Flamenco, Ilustración y ciencia, La ciudad burguesa y Cañones-Esquineras.

tan trascendente en el devenir histórico del país y en concreto de la zona de actuación del proyecto debía o merecía una mirada más detenida.

Y por esa cuestión surge esta comunicación como una metodología derivada del proyecto general que aprovecha sus recursos metodológicos expandiéndolos geográficamente como una de las utilidades del formato. Desde esta perspectiva, La Ciencia en el Monumento Conmemorativo en Andalucía se convierte en una línea argumental transversal, en un análisis de las implicaciones que un concepto de tal envergadura tuvo en la expresión plástica urbana de las ocho capitales andaluzas. Un concepto que como línea transversal hemos querido separar de líneas contaminantes más vinculada a territorios específicos como la Ilustración en Cádiz o la Universidad en Granada para entrar, despejado el concepto, en un análisis comparativo de ciudades y los resultados en cada una. No se trata tanto de saber qué elementos hay como de entender cómo se comporta Andalucía con respecto a la Ciencia y obtener unos resultados que hablen del proceso y de las posibilidades de que, en caso negativo, sea dicha temática incorporada a los valores conmemorativos y ornamentales de las urbes andaluzas.

4. La definición de los términos

Antes que nada conviene establecer el marco conceptual que se va a utilizar. Conviene por tanto definir con exactitud o al menos de la manera más eficaz posible los valores fundamentales. Esos tres términos que polarizan el proceso de investigación son el Monumento Conmemorativo, el Espacio Público y la Ciencia.

Tal vez el primer término de la ecuación sea el más complejo de delimitar. La cuestión de la tipología del bien resulta, cuando menos, compleja dada la evolución que el término monumento ha sufrido a lo largo de la Historia. Derivado del verbo latino Moneo (recordar), Monumento fue un concepto durante mucho tiempo asociado a los bienes inmuebles. De hecho, una de las categorías que las actuales leyes de patrimonio recogen para la protección jurídica de los inmuebles es la de Monumento. Sin embargo, esa valoración inicial se ha extendido a otros bienes que mantienen ese rasgo característico del recuerdo y que con la definición actual de la tipología conmemorativa se retoma. La complejidad del término ha llevado a la historiografía contemporánea a definir con exactitud el modelo. Martín Gónzalez, por ejemplo, lo diferenciaba de la escultura adjudicándole los valores de exenta, pedagógica y asociada al pedestal (Martín: 1996). Lozano Bartolozzi habla en cambio de hitos conmemorativos en el espacio urbano que contribuyen a formar la imagen del espacio (Lozano: 1988, 9-10). Carlos Reyero lo define como piezas exentas que alientan la memoria ejemplar (Reyero: 1999, 15-16). Finalmente, Violeta Montoliú es muy clara al respecto y nos parece que sintetiza la valoración posible del término tomando como referencia las definiciones de la Rae. Montoliú habla, de una obra generada o mantenida por el Estado destinada a mantener la memoria y en ese sentido adquiere rasgos relacionados con la transmisión de valores públicos como señalar hechos históricos, fijar fechas en la memoria colectiva y servir de modelo para las generaciones (Montoliu, 2007: 17). Pese a ser la acepción más aproximada, creemos que la innegable presencia e influencia del espacio público en el que se instala, ya señalado por Lozano, debería formar parte también de la significación definitiva del término.

Características estas que enlazan de forma evidente con los otros dos términos relacionados con el motivo de la presente comunicación. Por un lado el espacio público pensado como espacio común, es decir, aquel donde interactúan las fuerzas de la ciudad y que queda salpicado por las huellas que el tiempo va depositando en ella. A

efectos de la metodología del presente trabajo, es interesante expresar la diferencia entre espacio público y espacio semipúblico. Existen ámbitos de acceso limitado en los que el monumento conmemorativo tiene acto de presencia, pero cuya percepción se ve reducida por líneas de separación de los espacios públicos o por el propio valor del espacio donde se ubican. Sería el caso de espacios intermedios, jardines, plazas o atrios de acceso a instituciones y ámbitos concretos. En teoría nos referimos a espacio público como aquel que Félix Duque delimita entre los diferentes espacios de la ciudad como espacio social, aquel generado por el propio monumento y en el cual el público puede reunirse "en torno a" o transitar, como "un vacío abierto para todos como lugar de esparcimiento" (Duque, 2001: 112).

Finalmente, el término que unifica a los otros dos: la Ciencia. Entendida ésta como un valor que alcanza consideración metodológica en el siglo XVIII –de ahí que fuera detectado en Cádiz–, y que se incorpora como un factor más en los procesos culturales. Y ésta es la cuestión. Queremos saber si en la plástica urbana de Andalucía se conjuga este valor. Previamente, se hace necesario ejercer una mirada crítica sobre el término a efectos de poder incorporarlo como línea argumental dentro del contexto geográfico propuesto. Es cierto que Ciencia es un término excesivamente abstracto y que como tal resultaba escasamente representativo y con posibilidad de ser representado[3]. Pero es cierto también, que la ciudad histórica recuperó para sus espacios a personajes ilustres, aunque en franca minoría con respecto a otros vinculados con lo bélico, hechos históricos o políticos. En palabras de Duque, existen determinadas actividades que están alejadas de la rememoración y cita como ejemplo a arquitectos o cineastas. Los primeros por ser próximos a lo privado y por tanto alejados de lo nacional y los segundos por pertenecer a una industria internacional demasiado alejada del concepto nación (Duque, 2001: 112). Desde este punto de vista puede resultar revelador el hecho de que un concepto tan abstracto como ciencia quedara relegado como temática frente a otros temas más habituales o más propios del ensalzamiento del estado y los poderes, como eran militares, políticos, artistas, o relatos religiosos, bélicos e históricos.

La ciencia, por tanto, será entendida en este texto en un sentido genérico incluyendo a personajes o hechos conmemorados que adquirieran notoriedad por su vinculación con la temática, independientemente de que fueran personajes a través de los cuales la ciudad se glorifica a sí misma[4]. Sus valores serán pues la relación con la ciencia o las consecuencias beneficiosas que para la ciudad tuvo su fama, descubrimientos o actividad científica.

5. Los monumentos conmemorativos en Andalucía

Aclarados estos puntos, analizaremos los monumentos conmemorativos que se localizan en las capitales andaluzas. Veremos cuáles son sus valoraciones según el sistema

[3] Martín González analiza de forma específica el concepto ciencia en el ámbito de Madrid agrupándolo bajo el epígrafe Científicos de los que recoge, entre 1902 y 1931, la presencia de monumentos conmemorativos dedicados fundamentalmente a Médicos y con la excepción de un ingeniero (Martín: 1996, 118-122), y en el período tras la Guerra Civil, tres más dedicados a Fleming, y a los, también médicos, Carlos Jiménez Díaz y Gregorio Marañón (Martín: 1996, 179-180). Carlos Reyero menciona de forma escueta la presencia en algunos monumentos de la imagen de la ciencia pero como partícipe de otros conceptos abstractos como el Progreso (Reyero: 1999).

[4] Otra de las líneas argumentales que ha detectado el Proyecto y que es común a todas las ciudades es la que se ha denominado "La ciudad se piensa a sí misma" en la que se incluyen todos aquellos valores que glorificaban a la propia ciudad a través de personajes ilustres o hechos locales relevantes.

propuesto. Cuáles, sus ubicaciones en la ciudad para entender su relevancia urbana y quiénes, los artistas y cronologías. De tal manera que al final podamos entender si esta línea que en algunas ciudades, caso de Cádiz, alcanzó relevancia histórica, se extendió por las diferentes capitales y en su caso, objetivo último del proyecto, considerar si es posible establecer algunas recomendaciones que puedan orientar la gestión municipal de dichos bienes.

Ciudad	Denominación	Autoría	Cronología	Temática	Ubicación	Puntuación global
Almería	1.- Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente	Antonio López Díaz	1998	Biología	Centro de una plaza	4.4
Cádiz	1.- Monumento al Dr. Rodríguez Morales	Anónimo	1997	Medicina	Lateral de una plaza	2.6
	2.- Monumento a Cayetano del Toro	Gabriel Borrás Abella	1929	Medicina	Lateral de una plaza	4.2
	3.- Monumento a José Celestino Mutis	José Gargallo Guerrero	1932	Botánica	Lateral de un parque	3.4
	4.- Monumento a José Macpherson y Hemas	Venancio González García	1959 aprox.	Geología	Lateral de un parque. Frente a su domicilio	3.4
	5.- Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente		1981	Biología	Isleta en un parque	2.9
Córdoba	1.- Monumento al Dr. Emilio Luque	Amadeo Ruiz Olmos	1964	Medicina	Lateral de una plaza. Frente a su domicilio.	3.9
	2.- Monumento al profesor López Neyra	Amadeo Ruiz Olmos	1970	Farmacia	Centro de una plaza	4.2
	3.- Monumento a Averroes	Pablo Yusti Conejo	1967	Medicina	Junto a la muralla	4.1
	4.- Monumento a Maimónides	Amadeo Ruiz Olmos	1964	Medicina	Lateral de plazuela	4.8
	5.- Monumento a Al-Gafequi	Miguel Arjona Navarro	1965	Oculista	Lateral de una plaza	3.5
Granada	1.- Monumento a Y ehuda Ibn Tibon	Miguel Moreno Romera	1988	Médico	Calle	4.1

Ciudad	Denominación	Autoría	Cronología	Temática	Ubicación	Puntuación global
Granada	2.- Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente	Fernando Bolívar Galiano	1991	Biología	Plaza	3.9
	3.- Monumento al Investigador	Anónimo	1995	Farmacia	Entre muros	4.1
	4.- Monumento al Dr. Fleming	Anónimo	1990	Medicina	Centro de plaza	3.9
Jaén	1.- Monumento al Dr. Bernabé Soriano	Jacinto Higueras Fuentes	1915	Medicina	Lateral de una plaza	4.4
Málaga	1.- Monumento al Dr. José Gálvez Guinachero	Adrián Risueño Gallardo	1943	Medicina	Adosado a muro	3.7
Sevilla	1.- Monumento a Federico Rubio		1980-1989	Medicina	Centro de plazuela	
	2.- Moumento a Hipócrates		1990	Medicina	Centro plaza	
	3.- Monumento al Dr. Marañón		1964	Medicina	Isleta de una plaza	
	4.- Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente		1990	Biología	Extremo de plaza	
	5.- Monumento a la Ciencia	Manuel Delgado Brackembury	1914-1919	Ciencia	Perímetro de glorieta	

Fig. 2 – Tabla con Monumentos Conmemorativos relacionados con la Ciencia en las capitales de Andalucía. Fuente: Proyecto I+D+i "Patrimonio Mueble Urbano en Andalucía"

El número de bienes detectados y analizados partiendo de las premisas metodológicas suma veintidos. No obstante conviene destacar, sobre todo en Cádiz, la existencia de un número elevado de placas conmemorativas que definen un modelo tipológico menor pero que también guardan relación con la temática[5].

[5] En Cádiz existe hasta un total de trece placas cuyos valores conmemorativos están relacionados con la temática específica de la Ciencia. Desde personajes Ilustrados relacionados con la navegación, exploraciones científicas y las matemáticas, caso de Jorge Juan, Antonio de Ulloa, Alejandro Malaspina, Luis Godín, Celestino Mutis, hasta instituciones de naturaleza científica como el Observatorio de Marina o el Ateneo Artístico, Literario y Científico. Dichas placas coinciden en buena parte con los actos de celebración del bicentenario del reinado de Carlos III como monarca ilustrado y durante los cuales se fueron instalando en homenaje a acciones y personajes de la España Ilustrada. Conviene señalar también, en el caso de Cádiz, y en relación con este desarrollo de la tipología placa, la importancia que el diseño urbano tienen a la hora de realizar monumentos conmemorativos. La trama del casco histórico, lugar donde se desarrolló la actividad de personajes e institucio-

Por tanto partiendo de la constatada presencia de monumentos conmemorativos referidos a la ciencia en las capitales andaluzas, realizaremos un análisis de los existentes a fin de obtener conclusiones que permitan deducir el estado de la cuestión y si, como decíamos, tal vez, pudiera considerarse la posibilidad de realizar recomendaciones. Al respecto será el Proyecto de Investigación aludido al principio del texto el que elabore conclusiones y recomendaciones definitivas[6].

En función de la tabla expuesta analizaremos los campos más adecuados para obtener una visión de conjunto.



Fig. 3 – Monumento conmemorativo al Profesor López Neyra. Córdoba. Fuente: Proyecto I+D+i "Patrimonio mueble urbano en Andalucía"

5.1. Personajes representados

De la observación y análisis de los personajes representados podemos obtener interesantes conclusiones:

a) La insistente, y casi podemos considerar, constante representación de personajes cuya actividad científica es la medicina. Las labores relacionadas con los adelantos médicos e incluso con la actividad social del colectivo científico se convierten así en objeto de homenaje de las ciudades al pensarlos como figuras relevantes del devenir social e histórico. Al respecto, cabe señalar la existencia de dos monumentos dedicados a la figura internacional de Fleming, uno en Sevilla y el otro en Granada, como benefactor de la Humanidad.

Desde este punto de vista es muy ilustrativo el hecho de que el resto de las ciencias apenas quedan representadas y si lo hacen en su caso es por la trascendencia local del personaje. Tal como decíamos al principio, tal vez lo abstracto del concepto o el que los avances científicos tengan poca visualización social hace que la presencia de figuras relativas a otras disciplinas científicas tenga escasa representación. Tan sólo en Cádiz, un botánico y un geólogo rompen en cierto modo esa tendencia generalizada.

Pero incluso el fundamental concepto Ciencia que tan importante fue en los dos siglos anteriores como símbolo de los avances de la Humanidad, tan sólo es representado a efectos públicos una sola vez[7]. Esta representación se da en Sevilla en relación con los procesos de decoración iconográfica del recinto de la

---

nes en esa ciudad es muy densa y compacta con reducidos espacios públicos más allá de los ámbitos de transito que dificulta la ubicación de objetos volumétricos de especial presencia. Contrariamente, en el resto de las capitales andaluzas, sin embargo, el número de piezas de esta tipología es bastante reducido. Córdoba dedica una al oftalmólogo Benito Daza; Jaén, otra al médico Bernabé Soriano y Granada, al también médico, traductor y poeta Yehuda Ibn Tibon.

[6] Al respecto remitimos a la página web que se irá completando paulatinamente a partir de los resultados finales del proyecto http://www.iaph.es/web/canales/patrimonio-cultural/patrimonio-mueble/patrimonio-mueble-urbano/

[7] Reyero, parafraseando al escultor Blay, afirma que en el siglo XIX la fe en el progreso fue obsesiva y en esa idea se acomodaba los avances de

Exposición Iberoamericana de 1929 en la que un grupo escultórico da cuerpo al concepto Ciencia[8].

b) La reincidente presencia de la figura de Félix Rodríguez de la Fuente en la década de los noventa del siglo anterior a consecuencia de su impacto mediático en la sociedad española, que se vio incrementado por lo impactante de su muerte. Existen monumentos conmemorativos del citado naturalista en Almería, Cádiz, Granada y Sevilla.

5.2. Formas, autores y cronologías

El análisis de la cronología otorga también unos rasgos específicos a esta línea argumental. Todos los monumentos corresponden al siglo XX, casi en su totalidad a la segunda mitad del siglo y con una especial incidencia en la España democrática. Tan sólo dos de Cádiz dedicados a Cayetano del Toro y Celestino Mutis y uno de Jaén, a Bernabé Soriano son del primer tercio del siglo, lo que otorga una especial intencionalidad a la España Contemporánea en la representación de personajes científicos.

Otra cuestión es la relevancia artística de los escultores o tracistas de los monumentos. Siguiendo el criterio de valoración ya comentado que ha desarrollado el proyecto, podemos observar que los niveles son bastante bajos no superando estadios medios en su mayoría a excepción del almeriense Antonio López Díaz y el cordobés Amadeo Ruiz Olmos. En cualquier caso, suelen ser artistas locales con una trascendencia social limitada lo que tendrá además una clara influencia en su producción y en la estética o estilos aplicados a este tipo de bienes[9].

Y justamente, el factor estético es otra de las deducciones que pueden señalarse en el proceso de elaboración de esta tipología. Se observa en este sentido una fórmula constante en los procesos formales elaborados por los escultores. El retrato oficialista como fundamento, símbolo de la presencia real del homenajeado –habida cuenta de que son personajes los que dan cuerpo a lo científico– en general en forma de busto al que se suele añadir algún tipo de pedestal prismático. Los monumentos más complejos, es decir aquéllos a los que se adivina una mayor intencionalidad expresiva, compositiva e iconográfica, aquéllos que refuerzan el valor de los representados son los cronológicamente anteriores. Es el caso de los médicos medievales cordobeses, todos de cuerpo entero en actitudes sedentes, también el grupo escultórico de la Ciencia en Sevilla y los de la primera mitad del siglo XX, momento a partir del cual parecer reconducirse la representación a de bustos con rasgos fotográficos de los representados. Y en esta línea hay que destacar el escasísimo, por no decir casi nulo, uso de estéticas contemporáneas que, en otros ámbitos, se fueron incorporando en la España de los sesenta y por supuesto en la etapa democrática[10]. Resulta significativo y tiene mucho de simbólico del estado general, la existencia de dos únicos monumentos conmemorativos que alcanzan a tocar alguna forma estética más contem-

---

la ciencia. Esta idea de progreso debía ser reflejada en lo que se denominaba escultura monumental (Reyero: 1999, 407).

[8] En la Facultad de Farmacia del Campus de la Cartuja de la Universidad de Granada, existe una colosal escultura, de cronología reciente, dedicada a la figura del Investigador, si bien si presencia se localiza en ámbitos semipúblicos y relacionados con la temática de fondo. [9] Esta valoración no significa necesariamente baja calidad artística sino que trata de aplicar un criterio de trascendencia social de los autores superior a lo local.

[9] Esta valoración no significa necesariamente baja calidad artística sino que trata de aplicar un criterio de trascendencia social de los autores superior a lo local.

[10] Lozano Bartolozzi hace una apreciación similar en Cáceres referente a la escasez y a la negativa a aceptar fórmulas contemporáneas (Lozano: 1988, 11).

poránea. Uno en Sevilla dedicado al Dr. Gregorio Marañón, pobre de recursos, con un ligero apunte conceptual y el otro en Granada, dedicado al Investigador cuyas proporciones colosales lo sacan del habitual formato representativo para esta tipología, pero que permanece fuera del espacio público urbano[11].



Fig. 4 – Monumento conmemorativo a Cayetano del Toro, Cádiz. Fuente: Proyecto I+D+i "Patrimonio mueble urbano en Andalucía"

5.3. Valoración global

Partiendo de los indicadores de valoración establecidos por el Proyecto y ya explicados anteriormente, podemos también deducir algunos aspectos en los que se conjugan los tres grandes bloques de indicadores. En líneas generales, el nivel de valoración conjunto de esta línea transversal es alto, acercándose la media a un 3.9 sobre 5, lo que implica que tanto los parámetros simbólico-culturales, como formales y espaciales consiguen establecer un equilibrio de valores en el conjunto de los parámetros. Equilibrio que vendrá marcado fundamentalmente por los conceptos simbólicos y culturales, es decir, por la intensa relación que suelen guardar los monumentos con los espacios en los que se ubican, así como por los valores espaciales generados por su presencia en entornos amplios, habitualmente parques y jardines; si bien es cierto que en bastantes ocasiones ese vínculo simbólico/espacial genera algunas contradicciones con respecto a su ubicación espacial, relegándose en ocasiones las piezas a posiciones secundarias que minimizan su visualización[12].

5.2. Recomendaciones

Uno de los objetivos del Proyecto es dar un paso más en la habitual metodología de estos estudios y alcanzar una posición desde la que se puedan obtener indicadores prácticos que sirvan como referente a la gestión e intervención sobre este tipo de bienes que pueblan las ciudades de forma individual pero que, como se deduce de este texto, pueden guardar relaciones hasta el punto de formar líneas argumentales que incluso se desplacen o se amplíen más allá del territorio local. Estas recomendaciones, extrapolables en este caso a las capitales andaluzas objeto de estudio, pueden servir también como referentes para cualquier espacio urbano. En el caso de esta línea transversal en la Comunidad Autónoma de Andalucía se ha podido elaborar una serie de recomendaciones generadas a partir del modelo de ficha diseñada:

[11] El monumento al Dr. Gregorio Marañón consta de una lápida con inscripción que forma parte de un muro de hormigón con varillas metálicas en el que el material es el único recurso significativo.

[12] Al respecto resultan muy simbólicos de estas contradicciones dos muestras ubicadas en el Parque Genovés en Cádiz: El monumento a Félix Rodríguez de la Fuente y el dedicado a Celestino Mutis. Ambos ubicados en isletas del parque en los que la vegetación ha ido envolviéndolos e imposibilitando su visualización correcta, incluso ocultándolos; sin embargo podría pensarse que esa vegetación añade un factor simbólico al monumento dado que ambos guardaban intensa relación con el estudio de la naturaleza.

a) Una puesta en valor de la línea argumental. Creemos que existen antecedentes y referentes en el territorio de la Comunidad como para poder considerar que la línea argumental de la Ciencia no debe ser abandonada. La Ciencia por tanto con sus antecedentes históricos debería ser considerada como parte del relato urbano contemporáneo, eso sí con las especificidades y consideraciones que concurran en cada uno de los municipios.

b) En esta misma línea y abundando en la cuestión formal, se ha observado la ausencia más que significativa en las trazas y diseños de estos monumentos conmemorativos de estéticas o referentes estilísticos vinculados con la contemporaneidad. La vinculación decimonónica del monumento con fórmulas historicistas (Reyero: 2000, 131-144) parece asociarlo a una tradición realista en la que apenas hay cabida para fórmulas diferentes. Optar o dar cabida a estas fórmulas ampliarían el espectro de visualización de las ciudades.

c) Resulta también deducible de los datos, la necesaria intervención en la reubicación de algunos para mantener la mayor relación simbólica del bien con el espacio. Evitando la deslocalización, se hace necesario acomodarlos a los espacios circundantes para lograr una mayor presencia y visualización.

d) Finalmente una recomendación general que será evidentemente una de las consecuencias de este Proyecto: Adoptar en los procesos de gestión por parte de los municipios el modelo de ficha en la que el proceso de evaluación de los bienes se realiza de forma integrada y a la vez detallada. Esto facilitará el seguimiento de una manera constante y permanente de los factores que inciden en su valoración, permitiendo calibrar qué factores actúan de manera inadecuada para evitarlos o en su caso modificarlos, a la vez que conocer aquellos que constituyen el fundamento de la presencia y valoración positiva del bien.

Bibliografía

Arenillas Torrejón, Juan y Martinez Montiel, Luis (2013). "Patrimonio mueble urbano de Andalucía" en *Revista PH*. Nº 84 octubre 2013, pp. 188-207. Disponible en www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3402 (última consulta: 08/11/2015).

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

Espiau, Mercedes (1993). *El monumento público en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Lozano Bartolozzi, María del Mar (1989). *Escultura pública y monumentos conmemorativos en Cáceres*. Cáceres: Universidad de Extremadura

Martín González, Juan José (1996). *El monumento conmemorativo en España 1875-1975*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad.

Montoliu Soler, Violeta (2002). *Monumentos conmemorativos de Valencia: Memoria esculpida de una ciudad: 1875-1936*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana. Disponible en http://www.racv.es/files/Monumentos_Conmemorativos_de_Valencia.pdf (última consulta: 0 de noviembre de 2015).

Reyero, Carlos (1999). *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público 1820-1914*. Madrid: Editorial Cátedra.

— (2000). "La escultura y la erudición histórica de los críticos españoles de la segunda mitad del siglo XIX" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Volumen XII, 2000, pp. 131-144. Disponible en https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/10486/1002 (última consulta 8 de noviembre de 2015).

LA CIUDAD COMO LABORATORIO ARTÍSTICO PARA LA ESCULTURA PÚBLICA Y SU CONSERVACIÓN

María del Carmen Bellido Márquez
Universidad de Granada

1. Introducción

La escultura pública contemporánea es integrante del paisaje de la ciudad y representativa de su cultura e identidad; entendida como obra artística ubicada en el espacio colectivo, otorga al contexto urbano una identificación social y estética cargada de significados conmemorativos, históricos, políticos o paisajísticos, aunque su máxima relevancia debe ser su valor cultural, avalado por su concepto creativo y su ejecución artística, de forma que sea considerada un elemento dinamizador de la interacción entre el ciudadano, el lugar y su significación.

Considerando la escultura urbana como un objeto "arrojado al espacio, con el cual comulga, infinito en sus propuestas visuales" (Marín-Medina, 1977: 10), frente a la concepción más tradicional de la obra escultórica pública en la que el lugar era el que condicionaba su instalación, se observa que en muchas ocasiones estas piezas artísticas no reciben las adecuadas actuaciones que beneficiarían su conservación preventiva y que se desatienden las necesidad de conservarlas y restaurarlas adecuadamente, originando que existan esculturas públicas en mal estado de conservación, que ocupan espacios centrales en vías pública (rotondas, parques o plazas) y que implican una consiguiente desatención a las obras y una rebajada imagen de la ciudad.

Los espacios abiertos suelen ser lugares que normalmente no constituyen las ubicaciones más adecuada para la instalación de obras escultórica, respecto a su conservación material, pues las malas condiciones de preservación a que éstas se ven sometidas allí afectan a su soporte físico. Sin embargo, el espacio público debe ser museable, dado que es habitado por el ciudadano y la escultura, como el arte en general, humaniza los espacios y los convierte en lugares para el diálogo intemporal de la ciudadanía con la historia, el urbanismo, la arquitectura, el paisaje, la tradición o la cultura del lugar, entre otros campos del conocimiento. Por todo ello, se hace necesario el museo abierto a cielo raso, sin parades, que permita que la escultura esté directamente en contacto con la vida cotidiana del residente y éste la sienta como parte integrante de su entorno. Surge así la necesidad del mantenimiento y conservación de la escultura pública urbana, para su continuidad formal y significativa en el paisaje metropolitano contemporáneo.

La ciudad de Granada cuenta con numerosas esculturas instaladas en recitos públicos al aire libre. Entre ellas destacan un importante número de obras realizadas por el escultor Miguel Moreno Romera (Granada, 1935), que realiza esculturas y piezas de orfebrería de carácter figurativo con influencias de Brancusi y Henry Moore. Moreno recibió las primeras enseñanzas como orfebre de su propio padre, también se formó inicialmente en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada y después continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde finalmente presentó su Tesis Doctoral. Ha recibido los más importante galardones artísticos e instalado su obra pública en numerosas ciudades. En la actualidad prosigue con su trabajo creativo. Sus esculturas representan la sensibilidad del artista ante el estudio de la figura y la condición humana, la metáfora, la abstracción o el mundo animal. Así pues, Julio Rodríguez expresó sobre él que:

> Probablemente la singularidad de la obra de Miguel Moreno deriva de la simbiosis que en él se produce entre una formación artesanal, adquirida en uno de los más notables y tradicionales talleres de metal y de la orfebrería de Granada, del que fue impulsor, con una formación académica superior como artista y una obsesión por buscar nuevos caminos para la expresión de su imaginación y de su fuerza, que siempre consigue encontrar, sorprendiendo a quienes siguen su obra, rumbos nuevos y siempre certeros (Rodríguez, 1997: 8).

Su obra se caracteriza no sólo por sus temas sino también por su técnica, pues destaca en ella el uso de la chapa modelada y soldada para crear volúmenes escultóricos y un detallado estudio del hueco, del espacio sin materia y de la forma cóncava y convexa, que vitalizan la expresividad de sus esculturas. Pero también trabaja en bronce patinado y, excepcionalmente, en piedra, además de fundir sus piezas de orfebrería en diversos metales.

Entre su trabajo, destaca la escultura pública monumental, en la que Miguel Moreno "somete la realidad de la figura a su significación (…) hasta casi conseguir, desde algunos puntos de vista que las identidades reales se oculten en fragmentos misteriosos" (Prados, 1988: 26); se trata de espacios no definidos, que en muchos de sus trabajos de chapa modelada quedan vacíos, sin materia, permitiendo que la obra interactúe con el espacio, dando importancia a su interior, por lo general, su parte más cóncava. De esta manera se intensifica la relación espacial entre la escultura y el lugar que ocupa, pues el paisaje circundante puede observarse entre los huecos de la propia forma escultórica, como ocurre en la obra *Venus de Armilla* (2007).

Entre los trabajos escultóricos de Moreno instalados en la ciudad de Granada se encuentra el monumento a Gonzalo Fernández de Córdoba, llamado *Gran Capitán* (2010), hecho en chapa forjada y soldada, de 150 cm de altura, ubicado en el boulevar de la Avenida de la Constitución; *san Juan de la Cruz* (2010), construido en técnica mixta, fundición y chapa forjada, de 220 cm de altura, también localizado en el mismo boulevar; *Fray Leopoldo de Alpandeire* (1997), trabajado en forja y soldadura autógena con varilla de aportación del mismo material, de 230 cm aprox. de altura, situado en los Jardines del Triunfo; *Pareja* (1996), realizado en chapa de metal forjada y soldada, de 100 cm de altura, colocado en el Parque del Zaidín; *Yehuda Ibn Tibón* (1988), fundido a la cera perdida, cincelado y patinado, instalado en la calle de la Colcha; *san Juan de Dios* (1986), elaborado en chapa de metal forjada y soldada, de 210 x 170 x 88 cm, emplazado en la puerta de entrada a la Clínica de San Rafael; *Panteón del pintor Manuel Maldonado* (1985), fundido a la cera perdida, cincelado y patinado, de 200 x 190 cm, situado en el cementerio de San José; *Reencuentro*, de igual técnica al trabajo anterior, de 320 cm de altura, enclavado en el Parque 28 de Febrero; *Venus Ilíberis* (1977), de similar técnica y 330 cm de ancho, que puede verse en los Jardines del Paraninfo del

Campus Universitario Fuentenueva; *Águila* (1973), construido en chapa de latón forjada y soldadura autógena, de 170 x 120 x 80 cm e instalado en el Aeropuerto de Granada; *Homenaje al trabajo*, realizado en chapa de metal forjada y soldada, de 400 cm de altura aproximadamente, que está ubicado en el Parque Metropolitano e Industrial de Granada; *san Juan de Dios* (2000), construido en bronce fundido e instalado en los Jardines del Triunfo; *Monumento a Antonio Gallego Burín* (1999) fundido en bronce y colocado en los jardines de la casa-taller del autor (Casa Museo Miguel Moreno, web) y *Luna*, construido en piedra, de dimensiones monumentales e instalado en la rotonda de Correos, confluencia de las calles Avenida de Pulianas con Pedro Machuca y con Periodista Luis de Vicente (fig. 1). Esta obra posee una réplica de 1974, fundida en bronce a la arena y en menor tamaño (60 x 60 x 27 cm).



Fig. 1 – Miguel Moreno, *Luna.* Obra en piedra natural de proporciones monumentales. Fuente: M. C. Bellido

2. Objetivos

Dado que diversos estudios (Martín, 2006: 15-33) (García, 2008: 23-31) demuestran que existe una verdadera problemática entre la adecuada exhibición de las obras escultóricas expuestas a la intemperie y la pretensión de su continuidad expositiva, se plantea la necesidad de actualizar las acciones y medidas pertinentes que ayuden a mejorar su salvaguardia y prolonguen su adecuada presentación, sin que esto menoscabe su identidad formal y conceptual, su relación con el público y, además, sean objetos de interés para la Administración Pública (Camacho y Roldán, 2011: 223).

Por ello, el objetivo general de este trabajo es determinar el estado de conservación de varias de las esculturas públicas de la ciudad de Granada realizadas por Miguel Moreno Romera, que presentan o han presentado la necesidad de mejorar su protección, aconsejando su restauración o la optimización de sus condiciones de conservación preventiva, sin que por ello pierdan su definición matérica y ubicación, proponiendo un plan de actuaciones que garantice dicha mejora.

Otros objetivos más específicos, necesarios para desarrollar la investigación, son el análisis de las alteraciones observadas en las obras, la evaluación de los daños que presentan, la identificación de los agentes de deterioro que les afectan, la determinación de su estado general de conservación, la recomendación de las mediadas aplicables para la mejora de su mantenimiento y la propuesta en un protocolo de actuaciones preventivas que garanticen su salvaguardia.

3. Metodología

La metodología utilizada en esta investigación tiene un carácter teórico-práctico y une el estudio documental y la praxis analítica; está formada por las comprobaciones que permiten definir los problemas de conservación de las obras escultóricas estudiadas, sin olvidar la necesidad de mantenerlas en el espacio público, dado que contri-

buyen a la construcción de la ciudad, la identifican y la hacen singular.

De entre las obras citadas de Miguel Moreno, para esta investigación se han elegido cuatro de ellas, por encontrase ubicadas en diferentes lugares del centro urbano de la ciudad (bulevar, jardín, calle con tráfico y rotonda), ser de diferentes materiales (chapa de metal, bronce fundido y piedra) y tener todas ellas grandes proporciones. Estas esculturas son *Luna, Venus de Ilíbiris, Gran Capitan* y *Yehuda Ibn Tibón*. De esta forma, los ejemplos estudiados ofrecen variabilidad materica y de ubicación, y permiten hacer un estudio diversificado en este sentido.

La contextualización documental previamente realizada para llevar a cabo este proyecto se ha centrado en consultar proyectos que hayan abarcado la conservación de conjuntos escultóricos, como el realizado sobre el Museo de Escultura de Leganés, con patrimonio del Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía (García, 2008: 23-31), el llevado a cabo sobre la escultura pública del casco urbano de Aracena, con piezas del Museo de Arte Contemporáneo de Andalucía (Camacho y Roldán, 2011: 223), el dedicado a las obras de la exposición *Conexiones urbanas*, organizada por el IVAM (Valencia 2009 y Alicante 2010) (Martínez y Vázquez, 2011: 191-200) y el elaborado sobre las esculturas del legado de la Exposición Universal de Sevilla, instaladas en la Isla de la Cartuja (Roldán, Núñez y Soler, 2005: 125-130), así como otras consultas de carácter más general sobre la problemática de la conservación de las obras escultóricas urbanas o en la naturaleza (Blázquez, 2011: 15-33), además de textos dedicados a la producción artística de Miguel Moreno.

Los análisis han sido de tipo visual y gráfico, comprobando *in situ* el estado de conservación de las obras estudiadas.

4. Resultados

Los derivaciones de este proyecto ponen de manifiesto los problemas encontrados en cada una de las obras, por lo que se estudian por separado.

4.1. Luna

La obra *Luna* (fig. 1) está inspirada en el poema *Romance de la luna* de Federico García Lorca y forma parte de la *Triología Lorquiana*, junto a *El poeta* y *Ciprés*. En ella destacan los planos curvos y envolventes que dejan ver una forma compositiva circular.

Esta escultura monumental está compuesta por grandes bloques de piedra natural (travertino) unidos entre sí. Se halla ubicada en la parte central del suelo de una gran rotonda, que completa su diseño con vegetación en su parte exterior y que permite la distribución del tráfico urbano de la ciudad de Granada. La fijación al solar de la obra consiste en su colocación sobre un encofrado de cemento y su anclaje al mismo, mediante una placa intermedia de acero.

Entre las alteraciones que presenta la escultura destaca la decoloración de la piedra por meterorización de su superficie con el medio ambiente, a causa de la incidencia de los rayos ultravioletas, la humedad y la temperatura. También se observa en ella pátina de suciedad generalizada, que agudiza el cambio de color y de acabado de la piedra y que se ve agravada por la presencia de manchas de diversos tonos y naturaleza, como las producidas por *grafittis*, que muestran palabras escritas con *spray,* o las que son consecuencia de la colonización de hongos, ubicadas en las partes más resguardadas de la luz, la sequedad y las altas temperaturas, así como las provocadas por las escorrentías del agua de lluvia, las deposiciones animales y la acumulación de residuos sólidos polucionantes.

La degradación natural de la piedra, formada por la disolución y la disociación del material, también afecta directamente a la escultura, debido a los bruscos cambios medioambientales que registra la cuidad (altos contrastes de temperatura y humedad), el diseño de la obra y las características de su material, que produce embolsamientos de agua en su superficie e infiltraciones interiores, que pueden originar disgregación material y fisuras por diaclasas, a causa de la gelifracción y la acumulación de cristales salinos. La contaminación atmosférica agrava esta circunstancia, dado que los agentes polucionantes del aire originan acumulación superficial de residuos y acidez del agua de lluvia, lo que favorece la alteración de la piedra.

También destaca en la obra los daños sufridos por del material sintético usado como adhesivo para unir los diferentes bloques pétreos que la forman y que ha cambiado de color o ha desaparecido en muchas de sus partes, dejando de actuar como elemento de unión, lo que ha permitido advertir importantes separaciones entre las piezas constructivas. Este mismo material sintético se encuentra repartido por gran parte de la superficie de la escultura, al haber sido utilizado como aglomerante, junto a guijarros de la misma naturaleza que el original, los cuales sirven de relleno aplicado en los huecos propios de la piedra. Además, este adhesivo también ha sido empleado para unir pequeñas piezas añadidas a la escultura necesarias para completar su diseño formal.

Asimismo, se ha encontrado basura y desechos en el entorno de la obra, que afectan a su contemplación estética y no hay constancia de la existencia de acotación, ni vallado del terreno y tampoco de la vigilancia específica del monumento.

En general, la escultura se ve afectada por los agentes medioambientales, agravados por el riego de la vegetación, la polución ambiental, el biodeterioro, las agresiones vandálicas, las deyecciones y micciones animales, la falta de cuidados especializados y de limpieza del lugar de emplazamiento. Con todo ello, la obra presenta un mal estado conservación y se recomienda su restauración mediante su limpieza y la de su lugar de emplazamiento, la eliminación de productos adhesivos sintéticos y la renovación de estos materiales por unos más estables, la protección de la superficie de la obra, su mantenimiento y su vigilancia.

4.2. Venus de Ilíbiris

La obra *Venus de Ilíbiris* (1977) (fig. 2) está inspirada en las esculturas yacentes de figuras femeninas realizadas por Henri Moore, dado que Moreno había viajado a Londres antes de la realización de este trabajo; es una donación del artista a la Universidad de Granada y destaca en ella su diseño organicista y sintético (Moreno, 2007: 38), su distribución horizontal y sus grandes proporciones.



Fig. 2 – Miguel Moreno. *Venus Ilíberis*, 1977. Obra fundida en metal patinado, de 330 cm de ancho. Fuente: M. C. Bellido

Esta escultura se encuentra instalada en el suelo del Jardín del Paraninfo de la Universidad (recinto cerrado durante la noche) sobre una superficie de mortero de cemento y está rodeada de vegetación; fue construida en bronce fundido y patinado y, por su ubicación, interrelaciona con el paisaje y las personas que visitan el parque.

La obra presenta alteraciones por cambios de la coloración de la pátina, producidas por las condiciones medioambientales, el riego del jardín y la polución. Además, posee raspaduras y *grafittis* superficiales y acumulación de residuos orgánicos de origen vegetal y animales, por lo que su estado de conservación es medio y se recomienda la limpieza de su superficie, la estabilidad de su pátina, la reorientación de los sistemas de riego para que estos no afecten a la escultura, el control del crecimiento de la vegetación que rodea la obra (césped y arbustos), la vigilancia, las revisiones periódicas y el mantenimiento de la instalación.

4.3. Gran Capitán

El busto del *Gran Capitán* (2010) está ubicado en el bulevar del Paseo de Constitución; fue un encargo del Ayuntamiento de Granada, está construido en chapa de metal modelada y se presenta, abierto sin su parte trasera, dando una gran importancia a su forma cóncava. Se levanta sobre un pedestal de piedra, que lo aísla del suelo.

El espacio abierto trasero, que se forma debido al diseño de la pieza, favorece la acumulación de residuos, como papeles, hojas secas, excrementos animales y basura en general. La escultura también se ve afectada por la polución y los agentes medioambientales. El hecho de estar ubicada en un lugar transitado y céntrico con vigilancia ayuda a aminorar los ataques vandálicos. Su estado de conservación es bueno y no precisa de intervención de restauración, aunque son recomendables las revisiones periódicas y el mantenimiento de la obra.

4.4. Yehuda Ben Saúl Ibn Tibón

La escultura de *Yehuda Ben Saúl Ibn Tibón* (1988), sabio judío y patrón de los traductores, está colocada sobre un pedestal de piedra en la acera de la calle de la Colcha, entrada al Realejo, antiguo barrio judío, dando la bienvenida al visitante; es un encargo hecho al artista por un familiar de esta histórica persona y está construida en bronce fundido y patinado.

Previamente a su restauración, llevada a cabo en 2014, la escultura presentaba los pies pintados de color dorado, además de pequeños *grafittis* y rapaduras, todo ello causado por ataques vandálicos, hasta que el pasado día 24 de agosto del citado año amaneció desplazada de su pedestal, debido a un fuerte golpe intencionado o accidental que la arrancó de su anclaje y le dejó uno de sus pies fuera de la peana, con el peligro de su caída, que incluso hubiera podido producir algún daño en la ciudadanía. Por este motivo fue rápidamente rodeada por un cordón de seguridad, retirada, restaurada (eliminación de pintadas y arañazos, junto a la mejora de anclajes) y reinstalada de nuevo. En la actualidad presenta buen estado de conservación. Se recomienda mayor vigilancia, llevar a cabo revisiones periódicas de la obra y su adecuado mantenimiento.

5. Conclusiones

El estudio realizado ha permitido observar que la escultura pública de Granada contribuye a crear el tejido urbano de la ciudad, a la cual define, y que las obras de Miguel Moreno analizadas sufren las inclemencias medioambientales, provenientes de los agentes atmosféricos (lluvia, rayos UV, contrastes y diferencias bruscas de temperatura, humedad ambiental), la polución del aire, el riego y la limpieza de jardines y lugares de emplazamiento, así como las acciones humanas agresivas leves (rozadura, arañazos), el vandalismo (golpes, pintadas,

depósito de basuras) y la negligencia (abandono), junto a los efectos del biodeterioro (animales, plantas y hongos). Por ello, las obras presentan alteraciones que alertan de la necesidad de promover la mejora de su conservación, ya que estos agentes aceleran el envejecimiento natural de sus materiales constitutivos.

Con todo, las esculturas estudiadas poseen en la actualidad un estado de conservación diverso según el caso, que va de bueno y medio a malo, y que a pesar de las alteraciones que les afectan cumplen una función de integración y diálogo con la ciudadanía y su hábitat cotidiano, ya que humanizan la ciudad y sus espacios abiertos, por lo que deben seguir expuestas al aire libre, aunque su durabilidad conservativa sea menor que si estuvieran en un espacio cerrado; de ello deriva la necesidad de llevar a cabo un apropiado plan de conservación preventiva que frene la aceleración de su proceso de degradación, estabilice la materialidad de las obras y garantice su mantenimiento.

Además, es preciso que exista una mayor concienciación de la ciudadanía por la conservación de las obras de arte público en Granada, como elementos que le son propios y que dan definición al espacio que habita, en especial por las obras estudiadas, ya que constituyen un ejemplo de otras muchas ubicadas en la ciudad en sitios y condiciones similares.

También se hace necesario la creación de un protocolo de actuaciones que mejore en lo sucesivo la conservación de las obras y que contemple como líneas generales la realización de un estudio pormenorizado sobre el estado de conservación de las mismas, que vaya unido a sus datos de catalogación y que sea realizado por personal especializado, el cual aconseje sobre la necesidad de restaurar las esculturas que así lo requieran. Además, es preciso efectuar revisiones periódicas que permitan detectar los cambios que presenten las obras, llevar a cabo una campaña de concienciación y educación patrimonial colectiva sobre el cuidado y la necesidad de mantener el patrimonio escultórico de la ciudad, en especial entre los niños y los jóvenes, promoviendo conferencias y visitas guiadas destinadas a los alumnos de los centros educativos de la ciudad y desarrolladas por los monumentos estudiados y otros muchos. De esta manera se promoverá la erradicación del vandalismo y la negligencia, al poner en valor el patrimonio cultural de la ciudad y darlo a conocer como un bien que a todos pertenece. Además, hace falta dar mayor formación al personal de mantenimiento de jardines y espacios públicos de la ciudad sobre la conservación de esculturas públicas y tener en cuenta la propia opinión de los artistas sobre la adecuada exposición y mantenimiento de sus obras, para evitar intervenir en ellas sin contar con el criterio de conservación. Lo indicado se debe conseguir gracias a una mayor sensibilidad de las Administraciones Públicas responsables de las obras, obtenido de ellas el compromiso de dotar una partida económica anual para el mantenimiento de las mismas y la activación del protocolo de actuaciones preventivas, entre las que primarán las intervenciones de restauración necesarias. Con todo ello se activaría un plan de conservación preventiva que mejoraría el estado material de las obras, las pondría en valor, motivaría al publico en pro de su mantenimiento y mejoraría la imagen de la ciudad

Bibliografía

Blázquez Abascal, Jiménez (2011). "Proyectos de arte en espacios urbanos y entornos naturales: conservación y restauración adaptadas a las nuevas técnicas de expresión artística" en *Conservación de Arte Contemporáneo 12ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 15-33.

Camacho Nieves, Rocío y Roldán, José Carlos (2011). "La recuperación integral de escultura pública en el casco urbano de Aracena, Museo de Arte Contemporáneo Andalucía" en *Conservación de Arte*

Contemporáneo 12ª Jornada. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 233- 240.

García Serrano, Pilar. *Casa Taller Miguel Moreno.* Disponible en http://www.casataller.es/ (última consulta: 9 de diciembre de 2015).

— (2008). "Incompatibilidades y soluciones en un museo de escultura al aire libre en jardín" en *Conservación de Arte Contemporáneo 9ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 23-31.

Marín-Medina, J. (1977). *Miguel Moreno: informe sobre su escultura.* Madrid: Edarcon, Ediciones de Arte Contemporáneo.

Martín Ibarraran, edurne (2006). "Conservación de escultura en bronce a la intemperie. Propuesta para el mantenimiento de Maman de Louise Bourgeois" en *VII Reunión de Arte Contemporáneo Grupo Español de International Institute of Conservation*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 15-33.

Martínez López, Maite y Vázquez Albadalejo, Cristina (2011). "Exhibición de escultura al aire libre. Problemática de su correcto mantenimiento", en *Conservación de Arte Contemporáneo 12ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 191-200.

Moreno Romera, Miguel. *Casa Taller Miguel Moreno*. Disponible en http://www.casataller.es/ (última consulta: 9 de diciembre de 2015).

Prados de la Plaza, Francisco (1988). *Miguel Moreno*. Madrid: Edarcon, Ediciones de Arte Contemporáneo.

Rodríguez López, Julio (1997). "Introducción para la exposición Miguel Moreno Escultor" en *Miguel Moreno Escultor* (catálogo de exposición). Granada: Fundación Caja Granada, pp. 6-10.

Roldán, Juan Carlos; Núñez, Carlos y Soler, Pilar (2005). *Doce escultura Proyecto de de conservación de objetos de arte en espacio público. VII Reunión de Arte Contemporáneo Grupo Español de International Institute of Conservation*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 125-130.

GLOBALIZACIÓN Y CIUDAD GENÉRICA: DISCURSOS FOTOGRÁFICOS DEL PAISAJE ANTRÓPICO ACTUAL

María Antonia Blanco Arroyo
Universidad de Sevilla

1. El paisaje de la globalización

La globalización se entiende como un proceso que busca desdibujar las fronteras y barreras nacionales, para agrupar países mediante el intercambio comercial, la inversión y los medios de transporte y telecomunicaciones más avanzados. Este proceso, redefinirá íntegramente la trama de las actividades humanas (Fernández, 2005: 113). Por consiguiente, queda reestructurado el tejido natural y urbano del que formamos parte. Se trata de una red de nuevas necesidades que requieren productos de países y climas lejanos. La autosuficiencia humana ha sido reemplazada por las relaciones internacionales y la interdependencia universal de las naciones. Ésta podría considerarse una definición acertada de globalización (Ramos, 2004: 188-189). Esta estructura de pensamiento, implica concebir una interconexión entre diferentes áreas del globo terrestre, se borran las distancias, y se trata de derrumbar ciertas barreras culturales insoslayables en siglos anteriores.

Actualmente, los procesos globales desestabilizan la jerarquía de escalas centradas en el Estado-Nación. Del mismo modo, la creación del Estado-Nación desestabilizó otras jerarquías anteriores construidas tradicionalmente por proyectos de poder vigentes en épocas pasadas, como los imperios coloniales del siglo XVI, o las ciudades medievales que dominaron el comercio en regiones concretas de Europa. En este sentido, el regreso a las espacialidades imperiales del pasado, con frecuencia se considera uno de los acontecimientos más notables de la actualidad, sobre todo, al tratarse de actores económicos poderosos, como por ejemplo la formación del mercado global de capitales, el régimen mundial de comercio, o la internacionalización de la producción industrial. Las ciudades están conectadas a través de numerosas actividades y nuevas instituciones. Esta interacción global entre diversos territorios subnacionales es cada vez más intensa. Resulta pues, fundamental, estudiar las ciudades globales y sus redes, para llegar a desentramar cómo se institucionaliza la economía global. El término "ciudad global" se fundamenta en su intención de definir la especificidad de lo global en función de su estructuración actual (Sassen, 2010: 24-37). Los espacios contemporáneos están marcados por la lógica de la aceleración, la profusión de acontecimientos que simbolizan

informaciones disponibles, y el exceso de espacios en forma de imágenes reconocibles y de distancias físicas acortadas. Estas características espaciales conforman las instalaciones necesarias para la circulación dinámica de las personas y las mercancías, que tiene lugar en aeropuertos, vías de tránsito de alta velocidad, espacios de intercambio, centros comerciales y de paseo, etc. Así pues, la arquitectura de la globalización asimila el espacio para viajeros (Pratesi y Carpi De Resmini, 2009: 167), como lugar de tránsito en el que el individuo se traslada de un lugar a otro continuamente. En este sentido, podemos introducir el turismo como uno de los exponentes más claros de la globalización, ya que combina aspectos como la movilidad, el consumo y la cultura del ocio. En el turismo actual, el lugar visitado se convierte en la mercancía para consumir. Un buen ejemplo de lo que decimos se encuentra en los parques de atracciones, donde se elevan paisajes artificiales para consumir. Si el paisaje es el producto, éste, es consumido. Se podría pues, de manera más generalizada, definir así nuestra actual relación con el entorno.

Según el sociólogo Peter Sloterdjik, el concepto mundo-ciudad demarca el sistema ideológico de la globalización, que augura un futuro de movilizaciones ágiles. Asimismo, la megalópolis del siglo XXI nos introduce en un mundo de contradicciones, basado en la yuxtaposición de ricos y pobres, violencia y tolerancia, centros y periferias, ciudadanos y marginados, residentes e inmigrantes, o jóvenes y viejos. Según expresa el autor Marc Augé: "La ciudad-mundo es el lugar donde se encauzan todas las tensiones". Estas tensiones quedan interpretadas en la complejidad de la globalización, que exige conocimiento y asunción de responsabilidades. Algunos acontecimientos históricos importantes, como el derrumbe de las Torres Gemelas en Nueva York, los combates en las "banlieues" o suburbios de París en 2006; los atentados terroristas masivos en Madrid, Bali o Bombay; o el desplome de las bolsas mundiales el 15 de octubre de 2008, han destruido el mundo-ciudad, para afirmar la ciudad-mundo delimitada por nuevas reglas en las que la suma de personas, mercancías y capitales deberá producir valores útiles sobre los cuales construir un futuro sostenible para el mundo global (Pratesi y Carpi De Resmini, 2009: 18-19).

La globalización abarca todo nuestro mundo compartido, un mundo-imagen superficial que constituye nuestra experiencia colectiva. El objetivo de este entorno global no es ir más allá de la superficie de la imagen, sino ampliarla, definirla y enriquecerla. Esta postura nos introduce en una nueva cultura (Brea, 2005: 5). Un nuevo proceso cultural está en marcha, y nosotros formamos parte de él. En 1991, la socióloga Saskia Sassen, definió la ciudad global en base a una comparación sistemática entre Londres, Tokio y París. Así pues, se establece que las ciudades globales se caracterizan fundamentalmente por una alta densidad de puntos en los que se toman decisiones que afectan a la organización de la economía mundial (Fernández, 2005: 37). Esta estructuración económica organiza nuestro espacio natural y urbano y lo condiciona.

Según el pensamiento de Heidegger, actualmente, la imagen del mundo parece corresponder a una nueva filosofía de lo urbano que cuestiona los dualismos entre centro y periferia o alto y bajo, debido a la dinámica de los flujos y redes que invoca un verdadero estruendo de la ciudad en un sentido histórico (Buci-Gluksmann, 2006: 62). Adentrándonos en la investigación estética del paisaje, el trabajo del sociólogo mexicano Néstor García Canclini, aporta una teoría contemporánea de la globalización realmente interesante. Este sociólogo, afirma, que la globalización conduce a la fragmentación y la recomposición, no a la homogeneización. Esta postura es opuesta a la que mantiene el autor Fredric Jameson (Brea, 2005: 32). La inversión extranjera y los flujos de capitales fomentan la dispersión geográfica. Algunos ejemplos de esto son el traslado de las fábricas a países extranjeros, la expansión de las re-

des globales de filiales y subsidiarias, y la expansión de la red de los centros financieros que están vinculados a los mercados globales (Sassen, 2010: 80). La Cámara de Comercio de Chicago, establecida en el año 1848, es el mayor centro de intercambio de finanzas del mundo. El comercio de materias primas y productos agrícolas llevado a cabo, se ha convertido en un gran intercambio global que estructura los mercados mundiales, influenciando en la economía entera. En la obra *Chicago Board of Trade* (*Cámara de comercio de Chicago*), de 1997, de Andreas Gursky, se observa este escenario globalizado, con un comportamiento colectivo desconcertante y caótico. La mirada fotográfica de Gursky siempre trata de incorporar la abstracción en la realidad de sus imágenes. Se podría decir que él pinta las escenas de la era global, idea que comparte con los expertos de los medios de comunicación de hoy en día. De hecho, Ulf Poschardt, concibe a Gursky como a un gran pensador de la globalización cultural. Birgit Sonna certifica la gran capacidad del artista alemán para crear un proyecto a través del cual comprender nuestro mundo actual. Además, Andreas Gursky es considerado como el primer fotógrafo de la globalización, según declara Holger Liebs (Beil y Fessel, 2008: 8-60). Otra obra de Gursky a tener en consideración es *Chicago Mercantile Exchange* (*Mercado financiero de Chicago*), de 1997.

En este punto, es importante señalar la expansión geográfica alcanzada por el artista Andreas Gursky desde 1990. Sus actividades circularon desde Düsseldorf hasta los Alpes o Tenerife, completando un itinerario internacional viajando a Hong Kong, El Cairo, Nueva York, Brasilia, Estocolmo, Tokio, Chicago, Atenas, Singapur, París y Los Ángeles. Los espacios locales que simbolizan domingos de ocio han sido reemplazados por las enormes plantas industriales, los hoteles, los edificios de oficinas y los almacenes. Por lo tanto, el mundo que fotografía Gursky en la década de 1990 es una gran tecnoestructura acelerada y global. Dentro de este engranaje, se encuentra el individuo anónimo, caracterizado como un ser minúsculo que transita entre otros muchos (Galassi, 2002: 29). Gursky logra enfatizar la plenitud icónica del mundo global a través de la fotografía. Por otro lado, la tensión generada entre lo micro y lo macro en las composiciones fotográficas de este artista, nos recuerda que el ser humano es consciente de su importancia, y a la vez, es un individuo microscópico operando en el gran drama de la globalización. Asimismo, cuando Gursky amplía sus recorridos fotográficos más allá de Alemania, durante la segunda década de 1980 en adelante, es precisamente cuando este artista comienza a realizar fotografías de gran formato y a manipularlas digitalmente. Esta actitud artística lo sitúa en un contexto de movilidad global. Es entonces cuando sus imágenes comienzan a ser una referencia artística internacional. Por lo tanto, su trabajo adquiere una caracterización posmoderna e internacional, dentro de los márgenes capitalistas de las últimas décadas (Ohlin, 2002: 24-25). Andreas Gursky, Roland Fischer y Thomas Struth enfocan algunos de sus trabajos en la imagen de la ciudad, centrándose en las metrópolis de Tokio, Hong Kong o Shanghái, como síntomas de la globalización de las imágenes urbanas. Los artistas mencionados, exponen una mirada complementaria a la que han ido desarrollando fotógrafos y artistas japoneses y chinos sobre el paisaje (Olmo, 2001: 44). En cualquier caso, la globalización nos introduce en un desorden planetario, lleno de diferencias, tentado a perseguir la unificación. En este proceso se produce un continuo encuentro y desencuentro entre la diversidad cultural existente.

1.1. La homogeneización o la ciudad genérica

Para hablar de la ciudad genérica, prestemos atención al concepto de Bigness (el problema de lo grande), teorizado por el arquitecto Rem Koolhaas, y desarrollado

durante el boom económico de la década de 1980. Las megalópolis norteamericanas, que son principalmente ciudades sin centro caracterizadas por una arquitectura extrema, representan este concepto de Bigness (Pratesi y Carpi De Resmini, 2009: 18). Rem Koolhaas expone su manifiesto *The Generic City* (*La ciudad genérica*), de 1995, a modo de manual numerado de aforismos interpretables, donde se identifican parámetros comunes en diferentes territorios urbanos posindustriales, independientemente de las distinciones culturales. Este autor no intenta moralizar o descifrar la realidad urbana, sino intensificarla, aceptándola tal y como es para poder informar sobre ella posteriormente (Moya, 2011: 50-51). Koolhaas queda bastante alarmado al percibir el carácter excesivamente genérico de las metrópolis actuales. No obstante, este aspecto formal no es algo nuevo, ya que muchas civilizaciones importantes, como el mundo helenístico, Roma, o las ciudades coloniales españolas, han sido construidas con patrones urbanos genéricos. De hecho, aún nos sorprende constatar la semejanza existente entre las ruinas de una ciudad romana en Leptis Magna, en el desierto de Libia, o en las ruinas de una ciudad romana en Tréveris, en el sur de Alemania (Prieto, 2011: 63).

Uno de los aspectos que mejor define la ciudad neutralizada del mundo actual es la cuadrícula urbanística. Esta apreciación modular en la estructura arquitectónica quebranta las peculiaridades específicas de los entornos naturales y sociales. La extrema neutralización llevada a cabo en las ciudades persigue el desarrollo hasta el infinito de la renta capitalista. El espacio, diseñado bajo una racionalidad geométrica, se reduce a unidades abstractas dispuestas para ser compradas y vendidas. La neutralidad de la cuadrícula se percibe tanto en sentido horizontal como en vertical. Consideremos también que el tratamiento neutral aplicado al mundo, conduce a un sentimiento de vacío en el ser humano (Pratesi y Carpi De Resmini, 2009: 166) ya que éste se siente inscrito en un engranaje comunitario en el que todas las piezas parecen ser la misma.

El trazado urbano de Norteamérica se basa en el esquema cuadricular por su capacidad de neutralizar el entorno. Se trata de una cuadrícula sin muros, y sin límites, ya que, como expresa Richard Sennett: "La convicción de que la población puede expandir infinitamente los espacios de asentamientos humanos es la primera forma, hablando en términos geográficos, de neutralizar el valor de cualquier espacio determinado" Sennett, 1991: 68). A propósito de esta idea, resulta pertinente señalar otra de sus consideraciones espaciales, al reflexionar sobre la pérdida del centro como otra indicación que nos emplaza en la ciudad neutral. De modo que se establezca una fusión entre la ciudad y la naturaleza en algunos de sus extremos. Esta coexistencia entre lo natural y lo construido, se podría interpretar como un posible dominio de la geometría arquitectónica impuesta de forma racional sobre los ritmos orgánicos de lo natural (Maderuelo, 1996: 176). La ciudad del siglo XX tuvo que aceptar la expansión urbanística producida por el incremento potencial de la población, la inclusión del automóvil en las calles, la proliferación de funciones y servicios, la segregación social, etc. La solución a esta coyuntura fue homogeneizar el tejido urbano. Durante la década de 1970, con la sociedad del bienestar en auge, se aprecia una completa ausencia de rasgos particulares en las ciudades europeas (Maderuelo, 2010: 596). La dispersión de la población, la producción y el consumo han contribuido a crear una cartografía global, en la que la extensión de lo urbano produce un "indiferentismo espacial". Las semejanzas morfológicas causan una estandarización formal y funcional entre los diversos territorios metropolitanos, en los que encontramos residencias unifamiliares, igual que contenedores comerciales, de ocio y turísticos. Hablamos pues, de un paisaje secuenciado y repetido que se extiende en todo el área metropolitana

(Nogué, 2009: 294-295). Como se apunta anteriormente, esta homogenización del territorio se desarrolla en paralelo a la homogeneización del comportamiento de la sociedad contemporánea. Esta caracterización tan uniforme de las diversas sociedades que constituyen el modelo actual del primer mundo, es un riguroso calco estructural entre culturas, contextualizadas en la era de la globalización.

Según expone el fotógrafo español Dionisio González, en su ensayo *Las horas claras*, de 2012, Theodor W. Adorno reiteraba que estandarizar significa centralizar. Asimismo, arquitectos experimentales como Buckminster Fuller, a mediados del siglo XX, pensaban que con el apoyo de los medios de producción en masa sería posible construir casas autosubsistentes y móviles, contribuyendo estos modelos de vivienda a la singularización, la individualidad y el desarrollo de las libertades individuales; aunque Richard Sennett no tenía la misma opinión al respecto, ya que concebía este modelo urbano como caótico y anárquico (González, 2012: 5).

El territorio urbano de las últimas décadas, fundamentalmente desde 1990, se ha sometido a un proceso de fragmentación y expansión descontrolado, y el carácter híbrido de este entorno no hace distinción entre ciudad, periferia y campo. Algunos de los calificativos de esta organización espacial, son: megaciudad y ciudad red. Estos entornos poseen una periferia ilimitada extendida en un territorio urbanizado, en el que lo urbano y lo rural se confunde. Por lo tanto, hablamos de un territorio descentralizado y fragmentado, con nuevos centros suburbanos que son los centros comerciales, las oficinas, los parques industriales y los complejos hoteleros. Los edificios de esta metrópoli llegan a ser ciudades aisladas en sí mismos (Moya, 2011: 49: 50).

Un aspecto a tener en consideración, es la configuración urbana modular de estos paisajes genéricos, que, percibida desde un punto de vista elevado, evoca una especie de impresión puntillista que abarca todo el ángulo de visión. El artista Edward Burtynsky proyecta este hecho en muchas de sus obras. Algunas de sus fotografías más características al respecto son aquellas que realiza en el norte de Las Vegas: *Suburbs #1, North Las Vegas, Nevada* (*Suburbios nº 1, norte de Las Vegas, Nevada*) (fig. 1), *Suburbs #2* (*Suburbios nº 2, norte de Las Vegas, Nevada*), *Industrial Park, North Las Vegas* (*Parque industrial, norte de Las Vegas*), y *Suburbs #3, with quarry, North Las Vegas, Nevada* (*Suburbios nº3, con la cantera, norte de Las Vegas, Nevada*); todas ellas están datadas en 2007. El artista John Davies plantea un enfoque similar con su fotografía *Easington Colliery, County Durham* (*Easington Colliery, condado de Durham*), de 1983. Además, multitud de arterias serpenteantes dialogan con los patrones ortogonales de las viviendas en la ciudad de Los Ángeles, en California, y Burtynsky deja constancia de esto a través



Fig. 1 – Edward Burtynsky, *Suburbs #1, North Las Vegas, Nevada*, 2007, Chromogenic print. Fuente: © Edward Burtynsky, courtesy Nicholas Metivier Gallery, Toronto / Flowers, London

de sus obras *Highway #1, Los Angeles* (*Autopista nº 1, Los Ángeles*), de 2003, y *Highway #5, Los Angeles, California,* (*Autopista nº 5, Los Ángeles, California*) (fig. 2), de 2009.

En relación al área de Los Ángeles, un precedente importante es el fotógrafo americano William A. Garnett, con su obra *Plaster and Roofing, Lakewood, California* (*Enlucido y revestimiento, Lakewood, California*), de 1950. Sus fotografías fueron realizadas en Lakewood, una ciudad situada a las afueras del condado de Los Ángeles, en California. Garnett fotografió desde el aire, las diferentes fases de la construcción de unas viviendas producidas en masa tras la II Guerra Mundial, en un área suburbana. La producción en masa de esas casas hizo posible que un gran número de personas pudieran tomar parte del sueño americano de poseer un hogar propio. Las fotografías aéreas de Garnett se pueden equiparar a la pintura expresionista abstracta o a las vistas experimentadas a través de un microscopio. En ocasiones Garnett pilotaba el avión mientras fotografiaba. Este autor ilustró además, el libro *American Aesthetic* (*Estética americana*), de Nathaniel Owings, un libro sobre las prácticas del uso de la tierra. Se podría decir, que el patrón de sus imágenes refleja una subdivisión ornamental, revelándose un diseño específico de la organización del espacio, que conecta con la visión aérea que nos propone Burtynsky en sus fotografías sobre los suburbios. Asimismo, el artista Michael Light expresa la expansión urbanística de la ciudad de Los Ángeles, a través su serie fotográfica *LA Day*, realizada en 2004. Su obra *Highways 5, 10, 60 and 101 Looking West, L. A. River and Downtown Beyond, CA* (*Autopistas 5, 10, 60 y 101 mirando al oeste, el río Los Ángeles y el centro al fondo*) (fig. 3), perteneciente a dicha serie, refleja la transformación urbana de la ciudad de Los Ángeles.

Los artistas Alexander Heilner y Jeremy Drummond, también toman conciencia de la alteración del paisaje, y



Fig. 2 – Edward Burtynsky, *Highway #5, Los Angeles, California*, 2009, Chromogenic print. Fuente: © Edward Burtynsky, courtesy Nicholas Metivier Gallery, Toronto / Flowers, London



Fig. 3 – Michael Light, *Highways 5, 10, 60 and 101 Looking West, L.A. River and Downtown Beyond, Los Angeles, CA*, 2004, Pigment print. Fuente: © Michael Light, cortesía del artista

su configuración modular urbana, mediante las fotografías que realizan desde un punto de vista aéreo. En el caso de Jeremy Drummond, se puede señalar su obra *65-Point Plan for Sustainable Living: Arizona*, *USA* (*65-Point, Plan de vida sostenible: Arizona, EE.UU.*), de 2008 (fig. 4). Del mismo modo, son notables las vistas aéreas del fotógrafo Christoph Gielen, quien fotografía desde el aire los estados de Nevada, Arizona, Florida y California, percibiendo una estructura visual con un rigor altamente geométrico. Gielen explora la intersección del arte y las políticas ambientales a través de las infraestructuras fotografiadas, haciendo una selección de los lugares desde el helicóptero. Estos campos antropológicos de dispersión urbana revelan su lógica espacial desde el aire. Esos suburbios, aparentemente monótonos y ecológicamente desastrosos, se convierten en complejos experimentos geográficos que quizás, por todas las ambiciones iniciales, no salieron según lo planeado. Según expone el propio artista Christoph Gielen, hay una pretensión de provocar una reevaluación de nuestro entorno construido, para preguntar qué tipo de desarrollo se puede considerar sostenible (Gielen, 2013: 4). Este posicionamiento nos induce a cuestionar el concepto de sostenibilidad global en la actualidad, aplicado a un entorno cada vez más homogéneo.

Se podría decir, que a finales del siglo XX, la ciudad quedó completamente transformada en una masa cada vez más homogeneizada, lejos de albergar ningún intento de individualismo en las estructuras urbanas, y por tanto, esta actitud urbanística es asumida por muchos artistas actuales. Prestemos atención por ejemplo a la obra de la fotógrafa estadounidense Mary Mattingly, quien está interesada en la globalización como una de las vías que concierne a nuestro futuro. Según esta artista, es muy posible que la globalización nos conduzca hacia la homogeneización de muchas culturas e ideas. De hecho, el estilo cultural de McDonald, por ejemplo, ya está instalado en todas partes. Mattingly, propone con su obra crear un traje global para vestirnos, y pretende crear hogares que podamos transportar con nosotros mismos. Por lo tanto, si nos vestimos con elementos que proceden de todo el mundo, estaríamos estableciendo un uniforme global (Earle, Phillips, Squiers y Wallis, 2006: 24). Este comportamiento social podría ser interpretado como un registro visual del paisaje actual. De hecho, cabe señalar que a partir de la década de 1990, el paisaje urbano simplificó las reglas del consumo, y quedó manipulado por la marca de la imagen. Por lo tanto, cualquier vinculación del paisaje con el lugar geográfico queda desvanecida, para ser tematizado y reproducido en todo el planeta. Este proceso de reducción y aterritorialización del entorno, es descrito por el geógrafo Francesc Muñoz como "urbanalización". Este geógrafo, en su publicación *Urbanalización, paisajes comunes, lugares globales,* nos advierte cómo el paisaje queda desvinculado del entorno urbano y natural, para entrar a formar parte de una red global de imágenes. Además, este autor analiza el proceso de esta "urbanalización", en el que se produce una especialización funcional de los espacios con fines



Fig. 4 – Jeremy Drummond, *65-Point Plan for Sustainable Living: Arizona, USA*, 2008-2009, Installation of 65 Lambda prints. Fuente: © Jeremy Drummond, cortesía del artista

principalmente económicos, una ramificación morfológica del paisaje en islas especializadas, y una tematización axiomática del entorno actual (Moya, 2011: 364).

De acuerdo con las ideas expuestas anteriormente, Silicon Valley, encaja en el perfil urbano que estamos analizando. Está situado en el sur del área de la Bahía de San Francisco, en el norte de California, Estados Unidos. La terminología Silicon Valley fue acuñada por el periodista Don C. Hoefler en 1971, y el término "Sillicon" (silicio) hace referencia a la alta concentración de industrias en la zona. El fotógrafo italiano Gabriele Basilico fotografía Silicon Valley en 2007. Sus obras muestran el fenómeno global de la homogeneización del entorno. Basilico, a través de sus imágenes, consigue reflejar perfectamente la condición del ser humano actual. A raíz de Silicon Valley, podemos hablar de la expresión "lastre cero". Arlie Russell Hochschild (1997), citado por Zygmunt Bauman (2007), expone la siguiente idea al respecto:

> Desde 1997, un nuevo término, 'lastre cero', viene circulando silenciosamente por Silicon Valley, corazón de la revolución informática de los Estados Unidos. Originalmente se aplicaba al movimiento sin rozamiento de un objeto, como un rulemán o una bicicleta. Más tarde fue empleado para referirse a los empleados que, sin importar los incentivos económicos, cambiaban de empleo con total facilidad. En la actualidad se ha convertido en sinónimo de 'sin compromisos u obligaciones'. Un empleado informático puede referirse a un colega elogiosamente diciendo que tiene 'cero lastre', vale decir, que está disponible para aceptar tareas extra, responder a situaciones de emergencia, o ser reasignado y reubicado en cualquier momento. Según Po Broston, investigador de la cultura de Silicon Valley: 'El lastre cero es lo óptimo. A algunos postulantes les han llegado incluso a preguntar por su 'coeficiente de lastre' (Bauman, 2007: 22).

Por lo tanto, el hecho de no vivir cerca de Silicon Valley o tener familia a cargo, se concibe como un aspecto negativo, ya que eleva el coeficiente de lastre mencionado, y por consiguiente, reduce las posibilidades de obtener un empleo. Según esta teoría, el perfil del empleado ideal es aquel que no posee lazos, compromisos ni ataduras emocionales duraderas, y que además tampoco se plantea este tipo de vida a largo plazo. El sujeto más apropiado es aquel individuo que está dispuesto a aceptar cualquier cargo, estando igualmente preparado para reorientar de forma instantánea sus tendencias profesionales, y, asumir nuevas prioridades rápidamente (Bauman, 2007: 22-23). En esta lógica vital, cabría plantear varias cuestiones. ¿Dónde se emplaza lo personal en este tipo de caracterización humana? Digamos que directamente, no se contempla, se evade, concibiéndose a priori como un indicio negativo. Esto nos lleva a reflexionar sobre los límites entre lo personal y lo profesional. ¿O es que acaso han desaparecido?

Bibliografía

Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*. Madrid: S.L. Fondo de cultura económica de España.

Beil, Ralf y Fessel, Sonja (2008). *Andreas Gursky: Architecture*. Germany: Hatje Cantz.

Brea, José Luis (2005). *Estudios visuales*. Madrid: Akal.

Buci-Gluksmann, Christine (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.

Earle, Edward; Phillips, Christopher; Squiers, Carol y Wallis, Brian (2006). *Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video*. Germany: Steidl.

Fernández, Horacio (2005). *Ciudad:*. Madrid: La Fábrica.

Galassi, Peter (2002). *Andreas Gursky*. New York: The Museum of Modern Art.

Gielen, Christoph (2013). *Ciphers.* Berlin: Jovis Verlag GmbH.

González, Dionisio (2012). *Las horas claras.* Milán: Situ-acciones.

Maderuelo, Javier (1996). *El paisaje: arte y naturaleza. Actas Huesca 1996, II curso*. Huesca: Diputación provincial de Huesca.

— (2010). "El paisaje urbano" en *Estudios Geográficos*. LXXI, nº 269, pp. 575-600.

Moya, Ana María (2011). *La percepción del paisaje urbano.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Nogué, Joan (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S. L.

Ohlin, Alix (2002). "Andreas Gursky and the Contemporary Sublime" en *Art Journal*. Vol. 61, nº 4.

Olmo, Santiago-Bruno (2001). "El cambio de paradigma de paisaje urbano" en *Lápiz*. Nº 176, pp. 36-53.

Pratesi, Ludovico y Carpi De Resmini, Benedeta (2009). *Espacios urbanos: Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth*. Buenos Aires: Lariviere.

Prieto, Eduardo (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ramos, Ángel Martín (2004). *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: UPC.

Sassen, Saskia (2010). *Una sociología de la globalización*. Madrid: Katz.

Sennett, Richard (1991). *La conciencia del ojo*. Barcelona: Versal.

PAUL DAMAZ, LE CORBUSIER Y EL ARTE EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Juan Calatrava
Universidad de Granada

En 1943, en Nueva York, el pintor Fernand Léger, el crítico de arte y secretario de los CIAM Sigfried Giedion y el arquitecto José Luis Sert firmaron conjuntamente los *Nine points on monumentality*, con los que propugnaban, de cara a una reconstrucción de postguerra que ya aparecía en el horizonte, una recuperación en clave moderna de la idea de monumentalidad y un nuevo modo de acercamiento entre el arte y la arquitectura.

La idea no carecía de antecedentes en los años previos a la guerra. La antimonumentalidad de la modernidad ortodoxa ya había suscitado en 1938 la crítica de Lewis Mumford (Mumford: 1938), quien no había dudado en hacer suyo el certificado de defunción extendido por algunas vanguardias –en especial el Futurismo– al "monumento" en su sentido tradicional, pero no para postular la irrelevancia de toda monumentalidad sino, al contrario, para reclamar la necesidad de una nueva monumentalidad capaz de adaptarse a esa perpetua variabilidad que era ahora el rasgo esencial de los espacios públicos contemporáneos.

Cabría recordar, igualmente, a André Bloc, responsable en 1936 de la fundación de la Union des Arts y director por esos mismos años de *L'architecture d' Aujourd'hui*, en cuyas páginas tendrán cabida aquellos proyectos de arquitectura que implicaban la colaboración de artistas plásticos. Tras la guerra, Bloc insistiría en el acercamiento entre arte y arquitectura a través de otras publicaciones como *Art d'aujourd'hui* (1949-1954) (Girieud, 2011) y *Aujourd'hui: art et architecture* (1955-1967).

Sólo un año después, en 1944, aparecía también el libro coordinado por Paul Zucker con las ponencias presentadas en el encuentro *New architecture and city planning* (Zucker, 1944), entre las que se incluían, además de una contribución de Louis I. Kahn (Kahn, 1944), sendos nuevos textos de Giedion y de Sert. El de Giedion, *The need for a new monumentality* (Giedion, 1944) retomaba –evocando la polémica del proyecto de Le Corbusier para el Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra– los argumentos en pro de una nueva idea de monumento, y en cuanto al de Sert (Sert, 1944), constituía una de las más claras elaboraciones teóricas de lo que enseguida iba a convertirse en uno de los principales puntos de debate de los CIAM de posguerra: la definición de nuevos centros cívicos marcados por una fuerte presencia de la cultura, en-

tendida como aglutinante de una nueva conciencia social y llamada ahora a matizar la rigidez de las cuatro funciones humanas tal y como habían quedado plasmadas en la *Carta de Atenas*. Y es que, como es sabido (Mumford, 2000), en 1947 los CIAM reinician su andadura, asumiendo su presidencia el propio Sert y su secretaría Giedion. En Bridgwater (1947), Bergamo (1949) y Hoddesdon (1951) –sobre todo en este último– la terminología fue significativamente desplazándose desde la aséptica evocación geométrica del término "centro" hacia la palabra, llena de resonancias espirituales y emocionales, "corazón". También hay que citar, en esta misma línea, el debate convocado en 1948 por la *Architectural Review* (Paulsson et al., 1948).

Al mismo tiempo, varios libros esenciales de los años 50 plasmaron esta aspiración, como *Art in Modern Architecture*, de Eleanor Bittermann (1952), y en especial, en 1956, el que aquí nos ocupará de modo monográfico: *Art in European Architecture*, de Paul Damaz (1917-2008), arquitecto, antiguo colaborador de Auguste Perret, editor asociado de *L'Architecture d'Aujourd'hui* y miembro del estudio de Harrison y Abramovitz.

El propio Le Corbusier reconocería la importancia de este libro en el debate moderno sobre las relaciones arte / arquitectura / urbanismo al prologar la segunda edición del mismo, aparecida en 1959 (Calatrava, 2010: 20), con un breve escrito que venía a insertarse en su ya prolongada serie de reflexiones sobre la síntesis de las artes. En efecto, después de 1945, e incluso antes, desde la década de 1930 (Calatrava, 2012 bis), la idea de una renovada *synthèse des arts majeurs* había estado en el centro de las preocupaciones de Le Corbusier (Calatrava, 2010; Calatrava, 2014 bis), tanto en su propia obra arquitectónica y plástica como en numerosos textos teóricos publicados entre 1945 y 1955.

En especial, el artículo de 1945 *L'espace indicible* (Le Corbusier, 1945) situaba la reflexión estética no en el limbo de los intelectuales sino en la dolorosa necesidad de reconstrucción espiritual de un mundo en ruinas. Y esta reconstrucción sólo podía pasar por la reunificación de todo aquello que en mala hora se había escindido. En primer lugar, lo sentidos, con un abusivo predominio de la visión que tocaba ahora corregir devolviendo todos sus derechos a los demás sentidos, y en especial a ese oído, entendido en sentido cósmico, que venía a fundamentar el concepto de *acústica plástica*. Pero también a las artes, recomponiendo la unidad entre mano y cerebro, entre arquitecto y artistas plásticos, entre arquitectos e ingenieros, todo ello sobre la base de una nueva *armonía* que era a la vez espiritual estética y social.

A ello habría que añadir iniciativas como la publicación en 1951, junto con Léger, de la revista *Formes et Vie. Revue Trimestrielle de Synthese des Arts*. Ésta, aunque tuvo una vida efímera, de sólo dos números, albergó por ejemplo un infome de Le Corbusier sobre el CIAM de 1951, un texto de Léger sobre el color en la arquitectura moderna y escritos de Matila Ghyka, Michel Ragon, Jean Cocteau, Jean Gruner, etc., que ofrecían una amplia visión de la síntesis de las artes, extendiéndola no sólo a las relaciones entre arquitectura y artes plásticas sino también al mobiliario e incluso a ámbitos aparentemente tan ajenos como la aeronaútica, con un prefacio en el que se declara optimista con respecto a las posibilidades de la síntesis de las artes en Europa y reivindica el papel rector del arquitecto como verdadero artífice de esa síntesis.

Finalmente, en 1955 saldría a la luz, tras ocho años de obsesiva labor, ese gran manifiesto teórico que es *Le Poème de l'Angle Droit*. Se trata, como he estudiado con más detalle en otro lugar (Calatrava, 2006) de una espléndida carpeta de litografías, cuyas maquetas fueron realizadas mediante la técnica del *papier-collé* y en las que Le Corbusier combinaba la escritura caligráfica de un texto estético-poético con una sucesión de imágenes

(entre ellas 19 litografías a página entera y en color) plásticas. En el diálogo entre texto e imagen se condensaba la compleja cosmovisión del arquitecto, muy ligada al pensamiento hermético y a mitos ancestrales, y se resumía la imagen de un mundo tragicamente demediado por un dualismo omnipresente (luz / oscuridad, cielo / tierra, tierra / agua, sol / luna, quietud / movimiento, horizontal / vertical, izquierda / derecha, gravedad /ascensionalidad, leve / pesado, etéreo /denso y, por supuesto, dentro del elemento humano, la escisión fundamental masculino / femenino, pero también la pareja ojo / oído o su correlativo plástica / música). Para Le Corbusier, la tarea del creador (arquitecto, artista o cualquier otra forma de creación) no era sino trabajar en la misma frontera entre estas escisiones tendiendo puentes entre las mismas con el horizonte de una síntesis existencial que pudiese devolver al hombre la unidad armónica perdida. En el *Poème de l'Angle Droit* la idea de *synthèse* se revelaba, así, como una propuesta global de alcance mucho más amplio que el meramente estético.

Son todas estas reflexiones las que se resumen apretadamente en las escasas páginas de su *Préface* a la segunda edición del libro de Paul Damaz, en el que se muestra muy consciente de las dificultades que se oponen al logro de la síntesis, en un panorama que caracteriza como de "ruptura entre quienes construyen y quienes reclaman su lugar en la obra construida", y reivindica el papel rector del arquitecto en cuanto que detentador del verdadero oficio "de síntesis". Cuando lo que se habla son lenguajes diferentes (el de la plástica y el del espacio arquitectónico), es al arquitecto a quien corresponde establecer el inicio de este diálogo asumiendo que, como recuerda el propio Le Corbusier haber declarado en el CIAM de Hoddesdon en 1951, el arquitecto, que remite una parte cada vez mayor de su trabajo al ingeniero, debe por contra insistir en el sentido plástico de la arquitectura. Coherente con ello es la reivindicación corbusieriana de la policromía como un asunto estrictamente arquitectónico, rechazando la pertinaz idea de que la arquitectura moderna sea esencialmente monocroma y el color un simple añadido. La multiplicación de los medios por los que la presencia del arte es cada vez más abrumadora en la sociedad (fotografía, libros, proyecciones, etc.) determina, igualmente, un nuevo contexto cultural para estas tentativas de síntesis. Le Corbusier puede, así, saludar la aparición del libro de Damaz como un elemento de agitación de la cuestión ante la opinión pública.

Pero, tras este rodeo corbusieriano, procede ahora retornar a la propia obra de Damaz. Publicada en edición bilingüe, en inglés y en francés, pero muy significativamente con títulos diferentes (*Art in European Architecture* resulta ser en francés *Synthèse de Arts*), su estructura es compleja, pretendiendo sin duda deliberadamente alejarse de cualquier parecido con un formato de manual o de simple presentación de datos. Por supuesto, la opción por un texto bilingüe planteaba ya en sí misma ciertas dificultades a la hora de la composición de las páginas, pero en realidad ese es el menor de los problemas. Mucho más exigente es la decisión de Damaz de mantener en todo el libro un estrechísimo contacto entre texto e imágenes, en un diálogo muy cercano que proscribe cualquier veleidad de lejanía entre el texto escrito y sus ilustraciones. Un aspecto éste para el que Damaz tenía ya claros precedentes: desde la cuidadosa construcción de sus libros por parte de Le Corbusier hasta, más recientemente, el *Space, Time and Architecture* de Sigfried Giedion (Giedion, 1941). La sombra de Le Corbusier planea, por lo demás, de muchas formas sobre el libro: no sólo por ser sus obras las más citadas, con diferencia, o por servir continuamente de referencia teórica, sino también en otros muchos detalles, como por ejemplo el recurso de Damaz a referentes culturales a menudo utilizados por Le Corbusier: no es casual, en

este sentido, que la primera cita del libro sea de Paul Valéry (Calatrava, 2012).

Del libro de Damaz se analizarán ahora tan sólo los fundamentos teóricos contenidos en la primera parte del mismo. El análisis pormenorizado de las multitud de referencias y ejemplos enumerados en la segunda parte requiere de una extensión incompatible con los límites del presente trabajo, por lo que será objeto de una publicación diferente que permita desgranar *in extenso* toda la riqueza del mundo artístico europeo tal y como nos lo transmite Damaz en 1956.

La *Introducción* de su libro es un verdadero manifiesto de la anhelada nueva alianza entre arquitectura y artes plásticas. Damaz reivindica lo que esta propuesta tiene de reanudación con una historia que nunca debió cortarse: la síntesis de las artes no es un tema "nuevo" ni una ocurrencia moderna. Al contrario: de lo que se trata es, sencillamente, de retornar a una situación de colaboración intrínseca entre la arquitectura y las demás artes que durante gran parte de la historia constituyó la normalidad. El estado actual de escisión entre las artes es relativamente reciente, aunque ha ido creciendo en la época contemporánea. La novedad –y la oportunidad– es, para nuestro autor el hecho de que por fin empieza a suscitar el descontento de muchos arquitectos y artistas. Hay, en suma, una verdadera efervescencia de anhelos hacia la reunificación de las artes. Con ello, Damaz no hace sino formular con otras palabras el diagnóstico que el propio Le Corbusier había trazado en su artículo de 1945 *L'espace indicible*, que constituye en muchos aspectos la fuente de inspiración de sus reflexiones.

Nos encontramos, pues, en un momento decisivo, en una típica situación de encrucijada en la cual, a modo de moderno sueño de Escipión, la arquitectura puede optar entre dos caminos alternativos. Puede, en primer lugar, seguir alejándose del resto de las artes, y evolucionar por hacia la técnica pura, hasta llegar a confundirse directamente con la ingeniería y borrar de su seno todo resto de arte. Pero tiene también ante sí la posibilidad de buscar nuevas formas de asociación con las demás manifestaciones artísticas. Este último es el camino que la llevará a una nueva época esplendorosa, pero es también, advierte Damaz, un camino en el que acecha un grave peligro: el de producir una asociación meramente superficial, el de caer los arquitectos en manos de los decoradores, de lo que no saldría sino una especie de barroco moderno.

Dos puntualizaciones completan esta introducción. La primera, la advertencia de que el libro no es un manual, lo que implica que los numerosos ejemplos contenidos en él no pueden entenderse todos ellos como logros positivos; de hecho, muchos no son en absoluto satisfactorios y sería erróneo concederles un carácter casi normativo, ya que aparecen tan sólo para poner de relieve las dificultades de cómo abordar en la práctica artística concreta la idea de la síntesis. Cuáles sean los ejemplos positivos y cuáles los negativos es algo que Damaz deja en la oscuridad, que sólo en algunos casos se puede deducir indirectamente, y que, sobre todo, tiene la intención de fomentar la actividad crítica personal del lector y alejar de él toda tentación de convertir el libro en un simple recetario.

La segunda de estas puntualizaciones es su explicación de por qué la obra presenta solamente casos europeos. La causa se atribuye a unas no aclaradas "razones de orden práctico e independientes de nuestra voluntad", que no implican un desconocimiento de la riqueza de las propuestas americanas, para las cuales cita el libro, muy similar al suyo, de Eleanor Bitterman (Bittermann, 1952). La afirmación inmediata de que, en todo caso, es en Europa donde florece con rasgos especiales este movimiento hacia la síntesis quedará desmentida unos años más tarde por el propio Damaz con la publicación de su nuevo libro dedicado monograficamente a las

manifestaciones latinoamericanas de la síntesis de las artes (Damaz, 1963).

Tras esta Introducción programática, el libro se divide en dos grandes bloques, marcados ambos por una cuidada relación entre texto e imagen. En apariencia, el primero de ellos –*L'Art et l'Architecture Moderne*– estaría dedicado a la presentación y discusión de los grandes problemas contemporáneos de la relación arquitectura-artes plásticas, de la síntesis de las artes y de la nueva monumentalidad, mientras que el segundo –con el título de *L'Art dans l'Architecture Européenne d'Après-guerre*– presentaría una selección de obras ilustrativa de estos problemas y debates.

Sin embargo, en la práctica Damaz diluye esta clara composición, como para reafirmar la dificultad de una fácil estructuración en una materia aún difusa, y mezcla continuamente ambos modos de aproximación: la recapitulación del debate teórico en torno a la síntesis del arte aparece siempre ilustrada con obras y, por el contrario, el elenco de obras no es en modo alguno una lista cerrada sino una vía para profundizar en las cuestiones en discusión. Del mismo modo, tampoco la estructuración interna de cada uno de estos dos bloques asumirá la forma de un tratado claro y ordenado: se nos muestra, más bien, una yuxtaposición desigual y de tratamiento disimétrico de temas y problemas, en el primero, y de obras en el segundo.

El primer gran bloque del libro, *L'Art et l'Architecture Moderne*, incluye siete apartados: los cuatro primeros, de índole más teórica, representan un diagnóstico de la situación, mientras que los tres últimos se dedican a los problemas específicos de la pintura mural, la escultura arquitectónica y la vidriera.

Aborda Damaz, en primer lugar, una reflexión sobre las causas de la separación entre arte y arquitectura. Según su diagnóstico, dichas causas son complejas y de diferente naturaleza: tanto históricas (la cultura del Renacimiento y los posteriores desarrollos de la filosofía racionalista) como propias de la sociedad contemporánea. No obstante, éstas últimas son, sin duda, las determinantes y derivan del advenimiento de la civilización industrial en el siglo XIX: una sociedad materialista que hace pasar a primer plano la técnica y la ciencia y relega el arte a una condición elitista y, por ende, marginal.

En este sentido, es bien significativo que, en plena década de los 50, cuando los valores políticos de la democracia se leían ya en clave de guerra fría, se atreva Damaz a expresar la idea (que no deja de evocar a las reflexiones de Baudelaire sobre el dandy y la tiranía de las mayorías) de las consecuencias negativas que para la cultura puede acarrear la democratización de la sociedad. En efecto, es ese fenómeno de nivelación social el que ha eliminado la capacidad de mecenazgo de las élites intelectuales y ha hecho que los grandes medios económicos se concentren o en el Estado o en grandes corporaciones carentes de aspiraciones estéticas. Sólo muy recientemente algunas de éstas últimas han llegado a comprender, pero siempre dentro del marco del estricto cálculo económico, la rentabilidad publicitaria que puede acarrear el recurrir a buenos arquitectos y artistas. Mientras que el Estado democrático sigue apostando por un arte oficial monumental y decadente, la Iglesia muestra una incomprensión casi total del arte moderno.

Por otro lado, la influencia de la economía moderna se deja sentir en la arquitectura no sólo en la aparición de nuevos materiales y técnicas constructivas sino también en dos graves consecuencias. Por un lado, el proyecto arquitectónico aparece cada vez más estrictamente ligado a la pura satisfacción de las necesidades programáticas en base a un puro cálculo de rendimiento económico en el que el "arte" entra sólo cuando se considera que puede tener rentabilidad publicitaria. Por otro, el ideal maquinista se vuelca hacia la prefabricación y la idea de la ar-

quitectura como montaje y relega a un segundo plano todo aquello que tenga que ver con el desarrollo de un trabajo creativo individual.

Todos estos factores han determinado una clara evolución divergente entre el arte y la arquitectura. Si ésta última se ha acercado cada vez más a la ingeniería, las artes plásticas se han aislado cada vez más del mundo. Curiosamente –y no es la única de las contradicciones internas de la argumentación del autor– el abandono de la figuratividad y la aparición del arte abstracto, que en otros momentos Damaz considerará un elemento favorable para una nueva síntesis, ahora viene inexplicablemente señalado como un síntoma del aislamiento del arte con respecto a la realidad.

Estas múltiples líneas de divergencia afectan también a otro de los grandes temas que preocupan a Damaz y que también suscitaban las reflexiones de los arquitectos en los CIAM de postguerra: el problema de la pérdida de contacto con el público de masas en la cultura contemporánea. Es en este terreno donde se detecta uno de los mayores síntomas de alejamiento, ya que, según nuestro autor, si en general el contacto con el público se ha roto, esta ruptura ha sido mucho mayor en las artes plásticas que en la arquitectura. Damaz sostiene la existencia de un amplio grupo de personas que admiten la arquitectura contemporánea y, en cambio, rechazan un cuadro abstracto. Ello se debe a que la nueva arquitectura habría logrado finalmente codificar un lenguaje claro, hecho de volúmenes simples, ángulos rectos y superficies lisas: un lenguaje que parece excluir el "arte" y que ha llevado a considerar cualquier aportación artística a la arquitectura como rémora de un tradicionalismo caduco. Esta optimista valoración de la aceptación pública de la arquitectura más avanzada es, sin duda, discutible y, en cualquier caso, va claramente en contra de lo que diagnosticaban numerosos críticos desde los años fundadores del Movimiento Moderno, que contraponían el modo en que las vanguardias artísticas habían sido objeto de progresiva aceptación a los obstinados rechazos del público a las propuestas arquitectónicas del Movimiento moderno.

Tal es, en definitiva, el negativo diagnóstico de la situación que traza Damaz. Pero esa visión negativa quedará enseguida matizada por las perspectivas de cambio de la situación y la constatación de que existen artistas y obras que permiten vislumbrar un cambio de tendencia: una reacción, en suma, hacia nuevas propuestas de síntesis de las cuales el propio libro pretende ser casi un sismógrafo.

Y en apoyo de tales propuestas viene, en primer lugar, la historia. La "lección de la historia", como titula explícitamente Damaz el epígrafe correspondiente, no es otra que aquella que ya había sintetizado Le Corbusier en diversas ocasiones por esos mismos años: la constatación de que todas las grandes épocas de la arquitectura han estado presididas por una feliz relación de la misma con las artes plásticas, es decir, por una "síntesis". Así, Egipto, Grecia, Roma, los mosaicos bizantinos o la simbiosis entre escultura y arquitectura en las catedrales góticas testimonian las bondades de esta colaboración. Incluso el Renacimiento, la época que pone en marcha las vías de la divergencia entre el arquitecto y el artista, o el Barroco, en el que más que síntesis hay que hablar de fusión fantasiosa en la que la propia arquitectura llega a desaparecer, pueden ser ahora rescatados como testimonios de un anhelo cuasi-universal.

Pese a su brevedad, este epígrafe es, pues, de la máxima importancia dentro de la economía general del libro, ya que permite caracterizar a la anhelada "síntesis de las artes" como una constante histórica y no como una aspiración novedosa de los artistas y arquitectos contemporáneos: lo historicamente anómalo es la situación actual de divergencia, y es la mirada desprejuiciada sobre el pasado la que permite concebir la acción contemporánea

hacia la síntesis como un reanudar con la verdadera tradición y no como un arbitrario salto en el vacío.

No es casual que, en este contexto, Damaz cite como referencia a Jean Cassou, célebre escritor, investigador (apasionado, dicho sea de paso, por la cultura española, traductor de Machado y Lorca, biógrafo de Cervantes y Felipe II), crítico de arte y museólogo, director desde 1936 de la revista *Europe* (para la que obtuvo dos textos de Le Corbusier muy relacionados con el tema que aquí se trata) (Calatrava, 2009) y, tras la guerra, desde su condición de conservador-jefe del Musée National d'Art Moderne, principal inspirador teórico (en un momento en que Nueva York le estaba ya "robando" a París la idea misma del arte moderno) (Guilbaut, 1990) de un renacimiento del arte francés basado en una nueva unidad de las artes.

Un interés específico para la historiografía de la arquitectura contemporánea reviste el siguiente epígrafe de este primer bloque, el titulado *Les pionniers de l'architecture moderne / The pioneers of modern architecture* (Damaz, 1956: 26-32).Constituye, en realidad, una tentativa de exculpación de la arquitectura moderna de los pecados de inhumanidad y materialismo. En realidad, argumenta Damaz, los mejores de entre los modernos nunca han dejado de reivindicar la espiritualidad de la nueva arquitectura. Cita, en este sentido, a Le Corbusier (que justo en esos momentos reafirmaba una y otra vez las bases poéticas de su arquitectura, al que ilustra con una foto del ático Beistegui de 1931 y para el que exige una correcta comprensión de su célebre y tergiversada frase sobre la casa como "machine à habiter"), a Gropius (¿qué era la Bauhaus sino una primera institucionalización de la "sintesis de las artes"?) y a otros arquitectos dotados de "plasticidad" como Van der (sic) Velde, Dudock (sic) y Frank Lloyd Wright, así como los grandes esfuerzos colectivos de De Stijl y el constructivismo soviético.

La explicación de en qué ha de consistir la "nueva síntesis" ocupa todo el epígrafe siguiente del libro (Damaz, 1956: 32-45), a partir sobre todo del desarrollo de cuatro ideas-eje. La primera, la importancia social del arte, reivindica para el acercamiento entre arte y arquitectura la misma tarea social que ya le estaban asignando los debates de los CIAM, esto es, la reintroducción de los valores armónicos y espirituales en un mundo marcado por el materialismo y poner el acento sobre la exigencia de atender a las necesidades estéticas y espirituales del hombre y no sólo a las físicas.

La segunda idea central es, en esta línea, la defensa de las funciones espirituales y no meramente materiales de la arquitectura. Recurriendo a la autoridad de Lewis Mumford, Damaz rechaza el funcionalismo rigorista como incompleto y, por ende, erróneo y postula un nuevo género de "funcionalismo" capaz de atender por igual las "funciones" tanto del hombre sensible como del hombre racional.

La tercera es la inequívoca apuesta por el papel y la presencia del arte en la arquitectura contemporánea, para lo cual retoma, con una larga cita textual, los argumentos extensamente desarrollados por James Johnson Sweeney en el seno del debate sobre la síntesis de las artes (*A Symposium on how to combine Architecture, Painting and Sculpture*) celebrado en el Museum of Modern Art de Nueva York el 19 de marzo de 1951. Dos movimientos pueden, según Damaz, fomentar esta integración. Por un lado, la liberación del muro de sus funciones portantes, con lo que la arquitectura no sólo ha ganado en libertad sino en acercamiento a la evolución del arte; por otro –y en clara contradicción con lo que sólo unas páginas antes había dicho sobre el arte abstracto– la liberación de las artes plásticas con respecto a la estricta imitación de la naturaleza, para poder volcarse en problemas de espacio, volumen, forma y color en los que es más fácil el encuentro con la arquitectura. Recuerda también

las tres modalidades que planteaba Sert para esta integración (la integración plena desde el origen mismo del proyecto, la aplicación del arte a un edificio concebido de manera independiente o la simple puesta en relación de obras de arte y espacio arquitectónico pero manteniendo cada uno su independencia), pero siempre desde la exigencia de subordinación del arte a la arquitectura: "Pero cualquiera que sea la participación del artista, su trabajo debe quedar subordinado a la función del edificio. El arquitecto debe ser en todo momento el coordinador, el organizador del espacio" (Damaz, 1956: 42).

Finalmente, la cuarta idea central de este epígrafe es la importancia de refundar la enseñanza del arte y de la arquitectura y plantear una educación común, condición necesaria para que la postulada síntesis se asiente sobre bases sólidas de futuro.

Cierran la primera parte del libro de Damaz tres epígrafes dedicados especificamente a la pintura mural, a la escultura arquitectónica y a la vidriera. En el primero de ellos (Damaz, 1956: 45-59), recuerda el interés por la pintura mural ya en los años de preguerra de artistas como Fernand Léger, Max Ernst o el propio Le Corbusier (se incluye fotografía de uno de los polémicos frescos que Le Corbusier pintó subrepticiamente en la Casa E 1027 de Eileen Gray, en Cap-Martin), en el marco de la renovada actualidad en los años cincuenta de esa problemática (Calatrava, 2014) en la búsqueda de nuevos modos de arte público.

En un desarrollo salpicado de citas de Léger, "el más mural de los pintores modernos", de Le Corbusier o de Alfred Roth, Damaz suscribe la idea del color como una necesidad innata de la psique humana y refenda la afirmación corbusieriana de que las etapas creativas están necesariamente impregnadas de color. Pero sobre todo su texto constituye una rotunda defensa del poder del color para dinamizar cualquier arquitectura, flexibilizar un muro, modificar la percepción psicológica de las distancias o las sensaciones de peso. Se trata, en suma, de fomentar la aplicación a la arquitectura de esas propiedades psíquicas del color ya bien reconocidas por la medicina.

Y ello puede hacerse desde un amplio abanico de posibilidades, desde el simple revestimiento a las más complejas composiciones murales, desde el exterior hasta el interior (desempeñando entonces el papel específico de contribuir a marcar las funciones de los diferentes espacios). Recoge Damaz la distinción de Roth en tres grupos de colores según su influencia sobre la arquitectura, o los principios básicos de la pintura mural expuestos por Amédée Ozenfant, todo ello para fundamentar la autonomía de la pintura mural con respecto a la pintura de caballete y, paradojicamente, hacer de su dependencia con respecto a la arquitectura el rasgo esencial configurador de esa autonomía.

Una vez más surge, por último, el que constituye quizás el eslabón más débil del armazón teórico de Damaz: su consideración unas veces positiva y otras negativa del arte abstracto. En este momento concreto, Damaz, sin entrar en el debate puramente pictórico, defenderá, amparándose en la autoridad de Léger, la tesis de que la pintura abstracta es más compatible con la incorporación a la arquitectura que la figurativa (y ello pese a que una buena parte de los ejemplos de pintura mural que se suceden en su libro son justamente figurativos).

En cuanto a la escultura arquitectónica, el diagnóstico de Damaz es contundente y parece evocar al Victor Hugo de *Ceci tuera cela*: la Edad Media es la última gran época de unidad entre arquitectura y escultura. Desde el Renacimiento al siglo XX encontramos numerosos episodios de yuxtaposición, pero no una lograda simbiosis. También en este ámbito se da la misma circunstancia favorable que con la pintura mural: la arquitectura se ha hecho más libre y la escultura se ha liberado de la imita-

ción de la naturaleza. Pero la reivindicación de una nueva plástica arquitectónica tiene que ver sobre todo con el hecho de que la escultura puede acentuar la fuerza expresiva de la arquitectura captando la luz o haciendo vibrar materiales inertes.

Y destaca, por último, la atención prestada por Damaz al "renacimiento de la vidriera", en un capítulo muy breve (Damaz, 1956: 60-67) pero de especial interés en cuanto que permite conectar la problemática de la síntesis de las artes con las numerosas tentativas de reforma del arte religioso surgidas en los años 50. Damaz traza para la vidriera un panorama de continua decadencia desde su época de esplendor en el gótico, sin salvar siquiera al particular resurgimiento del arte de la vidriera con el Art Nouveau, que ni siquiera menciona.

Es, de nuevo, la llegada del arte abstracto lo que permite ahora afrontar una nueva época para la vidriera, para lo cual la primera exigencia es que vuelva a ser lo que fue en la Edad Media, es decir, un elemento arquitectónico en el que la expresión plástica se combina con el objetivo primordial de ser fuente de luz. A ello contribuyen, por lo demás, nuevas técnicas como la losa-vidriera, a partir de la combinación entre vidrio denso y cemento armado. Pero quizás lo más llamativo es el nuevo papel no religioso que puede jugar la vidriera en la arquitectura contemporánea. De hecho, en el libro aparecen unos 25 ejemplos de vidrieras, algunos tan significativos como las de la casa Sommerfeld, con el interés historiográfico añadido de constituir una reivindicación de los aspectos más expresionistas del primer Gropius.

La arquitectura actual es, afirma Damaz, cada vez más abierta, pero esta transparencia no siempre es positiva: hay muchas cosas en el mundo actual que preferimos no ver, y es entonces cuando la vidriera "...nos protege admirablemente de la fealdad que nos rodea dejando pasar la luz que necesitamos" (Damaz, 1956: 66). Si en las catedrales góticas la vidriera transmutaba la luz natural en luz divina, ahora su cometido será esencialmente el mismo: una espiritualización tendente a filtrar los aspectos más groseros de esa civilización moderna que bulle en la calle.

Tal es, en sus lineas generales, el diagnóstico y la propuesta teórica que ocupan algo más de la primera cuarta parte del libro de Damaz. Todo el resto, bajo el título global de *II. L'art dans l'architeture européenne d'après-guerre* / *II. Art in post-war european architecture* (Damaz, 1956: 68-221), constituye un impresionante despliegue de ejemplos europeos de integración de las artes datados en su mayor parte en la década que acababa de transcurrir entre el final de la guerra en 1945 y la redacción del libro.

Damaz defiende la amplitud de esta especie de "catálogo" como demostración de cómo, aunque siempre ha habido episodios de acercamiento entre las artes, después de 1945 asistimos a un momento excepcional especialmente en Europa. El impacto anímico de la guerra y la necesidad de una reconstrucción no sólo material sino espiritual y cultural del continente confluyen para crear una situación propicia a la refundación de las relaciones entre las artes. Uno de los síntomas de ello es el cambio repentino en la valoración de Gaudí, de desequilibrado a genio de la arquitectura integradora de las artes (Damaz, 1956: 70).

En USA, por el contrario, el clima no es tan favorable, debido sobre todo a la casi absoluta carencia de iniciativa pública y también a otras razones añadidas, como el predominio en Norteamérica de estructuras metálicas mucho más cartesianas mientras que en Europa la omnipresencia del hormigón ofrece mayores posibilidades plásticas.

La arquitectura europea de los 50 es vista, así, como "más libre" y con más posibilidades de futuro para protagonizar el reacercamiento a las artes plásticas. Nume-

rosos movimientos trabajan en este sentido, como los CIAM, la UIA, el grupo Espace o la Association pour une Synthèse des Arts Plastiques creada a iniciativa del omnipresente Le Corbusier.

La estructura de toda esta amplia segunda parte del libro es mucho más compleja que los desarrollos teóricos de la primera, de los que constituyen un elenco de casos individuales. La imagen predomina ahora rotundamente sobre el texto, aunque se registran inserciones de fragmentos muy significativos: los textos de Henry Moore sobre las esculturas de Time / Life o sobre el problema general de la relación escultura / arquitectura o citas textuales de Lewis Mumford, Barbara Hepworth, Jean Cassou, James Johnson Sweeney, Feliks Topolski o, por supuesto, Le Corbusier.

La nómina de arquitectos y artistas plásticos cuya obra de los años 40 y 50 se despliegan ahora es impresionante, e incluye, además de los tan admirados Le Corbusier y Fernand Léger, a figuras como André Bloc, Henry Moore, Mirko, Eugenio Montuori, Henri Matisse, B. Zehrfuss, Edgar Pillet, Basil Spence, Graham Sutherland, Jean Ginsberg, Arne Jacobsen, Mario Sironi, Eric Olsen, Ake Lindqvist, Werner Frey, Attilio Rossi, Lucio Fontana, Max Bill, Pierre Vago, Georges Rouault, Ernest Nathan Rogers, Ralph Erskine, Pier Luigi Nervi, Adalberto Libera, Ben Nicholson, Barbara Hepworth y un larguísimo etcétera de otros personajes no tan conocidos.

Todos estos casos de estudio son estructurados por Damaz a partir de una doble clasificación. En primer lugar, por naciones o areas culturales, analizando con detenimiento las condiciones particulares que en cada una de ellas concurren o dificultan la síntesis de las artes: la Francia de Le Corbusier, Matisse y Bloc, la Italia de la Triennale, la Inglaterra del Festival of Britain o el gran impulso público a las artes en Escandinavia, Holanda, Suiza o Alemania. A ello sucede, a continuación, una segunda clasificación por tipologías edilicias: edificios públicos, fábricas, escuelas, hoteles (incluyendo restaurantes y otros espacios similares), exposiciones (verdaderamente novedosa esta atención a la configuració artística y arquitectónica de los espacios expositivos), arquitectura religiosa (uno de los de mayor desarrollo, con el protagonismo combinado de Matisse y Le Corbusier), edificios de viviendas, casas individuales y barcos. Todo ello termina por componer un verdadero panorama o retrato colectivo de la creación artística y arquitectónica europea en los diez años posteriores al final de la guerra mundial. El análisis pormenorizado de esta panorama reviste un extraordinario interés historiográfico, pero, como ya se señaló, será objeto en breve de una publicación independiente.

No podemos terminar, sin embargo, sin señalar un último elemento de interés del libro de Damaz, que se encuentra tanto al principio como el final del mismo. En la pág. 5, justo en el inicio de la primera parte, la imagen de encabezamiento no era, como podría esperarse, una obra de autor, sino un *sgraffito* anónimo fotografiado de un muro cualquiera de París, en lo que constituía una transparente referencia a quienes (Jean Dubuffet...) comenzaban por entonces a reivindicar el valor expresivo y cultural de esas manifestaciones ingenuas y directas del "arte popular". En el extremo opuesto, al final del libro, la última obra descrita no es otra que esa onírica creación personal que es el Palais del Facteur Cheval, construido a lo largo de los años por ese anónimo funcionario de la Poste hasta culminar una de las más sorprendentes de esas "escultecturas margivagantes", como denominó Juan Antonio Ramírez a sus equivalentes españoles (Ramírez, 2006), y que Damaz considera "una obra maestra de inconsciente síntesis de las artes" (Damaz, 1956: 218). Y no puede ser casual que Damaz, tan atento a la evolución de las corrientes artísticas de la postguerra, ubicara su largo recorrido por el arte culto

entre un tosco grabado anónimo en una pared parisina y el fantasioso "castillo" de un personaje tan ingenuo como primitivista.

BIBLIOGRAFÍA

BITTERMANN, ELEANOR (1952). *Art in Modern Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

CACHORRO FERNÁNDEZ, EMILIO (2015). "Nine points on monumentality: un manifiesto para la reactivación urbana" en: *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, vol. 5, nº 2, 2015, pp. 197-206. Almería: Universidad de Almería.

CALATRAVA, JUAN (2006). "Le Corbusier y *Le Poème de l'Angle Droit*: Un poema habitable, una casa poética" en Catálogo Exposición *Le Corbusier y la síntesis de las artes: el Poema del Ángulo Recto*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 9-49.

— (2009). "Dos textos de Le Corbusier en la revista *Europe*" en *Massilia. Annuaire d'Études corbuséennes*, 7, 2009, pp. 90-109.

— (2010). "Le Corbusier y la Synthèse des Arts Majeurs, 1945-1950" en CALATRAVA, JUAN y GÓMEZ-BLANCO, ANTONIO (eds.). *Arquitectura y cultura contemporánea*. Madrid: Abada editores, pp. 9-37.

— (2012). "Referentes literarios en el pensamiento de Le Corbusier" en TORRES CUECO, JORGE (ed.), *Le Corbusier. Mise au Point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, pp. 121-161.

— (2012 bis). "Mito, historia, memoria y arquitectura: cinco episodios en la obra de Le Corbusier" en GONZÁLEZ ALCANTUD, JOSÉ ANTONIO y CALATRAVA, JUAN (eds.), *Memoria y patrimonio. Concepto y reflexión desde el Mediterráneo*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 243-307.

— (2014). "El pintor y el arquitecto: los ensayos murales de José Guerrero" en AA.VV., *José Guerrero. The Presence of Black, 1950-1966*. Granada: Centro José Guerrero-Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 59-72.

— (2014 bis). "El arte en la ciudad contemporánea: un proyecto de Le Corbusier para París en 1950" en CHAVES MARTÍN, MIGUEL ANGEL (dir.), *Artes plásticas y ciudad*. Madrid: Grupo de Investigación *Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid, pp. 99-106.

DAMAZ, PAUL (1956). *Art in European Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

— (1963). *Art in Latin American Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

GIEDION, SIGFRIED (1941). *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press. Traducción española (2009) *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Madrid: Reverté.

— (1944). "The need for a new monumentality" en ZUCKER, PAUL (ed.), *Op. cit.*, pp. 549-568.

GIRIEUD, CORINE (2011). *La revue Art d'Aujourd'hui (1949-1954). Une vision sociale de l'art*. París: Université Paris-Sorbonne.

GUILBAUT, SERGE (1990). *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori.

KAHN, LOUIS I. "Monumentality" en ZUCKER, PAUL (ed.), *Op. cit.*, pp. 77-88. Traducción española (2003) "La monumentalidad" en LATOUR, ALESSANDRA (ed.), *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: El Croquis Editorial, pp. 23-33.

LE CORBUSIER (1945). "L'espace indicible" en *L'Architecture d'aujourd'hui*, nº hors série abril 1946, pp. 9-

17. Traducción inglesa en LE CORBUSIER (1948), *New World of Space*, Nueva York-Boston, pp. 7-9. Traducción española "El espacio inefable" en *Minerva*, 2, 2006, pp. 6-11.

— (1959). "Preface / Préface" en DAMAZ, PAUL (1959, 2ª ed.). *Art in European Architecture*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

MUMFORD, ERIC (2000). *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. London-Cambridge (Mass.): The MIT Press.

MUMFORD, LEWIS (1940). "The death of the monument" en Ídem. *The culture of cities*, London, Secker & Warburg, 1940, p. 433.

PAULSSON, GREGOR, et al. (1948). "In search of a new monumentality" en *Architectural Review* 104, 624, septiembre 1948, pp. 117-128.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO (dir.) (2006). *Escultecturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Siruela.

SERT, JOSÉ LUIS (1944). "The Human Scale in City Planning" en ZUCKER, PAUL (ed.), *Op. cit.*, pp. 392-412.

ZUCKER, PAUL (ed.) (1944). *New architecture and city planning*. New York: Philosophical Library.

— (1945). "The Aesthetics of Space in Architecture, Sculpture, and City Planning" en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 4, 1: septiembre 1945, pp. 12-19.

CIUDADES GLOBALES: ESCENARIOS HEGEMÓNICOS DEL MERCADO DEL ARTE Y SUS TENDENCIAS, 2000 – 2015

Everardo Camacho Iñiguez
Universidad de Guadalajara (México)

1. El contexto actual

Son muy variados los factores que están determinando el perfil de la segunda década del siglo XXI a nivel mundial, que nos obligan a pensar –a diferencia de otras épocas–, en la impronta etiológica (léase causal) de nuestro devenir cotidiano, local, territorial.

Muchos eventos importantes han ocurrido desde el cambio de milenio; uno de los más trascedentes fue por supuesto el atentado a las Torres Gemelas en Nueva York (2001), sede de Wall Street, símbolo del capitalismo (mercado financiero) norteamericano y cuya caída supuso para Robert Hughes la muerte del modernismo, nacido con la construcción de la Torre Eiffel y su presentación internacional en la Exposición de París de 1889.

Hemos observado las crisis de algunos países europeos cuyas economías han colapsado, como es el caso de Grecia; la recuperación del mercado norteamericano después de haber sufrido la crisis inmobiliaria en 2008 (de repercusiones globales) y que siguió latiendo hacia entrado el 2012; la crisis del ébola en 2014; las grandes preocupaciones climáticas cuya nueva audiencia se dio cita en Perú a finales de ese mismo año; la desaceleración del mercado brasileño, argentino y venezolano en nuestras latitudes y por supuesto del chino en los últimos meses (2015); la reciente crisis en Siria o las muy diversas manifestaciones relacionadas con la llamada Primavera Árabe (las dos anteriores acaecidas en el último lustro). Dentro de esta contextualización en donde los efectos dominó o las teorías caóticas demuestran su asertividad, el Arte, con sus procesos y dinámicas, se desarrolla como un bien de consumo con sus intrínsecos valores producto de la cultura, con sus muy variadas caracterizaciones estéticas y estilísticas, con la legitimidad que las instituciones y las autoridades en la materia le soportan, pero también con su capacidad monetaria, económica, financiera, de mercado, de rentabilidad entre la producción y la comercialización de las piezas artísticas. Todo lo anterior se gesta y produce en entornos urbanos y se integra en un mercado global.

Hoy en día, la posibilidad que brinda la tecnología en términos de la comunicación y de la diseminación infinita de la imagen a través de aquélla, así como su uso cada vez más eficiente como *media* a favor de los movi-

mientos sociales, son el común denominador en una sociedad urbana, capitalista, global (o mundial si se prefiere); una sociedad en donde lo único seguro es el dinamismo, de ideas, de personas, de contenidos y en donde el capital y la propiedad privada son el elemento aglutinante y resultante de la actividad humana.

El flujo constante de información (o desinformación) nos ha dotado a través de nuestra experiencia, de nuevas sensibilidades, nuevas maneras de ver, de incorporarnos a preceptos y conceptos que se consolidan como ciertos, y que afectan (si no es que condicionan) nuestras formas de vida; éstas, se entienden más que nunca en el ambiente citadino, inmerso en un estado de interdependencia sintetizado de manera certera por Bauman: "Globalización significa que todos dependemos ya unos de otros. Las distancias cada vez importan menos, lo que suceda en cualquier lugar, puede tener consecuencias en cualquier otro lugar del mundo" (Bauman, 1999).

A mi entender, las dos grandes dimensiones de la llamada globalización son, la tecnológica y la económica. Son los principales flujos. Lo económico con el potencial que garantiza la interconexión. Todo se negocia ante el imperio de estos dos entes; y al final, todo se traduce y deriva también hacia términos socioculturales y hacia el sentido que damos a nuestra existencia, a nuestra identidad, nuestro sentido de pertenencia y nuestro sentido de la realidad… situación cuya explicación va más allá de definirse como una simple estandarización de lo consumible. Parafraseando a William Mitchell, hablamos de formas de vida urbana, pero nunca antes vistas.

Este contexto no exime a ninguna actividad humana. La ciencia, la educación, la religión, la cultura, comparten por supuesto de las bondades (y vicisitudes) de este entorno, eminentemente urbano, en donde formas de vida se licúan entre sus arquitecturas, sus espacios y sus ambientes, magistralmente descritos por Italo Calvino[1].

En este entorno y su civilidad, el arte, como manifestación, se anida en los recintos consagrados y en otros nuevos a falta de legitimación de los primeros, y no escapa de las problemáticas e influencias de las situaciones enunciadas al inicio de este texto. De alguna forma participa de la aparente democratización que la proliferación y el consumo de la imagen supone, y que como producto, es susceptible de apropiación, de enajenación en términos económicos, es decir, objeto de mercado.

En este sentido, el arte participa de las dinámicas comerciales de las ciudades, y así lo ha sido siempre, por lo menos desde el s. XVIII; sin embargo, algo ha cambiado a partir de las últimas 3 décadas del siglo XX. La obra de arte, sobre todo aquélla adjetivable como objeto único e irrepetible, ha alcanzado niveles de valor (de mercado) insospechados hace 50 años. Las obras intercambiadas por precios millonarios –y sus autores– se convierten en concepto de culto y establecen rankings y marcas[2], resultados –al final– del frenesí del consumo, y acaso como herramienta de una especulación conspirada desde las oficinas de los actores.

Todo ello se concentra en eventos programados, publicitados y mediatizados por una decena de casas de subastas y sus curadores, que edifican físicamente sus oficinas y salas de venta en las ciudades más representativas de los "síntomas" globalizantes, y que tienen gran presencia mundial a través de los *media* tradicionales y de la red (www).

---

[1] En *Las Ciudades Invisibles.*

[2] La obra *"Nafea faa ipoipo? (¿Cuándo te casas?)",* 1892, Oleo sobre lienzo (101.5 x 77.5 cms) del Post impresionismo del pintor Paul Gauguin fue vendido en cifra récord de cerca de 300 millones de dólares en Febrero de 2015.

A manera de epílogo, las piezas del gran Arte vendido/comprado en estas mega-ciudades por empresas transnacionales, queda fuera del alcance del poder adquisitivo de la gente "común". Sólo los miembros de una oligarquía plutocrática (iniciativa privada) y muy pocos agentes públicos (gobiernos) tienen la capacidad de adquirir las obras de Arte a las que me refiero. Y también a manera de epílogo, observamos que esta misma validación que supone el valor monetario en el capitalismo ("si vale tanto debe ser bueno y debe ser bello"), modifica también los esquemas de percepción de los referentes estilísticos del Arte y sus discursos, ante el gran público.

Hablo de la construcción constante de nuevos imaginarios dentro de los límites del arte, en donde actualmente la hegemonía y el monopolio construyen las nuevas realidades; en donde convergen los artistas consagrados (maestros antiguos) y los protagonistas del arte contemporáneo; y en donde la tradición artística basada en la representación canónica, figurativa, icónica, convive y compite con el arte basado en la abstracción, en el concepto, en la inmaterialidad, en la nueva objetualidad, en lo efímero como expresión y en la producción masiva de decenas de parámetros estilísticos, realizada por miles de artistas ávidos de fama, fortuna y deseos de aparecer en la parafernalia (muchas veces fabricada) del arte de hoy, aplaudido por muchos, vilipendiado por otros.

La hegemonía y el monopolio han acompañado al arte durante siglos, por lo menos desde que las obras tuvieron firma y autoría; ya sea en el Renacimiento bajo el cobijo de los grandes mecenas de la época, o bien en el s. XVIII cuando desde el enfoque canónico/académico se defendían las posturas del Gran Arte y se postulaban en el Salón de París; o bien desde el Salón de los Rechazados o, desde las grandes rupturas protagonizadas por el romanticismo, el modernismo (con sus variantes geográficas) o las inquietantes vanguardias de inicios del s. XX.

El arte busca cauces que se han visto abrevados por la representación mimética de la realidad, por la crítica social, por la influencia de lo onírico y el psicoanálisis, por la catarsis emocional, por la abstracción pura, por el tiempo y el espacio, por la posibilidad de la tecnología, por el concepto como valor último, por la transdisciplina, con un largo etcétera.

Llega el siglo XXI como testigo y juez del presente y de todos los siglos anteriores. Los conocedores, historiadores, expertos y críticos, son algunos de los actores clave en el proceso taxonómico/axiológico de la obra artística. Los artistas son atentos a las dinámicas locales y globales, y, en su actividad profesionalizante, padecen de la misma urgencia que las demás disciplinas como condiciones *sine qua non* dentro del esquema globalizador: renovarse o morir, innovación y creatividad ante todo.

Las condiciones históricas gestadas en los límites del Sacro Imperio Romano Germánico desde la Edad Media y las propias que enmarcaron el Renacimiento, provocaron que ciudades como Florencia y Venecia (y poco después París), se consolidaran como referentes culturales de sociedades dedicadas al humanismo y al Arte, proveniente de la crisálida medieval de las Artes Liberales y redefinido como Artes Mayores o Bellas Artes.

De la misma forma y al mismo tiempo en que las ciudades absorbían el ímpetu y transfiguración derivada de las grandes revoluciones tecnológica y social (la primera Industrial y la Francesa), el arte y los artistas realizaban introspecciones mientras transitaban las calles, plazas y callejones de Londres y París. La Gran Exposición de la capital inglesa en 1851 *(Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations)* mostró al mundo el rostro del progreso hacia la modernidad, y tendría continuidad 4 años después en la gran ciudad francesa en 1855.

La hegemonía de estas dos grandes urbes sería un poco después eclipsada por la Primera Guerra Mundial (y la

Segunda tras un breve respiro); es aquí cuando Nueva York aparece en escena para nunca más bajar del podio, consolidándose como la capital mundial del Arte desde 1950.

Hacia finales del s. XIX y principios del XX, vivir en la Ciudad Luz, la ciudad de París, era requisito ineludible para los artistas; Picasso, Jongkind, Pisarro, Matisse, Modigliani, Renoir, van Gogh, Valadon, Braque… son ejemplo de ello. ¿Cuáles son las ciudades en 2015 donde los artistas quieren morar?, ¿qué es lo que hace a un gran artista actualmente?, ¿el valor monetario de su obra?, ¿su aceptación (y consumo) por millonarios snobs?, ¿qué requisitos reúnen estas ciudades que han monopolizado los escenarios del mercado artístico a partir de los años 70?

2. Ciudades hegemónicas, ciudades globales

Existen una gran variedad de adjetivos (sustantivados a la postre) que han sido utilizados para tratar de definir a las ciudades. No es mi inquietud por ahora puntualizar el origen de estos pensamientos, sino hacer referencia a algunos factores –económicos, territoriales, culturales, demográficos, sociales, etc.– que son tomados en cuenta por diversos autores (urbanistas, arquitectos, sociólogos, políticos) en su conceptualización.

Así, tenemos por ejemplo a la ciudad comercial, industrial, universitaria, compacta, difusa, fragmentada, satélite, lineal, dormitorio, multifuncional, turística, patrimonial, collage, posmoderna, sin límites, ausente, hojaldre, ideal, neoliberal, oscura, sustentable, sostenible, utópica, genérica… y la global. Independientemente de estos enfoques es común reconocer a las ciudades actuales con base en 4 aspectos principales (y por supuesto no los únicos) según mi percepción: Su tamaño (extensión territorial), su población (número de habitantes), su densidad (en habitantes por kilómetro que incluye p. ej. la inserción de edificios de gran altura); y su influencia a nivel nacional y mundial.

La misma necesidad taxonómica de los expertos, ha originado además términos como megaciudad, megápolis, áreas o zonas metropolitanas, *clusters* y otros, que ponen de manifiesto la saturación de los límites preestablecidos de las áreas urbanas (municipalidades, prefecturas, condados, etc.) y la anexión funcional/espacial de los territorios inmediatos en términos de continuidad.

De esta manera, observamos la numeralia de estudios como el publicado por Demographia (*Demographia world urban areas 2015*), en donde las cinco ciudades más pobladas del mundo son:

- Conurbación Tokyo–Yokohama (Japón), con casi 37.8 millones de habitantes.
- Jakarta (Indonesia), con 30.5 millones de habitantes.
- Manila (Filipinas), con 24.1 millones.
- Delhi (India), con 23,9 millones.
- Karachi (Pakistán) con 23.5 millones.

En el mismo estudio, las cinco mayores ciudades por su extensión geográfica son:

- Nueva York (Estados Unidos), con 11,642 km^2.
- Conurbación Tokyo–Yokohama (Japón), con 8,547 km^2.
- Chicago (Estados Unidos), con 6,856 km^2.
- Atlanta (Estados Unidos), con 6,851 km^2.
- Los Angeles (Estados Unidos), con 6,299 km^2.

Por densidad (habitantes por km2) se enlistan:

- Dhaka (Bangladesh), con 43,500 hab/km^2.
- Hyderabad (Pakistán), con 40,300 hab/km^2.
- Mumbai (India), con 32,400 hab/km^2.

- Kalyan (India), con 30,500 hab/km^2.
- Vijayawada (India), con 30,100 hab/km^2.

Con estos datos cuantitativos, ninguna de estas ciudades citadas (con excepción de Nueva York y recientemente Mumbai), entran en el parámetro que buscamos en función de su influencia en términos culturales, y como escenario del mercado artístico internacional, global. Parece que ni la densidad, ni la extensión geográfica o la cantidad de población presuponen que las ciudades ostenten las condiciones necesarias para convertirse en polos de desarrollo culturales.

Para el tema que nos ocupa, consideraré por encima de los previamente citados, el cuarto aspecto, que determina a las ciudades por su influencia. En este sentido, me remito a tres referentes básicos:

a) Los parámetros citados en el *A.T. Kearney Global Cities Index* 2014[3] en donde se establece un ranking (Kearney, 2014) de las ciudades con base en los siguientes aspectos, principalmente:
    - Actividad económica.
    - Capital humano.
    - Intercambio de información.
    - Experiencia cultural.
    - Compromiso político.

b) El concepto de ciudad global atribuido a Saskia Sassen[4] (Sassen, 1991), los estudios realizados por el GaWC (Globalization and World Cities 2012) [5] y su clasificación en ciudades Alpha, Beta y Gamma. En este tenor, la ciudad global se comprende en términos de su crecimiento urbano, pero también de su consistencia a través de características derivadas de los procesos de la globalización y sus efectos, que menciono a continuación de manera enunciativa, mas no limitativa:
    - Un reconocimiento de nomenclatura a nivel mundial (internacional).
    - Un desarrollo avanzado en términos de telecomunicaciones.
    - Tener una conurbación considerable, en términos de número de habitantes y extensión.
    - Ostentar influencia y participación en eventos de carácter internacional.
    - Contar con un avanzado sistema de transporte (terrestre) intra y extraurbano y contar con por lo menos un aeropuerto con gran capacidad de interconexión (movilidad).
    - Altos índices de calidad de vida y desarrollo humano.
    - Ser sede de empresas de talla mundial (multinacionales) dentro de los diferentes sectores productivos. Capacidad financiera, altos índices bursátiles,
    - Considerarse una ciudad cosmopolita.

---

[3] A.T. Kearney es una empresa consultora fundada en 1916 con 61 oficinas en más de 40 países (incluidos México y España). En el año 2008 realizó en conjunto con el *Chicago Council of Global Affairs* un ranking de ciudades globales publicado en la revista bimestral *Foreign Policy,* con la asesoría de la socióloga Saskia Sassen, et al.

[4] Socióloga holandesa, premio Príncipe de Asturias 2013 (Ciencias Sociales).

[5] Creado en el Departamento de Geografía de la Universidad de Loughborough (Reino Unido); fundado por Manuel Castells (University of Southern California), John Friedmann (University of British Columbia), Sir Peter Hall (University College London), Saskia Sassen (Columbia University) y Sir Nigel Thrift (University of Warwick).

- Sede de instituciones de alto rendimiento o impacto (institutos de investigación, universidades,
- Tener relevancia en cuanto a ambiente cultural se refiere y facilidades para el desarrollo cultural (museos, ferias, teatros, festivales, etc.)

c) El reporte denominado *World Cities Culture Report* (2014), que determina a la cultura (y sus manifestaciones) como el "corazón de las políticas públicas de la ciudad mundial" (WCCR, 2014: 10) en donde la competencia de las ciudades se da en términos de crecimiento económico y de mercado, pero también cultural (incluyendo su industria); propiciando el establecimiento de los *headquarters* de las principales firmas que veremos más adelante.

   El WCCR 2014, analiza básicamente los siguientes aspectos o áreas temáticas para la exploración de los patrones de datos:

   - Herencia cultural.
   - Cultura literaria.
   - Artes performativas.
   - Cine y juegos (eventos).
   - Gente y talento.
   - Vitalidad cultural y diversidad.

Estas ciudades globales, sus pobladores y administradores, ven a la cultura como una parte de su potencial y fuerza económica, pero no sólo en términos de empleo e impuestos, sino porque la fuerza de trabajo –los habitantes– sea bien educada, viva en entornos creativos que magnifiquen las sinergias de una sociedad (y economía) del conocimiento, informacional y global –parafraseando a Castells–, además de incluir cualidades como la tolerancia entre la diversidad de individuos (dado que el grueso de la mayoría de estas poblaciones es resultado del crecimiento social –inmigración–[6]). Son ciudades competitivas entre sí, en donde las autoridades deciden generar políticas para consolidarse como centros especializados (Gordon, 1999: 1002).

El primer referente (A.T. Kearney, 2014) considera que las primeras 10 ciudades globales dentro del *Global Cities Index* (de un listado de 84) son:

- Nueva York
- Londres
- París
- Tokio
- Hong Kong
- Los Angeles
- Chicago
- Beijing
- Singapur
- Washington

De éstas, todas mantienen casi de manera inamovible su ranking desde 2008 de acuerdo a la casa consultora; sería únicamente Beijing la que aparece en escena con un rápido ascenso desde el lugar 12 (2008) ó 15 (2010) a un octavo lugar en 2014, posibilitado sobre todo por el parámetro de "capacidad de negocios", y que hoy en día se encuentra a la par de las primeras 3 ciudades globales: Nueva York, Londres y París.

[6] Ver Tabla 1. Porcentaje de habitantes "foráneos" en Nueva York, como ejemplo de ello.

El segundo referente, GaWC (*Globalization and World Cities*), considera las ciudades Alfa en 3 niveles: Alfa ++, Alfa +, Alfa y Alfa -[7].

GaWC ha realizado el estudio en los años 2000, 2004, 2008 y 2012. En este último (GaWC, 2012), la clasificación es como sigue[8]:

- Ciudades Alfa ++: Nueva York, Londres.
- Ciudades Alfa +: Hong Kong, París, Singapur, Shanghai, Tokio, Beijing, Sydney, Dubai.
- Ciudades Alfa: Chicago, Mumbai, Milán, Moscú, Sao Paolo, Frankfurt, Toronto, Los Angeles, Madrid, Ciudad de México, Amsterdam, Kuala Lumpur, Bruselas.
- Ciudades Alfa –: Seúl, Johannesburgo, Buenos Aires, Viena, San Francisco, Estambul, Jakarta, Zurich, Varsovia, Washington, Melbourne, Nueva Delhi, Miami, Barcelona, Bangkok, Boston, Dublin, Taipei, Munich, Estocolmo, Praga, Atlanta.

Cabe resaltar aquí que para la los estudios realizados, GaWC se inspiró en tres autores de referencia ineludible, que han discutido los procesos y tendencias de las principales ciudades: Manuel Castells, con su obra *"Network Society"* de 1996; Peter Dickens con *"Global Shift"* de 1998 y los textos de la Open University *"Understanding cities"* del año 1999. Hago énfasis sin embargo, en la sentencia que el mismo Castells apunta en relación a que las ciudades globales no son por sí solas, no son entes aislados; sus posibilidades surgen en función de sus redes, nodos, flujos, interconexión con otras ciudades cercanas y lejanas, son resultado del fenómeno global entendido como el resultado contemporáneo del capitalismo, y que el *performance* de estas ciudades globales funciona muchas veces a pesar de conflictos internos y externos, como los cinturones de miseria poblacionales o, como él los llama, los "agujeros negros" de la marginalidad (Castells, 1998).

Reconocemos entonces a estas ciudades globales como centros de un marcado dinamismo económico, a la vez que centros de innovación cultural y centros neurálgicos de redes globales, redes de toda clase y tipo.

Se convierten entonces en escenarios hegemónicos de enorme influencia económica, cultural, social; pero escenarios cuya hegemonía va más allá del efecto Guggen-

	Londres	París	Nueva York	Moscú	Los Angeles	Tokio
Número de museos	173	137	131	365	221	47
Galerías de arte	857	1,046	721	65	434	688
Teatros	241	353	420	182	330	230
Salas de concierto *(major)*	10	15	15	4	6	15
Festivales anuales	254	360	309	537	257	485
Librerías públicas	383	830	220	507	240	377
% inmigrantes (habitantes)	30.8%	12.4%	36.8%	13%	35.6%	2.4%

Tabla 1 – Datos comparativos entre ciudades globales. Fuente: E. Camacho, elaboración con datos del *World Cities Culture Report* 2014

[7] Para consulta de las ciudades Beta y Gamma, remitirse al listado del informe de GaWC 2012.

[8] Los parámetros utilizados en los protocolos de investigación de GaWC incluyen un total de 26 sets de datos: *World Cities Relational Data*.

heim en Bilbao, España (FioriArantes, 2000) sino que se han consolidado a través de décadas.

El tercer referente, el *World Cities Culture Report* 2014, considera a las siguientes 26 ciudades como las más significativas en términos culturales desde su estudio: Amsterdam, Berlín,Bogotá, Buenos Aires, Estambul, Estocolmo, Hong Kong, Johannesburgo, Londres, Los Angeles, Madrid, Montreal, Moscú, Mumbai, Nueva York, París, Río de Janeiro, Sao Paulo, Seúl, Shanghai, Sidney, Singapur, Tokio y Toronto.

La totalidad de ellas se encuentran a su vez enlistadas en el estudio de GaWC; la mayoría son ciudades Alfa, con excepción de Berlín, Bogotá, Montreal y Río de Janeiro, que son ciudades Beta, siendo Berlín y Montreal las de más probabilidad para convertirse en Alfa a corto plazo.

No es ocioso destacar los siguientes datos con respecto de las 3 grandes ciudades Alfa (Londres, Nueva York y París) que históricamente detentan su jerarquía en el ámbito cultural y artístico[9], aunque incluyo a Moscú, Los Angeles y Tokio, que siendo ciudades Alfa y a pesar de los números, no se han posicionado como escenario del mercado global artístico.

Como dato simbólico, la ciudad de Nueva York, según un artículo de *artmarketinsight* (ArtPrice 1141) es hoy en día, hogar de más de 100,000 artistas.

También es importante resaltar, cómo ha pesar de sus indicadores, Tokio fracasa como sede para la realización de subastas internacionales por parte de las grandes casas de subastas occidentales… ¿la causa?: El proteccionismo japonés, que ha alejado a las empresas europeas, quienes llegaron a operar con muchos tropiezos debido a las leyes y reglamentos del país asiático y de alguna manera por la escasa intención de marchantes y otros actores, de participar en subastas de "corte occidental".

3. Ciudades clave en el mercado artístico global

Según Art Price en colaboración con AMMA (Art Market Monitor of Artron), en 2014 los países que concentran el mayor porcentaje de transacciones y montos de compra venta de las obras artísticas (producto de ventas en subastas públicas) lo ostentan China, Estados Unidos, Reino Unido y Francia principalmente, según la siguiente imagen, en donde realizo un comparativo entre 2004, 2009 y 2014:

País Año:	2004	2009	2014
China (varias ciudades)	1,9 %	17,4 %	37,2 %
Estados Unidos (predominantemente Nueva York)	46,3 %	27,9 %	32,1 %
Reino Unido (predominantemente Londres)	26,9 %	21,3 %	18,9 %
Francia (predominantemente París)	7,2 %	13,9 %	3,3 %
Italia	3,7 %	3,2 %	0,8 %
Alemania	2,9 %	3,2 %	1,4 %
Otros países	11,1 %	13,1 %	6,3 %

Tabla 2 – Datos comparativos, productos de ventas en subastas públicas. Fuente: E. Camacho, elaboración con datos del *World Cities Culture Report* 2004, 2009 y 2014

[9] Datos del World Cities Culture Report 2014

En donde el 100% equivale a cerca de 15,200 millones de dólares y el número de transacciones (esto en 2014) fue de poco más de 500 mil[10]. Es de destacar que 10 años antes, en 2004, la cifra total del producto de ventas fue cercana a los 5,000 millones de dólares con y el número de transacciones se aproximó a las 200 mil[11].

En aquel año (2004) se vendió *Garçon à la pipe* (Pablo Picasso, 1905) en 93 millones de dólares (104 millones con gastos incluidos), seguido muy distante por la obra de Paul Gauguin, *Maternité (II)* (1899) con 35 millones, ambas ventas realizadas por Sotheby's en la ciudad de Nueva York. De hecho, de las 100 obras más costosas vendidas en 2004, 66 de ellas se vendieron en la ciudad de Nueva York, 32 de ellas se vendieron en Londres, una en Boston y otra más en París.

En cuanto a las casas de subastas, 34 de esas transacciones fueron de Christie´s, 1 de Skinner y 65 de Sotheby's.

Por supuesto, estas dos grandes casas de subastas, Christie´s y Sotheby's, son hegemónicas (duopolio, podríamos decir) y tienen salas de ventas en esas 2 grandes ciudades también hegemónicas: Nueva York y Londres.

Pero el dato más trascendental radica, como se aprecia en la tabla 2, en que hace 10 años, Hong Kong (bajo administración China desde 1997) apenas figuraba con un 1,9 % de total de ventas global. En 2014, diez años después, China maneja un sorprendente 37,2% del total de ventas (en 2011 alcanzó en 41,4%), y ha agregado 2 ciudades globales "alfa": Shanghai y Beijing (Pekín) en el proceso (además de otras beta y gamma). Así, en térmi-

		Salas de venta de:	
En:	**Rango GaWC**	**Christie´s**	**Sotheby´s**
Nueva York	Ciudad alfa++	Sí (1977)	Sí (1955)
Londres	Ciudad alfa++	Sí (1766)	Sí (1744)
Beijing	Ciudad alfa+	No	Sí (2012)
Hong Kong	Ciudad alfa+	Sí (1986)	Sí (1973)
Paris	Ciudad alfa+	Sí (2001)	Sí (1967)
Shanghai	Ciudad alfa+	Sí (2013)	No
Dubai	Ciudad alfa+	Sí (2006)	No
Amsterdam	Ciudad alfa	Sí (1973)	No
Milán	Ciudad alfa	Sí (1958)	Sí (1973)
Mumbai	Ciudad alfa	Sí (2013)	No
Zürich	Ciudad alfa-	Sí (1978)	Sí (1969)
Ginebra[1]	Ciudad beta	Sí (1968)	Sí (1980)
Doha	Ciudad beta	No	Sí (2008)

Tabla 3 – Principales ciudades globales, sedes de salas de subastas de las Casas de Subastas hegemónicas. Fuente: E. Camacho, elaboración con datos del *GaWC 2015 y páginas oficiales de Christie´s y Sotheby´s*

[10] Según ArtPrice, cantidad sobre lotes vendidos, es decir, cerca del 65%.

[11] Tomando en cuenta únicamente lo concerniente al *Fine Art,* es decir, dibujos, pinturas, esculturas, instalaciones, fotografías, acuarelas y grabados.

nos económicos, las ciudades de más impacto en el mercado artístico global son:

- Nueva York, (4,680 millones de dólares)[12] [13] / Ciudad Alfa ++.
- Londres, (2,840 millones de dólares) / Ciudad Alfa ++.
- Beijing, (2,600 millones de dólares) / Ciudad Alfa +.
- Hong Kong, (906 millones de dólares) / Ciudad Alfa +.
- París, (425 millones de dólares) / Ciudad Alfa +.
- Shanghai, (422 millones de dólares) / Ciudad Alfa +.

Las dos casas de subastas hegemónicas, manejan este mercado denominado "de alta gama", y que aunque representa únicamente entre 1 y 1,5% de los lotes vendidos, dictan por su volumen los parámetros económicos en el mercado del arte global.

La conectividad es muy importante. En 2015, las 2 casas de subastas más importantes (Christie´s y Sotheby´s) reciben desde un promedio de 200 países, las inscripciones para subastas por internet utilizando básicamente internet móvil. Estos dispositivos son utilizados, según empresas de consultoría, sobre todo por personas con alto poder adquisitivos cuya edad oscila alrededor de los 50 años *(silver surfers).*

4. Ferias, bienales y galerías

Como respuesta de contrapeso, las Ferias de Arte y las Bienales se han introducido con éxito en el circuito global del arte. Al igual que las grandes casas multinacionales de subastas, también buscan escenarios para la comercialización de los mercados primario y secundario; también buscan espacios de convergencia entre galeristas, artistas, marchantes y coleccionistas, pero también de editoriales y conferencistas, abriendo espacios de reflexión y diálogo, con actividades periféricas que garantizan el éxito con impacto global. También buscan ciudades con impacto cultural, con las facilidades y servicios que implica por lo menos una ciudad gamma en términos de seguridad, alojamiento, localización privilegiada, medios de transporte y un ambiente cultural consolidado. Son espacios abiertos a la exposición de artistas jóvenes o "emergentes". Llegan a representarse (como el caso de Art Basel) más de 2,000 artistas, convocando a más de 200 galerías provenientes de todos los rincones del mundo. Son también escenarios del entretenimiento, atractores de inversionistas privados, coleccionistas, caza-talentos, mecenas, y que por supuesto ofrecen beneficios económicos a las ciudades que los albergan.

5. A manera de conclusión

Tras el estudio comparativo de las cifras aportadas por los tres referentes de ciudades globales y los datos aportados por ArtPrice, reconocemos una correspondencia entre las principales ciudades (sobre todo Alfa y Beta) y los principales escenarios seleccionados por las principales casas de subastas y ferias internacionales. Existen ciudades con gran capacidad cultural, como Bogotá, San Francisco o Ciudad de México, que son escenario de grandes festivales y eventos artísticos dentro del tema que nos ocupa. Sin embargo, no alcanzan los rangos de las principales en algún aspecto, o bien, tienen factores de riesgo (financiero por ejemplo) o variables de percepción social, inestabilidad, inseguridad, corrupción, e inclusive factores de contaminación ambiental.

En el mismo estudio de A.T. Kearney (2012) se mencionan algunas ciudades con estas variables; ciudades como Méxi-

[12] Según ArtPrice, se estima que por sí solo, Nueva York produce el 95% de las ventas en el mercado norteamericano.

[13] En sólo 2 días (13 y 14 de mayo de 2014, en Christie´s Nueva York) se generaron 1,000 millones de dólares.

co tienen un elevado factor de vulnerabilidad de 7,8 (siendo 10 el máximo), Buenos Aires con 6,2 y Moscú con 5,6.

No es casualidad que las Ferias más importantes del mundo se instalen en ciudades globales y se dupliquen para alcanzar el impacto geográfico deseado, en ciudades alfa, beta y gamma, e incluso de "*high sufficiency*": Arco en Madrid (Alfa), Art Basel Miami (Alfa), Art Cologne (Gamma+), Art Basel Hong Kong (Alfa+), Frieze Art Fair Londres (Alfa++), The Armory Show Nueva York (Alfa++), Fiac París (Alfa+), Art Chicago (Alfa), Art Forum Berlin (Beta+), Art Moscow Fair (Alfa), Art Rotterdam (Beta-), Glasgow International Festival of Visual Arts (Gamma), Zona Maco México (Alfa).

Los inicios de la economía del Arte son realmente jóvenes, iniciando con los estudios de Baumol & Bowen en 1976. Los actores del mercado del Arte, artistas, coleccionistas, galeristas, marchantes, las iniciativas privadas y públicas (gobiernos, museos, etc.), comprenden la necesidad de la base económica para el desarrollo de la actividad artística y continuar garantizando las expresiones artísticas. Será tema de otra ocasión, tomar en cuenta cómo el panorama económico del Arte y la valoración comercial de la obra (y por ende del Artista y quizás de la misma tendencia estilística) influyen en la valoración estética de la misma, situación que quizá no sea nueva, pero que hoy magnifica sus referentes y proporciones en el contexto de la globalización y sus escenarios urbanos, con nosotros como actores o bien, como espectadores.

Bibliografía

ArtPrice. El Mercado del Arte en 2004. Disponible en http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2004.pdf (última consulta: 12 de octubre de 2015).

ArtPrice. El Mercado del Arte en 2009. Disponible en http://imgpublic.artprice.com/pdf/trends2009_es.pdf (última consulta: 12 de octubre de 2015).

ArtPrice. El Mercado del Arte en 2014. Disponible en http://imgpublic.artprice.com/pdf/rama2014_es.pdf (última consulta: 12 de octubre de 2015).

Bauman, Zygmunt (1999). *La globalización: sus consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 94.

Castells, Manuel (1998). *La era de la información, tomo I*. España: Alianza Editorial.

Demographia. Demographia World Urban Areas, 2015 (PDF) (11th ed.). Disponible en http://www.demographia.com/db-worldua.pdf (última consulta: 4 de noviembre de 2015).

Fiori Arantes, Otilia (2000). "Pasen y vean... Imagen y city-marketing en las nuevas estrategias urbanas" en *Punto de Vista. Revista de Cultura*. Nº 66, Buenos Aires, pp. 16-19.

Foreign Policy. The 2008 Global Cities Index. Disponible en http://foreignpolicy.com/2009/10/06/the-2008-global-cities-index/ (última consulta: 31 de octubre de 2015).

Globalization and World Cities, GaWC. The World according to GaWC, 2012. Disponible en http://www.lboro.ac.uk/gawc/world2012t.html (última consulta: 18 de octubre de 2015).

Gordon, Ian. (1999). "Internationalization and urban competition" en *Urban Studies* (36:56), pp.1001-1016.

Kearney, A.T. The 2014 Global Cities Index. Disponible en https://www.atkearney.com/documents/10192/4461492/Global+Cities+Present+and+Future-GCI+2014.pdf (última consulta: 26 de octubre de 2015).

Saskia Sassen (1991). *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba. Título original: *The Global City: New York, London and Tokyo*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

World Cities Culture Forum 2014, Disponible en http://www.worldcitiesculturеforum.com/ publications/world-cities-culture-report (última consulta: 5 de noviembre de 2015).

ICONOGRAFÍA MADRILEÑA DE LOS '50. CÉSAR LUCAS, FOTOGRAFÍAS DE UNA CIUDAD EN TRANSICIÓN*

Mónica Carabias Álvaro
Francisco José García-Ramos
Universidad Complutense

1. Construyendo un paisaje social

Entre todos los escenarios fotografiados la ciudad ha sido, sin duda alguna, una de las mayores fuentes de inspiración para todo aquellos fotógrafos que buscaban retratar la actualidad. En nuestra memoria fotográfica la vida en las ciudades ocupa un lugar importante: el trabajo de Weegge –"Naked City" (1945)– y el de la Photo League; la obra de Walker Evans, que demostró que no era preciso mirar a través de la cámara para obtener buenas fotografías; "La Chanca" (1956) de Carlos Pérez Siquier; los trabajos de William Klein –"New York", 1956– o Robert Frank –"Los Americanos", 1958)–, que reflejaron el nuevo interés por registrar con cercanía e instantaneidad los temas cotidianos; "Calle Southam" (1956-1961) de Roger Mayne; los trabajos de Francesc Català-Roca para ilustrar las guías turísticas madrileñas[1] o los de Joan Colom sobre la Barcelona de los 60, el Raval o el barrio chino; la exposición "New Documents"[2], donde se exhibió la excelencia de contemplar lo cotidiano a través de las obras de Garry Winogrand, Lee Friedlander y Diane Arbus; sin olvidar, entre otros muchos, "Un día libre: diario inglés" (1974) de Tony Ray-Jones. Todos ellos lograron componer una obra documental a la vez que personal y reflexiva, registro de un tiempo y un lugar concretos susceptibles de ser fotografiados para ser conocidos.

> Mientras los seres humanos sigan viviendo y sigan existiendo problemas verdaderos, vitales, importantes, y alguien tenga ganas de expresarlos con simplicidad, con sinceridad, o con alegría y sentido del humor, habrá un lugar para los fotógrafos, igual que para los poetas y los novelistas (Cartier-Bresson, 2014: 33).

* El presente artículo ha sido realizado en el marco del proyecto "50 años de Arte en el Siglo de Plata Español (1931-1981)" (Ref. P. E. de I+D+i, MINECO, HAR2014-53871-P).

[1] Un trabajo que cubría las décadas 50, 60 y 70 del que pudo verse una selección en la exposición "El transporte público madrileño en el objetivo de Catalá Roca" Consorcio Regional de Transporte, Metro de Madrid, verano 2015.

[2] Comisariada por John Szarkowsky en 1967, 28/02/1967 en el Moma de Nueva York.

1.1. Un retrato por el Madrid "cincuentón"

En la actualidad la situación de España a comienzos de los años 50 resulta de sobra conocida: aún estaba vigente el boicot diplomático liderado por la ONU y habíamos sido excluidos del Plan Marschall y del Tratado Atlántico Norte. En este contexto resulta sumamente interesante echar una ojeada, por ejemplo, a algunos de los reportajes fotográficos realizados en estos primeros años por los fotógrafos Kessel (1949)[3], Ivan Massar y Leonard Schugar (1949)[4], Henry Reis (1950)[5] o, el más conocido, Eugene Smith (1952)[6]. Todos ellos contribuyeron en mayor o menor grado en la configuración de la imagen internacional de una España negra y arcaica. Estos reportajes, indiscutiblemente interesados dado su cariz político, fueron inmediatamente contestados y cuestionados por la prensa española –*Mundo Hispánico*[7] y *Semana*[8]– donde se libró una auténtica batalla en imágenes contra los semanarios *Life* y *Look*[9] con el objetivo de minimizar, sobre todo, la leyenda negra de Smith, con un nuevo retrato de una España en progreso y modelo de civilización por "su elevada moralidad".

De cualquier modo el retraso social y cultural era un hecho. La escasez y el racionamiento de alimentos, la dictadura cruel de Franco, el retraso técnico-productivo. España era un país marcado por los contrastes, las desigualdades sociales así como por la penuria y la miseria. El primer acercamiento hispano-norteamericano se produjo en 1951. Un año después la Ley de Asignaciones de Seguridad Mutua reservaba 100 millones de dólares en su presupuesto para ayudar económica, técnica y militarmente a España. Este movimiento precipitó la publicación de un nuevo reportaje en *Life,* de nuevo a cargo de Kessel[10], pero muy distinto al de 1949. Se trataba de un reportaje de 16 fotos a color, donde no había rastro de la España negra, de sus miserias o rasgos arcaicos sino un conjunto fotográfico de paisajes evocadores, de monumentos grandiosos y estampas festivas. Finalmente, en 1953 los pactos militares y económicos se realizaron sin haber pedido a cambio modificación alguna al régimen dictatorial de Franco.

John G. Morris comentaba que Gjon Mili se acercó mucho cuando afirmó que una buena imagen requiere "la

---

[3] "Spain" en *Life*, 4 de abril de 1949, pp. 111-121.

[4] "Franco´s Spain: poorhouse of the West" en *Look*, 15 de junio de 1951, pp. 21-24.

[5] Ilustraba, igualmente, el retraso en el que se encontraba España. Su trabajo fue un extenso y completo panorama de cómo era la vida de los españoles desde sus actividades laborales, donde se veía el atraso técnico, hasta las escenas más variopintas de la vida cotidiana en la calle protagonizadas por personas anónimas. Este reportaje frío y oficial, actualmente se encuentra en los fondos de la U.S. National Archives and Records Administration, fue encargado por las autoridades norteamericanas. Reis recorrió distintos países europeos para documentar los beneficios del Plan Marshall. El reportaje, de marcado carácter oficial y frío, obedecía a la percepción de país "insólito" que Estados Unidos tenía de nuestro país. 50 fotografías del reportaje se expusieron en la muestra "Un mundo aparte. El retrato americano de la sociedad española en 1950 imágenes" [comisarios: Antonio Niño y Mónica Carabias Álvaro], Archivo General de la UNED / Facultad de Geografía e Historia UCM, 2014.

[6] "Spanish Village" en *Live,* 9 de abril de 1951, pp. 120-129.

[7] "Deleitosa de Life. La España contra la que España lucha", *Mundo Hispánico*, n.40, 1951, pp. 21-29.

[8] "Frente a una información amañada y ridícula. De la leyenda negra a la foto negra sobre España" escrito por W. Fernández Flórez, *Semana*, 24 de julio de 1951.

[9] "Usa no es así. Réplica a "Look, n.27, 1951, p. 9

[10] 18 de agosto de 1952.

breve connivencia entre lo previsible y lo azaroso" (…). No ha de invitar a la reflexión sino provocar un choque que alerte al espectador sobre la rareza del fragmento de realidad que ve" (2013: 41). En 1957 César Lucas (Cantiveros, Ávila, 1941) demostró, con apenas 17 años, la rapidez e intuición con la que se debía trabajar en este oficio al fotografiar a un trotamundos del que había tenido noticia a través de la prensa y el que se había encontrado cuando paseaba por El Retiro.

> Cuando tenía unos 10-12 años yo solía leer los periódicos. Había un hombre, un australiano que estaba dando la vuelta al mundo a pie y que había llegado a Madrid. Era un breve. Me quedé un poco con eso pero sin darle importancia. Cuando voy hacia el Retiro, a la altura de Cibeles, veo un tío raro. ¿qué quiere decir raro? Pues que llevaba pegatinas en la chaqueta, llevaba una gorra con pegatinas de países, que llevaba una mochila… Y me acerco a él y se lo pregunto: –¿Usted es el hombre que está dando la vuelta al mundo?–. Me dice que sí. Me empezó a latir el corazón y cogí la cámara, le hice una foto y me voy corriendo al diario *ABC* para dar la foto. –Está bien, vale. Dile a tu jefe que las haga un poco más grandes y que tengas más contraste porque es que esta reproduce peor. Le digo: –No, si la foto la he hecho yo. –¡Hombre, chaval, pues entonces estupendo! Me hace un papel para que suba a administración y me paguen la foto, 25 pesetas. Aquella noche tengo que reconocer que no dormí porque yo estaba mirando el reloj pensando a qué hora sale el *ABC*, ya estará el *ABC* en la calle, va a salir mi foto. Y salió la foto en una página con otras dos fotos, ponía: Foto César. Ahí fue donde me pica el veneno del fotoperiodismo (Lucas, 2015).

El impulso de retratarle respondió tanto a su personalidad inquieta como a una sorprendente intuición más propia de un veterano que de un principiante. Fue su primera fotografía publicada en prensa y el comienzo de su profesión como fotoperiodista –"siempre hice fotos para ser publicadas, para ser contadas, para enseñar las cosas que pasaban"–, un oficio desde donde reivindicar el valor de la imagen fotográfica. Con esta primera imagen quedaba clara su actitud de apartarse, incluso, de desconfiar, al igual que declarase Willy Ronis, de aquellas imágenes que no pudieran descifrarse sin la ayuda de las palabras:

> El director es el director. El es el que manda. El que sabe lo que quieren los lectores. Y los lectores son los que hacen los periódicos. Al principio de mi carrera veía que las fotos eran un comodín, como una mancha, que el redactor jefe ponía para poder quitar "plomo" a la página siguiente y que pesara menos. Los plumillas mandaban. Yo no quería ser artista. Sólo periodista como ellos. Y pensaba que si a los lectores les gustaban mis fotos, ya no serían un recurso, sino una auténtica información. Quizá si veían mis fotos ya no necesitarían leer lo que escribían los plumillas (Lucas, 2009).

Comentaba Cartier-Bresson que para él la fotografía era como llevar un diario:

> Llevo un diario fotográfico de lo que hago y puedo tomar fotografías en cualquier momento. Me limito a ser el testigo de las cosas que atraen mi ojo (…) Si doy con una historia, me entusiasmo con ella y me basta con registrar eso de lo que soy testigo (Cartier-Bresson, 2014: 27).

El retrato de Henri Martin se convirtió, así, en la primera fotografía de su "diario" de la ciudad. Un diario con el que recorrió como parte y testigo los aspectos más "idílicos" de la ciudad. Poco después de tomar esta foto, Fernando Nuño y Antonio Alcoba le invitaron a formar parte de la joven agencia Europa Press que, buscaba fotógrafos nuevos, sin apenas experiencia, a los que formar. Reconoce que esta fue su primera oportunidad de oro. La segunda, trabajar en *Diario Pueblo* donde comenzó en 1961:

> Pueblo entonces era un auténtico bombazo, un periódico muy popular, con mucha tirada y éxito. Cuando me ofrecen trabajar para ellos no lo dudé. (…) Tengo que

> reconocer que esa fue mi auténtica escuela profesional, donde yo creo que parte de lo que he llegado a ser se lo debo a *Pueblo* (Lucas, 2015).

En apenas tres años, se estaba convirtiendo en un fotógrafo callejero, "un todoterreno" como le calificó Raúl del Pozo, que supo como pocos retratar, definir y explicar la actualidad donde vivía y sin cuyo trabajo la historia de nuestro tiempo no estaría del todo explicada:

> El valor documental de una fotografía, el testimonio es sagrado. Es la gran riqueza que tiene la imagen, lo que está delante y lo que estás viendo es lo que es. Esto vale en todos los idiomas y en todas las culturas… El efecto es el mismo porque lo que está ahí lo estás viendo tú. Eso no se puede tocar (Lucas, 2015).

Esta responsabilidad y honestidad con la que ve el fotógrafo, ha declarado César, debe afectar de igual manera a los medios[11]. Cartier-Bresson comentaba al respecto en una entrevista con Byron Dobell en 1957, que ambas cualidades competían, ciertamente, a las revistas que debían conservar el espíritu imperante en aquel momento: "(…) Las imágenes deben permanecer en su contexto" (Cartier-Bresson, 2014: 28).

Obligado a convivir con los fotógrafos oficiales del régimen[12], que lo miraban con recelo porque creían verlo en todas partes, se hizo un hueco para retratar Madrid, la ciudad en la que vivía y que lentamente se iría transformando en un espacio cosmopolita y moderno. Lo hizo con una estética conservadora, inicialmente en la línea de la fotografía agrupacionista, para poco a poco dar paso a un reportaje mucho más suelto y espontáneo –próximo a la escuela francesa Bresson, Ronis, etc., referencia visual, por otra parte, de la Agrupación Fotográfica de Cataluña y de la Escuela de Madrid– hasta alcanzar un estilo más propio, cercano a la escuela neoyorkina –más directo, espontáneo e inmediato– con el que alcanzaría su sello personal: la modernidad (Carabias Álvaro, 2009: 29).

Dentro de la tradición clásica del blanco y negro y de la fotografía urbana, la intuición de César le encaminaba, sin saberlo, a los intereses que dos décadas antes habían impulsado al grupo f/64 (1932-1935)[13]: un tratamiento directo de la imagen, un enfoque nítido y un encuadre cuidadoso. Es decir, obtener la imagen de la forma más directa, sin manipulación alguna. No obstante, estas primeras fotografías de un Madrid "cincuentón" resultaban, aún, deudoras de aquella fotografía conservadora que se realizaba dentro de las agrupaciones y sociedades fotográficas. Es importante señalar que no se trataba de fotografías que retrataran la dureza de la posguerra. Sino más bien un retrato nostálgico de tipo *atgetiano* por su carácter arqueológico y *doisneauniano* por su doble carácter social y artístico. En otra palabras el Madrid de los baños en el Manzanares, de las mujeres llenando los cántaros en la Fuente de la salud del Parque del Oeste, de los conciertos de la banda municipal en el Retiro, del tráfico en la Calle Alcalá, de los barberos afeitando en la calle, del público arremolinado en las calles con motivo de las procesiones como la de San Cayetano en el Barrio de Embajadores o la del Cristo de Medinaceli por la calle de las Cortes, entre otras, del tranvía atravesando las calles, de los baños en los viveros de la villa, de las terrazas en la Avenida José Antonio, de la construcción de Nuevos Mi-

[11] Recientemente Eliot declaraba en una entrevista: "cuando una foto es buena, ya está. No necesita nada más. Por eso no me gustan los retoques digitales, por otra parte, complejos en al fotografía documental", *El País*, Madrid, jueves 5 de noviembre de 2015, p. 31.

[12] Pato padre e hijo, Santos Yubero, Verdugo.

[13] Su primera exposición fue en 1932 en el Young Memorial Museum, San Francisco.

nisterios, de las meriendas en la casa de Campo, de los puestos alrededor de la calle San Miguel, de los aguadores de la calle de la Riva en Vallecas, de las fiestas de la verbena de la Paloma. También por imágenes más contemporáneas como las rebajas en los grandes almacenes[14].

> Había temas que se cubrían por rutina. Empieza el verano, pues haces imágenes de señoras con el abanico por la calle, de niños que están en la fuente bebiendo agua. Empiezan las rebajas, pues era la noticia de esos días. La foto de la gente haciendo cola o entrando masivamente en las tiendas llenas de carteles con los precios viejos, con los precios nuevos. Pues esa era la información de economía del día, que empezaban las rebajas y había que ilustrarlo (Lucas, 2015).

Desde muy temprano fue consciente de que la fotografía era un medio para comprender la actualidad, pero también una manera de vivir más intensamente. Las personas que saben ver, decía Willy Ronis, son tan escasas como las que saben escuchar. Paseando por Madrid su Leica le permitía aproximarse al sujeto, obtener planos abiertos donde captar al hombre en su entorno; escoger la visión de conjunto para facilitar su lectura a primera vista. De esta manera, este joven cronista pendiente de lo pintoresco, registra la iconografía más popular, pero no por ello banal o sentimental. Un retrato abierto a lo significativo y a lo típico que, evoca la memoria y nostalgia del espectador.



Fig. 1 – El Parque de El Retiro, Madrid, 1957. Fuente: César Lucas



Fig. 2 – Pegadores de carteles, Madrid, 1958. Fuente: César Lucas

[14] Galerías Preciados, fundados en 1943 por Pepín Fernández.

La cámara de César consolidó, de alguna manera, toda esta iconografía urbana, tan popular como nostálgica, que permaneció durante las décadas siguientes y que hoy en día está plenamente integrada en nuestro imaginario colectivo. Imágenes que ya forman parte de nuestro patrimonio visual y de nuestra memoria, muchas de ellas, de un gran sabor anecdótico, de calles, parques, gentes, lugares y escenas costumbristas de un Madrid de mediados de siglo del que fue testigo y partícipe. Esta iconografía conjuga la verdad del "retrato objetivo" con el "paisaje interior".

En conjunto, una "historia en imágenes" que evoca, indudablemente situaciones y realidades de un Madrid de los 50 nostálgico y bucólico que, conforman un recorrido muy libre por una ciudad que convierte en paisaje y unos parques que, convierte en "paseos" y que recuerdan en muchas de sus instantáneas, al ya realizado en la capital, una década antes, por la fotógrafa alemana Emmy Klimsch (Taylhardat, 2011):

> Tal y como la describen los fotógrafos, la fotografía es tanto una técnica ilimitada para apropiarse del mundo objetivo como una expresión inevitablemente solipsista del yo singular. Las fotografías retratan realidades que ya existían, aunque solo la cámara puede desnudarlas. Y retratan un temperamento individual que se descubre al abordar la realidad mediante la cámara. (…) En la medida en que la fotografía es (o debería ser) acerca del mundo, el fotógrafo cuenta poco, pero en la medida en que es el instrumento de una subjetividad intrépida y exploratoria el fotógrafo es todo. (Sontag, 1996: 132).

1.2. Madrid, escenario para la construcción de una leyenda del futuro

La memoria es muy importante, la memoria de cada foto tomada galopando a la misma velocidad que el acontecimiento. Mientras trabajamos, debemos estar seguros de que no nos dejamos nada, no podremos volver atrás y retomar el acontecimiento (Cartier-Bresson, 2014: 17).

La cámara de César Lucas también registró algunas de las escenas más insólitas vividas en la capital de los años 50 como fue la escala técnica de Ernesto Che Guevara[15], en Madrid el sábado 14 de junio de 1959, a las 20 horas, con motivo del viaje oficial de tres meses que, junto a tres escoltas, realizaba por Arabia Saudí, Asia, Yugoslavia y África. Una escala de apenas un día[16], en ningún momento aireada por las autoridades franquistas que, por otra parte, había sido autorizada por un tiempo limitado de 20 horas, con la condición de que no tuvieran contacto alguno con la oposición ni que realizaran actos políticos[17]. Recordar que apenas solo hacía seis meses Raúl Castro y su ejército habían tomado el poder

[15] Tras esta visita volvió a visitar España el 2 de septiembre, pero, esta vez, el avión quedó retenido en Barajas por dificultades técnicas. Permaneció casi una semana en la capital hasta que pudo partir el día 8 hacia La Habana. Se hospedó en el Hotel Suecia y visitó algunas librerías de viejo. De este viaje quedó únicamente una instantánea de Hermes Pato con un titular tan anecdótico como inocuo: publicado el 3 de septiembre de 1959: "Visita de Ernesto Che Guevara a Madrid. El guerrillero argentino Ernesto "Che" Guevara acudió a una corrida de toros en la plaza de Las Ventas durante su visita a Madrid", *ABC*, Madrid, 03/09/1959. En 1965 regresaba de por tercera vez a nuestro país. Lo hacía disfrazado, con identidad falsa –Ramón Benítez– y pasaporte uruguayo.

[16] El 15 de junio salía para El Cairo en dirección a la Cumbre de Países No Alineados.

[17] "Le acompañaron primero a su hotel, El Plaza, después a cenar a la Casa de Campo, donde se estaba celebrando la Feria de Productos Agrícolas. César le pidió permiso para acompañarle a la mañana siguiente y seguir haciéndole fotos hasta que partiera hacia El Cairo a media mañana: Nos citó al día siguiente a las seis de la mañana en el hotel donde le recogieron a él y un miembro de su delegación. Tenía interés en ver la Ciudad Universitaria, las instalaciones de la ciudad, el campus. Estuvo muy interesado en ver cuál era el edificio de la Facultad de Me-

en Cuba tras derrotar al dictador Fulgencio Batista; esta era por tanto la primera delegación que salía de la isla.

> Cuando la gente veía por la calle a cuatro miembros, tres de la delegación y el Che vestidos de un uniforme que no era un uniforme militar español y con barba la gente decía: –Mira estos son los cubanos. Estos son los revolucionarios cubanos–. Y alguien desde ese desconocimiento de la imagen que se tenía en aquel momento, porque sus imágenes se habían difundido muy muy poco. El nombre del líder de la revolución que más conocían era Fidel Castro (Lucas, 2003).

Se trató de un reportaje donde pocas veces la relación sujeto-objeto destilan tanta ingenuidad e intuición; la intuición le llevó siempre a ser paciente y esperar el momento que resumiera mejor visualmente el acontecimiento. En el se veía a un joven Ernesto Che Guevara vestido con el uniforme del ejército cubano con la barba, la típica boina negra y el puro, sonriente, relajado, a veces extrañado y divertido como la ocasión en la que se topó en plena Gran Vía con unas jovencitas de la Sección de Coros y Danzas ataviadas con el traje popular segoviano, al que los servicios secretos siguieron muy de cerca:

> Se me acercan dos agente de policía, de paisano naturalmente, y me piden que me identifique con el correspondiente susto que en aquellos momentos proporcionaba que la policía te requiriera para estos menesteres. Yo me identifiqué y me preguntaron que quién era yo, que qué estaba haciendo, de qué habíamos hablado y que dónde habíamos estado. Cuando le intenté explicar qué habíamos hecho y dónde habíamos estado el otro agente nos dijo: –Y no nos engañe, porque le hemos seguido (Lucas, 2003).

Un turista más paseando por la capital con un itinerario que dejó algunas de las instantáneas más desconocidas del Che como, por ejemplo, en la que le vemos firmando autógrafos a unos trabajadores en una obra[18]. Una visita turística, ciertamente, con lugares improvisados como la

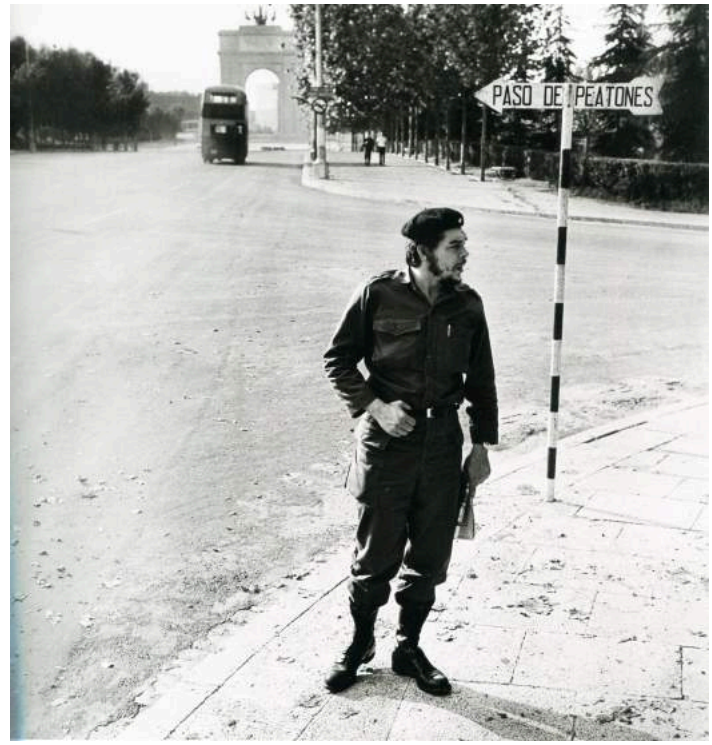


Fig. 3 – *Retrato del Ernesto Che Guevara*, Madrid, 1957. Fuente: César Lucas

dicina, de la Facultad de Farmacia, porque todos estaban alrededor de uno de los monumentos que se había inaugurado hacía unos años, que es el monumento aquel de los caballos", César Lucas en "Tras las huellas del Che en Madrid", *El País*, 8/05/2003. Disponible en http://elpais.com/diario/2003/08/05/revistaverano/1060034401_850215.html (última consulta el 5/11/2015).

[18] "Unos trabajadores que estaban haciendo alguna obra en la calle en la cercanía de la plaza de Carabanchel. Vi que de pronto se le habían acercado y él estaba firmando, escribiendo algo en un papel hasta que les dio el papel y vi que les había hecho un autógrafo", César Lucas en "Tras las huellas del Che en Madrid", op. Cit.

Feria del Campo en la Casa de Campo, previsibles como la Plaza de Oriente o el Palacio Real y demandados, por expreso deseo del interesado, como fueron: su visita a la plaza de toros de Vista Alegre, a la Ciudad universitaria e instalaciones, a algunos barrios deprimidos con chabolas y casas prefabricadas y a Galerías Preciados[19]. "La gente se descolocaba al ver al Che en el Madrid de Franco, perdido en medio de una calle desierta, sin saber muy bien adónde ir. Era una imagen con algo de surrealismo" (Lucas, 2003). Efectivamente, el reportaje del joven Ernesto Che Guevara, en ciernes de convertirse en la figura revolucionaria más famosa del mundo, en uno de los más grandes iconos de siglo XX de la lucha contra el poder y en el mayor mito de la izquierda, resultó surrealista a la par que preocupante para el régimen franquista.

El periodista del Diario *Pueblo* Antonio Olano[20], que había sido informado por el agregado de prensa de la Embajada de Cuba en Madrid de la llegada de la delegación, contactó con la Agencia Europa Press para que César Lucas –un principiante que tenía, aún, muy reciente en su memoria el rostro del cadáver, entre otros, de Joaquín Blume, joven figura del atletismo fallecido en un accidente de avión en Cuenca–, realizara el reportaje que cubriera la llegada y estancia del entonces Director del Servicio de Industria del Instituto Nacional de Reforma Agraria de Cuba, es decir, Ernesto Che Guevara. El joven fotógrafo demostró mucha originalidad, además de valentía y responsabilidad: "La cámara no puede moverse, la cámara no puede moverse", se decía una y otra vez a sí mismo (Lucas, 2003)". De hecho ha confesado en varias ocasiones que apenas seguía las conversaciones de la delegación, su mayor preocupación era agotar los rollos de película. Llevaba cuatro carretes y una cámara que tiraba 12 fotografías lo que le obligaba a disparar con destreza y seguridad con el único objetivo de que se viera que el Che estaba en Madrid.

Entre sus primeras y obligadas instantáneas la imagen donde se ve al Che leyendo un ejemplar del Diario *Pueblo*:

> Fuimos a Barajas. Entonces era muy habitual cuando llegaba un personaje famoso hacerle fotos en el Aeropuerto, cuando llegaba. (…) Una de las imágenes que siempre eran obligadas. Es decir cuando a un personaje se le hacía una entrevista para un periódico o para una revista era que en la foto tuviera en la mano el periódico o la revista que era un poquito para hacer creíble que en efecto esas fotografías se había tomado para ese medio (Lucas, 2003).

Superando la angustia inicial el fotógrafo tiraría, finalmente, un total de 38 fotos[21] que nunca verían la luz en Diario *Pueblo* debido a la prohibición de la censura, no a Emilio Romero que, declaraba Olano, estaba entusiasmado con que se hiciera el reportaje[22]. No obstante, este

[19] Fue allí con la intención de comprar una máquina de escribir, una Hispano Olivetti portátil y unos libros. Olano, confiesa, que se vio en el compromiso de llamar a Pepín Fernández para que su hijo o el encargado le abrieran en domingo los almacenes. Al igual que Ramón Areces Pepín había estado en La Habana y sentía una gran simpatía hacia los cubanos.

[20] El periodista Antonio Olano había conocido a Ernesto en Sierra Maestra.

[21] En 2005 la galería El Cantil de Santander expuso 22 fotografías, 19 de ellas inéditas. En su momento algunas de las fotografías fueron publicadas en un semanario nacional coincidiendo con el asesinato de Ernesto Guevara en octubre de 1967. Hasta ese momento habían permanecido en la agencia Europa Press, propietarias de las fotos. Fotografía publicada por vez primera en *Las Fuentes de la Memoria*, Lunwerg, 1995.

[22] En su segunda visita a España Ernesto Che Guevara contó a Olano que el reportaje que le hicieron César Lucas y él había salido publicado en todo el mundo. En aquella ocasión le mostró las primeras páginas en huecograbado de *El diario La Marina,* publicación conservadora, donde había salido una de las fotografías del reportaje con el título: "Los principales almacenes de Europa abren en domingo fecha de cierre para Ernesto Che Guevara." A los pocos meses, el 12 de mayo de 1960, el diario cerraría.

trabajo, representó una oportunidad única para que Emilio Romero y Diario *Pueblo* se interesasen por este joven fotógrafo. Las instantáneas del Che tomadas por César documentaban la estancia de un turista inusual, "algo despistado, no muy hablador, sí buen observador y con preguntas interesantes", y dejaban asentada la base de su posterior trabajo: la narratividad, buscar que la foto reflejara lo que estaba pasando, dejar constancia de cómo ver la gente las cosas que uno ve.

Detrás del acontecimiento César encuentra pequeños detalles que lo convierten en un turista más. "Los fotógrafos, declaraba Lucas, luchamos por el día a día, por conseguir algo que no tienen los demás"[23]. Evidentemente en ese momento nadie y, menos él, era consciente de que aquellas fotos retrataban a un joven militar cubano de 31 años que, no tardaría en convertirse en una de las mayores leyendas de la revolución como en un icono del siglo XX: "Las verdades, escribía Berger, no son siempre evidentes en las circunstancias a las que se refieren. Nacen, a veces con retrasos".

Dos fotografías ocupan un lugar especial en su memoria: la imagen del Che posando con una camarera de la cafetería California y el retrato del Che con el Arco del Triunfo al fondo. Sobre esta última comentó: "Eran las siete de la mañana y yo tenía que hacer ver que estábamos en Madrid, que el Che estaba en Madrid. Levanté la cámara para poder coger el Arco de la Victoria al fondo y disparé" (Lucas, 2013). Ambas ponen de manifiesto la capacidad de su autor para percibir las pequeñas cosas que esconde el alma del acontecimiento y nos enseñan cómo veía la gente las cosas que el vio. Cartier Bresson dividió a las fotógrafos entre los que inventan y los que descubren. César Lucas, indudablemente, pertenece a los que descubren y captan la vida en sí misma. Su trabajo excede ampliamente los límites del reportaje para evocar situaciones y verdades, allá donde reside la poesía de la vida.

Apenas tres años, entre 1965 y 1967, sirvieron para convertir en leyenda a un hombre mortal. El martes 10 de octubre de 1967, nueve años después del reportaje de César Lucas, se publicaba a fotografía del cuerpo muerto de Ernesto Che Guevara[24], con los ojos abiertos, depositado en un lavadero del hospital de Vallegrande. En la imagen parecían dar fe del fallecimiento varios oficiales y soldados del ejército boliviano, un agente de la CIA y otros tantos periodistas que contemplaban su cadáver. "Pretender, escribía John Berger, que se conoce algo su experiencia durante ese instante o sea esa eternidad sería la más vulgar de las impertinencias. Su cuerpo sin vida, tal y como aparece en al fotografía, es la única información de la que disponemos" (Berger, 2015: 22).

La fotografía del cadáver del Che gritaba al mundo entero que aquel hombre del que nadie sabía dónde estaba pero todos sabían que estaba, "Ubicuo e invisible a la luz con la que él mismo se ilumina" (Berger, 2015: 18), estaba muerto. Se había enterrado al hombre, pero también la leyenda. John Berger comparaba esta fotografía con la obra de Rembrandt "Lección de anatomía". Las dos aspiraban, afirmaba el ensayista, a un mismo objetivo: mostrar un cadáver que estaba siendo formal y objetivamente examinado. Hacer del muerto un ejemplo, en el caso de Rembrandt, de los avances de la ciencia. En el caso del Che, una advertencia política. La fotografía del

[23] "Tras las huellas del che en Madrid", op. Cit.

[24] El corresponsal de la agencia France Press en Bolivia, Marc Hutten, tomo seis fotografías en Blanco y negro del cadáver del Che. "Las fotos ocultas del cadáver del Che". Disponible en http://www.abc.es/cultura/20141225/abci-foto-ocultas-201412251815.html (última consulta el 6 de noviembre de 2015).

Che muerto era una evidencia, el destino final. Representaba una decisión, una conclusión (Berger, 2015: 21).

A lo largo de estas páginas hemos podido comprobar cómo el corpus fotográfico realizado por César Lucas en los últimos años de la década de los 50, periodo que corresponde a su primera etapa como fotorreportero, obedece tanto a los postulados de la fotografía urbana como del documento social. No obstante, en cada una de estas fotografías que representan la iconografía más amable y anecdótica de la vida madrileña, al igual que en su reportaje sobre la visita del Che, descubrimos cómo la mirada personal e independiente del autor asoma y trasciende los límites del fotorreportaje. Así es que sus fotografías rebosan instantaneidad y cercanía al más puro estilo Klein, distinguiéndose siempre por su honestidad y modernidad.

Bibliografía

Berger, John (2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Carabias Álvaro, Mónica (2009). "Una apuesta por la modernidad en al representación visual del mundo" en *César Lucas. El oficio de Mirar* [cat. exp.]. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Cartier-Bresson, Henri (2014). *Henry Cartier-Bresson. Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. Barcelona: Gustavo Gili.

"Deleitosa de Life. La España contra la que España lucha", en *Mundo Hispánico*, n.40, 1951, pp. 21-29.

"El día que el Che Guevara hizo turismo en Madrid", en *ZoomNews.es*. Disponible en http://www.zoomnews.es/estilo-vida/cultura-y-espectaculos/fotos-visita-che-guevara-madrid (última consulta: el 6 de noviembre de 2015).

"Eliot Erwitt" en *El País*, Madrid, 5 de noviembre de 2015, p. 31.

"Franco´s Spain: poorhouse of the West" en *Look*, 15 de junio de 1951, pp. 21-24.

"Frente a una información amañada y ridícula. De la leyenda negra a la foto negra sobre España" en *Semana*, 24 de julio de 1951.

"Las fotos ocultas del cadáver del Che". Disponible en http://www.abc.es/cultura/20141225/abci-foto-ocultas-201412251815.html (última consulta: el 6 de noviembre de 2015).

Merchán Rodríguez, Eduardo (2009). "César Lucas y el oficio de mirar" en *César Lucas. El oficio de mirar* [cat. exp.]. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

Morris, John G. (2013). *¡Consigue la foto! Una historia personal del fotoperiodismo*. Madrid: La Fábrica.

Página oficial del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *"La voz de la imagen"*. Disponible en http://www.lavozdelaimagen.com/#8 (última consulta: el 4 de septiembre de 2015).

Sontag, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Madrid: Edhasa.

"Spain" en *Life*, 4 de abril de 1949, pp. 111-121.

"Spanish Village" en *Live,* 9 de abril de 1951, pp. 120-129.

Taylhardat, Karim (2011). *El Madrid de Emmy Klimsch 1919-1940. Archivo inédito de una fotógrafa alemana*. Madrid: Temporae.

"Tras las huellas del Che en Madrid" en *El País*, 8/05/2003. Disponible en http://elpais.com/diario/2003/08/05/revistaverano/1060034401_850215.html (consultado el 5/11/2015).

"Usa no es así. Réplica a" en *Look*, n.27, 1951, p. 9.

"Visita de Ernesto Che Guevara a Madrid. El guerrillero argentino Ernesto 'Che' Guevara acudió a una corrida de toros en la plaza de Las Ventas durante su visita a Madrid", en *ABC*, Madrid, 3 de septiembre de 1959.

REFERENTES HISTÓRICOS EN LA ESCULTURA PÚBLICA

Francisco Abelardo Cardells Martí
Noelia Gil Sabio
Universidad Católica de Valencia

1. Introducción: factores explicativos y etapas

La aceleración del tiempo en los albores del siglo XXI descubre un abismo entre las generaciones pasadas y las presentes, la pérdida de la memoria colectiva y por consiguiente el abandono de las raíces fundacionales comunes (Hobsbawm, 1998: 13).

La escultura pública de épocas pasadas y recientes diseminada por nuestras calles y parajes puede convertirse en un entorno extraño o anónimo para la mayoría de los convecinos, en una especie de restos o vestigios desordenados del pasado incomprensibles para los no expertos. De ahí la necesidad de conocer, recuperar su sentido y conocer el valor referencial de la escultura pública conmemorativa valenciana.

La ciudad de Valencia ofrece un testimonio medieval único por su antigüedad sobre los factores explicativos de la escultura pública conmemorativa: la portada románica (del Palau o de la Almoyna) de la Catedral de Valencia.

El visitante puede contemplar en ella hasta siete parejas de cabezas humanas con restos de policromía, que según la tradición, corresponden a los responsables de la primera repoblación valenciana en el siglo XIII. Dispuestos los canecillos de dos en dos y con sus nombres inscritos en piedra, son verdaderos retratos escultóricos de valor artístico y patrimonial de carácter miniaturista encuadrada en una composición mayor de influencia mudéjar (Berchez, J. y Zaragozá, A., 2000).

A partir de este conjunto escultórico podemos sintetizar los dos factores explicativos de la escultura de conmemoración:

a) El carácter público, en el doble sentido inicial a modo de vector que expresa una aportación cultural y en el final de inmortalizarse como hecho convertido en cultura. El primer sentido público queda aquí definido por los promotores, en este caso aquellos siete matrimonios ilerdenses que fueron bienhechores o donantes de la edificación de la catedral valentina y que quisieron dejar testimonio público de su acción cultural de forma escultórica. Aquí lo intencional es fundamental porque alguien pensó en aquella realidad como pro-

pósito antes de manifestarse como escultura (Ricoeur, 2004: 204). El sentido final es el del destinatario, como aquel conjunto permite volver sobre el hecho con lo que le acompaña y conocerlo.

b) El carácter mitológico. La recreación del conjunto conmemorativo supone una reinterpretación a partir de la memoria. Nuestro recuerdo es selectivo y cargado de afectos por lo que todos no recordamos lo mismo ni de la misma manera. La ruptura entre lo sucedido y lo interpretado se explica en parte porque desechamos lo que debemos olvidar y tomamos aquello que nos interesa significar (Vilanova, 2003: 25).

Aquí existe una relectura de la historia en la que cabe elevar al panteón escultórico personajes cotidianos (De las Heras, 2003) o incluso deformar el hecho concreto con la posibilidad del relato mítico. En el caso de las parejas ilerdenses de la portada románica de la Catedral de Valencia trajeron la cifra de 700 doncellas para relanzar el territorio con los nuevos colonos (Beuter, 1551).

La misma obra es reinterpretada y agiganta su leyenda. Para el Rey Jaume I de sobrenombre el Conquistador aquella *Portada de la Almoyna* se asemejaba a aquellos Arcos del Triunfo de los romanos, pues los cristianos pasaban bajo él y la mirada atenta de los valedores de la victoria hacia el Altar como los guerreros romanos pasaban bajo el Arco conmemorativo hacia el triunfo militar. Una semejanza milenaria que compara el Arco pagano con el cristiano, una reinterpretación de la historia inicial (Arnau, 1995).

En la misma factura personajes veterotestamentarios se unen a figuras reales (parejas donatarias) para conciliar la historia sagrada universal con la valenciana autóctona y convertir el episodio de la cruzada de 1238, a través de la portada románica en un nexo único que convierte el mito fundacional de las 700 doncellas en el primer texto escrito en piedra de la Reconquista de Valencia. La portada románica se estructura a partir del

> arco de medio punto, y un atirantado y amplio ventanal, con arco alancetado. Tanto la puerta como la ventana presentan columnillas en sus jambas; seis en la puerta y tres en la del ventanal, con capiteles de ábacos cuadrados. La arquivolta de la puerta es sumamente rica, constando de seis órdenes concéntricos con capiteles esculpidos con narraciones del Antiguo Testamento, y molduración variada (puntas de diamante, figuras de serafines y de santos en pequeñas hornacinas, molduras en zigzag, festón lobulado y delicados follajes). El tejadillo de la portada apea sobre canecillos (Berchez, Zaragozá 1996).

El caso de la ciudad de Valencia va a ofrecer un recorrido cronológico interesante donde a modo de resumen distinguiríamos tres etapas:

a) Periodo inicial medieval, en el que de forma pionera el gobierno ciudadano proyecta su percepción política mediante esculturas públicas como la de Lo Sant Angel Custodi, protector de la ciudad y el Reino de Valencia. No se conforman con la representación del mismo en tablas y esculturas sino que un joven asume su papel en una procesión cívico-religiosa dirigida por el Maestre Racional (Cardells, 1998: 3).

b) Periodo religioso moderno, donde se realizan una serie de obras civiles, puentes y pretiles, que sirvieron para unir la ciudad con el extrarradio, los cuales a los largo del XVII se engalanaron con esculturas de temática religiosa (Gil, 2003: 65).

c) Periodo monumental contemporáneo, en el que se buscaba embellecer los espacios públicos, (De las Heras 2003: 55) y que ya se había puesto en marcha ciudades españolas y europeas que acompaña los nuevos avances tecnológicos (ferrocarril, gas, luz) y científicos (salubridad), y, por otro, el embellecimiento de las mismas (Montoliu, 2002: 21).

2. La etapa dorada foral: Estatua ecuestre de Jaume I (1891)

La figura del Rey *Jaume* I el Conquistador (Montpellier 1208-Valencia 1276) es un elemento recurrente en el imaginario colectivo de los valencianos. A él, se le atribuye el armazón del territorio, sus leyes y moneda propia, instituciones y hasta la forma de ser de sus descendientes. En especial, las normas aplicadas desde 1261 para el régimen jurídico de todos los valencianos, conocidas como *Furs* o Fueros fueron una propuesta que ordenó el territorio para la posteridad (Hinojosa, 2002: 284-299).

De hecho, fue un personaje talismán del siglo, cohesionador de los pueblos que conquistó para la cruz, venerado por todos como signo de unidad, como lo atestiguan las estatuas ecuestres en Palma (*Regne de les Mallorques*), Valencia capital (*Regne de Valencia*) y Murcia (Reino de Murcia) siendo un referente mimético que condensa en su persona los atributos del caballero-guerrero (conquistador), de estratega-político (diseño del territorio) y de religioso (portador de la fe).

Estos tres elementos quedan reflejados en la estatua ecuestre que se levantó con motivo del aniversario de la catolísima reina Isabel II en 1860 a través de una suscripción popular. En el año 1875, ya alcanzada la paz social, se inicia el proceso de realización de la obra coincidente además de forma oportuna con el sexto centenario de la muerte del rey *Jaume* (Montoliu, 2003: 54).

> El romanticismo historicista en que se sitúa la figura de nuestro rey es en el fondo una mirada hacia el pasado histórico artístico y efectivamente así lo realizó Vallmitjana en un momento en que las tendencias del arte volvían a inspirarse de nuevo en los tan socorridos, pero entrañables, caminos de la Historia (Montoliu, 2002: 67).

La estatua del Rey posee los atributos que se querían subrayar para resaltar la imagen que tenían los valencianos de su figura y de la etapa dorada de la historia de Valencia (Edad Media) en la que está inscrito el personaje.

Ante todo militar, montado a caballo con la espada Tizona dispuesta y ataviado como guerrero, pero también con una posición de estratega, puesto que levanta la mano para indicar el camino a sus huestes y está mostrando los rasgos forales del territorio que va a conquistar.

Finalmente, se reinventa su proyección y para darle un carácter sobrenatural no basta con el signo de la cruz, sino que se inscribe en el plano mítico y se le corona como a su descendiente *Pere el Cerimoniós* con el famoso *Drac Alat* o Dragón Alado que lo envuelve en una nebulosa ficticia para la historia pero realmente impresionante para el sentir de los valencianos.

Estos atributos forman parte del constructo cultural sobre la figura del personaje y resulta difícil desentrañar que hay de cierto o de falso. De hecho, el soberano conquistador de Aragón apenas vivió unas décadas del XIV y sin embargo es el referente totémico de la etapa dorada foral valenciana, que tiene su siglo de oro 150 años después.

Se puede pensar, con razón, que el Rey *Jaume I* es el personaje real convertido en mítico que mejor explica el sentido fundacional de la ciudad y del reino, incorporando para sí a su favor todos aquellos elementos favorables que a través de la historia se pueden dar no sólo del periodo medieval sino incluso posterior. Es, por lo tanto, una figura totémica, ya que recupera los valores del pasado y se adueña de los del futuro, siendo un personaje, que al margen del hecho anecdótico de que no alcanzara la santidad (al interrumpirse su proceso de canonización por parte de la Iglesia Católica), a pesar del récord de fundar templos cristianos (más de 2000) y empeñar una Cruzada a Tierra Santa, destaca el hecho de que se elevara sin ningún pudor su causa a Roma en el siglo XVII.

En la actualidad el Rey sigue siendo venerado. Hasta la última guerra civil española la Catedral de Valencia lucía primero en una capilla lateral y posteriormente en el altar mayor bocado, freno y espuela de su caballo y el escudo propio (obsequio de la familia de los Pertusa) para veneración de los fieles, que actualmente se custodian en el Museo Histórico Municipal en el Ayuntamiento de Valencia (Cardells, 2014).



Fig. 1 – Rey *Jaume I*. Valencia. Fuente: F. A. Cardells

Cada 9 de octubre la ciudad celebra la consagración de la mezquita en sede cristiana con su incorporación a Occidente. Si bien el rey no asiste una Senyera, calificada de Real y protocolariamente con grandes honores, le sustituye. Al final, no conformes con acudir sólo a la Sede Metropolitana la comitiva se dirige a los jardines del Parterre donde ante la estatua ecuestre se le depositan varias coronas de flores, entonan cánticos y poesías espontáneas y como colofón cantan el himno regional de Valencia.

Aquí conviene subrayar que se encuentran dos elementos, uno vivo, móvil, la Real *Senyera* Coronada, alter rey; el otro, la imagen representativa e inerte, la escultura ecuestre del rey. Ambos cara a cara, los antepasados con los conciudadanos del presente, en un espectáculo en el que la memoria se funde en el presente, dos reyes en uno (Cardells 2005: 3).

3. Expansión burguesa: prócer Marqués de Campo (1908)

Durante la segunda mitad del siglo XIX la nueva burguesía se convierte en patrocinadora de las mejoras y acondicionamiento urbano de la ciudad de Valencia. Es la etapa de la proyección del ensanche que tiene a nuevos personajes como mecenas ilustrativos, del que destaca el prócer José Campo Pérez, Marqués de Campo (Valencia 1817-Madrid 1899).

Como empresario destacó con iniciativas como ser Fundador de la Sociedad de Crédito y Fomento, fundador de la Sociedad de Ferrocarriles Valencianos y propietario del periódico *La Opinión* (1860-66).

En el campo político participó como moderado siendo senador vitalicio y diputado a Cortes durante siete legislaturas, pero sobre todo destaca como alcalde de Valencia de 1847 a 1849. Será responsable como primera autoridad municipal del adoquinamiento de las vías principales del entramado urbano, del abastecimiento de las aguas potables y del alumbrado público (Martínez Roda, 1998: 146-148).

Obtuvo el título de marqués del rey Alfonso XII y cuenta en Valencia con callejero, palacio asilo con su nombre (actual edificio de la Universidad en la c/Corona) y el propio residencial (antiguo del conde de Olocau) en la plazoleta del Arzobispo.

Realizada durante el reinado de Alfonso XII y cuyo mecenas fue el propio Marqués.

> Escultura realista, descriptiva en rostros y detalles materiales, pensada y realizada para narrar a los espectadores quiénes eran los personajes allí representados, con su aspecto natural y en actitudes propias, como detenidas en el tiempo. La figura noble del marqués, que disimula su volumen físico bajo una pelliza, le da un aire protector al posar su mano sobre la cabeza de su hijo adoptivo, cuya pequeñez aumenta el tamaño de la del padre y da un toque de sensibilidad al conjunto (Montoliu, 2002: 84).

Desde el punto de vista simbólico pertenece a una generación de personajes que hicieron fortuna mediante los negocios y que se convirtieron en el referente de la expansión urbana y crecimiento económico de la Valencia de finales del siglo XIX. Así mismo destacaron por su valor altruista con fundaciones o casas de asistencia, en este caso el asilo que lleva su nombre para instrucción de niños.

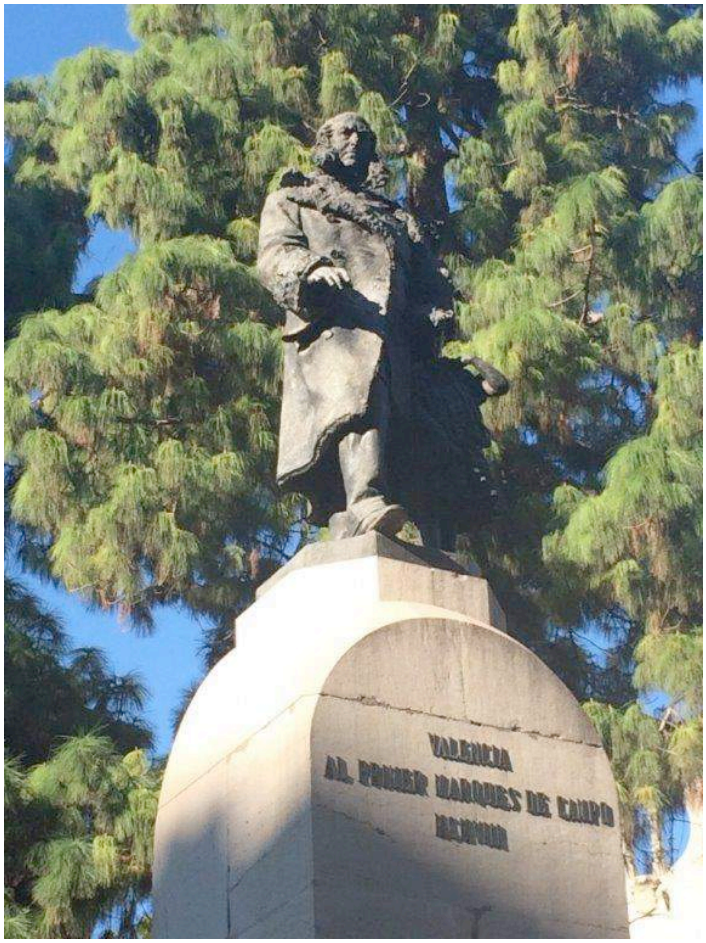


Fig. 2 – Marqués de Campo, Valencia. Fuente F. A. Cardells

El conjunto monumental se sitúa en la actualidad en la Avenida Marqués del Turia y es conocida como fuente del Marqués de Campo en honor a José Campo Pérez. Tardó más de 20 años en levantarse y sobre sufragarla inicialmente el prócer fue acabada bajo la dirección de su hijo adoptivo.

Presenta una fórmula colosal en la que sirve de remate y se le ve sobre pedestal en disposición protectora con su hijo adoptivo que es como decir que él mismo adopta a toda Valencia y con su afán logra que se inserte en la modernidad. Le acompañan en diferentes grupos figuras alegóricas de la contribución del propio marqués a los avances de Valencia, una especie de compendio de áreas donde desarrolló sus negocios: ferrocarril, gas, alumbrado, aguas… y hasta la caridad en el asilo que lleva su nombre.

4. El patriotismo del Palleter (1966)

Durante el siglo XIX la temática histórica alcanzó su máxima popularidad (Pérez, 2012: 32); asimismo durante la década de 1880 la guerra de independencia se convirtió en una de las temáticas elegidas por artistas peninsulares, tanto en obras pictóricas como escultóricas. García (2003: 206) afirma que las obras expuestas en las Exposiciones Nacionales, mostraron la valentía y el patriotismo del pueblo español ante la invasión francesa.

La unión entre el patriotismo de carácter monárquico y la religiosidad católica enfervorizada es una constante que marca el sentido romántico del nacionalismo español durante el siglo XIX (Alvarez Junco, 2001).

Monarquía y Religión, Soberano y Altar se unen en un solo icono. La figura del Palleter representa este mito. Un persona anónimo del pueblo, un pajero, se levanta en la *Plaçoleta de les Panses* para encabezar el estallido revolucionario. Las formas que adopta son las que han quedado en la escultura representada: una personaje vociferando agitando una caña en cuyo extremo se encuentra una estampa que tiene por un lado la imagen de la Virgen de los Desamparados y por otra el rey Fernando VII de sobrenombre el Deseado, que se completan con el propio fajín despedazado en su punta.

Así, monarquía (Fernando VII cautivo en Francia) y religión (Virgen de los Desamparados como patrona) se unen en un simbolismo patriótico político-religioso.

El pueblo viene representado no sólo por la figura de un menestral (el palleter) sino por el símbolo de su fajín, propio del oficio artesanal, que remata la caña para llamar a la revolución.

La particularidad de la historia del nacionalismo español del siglo XIX, a diferencia del caso francés, es que integra los elementos político y religioso en uno solo patriótico romántico que eleva a la categoría de semidios al soberano bajo su concepción de rey católico. Las masas anónimas salvan la monarquía al dotarla de una categoría superior por emparentarla con lo trascendente que sintetiza los rasgos fundamentales de la cultura española.

La escultura se levanta en un contexto histórico delicado para la monarquía puesto que nos encontramos en la regencia de María Cristina y la minoridad del futuro rey Alfonso, lo que obliga a buscar elementos que sustenten y justifiquen el pasado patriótico asociado a la realeza borbónica.

Finalmente, recordar que en la imagen del Palleter no sólo están los miembros de los oficios valencianos sino todos los gremios, incluidos los campesinos que en la figura del labrador es el principal representado en el arte valenciano decimonónico (Plà, 2012: 139-159).



Fig. 3 – Ignacio Pinazo. El Palleter. Valencia. Fuente: F. A. Cardells

5. Tiempo de artistas: Ignacio Pinazo Camarlench (1949)

La tierra valenciana constituye un lugar apreciado por ser cuna de artistas de todo tipo donde abundan personajes célebres en el campo pictórico, artístico, literario… Si bien la edad floreciente de academias literarias y artísticas correspondió a la primera parte del siglo XX será en la postguerra cuando se pretenda inmortalizar esta Valencia costumbrista de las artes y los oficios.

Aunque el personaje más descollante es el literato universal Vicente Blasco Ibáñez, motivos políticos –su republicanismo y anticlericalismo– hacen que no se restituya como debe su legado, optando por figuras menos conflictivas. En este contexto, la escultura levantada a Pinazo fue realizada a petición de la Juventud Artística Valenciana junto al Círculo de Bellas Artes, con la intención de homenajear la figura de aquellos artistas valencianos que pertenecieron al nuevo siglo de oro (Montoliu, 2002: 120).

Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916) formó parte de una generación de artistas valencianos que a finales del siglo XIX se convirtieron en abanderados de la modernidad (Pérez, 2014: 1), representando así el nuevo siglo de oro de la pintura valenciana que tuvo su origen en la Academia de San Carlos.

En la trayectoria pictórica de este mismo autor descubrimos una doble faceta, por un lado las obras que se enmarca dentro del academicismo; y otra, las que descubrimos más en consonancia con los nuevos estilos que se estaban desarrollando en Europa, concretamente el impresionismo, y por lo tanto abocetadas (Pérez, 2014: 2).

En la actualidad Ignacio Pinazo es considerado uno de los primeros impresionistas en España además de ser figura fundamental para comprender la obra de Sorolla (De Santa-Ana, 2006: 219).

6. Parlamentarismo/pactismo: Francesc de Vinatea (1993)

La primera vez que en democracia parlamentaria llegó a la alcaldía de la ciudad de Valencia el centro derecha (Partido Popular) lo hizo en 1991 con el apoyo de Unió Valenciana (partido valencianista). Esto supuso una revisión de la historia del pueblo valenciano y la recuperación de personajes históricos.

En este contexto, se modificó el rótulo polémico de la principal plaza de la ciudad (Caudillo y luego País Valenciano) y se levantó la estatua en honor a Francesc de Vinatea, representante de la villa de Morella y defensor de los fueros ante el rey *Alfons el Benigne* (1327-1336) en el año 1993, en bronce y obra de Manuel Rodríguez.

El jurado Vinatea expuso su vida ante el rey al comunicar al soberano que la enajenación de los bienes de la corona por decisión personal iba contra los Fueros de Valencia. Al parecer el soberano se había dejado llevar por su segunda esposa Leonor de Castilla y pensaba premiar a sus descendientes con dominios de la corona (Carreres Zacarés, 1936).

Vinatea pasa a ser un referente de los valencianos como prohombre defensor de la tradición expresada en los Fueros frente a los atropellos del rey, y por ende de cualquiera. Así pues, un representante político, de la villa de realengo de Morella, se erige en portavoz a modo de conceller y es un elemento positivo del parlamentarismo frente al autoritarismo representado por aquellos reyes o poderes que olviden su compromiso con los valencianos (Gómez Bayarri, 2003).

El pactismo, algo tan propio de los valencianos y de la Corona de Aragón, queda así puesto de manifiesto y es



Fig. 4 – Francesc de Vinatea. Valencia. Fuente: F. A. Cardells

más que justificado para la Plaza llamada a hora del *Ajuntament* o Ayuntamiento, principal de la ciudad, como base del parlamentarismo actual y la regeneración política pretendida.

Existe una conexión entre el audaz gesto de Vinatea y aquellos políticos que trabajen por el bien común denunciando las arbitrariedades de los que se apartan de la legalidad vigente que se han dotado los valencianos.

7. Hacia la definición del espacio público

La ubicación de las esculturas públicas reseñadas han dotado de sentido su emplazamiento y barrio, de forma que cobran un sentido singular y son artífices de la cohesión del entorno siempre que se acompañen de un trabajo formativo de los ciudadanos.

En el siglo XXI cuando asistimos a la deslocalización y destemporalización de los hechos son precisamente estos elementos escultóricos los que se van a convertir en referente primordial (Cardells, 2014: 73-84) siempre que su ubicación esté fundamentada y vaya acompañada de recursos pedagógicos que la ordenen en el entorno urbano.

La estatua de Francesc de Vinatea, en la Plaza del Ayuntamiento, a unos pasos de la Casa de la Ciudad, representa el estilo pactista de los valencianos fieles a sus instituciones y autogobierno.

La estatua del Marqués de Campo, prócer responsable de la expansión urbana y mejoras de la ciudad se localiza en la Avenida Marqués del Turia, la principal de la zona del Ensanche de Valencia, reflejo de la mencionada expansión burguesa.

La estatua del Palleter está en los jardines de las Torres de Quart como queriendo entrar en los barrios más históricos y antiguos conservados (Velluters, Pilar, Mercat y Carmen) que representan la contribución del pueblo reflejado en los talleres de artesanos que se concentran en estos emplazamientos.

La estatua de Pinazo al comienzo de la C/ Colón nos abre a un mundo de colores y comercios ya que está al inicio de la principal vía comercial de la ciudad. La paleta de los artistas valencianos se abrió e inmortalizó al mundo y ese compendio se refleja con la ubicación de esta escultura.

La estatua ecuestre del Rey *D. Jaume* está en la encrucijada entre la Valencia de los pescadores, la del Ensanche y la del casco antiguo, junto a la Ciudadela y los Jardines de Tetuán, un lugar privilegiado por la luminosidad y embellecimiento de los edificios de la zona, al tiempo que refleja una de las dos salidas principales de tráfico rodado desde el centro hacia el norte.

De esta forma, podemos concluir que los principales referentes de la escultura pública valenciana contribuyen a construir el mito al plasmar personajes a los que se atribuyen rasgos tipo de la sociedad máxime cuando su localización dota de sentido a la demarcación topográfica.

Bibliografía

Álvarez Junco, José (2005). *Mater dolorosa*. Madrid: Taurus

Arnau Amo, Joaquín (1995). "Apuntes para una interpretación de la puerta románica de la Catedral de Valencia" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Nº 81, Segundo semestre de 1995, pp. 389-430

Berchez Joaquín y Zaragozá, Arturo (2000). *La Catedral de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Beuter, Antonio María (1551). *Crónica General de España*. II Parte.

De Santa Ana y Álvarez Ossorio, Florencio (2006). "Sorolla íntimo" en *Museos.es: Revista de la*

Subdirección General de Museos Estatales. Nº. 2, pp. 218-223.

Cardells Martí, Francisco (1998). "L'Àngel de València" en *El Cresol de l'Horta*. Nº 47, p. 3.

— (2005). "El Justicia de Valencia: in te Domine speravi; non confundar" en *El Cresol de l'Horta*. Nº 84, p. 3.

— (2014). "El mito artífice del nuevo espacio comunicativo" en *Visiones docentes en las aulas de hoy*. Madrid: ACCI.

Carreres Zacarés, Salvador (1963). *Vinatea*. Valencia: Ediciones Accio.

De las Heras Esteban, Elena (2003). *La escultura pública en Valencia. Estudio y catálogo.* Valencia: Universitat de València. Servei de publicacions.

García Guatas, Manuel (2003). "Las efemérides de 1808 en sus monumentos" en *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Gil Salinas, Rafael (2003). "La escultura pública en Valencia y los artistas valencianos" en Lacarra Ducay, Mª C. y Giménez Navarro, C. (coord.*), Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920.* Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Gómez Bayarri, José Vicente (2003). "La Valencia medieval" en *Historia del Reino de Valencia*. RACV, pp. 386-389.

Hinojosa Montalvo, José (2002) Voc. Furs en *Diccionario de Historia Medieval del Reino de Valencia*. Tomo II. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 284-299.

Hobsbawm, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Martínez Roda, Federico (1998). *Valencia y las Valencias. Su historia contemporánea (1800-1975)*. Valencia: Fundación CEU.

Montoliu Soler, Violeta (2002). *Monumentos conmemorativos de Valencia. Memoria esculpida de una ciudad: 1875-1936*. Valencia: RACV.

Página Levante - emv. Disponible en http://www.levante-emv.com/especiales/9octubre/2014/10/jaime-i-rey-pudo-santo-n484_12_14926.html (última consulta 9 de noviembre de 2015).

Pérez Viejo, Tomás (2012). "Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX" en *Espacio, Tiempo y Forma Serie V, Historia Contemporánea*. Nº. 24, pp. 27-47.

Pla Vivas, Vicente (2012). "Figuras del campesino valenciano en el arte del XIX" en *Revista valenciana d'etnologia*. Nº 7, pp. 139-160.

Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vilanova, Mercedes (2003). "Rememoración en la historia" en *Historia, antropología y fuentes orales. Memoria rerum*. Nº 30, 3ª época, pp. 23-40.

“ROTONDISMO”: DE LUGAR DE OPORTUNIDAD A BANALIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO. UNA CRÍTICA A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Román Corbato
Universidad de Vigo

Introducción

La ciudad es el espacio público por excelencia donde se desarrolla la vida humana. La convivencia entre estos espacios urbanos y la creación artística se ha dado a lo largo de los siglos evolucionando desde el monumento hasta el arte público. El siglo XX ha sido fértil en movimientos que combinaban distintas disciplinas artísticas –como la pintura y la escultura– con el entorno público de las ciudades.

El objetivo de este artículo es generar una reflexión sobre la escultura urbana en espacios públicos. Se analizará como partiendo de las teorías de Aldo Rossi y Kevin Lynch sobre la importancia de los hitos urbanos que son capaces de “marcar” un lugar, hemos llegado a una dinámica de esculturas decorativas en rotondas o “rotondismo”.

Por último, se propone una crítica a este fenómeno del “rotondismo” a través de la práctica artística del autor del texto, analizando dos obras que reflexionan sobre el lugar, el límite entre lo urbano y lo rural y la banalización del espacio público que genera la “escultura decorativa”.

1. La necesidad urbana de ‘marcar’ el lugar

Desde tiempos inmemorables ha existido la necesidad humana de marcar el territorio por el que nos movemos y habitamos. Esta marca, señal o huella nos sirve para distinguir e identificar un espacio concreto en un tiempo concreto, es decir, crear un lugar. Del menhir neolítico, como primer objeto situado en el paisaje (Careri, 2005: 51), o la columna conmemorativa romana; al monumento o las esculturas en el espacio público actuales.

La escultura urbana, o monumento escultórico, siempre ha reclamado la ubicación en lugares significativos de ciudades, dado que su presencia dignifica y significa el lugar convirtiéndolo en hito, al igual que puede ampliar el valor añadido de determinadas construcciones arquitectónicas:

> Una plaza o una encrucijada son lugares que requerían de un hito, allí se plantaba un monumento para que éste sirviera de referencia al viajero. En muchos casos el hito señalaba el final del trayecto, las puertas de la ciudad a la que se llegaba no sólo indicaban ese final sino que tenían que representar la magnificencia de lo que el viajero iba a encontrar en su interior una vez que las traspa-

> sara, por eso las puertas de la ciudad adoptaban ese carácter monumental (Maderuelo, 1994: 41 citado en Vivas, 2005: 27).

En "La arquitectura de la ciudad" el arquitecto italiano Aldo Rossi propone tres hipótesis para estudiar y analizar la evolución de las ciudades –ya que por su naturaleza las urbes no son una creación que pueda ser reducida a una sola idea, sino que es la suma de muchas partes (Vivas, 2005)– a través de los hechos o acontecimientos urbanos (Rossi, 1999):

- Hipótesis de desarrollo temporal: donde analizando las persistencias urbanas o elementos permanentes se comprueba si se trata de elementos propulsores o patológicos.
- Hipótesis de los elementos primarios: donde se hace una clasificación según sean monumentos, actividades fijas o residencia.
- Hipótesis de la continuidad espacial: o cómo el viario es determinante y afecta a toda la evolución y posterior desarrollo de la trama urbana.

De este modo, para Rossi la figura del monumento es un elemento clave en el desarrollo de la ciudad: no sólo como elemento fijo, simbólico y permanente (hipótesis de los elementos primarios); sino como su permanencia puede potenciar (elementos propulsores) o, por el contrario, aislar (elementos patológicos) el área urbana en la que se encuentre dicho monumento (hipótesis de desarrollo temporal).

Por su parte, el urbanista Kevin Lynch analiza cinco elementos claves que nos permiten estudiar y comprender la imagen de una ciudad (Lynch, 1998):

- Sendas: calles, líneas de tránsito, conductos, canales o vías férreas que puedan tener una importancia estructurante a nivel urbano. Las intersecciones de estas sendas adquieren además gran importancia como "puntos de decisión" (Vivas, 2005: 57), ya que su cruce provoca nodos, lugares que desde la Edad Media eran propicios para el comercio y los asentamientos humanos.
- Bordes: con este término Lynch hace referencia a las rupturas lineales de la continuidad urbana. Playas, cruces de ferrocarril, muros, etc.
- Barrios: son las secciones de la ciudad cuyas dimensiones oscilan entre distritos medianos y grandes. Reconocibles como si tuvieran un carácter común que les identifique. "Identificables desde el interior, aunque también como referencia exterior" (Vivas, 2005: 57).
- Nodos: su presencia puede hacerse notar por un hito simbólico, son "focos estratégicos a los que puede entrar el observador, tratándose típicamente de confluencias de sendas o de concentraciones de determinada característica" (Lynch, 1998: 91-92). Paradas de transporte urbano, cruce de sendas, esquinas concurridas, plazas, etc.
- Mojones: "hitos exteriores en los que el observador sin embargo no se introduce en ellos, sino que sirven para 'significar' y 'orientar'" (Vivas, 2005: 57). Pueden funcionar como mojones algunos edificios aislados y rascacielos, cúpulas, hitos, esculturas urbanas, monumentos, colinas, grandes árboles, etc. Además su valor como mojón aumenta si dicho elemento tiene una carga histórica como ocurre con muchos monumentos y esculturas.

Se puede observar que tanto para Kevin Lynch como para Aldo Rossi, la importancia de los monumentos escultóricos como hitos urbanos catalizadores capaces de orientar y significar un lugar es vital en la trama urbana de las ciudades. Y no sólo como elementos visuales, sino también, como archivos de memoria urbana de los que nos podemos servir para comprender la totalidad de la estructura histórica de las ciudades que habitamos.

2. Rotondas: ¿Lugares de oportunidad?

Como explica Lynch en su libro, las rotondas podrían entrar en la clasificación de nodos dentro de los cinco elementos que configuran la imagen de la ciudad. Obviamente, son resultado de un cruce o intersección de varias sendas, y pueden convertirse, en un momento dado, en focos estratégicos para el peatón.

Pero no debemos olvidar que las rotondas son elementos urbanos diseñados desde un urbanismo pensado para el automóvil y no para el peatón, principal agente del espacio público. ¿Podemos considerarlas entonces como elementos focales del espacio urbano?

La proliferación de rotondas en España ha sido paralela a la burbuja inmobiliaria (1998-2008). A principios de los 90, apenas se conocía esta solución urbanística y ahora mismo se calcula que hay más de 23.000 rotondas en el territorio nacional. Si a esta situación le sumamos el empeño de muchas administraciones públicas por colocar esculturas en ellas sin un criterio artístico, espacial o social, llegamos a uno de los puntos clave de este artículo: ¿por qué en los últimos años se está expandiendo este fenómeno urbano conocido como "rotondismo"?

A continuación se exponen algunos de los motivos principales:

- Aumento del número de rotondas de forma alarmante en los últimos quince años. Esto es debido al modelo de planificación urbana que responde a un urbanismo que se hace para el consumidor-conductor en vez de para el ciudadano-peatón, por lo que la mayoría de las estructuras urbanas de nueva planificación acaban convirtiéndose en ciudades dormitorio.
- Además con la legislación urbanística sobredesarrollada, las rotondas computan en el planeamiento como zona verde, por lo que se pueden restar de los parques que se deban construir, ahorrando a los municipios gastos de creación y mantenimiento de dichas zonas verdes.
- En cuanto a la colocación de esculturas en rotondas, volvemos a la legislación urbanística, ya que en obra pública cuando se adjudica un proyecto de urbanización el contratista tiene que dedicar el 1,5% del presupuesto total de la obra a trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o al fomento de la creatividad artística; y es decisión de cada administración a qué dedica ese porcentaje. Por lo que en muchas ocasiones la tendencia es encargar esculturas para colocarlas en rotondas, con el problema de que resulta muy difícil saber si el precio de la obra es adecuado o excesivo ya que su valor económico no está sujeto a inspección fiscal.

Este abuso excesivo de colocación de obras artísticas, a veces de muy dudosa calidad y criterio estético, en el espacio público es muy común por muchas ciudades de nuestra geografía: no sólo en rotondas, también en paseos marítimos, parques, etc. Un ejemplo claro de esta situación son las palabras del arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra, ganador del Premio Nacional de Arquitectura en 2005, con respecto a su proyecto de Ordenación del Frente Marítimo de Vigo:

> Si no hubiera sido por los vaivenes políticos, el resultado hubiera sido otro bien diferente. De esta forma queda sin hacer toda la parte cultural del proyecto (…) es evidente que queda cojo (…). Ahora se está decorando el paseo con esculturas: un pulpo, delfines… es un acto de banalidad absoluta. Llenar los espacios vacíos con escul-

> turas es típico de los alcaldes de pueblo. Es como en las rotondas. No entienden que a veces si los espacios están vacíos son más intensos en su desnudez (Vázquez citado en Álvarez y Rodríguez, 2009: 253).

Por su parte, el crítico de arte, Javier Maderuelo reflexionaba durante una conferencia, en las I Jornadas sobre Arte Público celebradas en Vitoria-Gasteiz en el año 2003, sobre la pertinencia no sólo de no seguir colocando obras de arte en espacios públicos urbanos, sino también de retirar algunas:

> (…) Debes venir a Vitoria porque vamos a realizar unas jornadas sobre Arte Público y me adelanta, como para convencerme, que le han encargado hacer un estudio y un análisis sobre las esculturas públicas en Vitoria y que muy probablemente de este análisis salga la consecuencia de retirar algunas obras. A mí me parece que esta es una propuesta francamente interesante (…). Mi perplejidad se produce cuando la semana pasada me llegan noticias contradictorias (…) según la cuales no se trata de quitar esculturas tanto como de poner nuevas obras de arte en el Parque de El Prado. Y aquí, francamente, temo que voy a traicionar la confianza con la cual me habéis invitado a venir porque yo estoy, francamente, por pedir una moratoria en la instalación de esculturas en los espacios públicos urbanos[1] (Maderuelo, 2005: 47).

Ante estas actuaciones de colocación de obras de arte en el espacio público tan poco reflexionadas, se debería tener en cuenta que tanto la arquitectura como el arte deben aportar energía vital a un lugar, nunca quitársela. Sólo las intervenciones artísticas que no son simple apariencia, que interaccionan con su entorno social, espacial y estéticamente, que reclaman un lugar propio en la trama urbana porque conocen por qué y para qué fueron creadas, pueden aportar energía a un lugar. En la ciudad contemporánea convulsionada, la situación de lo construido –o del vacío que se ha de proteger– es una aportación de mucho más alcance que la propia intervención (Cf. Gausa, 2001).

3. Aproximaciones y reflexiones sobre el "rotondismo" en el contexto nacional y gallego

Obviamente este fenómeno no ha dejado indiferente a artistas, arquitectos, agentes culturales y colectivos del panorama nacional y gallego (que es el que más se ha estudiado por proximidad geográfica). A continuación se citan algunos ejemplos:

3.1. Contexto nacional

A nivel nacional cabe destacar los trabajos de investigación, documentación y divulgación de dos colectivos.

3.1.1. Basurama

Colectivo artístico dedicado a la investigación, creación y producción cultural y medioambiental desde 2001 que ha centrado su área de estudio y actuación en los procesos productivos, la generación de desechos que éstos implican y las posibilidades creativas que suscitan estas coyunturas contemporáneas. Detecta resquicios dentro de estos procesos de generación y consumo que no sólo plantean interrogantes sobre nuestra forma de explotar los recursos, sino también sobre nuestra forma de pensar, de trabajar, de percibir la realidad[2]. Unidos juntos con otros colectivos desarrollan el proyecto "Cadáveres inmobiliarios", una web que reunirá una base de datos, cruce de estadísticas y estudios en profundidad para ha-

[1] Este texto es la transcripción de un fragmento de la conferencia impartida por Javier Maderuelo en dichas jornadas.

[2] Ver *Página del colectivo Basurama*. Disponible en: http://basurama.org/ (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

cer una "evaluación de daños" de esta posguerra de la burbuja inmobiliaria.*3.1.2. Nación Rotonda*

Colectivo formado por tres ingenieros y un arquitecto. Nace a mediados del 2013. Desde entonces realizan un inventario visual de los desastres urbanísticos de los últimos 15 años obteniendo imágenes aéreas, principalmente a través de Google Earth y Google Street View: desde el fenómeno del "rotondismo" hasta los proyectos fallidos más emblemáticos de la fiebre de la construcción, pasando por urbanizaciones a medio construir y campos de golf abandonados. Como se puede ver en su página web[3] no sólo se centran en el "rotondismo", pero sí que lo han escogido como imagen de marca de su proyecto de investigación, por todo lo que representa en el contexto de la crisis. Hasta la actualidad llevan archivadas, catalogadas y geolocalizadas unas 650 imágenes (fig. 1).



Fig. 1 - "Parquesol, Valladolid", 2012. Fuente: Nación Rotonda

3.2. Contexto gallego

En la Comunidad de Galicia nos encontramos con el trabajo de investigación de la artista Lucía Romaní y las acciones del colectivo Ergosfera.

3.2.1. Aproximación a los mecanismos de gestión artística en el contexto gallego

La artista y doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, Lucía Romaní, realizó desde abril de 2009 y hasta marzo de 2011 una serie de entrevistas a distintos agentes del panorama artístico y cultural gallego (artistas, arquitectos, colectivos, comisarios, críticos de arte, galeristas, etc.) con el fin de generar una fuente documental transparente y accesible. Dichas entrevistas hacían referencia a problemáticas relacionadas directamente con las prácticas artísticas desarrolladas en espacios públicos (Romaní, 2012).

De los 45 agentes entrevistados, 13 hicieron hincapié en el fenómeno del "rotondismo", esto es casi un 30% de las personas entrevistadas. Algunos de los motivos comentados por los entrevistados fueron: la falta de transparencia por parte de las administraciones públicas, la necesidad de crear una "comisión de expertos" para la toma de decisiones y asesoramiento a los políticos en cuestiones de arte en espacio público, contar con la ciudadanía en este tipo de decisiones, realización de estudios previos antes de encargar un proyecto artístico, adjudicación de las obras de arte por concurso público, mayor sensibilidad urbana por parte de los políticos, votaciones públicas sobre la permanencia de determinadas piezas, etc.

3.2.2. Ergosfera

Las intervenciones realizadas por este colectivo de arquitectos en el proyecto "A Cidade dos Barrios" han sido un buen ejemplo de las problemáticas urbanas que sufrimos cada día. Han generado un debate necesario, como en el caso del Barrio de Matogrande que, situado a las afueras de A Coruña, dispone de una rotonda por la que circulan a diario cientos de coches. El interior de la rotonda

[3] Ver *Página del colectivo Nación Rotonda*. Disponible en: http://www.nacionrotonda.com/ (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

está compuesto por un gran espacio verde, pero inaccesible para el peatón por lo que Ergosfera redescubrió ese espacio instalándose en él durante unas horas. Posiblemente su impacto fue limitado pero generaron polémica y pusieron sobre la mesa el problema del "rotondismo" en la urbe. Este tipo de problemáticas son las que interesan resaltar[4].

4. Una crítica al "rotondismo" desde la práctica artística

El trabajo artístico presentado en este artículo pertenece al autor del mismo (R.C.) y forma parte de la investigación que está desarrollando para su tesis doctoral en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, analizando las relaciones entre paisaje y lugar en el arte contemporáneo.

La investigación reflexiona sobre el paisaje y el territorio –y cómo estos dos conceptos han evolucionado hasta la contemporaneidad– y toca temas como lo pintoresco y la naturaleza, el concepto de *genius loci* y la dialéctica entre el *site* y el *nonsite* de Robert Smithson, así como sus tesis sobre la entropía.

> (…) trabaja sobre lugares concretos seleccionados después de caminatas y paseos, que obedecen a: la ruina moderna con despojos de materiales de urbanizaciones inacabadas y deshabitadas; hitos o puntos fijos que marcan el lugar de la experiencia; y espacios de entropía donde propone sistemas de medida y orden (Meana, 2015: 234).

Las dos piezas que se expondrán a continuación, "Intento de escultura en rotonda I" e "Intento de escultura en rotonda II"[5], pertenecen a la serie "Intentos" y están realizadas en el año 2014. Se trata de dos vídeos que registran sendas acciones escultóricas. En ellos se muestra el intento de construcción de dos esculturas en medio de unas rotondas, en unas urbanizaciones abandonadas, con distintos materiales que se encuentran en el lugar. El proceso de construcción se detiene en el momento en que la estructura se derrumba. La metodología utilizada para la realización de estas piezas consiste en el caminar entendido como una herramienta crítica de construcción del paisaje, como una forma de experiencia estética vinculada a cierto tipo de arte y arquitectura (Careri, 2005); y en la elección del lugar que cobra especial protagonismo. Los dos videos están realizados en urbanizaciones abandonadas, en donde la construcción de las viviendas ni siquiera se empezó. Son espacios a medio construir, que durante la crisis inmobiliaria se quedaron sin fondos y hubo que detener su construcción. Son urbanizaciones en las que se ha construido todo menos las casas. Tienen aceras, pasos de cebra, farolas, fuentes, barandillas, etc. Ahora la naturaleza sigue su curso y va recuperando lo que en algún momento fue suyo. Son lugares con unas características comunes, expresiones como corrupción, dejadez, entropía, conflictos inmobiliarios y sociales, fauna y vegetación salvaje forman parte de su vocabulario. Se comienza a examinar el territorio de una manera diferente, a valorar estos "espacios vacíos" cargados de significaciones y a intentar comprender sus estructuras y lógicas internas (Corbato, 2014).

> (…) en los proyectos de R.C. se buscan espacios concretos de ruinas modernas, límites entre lo urbano y lo rural que debido a la crisis inmobiliaria suponen espacios de ambigüedad entre el proyecto, que mira al futuro, y la ruina que nos habla de aquello que fue o quiso ser y no pudo. Extrae materiales del paisaje que permanecen en el lugar arrancándolos de su sitio dentro de la dinámica smithsoniana de site/nonsite y reorganizándolos de nuevo para dar visibilidad a la experiencia de confrontación y diálogo con el paisaje (Meana, 2015: 237).

[4] Ver *Página del colectivo Ergosfera*. Disponible en: http://www.ergosfera.org/ (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

[5] Esta obra obtuvo el 2º Premio en la XXX Muestra de Arte Joven en la Rioja, en 2014.

4.1. "Intento de escultura en rotonda I"

El primer vídeo consiste en un plano fijo en el que se ve al artista llevando adoquines al punto central de una rotonda situada en una urbanización abandonada en la provincia de Pontevedra. Para la elaboración de la escultura se utilizan adoquines del pavimento. Un material con un formato manejable con las manos que permite transportarlo y apilarlo con facilidad. De alguna forma esta pieza pone de manifiesto la realidad del lugar: nos encontramos con una ruina prematura. Hay una lectura –poética, si se quiere– que habla de la imposibilidad de reproducir con sus restos lo que una vez intentó ser una urbanización (fig. 2).





Fig. 2 ▲– "Intento de escultura en rotonda I" de la serie "Intentos". Vídeo HD, 10:47 min. Fotograma del vídeo, 2014. Fuente: R. Corbato

Fig. 3 ▼– "Intento de escultura en rotonda II" de la serie "Intentos". Vídeo HD, 11:30 min. Fotograma del vídeo, 2014. Fuente: R. Corbato

En estos vídeos lo que importa es el proceso, el valor del trabajo físico en contacto con la naturaleza. Por supuesto, sigo considerándolas esculturas, con un carácter efímero, que marcan y establecen un diálogo con un lugar concreto durante unos minutos.

4.2. "Intento de escultura en rotonda II"

Este segundo vídeo es similar al primero en cuanto a la acción: se trata de volver a intentar construir una escultura en una rotonda. Una de las diferencias principales es la relación con el horizonte y el paisaje, a nivel de encuadre; y la otra el material con el que se elabora la escultura, piedras de la excavación de las parcelas. El material habla, por un lado, de la tradición gallega del trabajo escultórico en piedra, pero por otro, también hay una lectura más irónica, absurda y crítica con respecto al fenómeno del "rotondismo", como el hecho de levantar una escultura en la rotonda de una urbanización abandonada (fig. 3).

> En el trabajo de R.C. vemos cómo, en un acto de marcaje del territorio, se da una elección del lugar, el punto central de una rotonda en una urbanización aún por finalizar y habitar. El lugar es lo que hemos denominado como ruina posmoderna. Posteriormente realiza una acumulación primaria de piedras que se trasladan manualmente al punto central de la rotonda en un intento de marcaje de la centralidad del lugar. El título nos advierte de la precariedad de la intención, se trata de un intento, un primer acercamiento y dominio del lugar. Y también nos pone críticamente frente a la escultura decorativa que banaliza el espacio público de tránsito. Vemos al propio artista en su proceso constructivo dejándonos patente su experiencia del lugar y su experiencia estética, mostrándonos asimismo, una relación antropológica con el territorio que se habita y recorre. Crea un solapamiento de tiempos por cuanto está la contemplación y elección del lugar, la transformación e inclusión de ese espacio en el código de la civilización y la urbani-

dad, para restituir la naturaleza del lugar en un acto de 'contratiempo' y marcaje mediante un hito (Meana, 2015: 244-246).

5. Conclusiones

Se ha decidido abordar las conclusiones en dos bloques o apartados, para una mejor comprensión. Por un lado las que se refieren al fenómeno del "rotondismo" y, por el otro, las que se sacan de la obra artística del autor:

a) La primera conclusión que se puede extraer sobre el "rotondismo" y, en general, sobre la masificación de obras de arte en el espacio público de las ciudades españolas es la falta de reflexión sobre el lugar de colocación de las obras. Se deberían valorar muchos más factores a la hora de ubicar una pieza artística en el entorno urbano: escala y proporción, relación con la arquitectura y el entorno urbano colindante, material y texturas de la obra, memoria histórica del lugar, perspectivas visuales, flujos peatonales que generará la pieza, etc.

   La segunda, tiene que ver con el vacío, es decir, con saber decir no a determinadas actuaciones artísticas para "supuestas mejoras del entorno urbano". Entender que no siempre es necesario "engalanar" o "decorar" una rotonda con una escultura.

   Por último, se considera que la creación de una comisión de expertos que pudiera asesorar a las instituciones públicas y a los políticos y tomar decisiones en este tipo de proyectos de intervención artística en el espacio público, facilitaría las transparencia de estos procesos, integraría más a la ciudadanía dándole voz y voto y evitaría, en gran medida, los problemas de valoración económica de este tipo de actuaciones.

b) Con respecto a la obra artística se podría decir, en primer lugar, que hay una reflexión profunda en la elección del lugar. La ubicación de estas urbanizaciones abandonadas donde se realizan los vídeos se sitúa en el límite entre lo urbano y lo rural que en Galicia es muy difuso. Este concepto de dispersión condiciona y articula todo el paisaje gallego y es un elemento clave para entender el territorio de Galicia. Por tanto, el lugar es determinante para la realización de la obra.

   En segundo lugar, estos trabajos en el exterior que se realizan a lo largo de jornadas de varias horas permiten mantener una experiencia de convivencia y de pertenencia completa con un lugar determinado, con un territorio en el que generar una especie de rutina. Trabajar de este modo genera unas sinergias con el paisaje similares a las producidas durante las caminatas (Corbato, 2014).

   En tercer lugar, en estas dos piezas la atención al proceso en sí mismo es fundamental, para ello uso ámbitos y "escenografías" muy similares y repetitivas, que son presentadas de una manera rígida, directa.

   Por último y para concluir, se trata de "hacer". Me interesan los procesos de trabajo en sí, la obstinación por el hecho de hacer, y en este gesto se repite una constante que es característica de toda mi investigación: la pertenencia, y desde la experiencia de pertenecer, llegar a conocer. Pertenecer es el primer objetivo. Es así el modo que entiendo de hacer obra, manteniendo una convivencia sobre un terreno que es base y estímulo para generar un resultado que sin esa atención y rutina, no se produciría.

Bibliografía

Álvarez, María y Rodríguez, Clara (2009). "Un análisis del paisaje urbano de la ciudad de Vigo: el proyecto arquitectónico y escultórico para la ordenación del borde marítimo (1993-2008)" en Férnández, Blanca y Lorente, Jesús-Pedro (eds.) et al., *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Careri, Francesco (2005). *El andar como práctica estética.* 1ª edición, 4ª impresión. Barcelona: Gustavo Gili.

Corbato, Román (2014). *Construyendo paisajes: procesos entrópicos*. Memoria Trabajo Fin de Máster. Máster en Arte contemporáneo. Creación e Investigación, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo.

Gausa, Manuel et al. (2001). *Diccionario Metápolis de la Arquitectura Avanzada*. Barcelona: ACTAR.

Lynch, Kevin (1998). *La imagen de la ciudad*. 3º edición. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

Maderuelo, Javier (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Visor. Círculo de Bellas Artes ("Cuadernos del Círculo").

— (2005). "Arte Público y Naturaleza" en de la Horra, A. (coord.) et al., *II Jornadas sobre Arte Público*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso y Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

Meana, Juan CArlos (2015). "Paisajeando: orden de la experiencia vs. desorden del paisaje en la obra de Christian García Bello y Román Corbato" en *:Estudio, Artistas sobre outras Obras*. Vol 6, núm. 11, enero-junio 2015, pp. 233-248.

Página del colectivo Basurama. Disponible en http://basurama.org/ (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Página del colectivo Ergosfera. Disponible en http://www.ergosfera.org/ (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Página del colectivo Nación Rotonda. Disponible en http://www.nacionrotonda.com/ (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Romaní, Lucía (2012). *Mecanismos de transformación de la idea de arte público. Experiencia y experimentación en el contexto gallego*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Departamento de Escultura, Universidad de Vigo.

Rossi, Aldo (1999). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Vivas, Isusko (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*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

UN CATALIZADOR EN LA RELACIÓN ARTES PLÁSTICAS – CIUDAD: VIAJE HACIA LA BIENAL CIUDAD DE OVIEDO (1976 – 2000) DESDE UNA PERSPECTIVA SOCIOCULTURAL

Mª del Mar Díaz González
Ana González Fernández
Universidad de Oviedo

1. Arte contemporáneo y ciudad: una relación simbiótica

Es evidente que la vanguardia –histórica y reciente–, es tal por la redefinición del sistema artístico que emergió en las ciudades europeas de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El cambio de sistema económico colisionó con una fractura estética que derivaba, a su vez, de una revolución social y cultural que hizo que no podamos comprender las artes plásticas recientes sin los hechos que contribuyen a dotarlas de sentido y lógica en su contexto. Las obras –y los propios artistas– se transforman en el capital simbólico, social y económico que se acumula en el compendio de significados de lo que denominamos ciudad.

En el diálogo entre arte y ciudad a nivel estatal, no se puede esquivar la importancia del nuevo mapa político derivado de la Transición democrática y la Constitución de 1978. Con el proceso de descentralización territorial y política de las autonomías la cultura sufrió también un cambio de rumbo. Pau Rausell y José Martínez, de la Universitat de València[1], aportan algunas claves al respecto al exponer que la realidad cultural actual tiene una dimensión urbana indisociable del ámbito local. Los autores ubican este fenómeno concreto en la evolución desde la ciudad industrial a la urbe postindustrial –repleta de las conexiones que los entramados culturales favorecen en ella–. Según Rausell y Martínez (2005), la política cultural ha sido un elemento estratégico de la planificación urbana en algunos núcleos locales[2], de ello se desprende que al enfrentar un análisis de la cultura es conveniente considerarla desde su base de sistema local tendiendo, desde él, otras conexiones.

El contemporáneo y la ciudad no son el uno sin el otro: Jesús Pedro Lorente lo advierte en relación a los museos

[1] Unidad de Investigación en Economía Aplicada a la Cultura.

[2] Destaca, como gran foco urbano, Barcelona. Tal como indican los autores citados, tras su plan estratégico de 1998 su sector cultural se ha convertido en unos de los principales agentes de cambio para la ciudad, llevándola a ser un referente también en el contexto europeo.

de arte contemporáneo en su continua interacción con los diversos ámbitos de la vida urbana[3]. El autor analiza cómo estos espacios transforman el contexto en el cual se integran, destacando algunos paradigmas recientes como el parisino Centre Pompidou o el Museo Guggenheim de Bilbao. Observando estos casos, llegamos a una conclusión tan obvia como importante: los centros, museos y espacios del arte contemporáneo detentan múltiples significados. Estos no son meros contenedores culturales sino que son capaces de estructurar, desestructurar y reestructurar el distrito en el cual se integran, desencadenando, además, procesos diversos de naturaleza compleja. Este hecho, evidente en el caso de dichos espacios –tal vez por lo rotundo de su dimensión física–, es también incuestionable en el caso de acontecimientos de naturaleza aparentemente efímera como lo son ferias, exposiciones y bienales.

Exposiciones, ferias y bienales hacen de lo potencialmente artístico arte. Dichos acontecimientos marcan las líneas de fuerza de las tendencias creativas extendiéndose más allá de sus limitaciones temporales. Venecia, París, Sao Paulo, Sydney, Estambul, Dakar o Shangai muestran las pulsaciones de las manifestaciones creativas del presente[4]. Lo mismo ocurre con acontecimientos como la *documenta* de Kassel, irrenunciable en el mismo sentido[5].

Estas grandes citas, a todas luces referentes, emergen en grandes focos internacionales con un sistema cultural complejo refractan sus ecos y réplicas en entornos mas modestos en los que los intereses sociales, económicos y culturales interaccionan, también, con lo artístico. Es por ello que las prácticas expositivas, las ferias y las bienales son esenciales para dialogar con las expresiones artísticas estatales, regionales y locales de los siglos XX y XXI. A nadie extraña, por tanto, que para comprender las dinámicas del contemporáneo español sea necesaria una aproximación a las Bienales Hispanoamericanas de Arte –que suponen el precedente más cercano–. Miguel Cabañas Bravo (1996) expone que este evento nace en 1951, inspirándose en la Bienal de Venecia[6] con la vocación de aportar al contexto hispanoamericano lo que la cita veneciana aportaba al panorama artístico europeo. Estas bienales fueron una de las apuestas más potentes de la política cultural franquista, contaron con tres ediciones –Madrid (1952), La Habana (1954) y Barcelona (1956)– que ponían en relación las obras de los concursantes con salas especiales dedicadas a retrospectivas y otras actividades paralelas (Cabañas, 1996: 1-18). Dependientes del Instituto de Cultura Hispánica, dichas Bienales Hispanoamericanas despertaron un profundo interés entre propios y extraños a la escena artística. Este hecho es visible en la profusa literatura coetánea a las mismas, algo que no sorprende puesto que estos acontecimientos supusieron una aproximación entre el régimen y las tendencias artísticas de vanguardia que habían sido aniquiladas por la guerra civil (1936-1939). Por tanto, formaron parte de una estrategia que buscaba el comien-

[3] Lorente, Jesús (2008). " Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística" en *Museo y territorio*. Nº1, diciembre 2008, pp. 60-88.

[4] La pionera fue la Bienal de Venecia, puesto que contó con su primera edición en 1895. No obstante, esta cita adquiere su identidad moderna aproximadamente en 1968 cuando comienza a adoptar un cariz más rebelde y crítico. Algunas de sus ediciones más célebres están vinculadas al comisario estrella Harald Szeemann que conseguía que los pabellones tomaran el pulso al *arte en curso*.

[5] Comenzó en 1955 pero es en 1972 cuando comienza la labor de los directores artísticos y curadores para aportar la personalidad que hoy se le atribuye al acontecimiento. En todo ello, de nuevo, Harald Szeemann tuvo mucho que ver.

[6] A partir de la prolífica participación del pabellón español en dicho acontecimiento.

zo de la "normalización de la escena artística del país" (Cabañas, 1996: 23) –muy conectada con el comienzo de la maniobra aperturista del régimen franquista–.

El impacto de estas convocatorias va más allá de lo simbólico pues atañe a la multiplicidad de dimensiones materiales de lo artístico[7]. Queda claro, en vista de lo expuesto, que las bienales forman parte de la voluntad política aplicada al arte a través de la cual diversos intereses económicos y sociales se traducen en realidades culturales. Por otra parte, y volviendo sobre los vínculos entre arte y ciudad, las bienales, las ferias y las exposiciones completan los significados de la urbe posmoderna transformando sus funciones y atribuciones. Al respecto, nadie ignora que los grandes eventos son patrones elocuentes, sin embargo hay que tener en cuenta aquellos desarrollados en otros circuitos en tanto que nos ayudan a comprender a qué nivel pueden transformar la articulación de un sistema cultural concreto. La Bienal Iberoamericana de Grabado y Obra Gráfica de Cáceres es un magnífico ejemplo para arrojar luz sobre cómo estas circunstancias favorecen la transformación y la consolidación de los circuitos artísticos de una ciudad. La cita, que arrancó en 2005[8] con apoyo de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de la ciudad, ha conseguido afianzarse como un referente estatal. Tejiendo relaciones con ferias como Estampa o las bienales de Puerto Rico o Cuba la convocatoria consigue atraer no sólo a artistas de elevado nivel sino que también amplía los horizontes artísticos de la ciudad comunicando entre sí diversos espacios a través de exposiciones y actividades complementarias. Debido a la claridad de la hoja de ruta de este acontecimiento, desde su primera edición, la Bienal de Grabado y Obra Gráfica se incluyó como una de las actividades clave para la candidatura *Cáceres 2016* a Ciudad Europea de la Cultura –algo que aumentó el presupuesto del encuentro introduciendo en la escena las relaciones entre lo urbano local y la ciudad global o, al menos, lo supra-nacional como mecánica económica y cultural a tener en cuenta–.

2. Bienal Ciudad de Oviedo (1976 – 2000): un catalizador en la relación entre arte plásticas y ciudad

En este punto queda claro que las grandes convocatorias y acontecimientos expositivos son esenciales para la comprensión de las manifestaciones plásticas recientes. Lo artístico termina por serlo en un escenario urbano en el que ferias, bienales y exposiciones dictan las tendencias de un sistema de representación con abundantes circuitos en conexión. De modo más modesto, como es obvio, el contexto provincial y local es también una escenografía urbana en la que iniciativas e intereses privados interaccionan con los ejes públicos de actuación. La realidad cultural asturiana dista mucho del ejemplo extremeño mencionado más arriba, las idas y venidas de la Bienal Nacional Ciudad de Oviedo (1976-2006) son, no obstante, una forma extraordinaria de aproximarnos a ella.

La Asturias de finales de la década de los setenta, momento en el cual se celebra la I Bienal Nacional Ciudad de Oviedo (1976), era una región periférica en lo geográfico y lo artístico. Sin embargo, esto no significaba que su

[7] Más allá de lo simbólico, la dimensión material de la actividad plástica se ve incentivada por citas como las bienales, las ferias y las exposiciones. Son, de hecho, un impulso fundamental para la renovación artística. Desde la producción de obra hasta su difusión se cubren diversos itinerarios que implican el movimiento y la interacción de diversos agentes y procesos artísticos; artistas, obras, mediadores culturales e incluso los espacios expositivos se ponen en movimiento generando un flujo ininterrumpido que nutre al sistema cultural local.

[8] Y cuenta ya con seis ediciones bajo la dirección de la curadora Rosa María Perales Piqueres.

cantera de artistas no fuera excelente. Durante los sesenta la región había sido uno de los focos más activos en lo que a movimiento obrero se refiere (Thaidigsmann, 1996)[9], la actitud contestataria del sector minero condensó en las huelgas de 1962[10] y este espíritu crítico se refleja en las coordenadas estéticas de muchos creadores[11]. A esta disposición le debemos sumar gestos expresionistas que arraigan con fuerza en la región[12] junto a las interpretaciones y reinterpretaciones de los paisajes del norte[13] o a la potencia del informalismo. Con todo, los circuitos para la solidificación de una escena artística regional o local eran aún muy limitados: el panorama de las autonomías aún no era tal y el centralismo político sofocaba las posibilidades de los artistas asturianos[14]. Pese a todo, es necesario destacar el papel protagonista –en aquellos años y en décadas posteriores– de la Caja de Ahorros de Asturias[15] en la dinamización de este marco cultural, dicha entidad mostró su rumbo con una potente exposición del grupo *El paso* (1957) que no dejaría indiferente a nadie. Años después, en 1970 nacía el Certamen Nacional de Pintura de Luarca, uno de los más estables de la región[16] y en 1976 la Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo arrancaba con sede en el Palacio Velarde.

La I Bienal Nacional de Arte ciudad de Oviedo, dependiente de la concejalía de cultura del Ayuntamiento, emerge en medio de la redefinición de las perspectivas políticas y sociales de la transición. Como no puede ser de otra forma, la cultura, en sus iniciativas públicas, refleja esta cuestión y un análisis atento de las *Memorias Anuales* del Ayuntamiento de Oviedo revela estas condiciones. Entre 1972 y 1976 se puede observar que los esfuerzos presupuestarios están centrados en la construcción y acondicionamiento de espacios e infraestructuras artísticas[17] para la ciudad –estos, muy precarios hasta el momento, van creciendo lentamente[18]–, ampliando los horizontes de la vetusta Oviedo, más allá de los premios de novela, la ópera y la zarzuela. La organización de la I Bienal Nacional de Arte ciudad de Oviedo convive, sin embargo, con los encargos de estatuas alegóricas dedicadas al monumento de Francisco Franco[19] o los planes de ordenación urbana para las nuevas facultades de la Uni-

---

[9] Thaidigsmann, Javier (1996). *La pintura en Asturias entre 1960 y 1996.* Oviedo: Servicio de publicaciones del principado de Asturias.

[10] Todo un hito en la lucha contra la represión del régimen franquista.

[11] De entre los cuales Miguel Ángel Lombardía es, tal vez, uno de los más conocidos.

[12] Y que subyace en algunos los dos grandes referentes de la modernidad asturiana: Evaristo Valle (1873-1951) y Nicanor Piñole (1878-1978).

[13] Exploradas, una y otra vez por Miguel Galano, Carlos Sierra, José María Navascués, Melquiades Álvarez, Francisco Fresno o Francisco Velasco.

[14] Muchos de ellos se vieron forzados a buscar fuera de Asturias un entorno en el cual evolucionar personalmente y desarrollar su trabajo. Una exposición, organizada conjuntamente por el Gobierno del Principado y Cajastur (2003), trata sobre este interesante tema. Bajo el título *Pintores y escultores asturianos en Madrid* nos propone seguir el viaje de algunos artistas asturianos que asomaron a la modernidad que la capital ofrecía.

[15] Posterior Cajastur y hoy Liberbank.

[16] Dirigido por el crítico Jesús Villa Pastur hasta 1997, siendo este una de las figuras clave del arte contemporáneo asturiano.

[17] Culturales, pero también deportivas y educativas.

[18] En 1973 se adquieren los solares del antiguo Teatro de comedia de El Fontán, por 8.417.297 pesetas como futuro emplazamiento de la Casa de Cultura de Oviedo –hoy Biblioteca Central de Asturias Ramón Pérez de Ayala–. En los mismos presupuestos de 1973 se contempla la adecuación del Palacio de Velarde como futuro Centro Provincial de Bellas Artes por 6.750.969 pesetas .

[19] Situada en la Plaza de España.

versidad, mostrando la complejidad y la indefinición de un momento de cambio.

Esta primera edición del certamen estuvo marcada por la polémica, una problemática derivada, en un principio, del ámbito que acogería la bienal. Con ello, se evidencia el potencial simbólico de los espacios que, a partir de ese momento, serán sede de los acontecimientos culturales locales –aún en proceso de definición–. Oviedo, desde su I Bienal, traza nuevos circuitos oficiales para sus manifestaciones plásticas a los que se sumarán es espacios paralelos y tendencias divergentes. También indicativa de este periodo de inmadurez la lectura cuantitativa del certamen, ya que en los documentos oficiales solo se habla de cifras y se eluden las valoraciones. En el florecimiento de estos nuevos circuitos aún no hay personal especializado que interprete los datos estimados[20].

En 1977 y 1978 siguen las aportaciones presupuestarias –acompañadas de adquisición de obra– para transformar el Palacio Velarde en el Centro Provincial de Bellas artes. Es precisamente en 1978 cuando la bienal se convierte en trienal por un sonoro desacuerdo entre el Patronato de Centro Provincial de Bellas Artes y la segunda cita del encuentro se retrasa hasta 1979. La II Bienal Nacional Ciudad de Oviedo aparece en diarios de tirada nacional, como *El País*, envuelta en los problemas derivados de su emplazamiento. De nuevo, no se quiere ceder el espacio del museo, ofreciéndose como alternativa "los claustros de la universidad, el museo arqueológico y el Palacio del Conde de Toreno" (El País, 1979). Esto genera tensiones que llevan al director de la bienal, Evaristo Arce[21], a plantear su dimisión incluso con la convocatoria abierta y difundida. En medio de esta problemática se vislumbra otra que ha ensombrecido, década tras década, la actividad creativa contemporánea en Asturias: la desafección entre instituciones y artistas. Este desencuentro quedaba ya claro en las críticas que la Asociación de Pintores y Escultores manifestó al certamen. Julia Barroso Villar[22] (1980: 79) advertía ya en el momento de las contrariedades a las que la bienal tenía que hacer frente si pretendía no comprometer su continuidad: un ambiente enturbiado, la falta de participación de personal cualificado y en el que las tensiones entre la organización y los artistas eran evidentes. No extraña, por tanto, que en las propias *Memorias Anuales* aparezca, esta vez, una breve crónica –tal vez forzada por la controversia de la edición– que se planteaba el futuro de la bienal en clave interrogativa[23].

Pese a esta problemática, un contrapunto muy positivo para esta II Bienal de Oviedo lo aportan las 800 obras presentadas[24] la amplia afluencia de público –estimada en 50.000 personas– participando del acontecimiento. Estos datos son muy representativos de la ávidez por formar parte de un hecho cultural contemporáneo en blanco, donde todo parecía posible. Por otra parte, en estas primeras ediciones destaca la elaboración del *Diccionario Elemental de las Artes Plásticas Asturianas* por

[20] Se indica que participaron más de 130 pintores y que fueron seleccionados 182 "cuadros", obras que serían visitadas por más de 50. 000 personas según datos de la organización.

[21] Evaristo Arce, periodista de formación, fue director de las dos primeras ediciones de la bienal (1976 y 1979). Redactor en La Voz de Asturias y La Nueva España, también de Los Cuadernos del Norte y la publicación periódica Asturias Semanal.

[22] Investigadora, docente y todo un referente en lo que al estudio del arte contemporáneo asturiano se refiere.

[23] Quien suscribió la breve nota se preguntaba: ¿Habrá III bienal? ¿Dónde? ¿Quién la organizará? ¿Quién la patrocinará? Eran, sin duda, cuestiones a tener en cuenta.

[24] 97 de las cuales fueron seleccionadas.

iniciativa de Ramón Rodríguez[25], este glosario fue pensado para aproximar al observador, pasivo y participante, a la realidad creativa contemporánea, ampliando su léxico y su capacidad comunicativa respecto a las obras. A través de su planteamiento nos aproximamos, de forma más o menos directa, a la necesidad de alfabetización de un *usuario cultural* que asoma tras las nuevas atribuciones de la creciente clase media, consolidada en las décadas de los ochenta y los noventa. La voluntad expansiva y comunicativa inunda muchos de los propósitos democratizadores de los últimos años de los setenta y comienzos de los ochenta. Aparece en 1979, vinculado a la escena cultural concreta que supone la bienal, la Caja de Ahorros de Asturias como promotora de las políticas artísticas regionales[26]. En esta edición de 1979, la colaboración de la entidad con el encuentro y con los espacios creativos de una ciudad en reconfiguración se hace más intensa. La Caja implanta sus modos de hacer y las actividades complementarias se suman al certamen: ciclos de cine, conferencias, jornadas, exposiciones y un fuerte acento en la difusión serán el sello personal de este organismo que será sinónimo de inversión en programas de calidad notable.

Como se pude observar, la transformación del escenario físico y simbólico de la cultura –y sus prácticas y acontecimientos– en la ciudad es tan significativa como la propia evolución de las creaciones artísticas. De hecho, obras y artistas han de abrirse paso en el laberinto de lo efímero llamado a ser perdurable, en muchos casos a merced de las fluctuaciones institucionales. Como ocurre en el resto del estado, los años ochenta son una explosión de novedades y el aire limpio de la libertad es un soplo que renueva una cultura que estrena emancipación[27]. Asturias, y sus principales tramas urbanas no son menos y en este perímetro nacen nuevos espacios que anuncian la integración de las capitales locales en las dinámicas globalizadas. En 1980, se inaugura el Museo de Bellas Artes de Asturias –que se deshace, como es visible, de la confusión terminológica en la que estaba envuelto– le siguen la Casa Municipal de Cultura de Avilés (1981), el Museo Evaristo Valle (1981), el Museo Barjola (1988) o el Museo Antón (1989). La Caja de Ahorros también estrena sala de exposiciones y el Teatro Campoamor, en colaboración con la corporación, cede un espacio en sus bajos para arropar diversas iniciativas.

Para estas fechas las autonomías, comienzan a hacerse efectivas y, con ellas, el gasto cultural se descentraliza. Como todo proceso de apertura, la cultura en este momento mira hacia referentes internacionales y el deseo de dialogar con las dinámicas punteras del arte. Es notable, también en la escena la mayor especialización mostrada y requerida para los desempeños en el contexto cultural. En la esfera local, la cultura también demanda una especialización que es visible en la emancipación de la misma respecto de otras materias en documentación oficial como son las *Memorias Anuales* del Ayuntamiento, por ejemplo. Las manifestaciones culturales dejan de compartir protagonismo y presupuestos con deporte, educación o obra social: la cultura es un punto a parte. La III Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo (1982) tiene lugar en mitad del panorama descrito. Se cuenta, para su desarrollo, con un presupuesto de 3.108.000 pesetas y sus objetivos pasan por alcanzar un mayor nivel de rigurosidad y objetividad. Dirigida por Ramón Rodríguez,

[25] Artista que destaca, también por su papel como gestor y mediador cultural en diferentes espacios y iniciativas regionales.

[26] Aunque se remontase su actividad a décadas anteriores.

[27] Es también en 1982 cuando se crea la feria estatal de referencia a nivel internacional: la Feria Internacional de Arte contemporáneo de Madrid (Arco).

esta edición de la Bienal tenía una mayor conexión –salvando toda clase de distancias– con las celebradas en otras latitudes y en ella se incluye una marcada vocación vanguardista evidente en su dedicación al grupo *El Paso* (El País: 1982). De este modo parecía volverse al punto de partida que la Caja de Ahorros de Asturias había dibujado tiempo atrás.

Javier Barón (1982: 625) expone que pese a los problemas de organización la participación de esta convocatoria sigue aumentando, contando, como es lógico, con un gran número de artistas asturianos y de otros puntos del estado. Es considerable, también, el cambio de nivel en las obras seleccionadas[28], hecho que se atribuye a un jurado con miembros de honor en su composición: artistas de *El Paso*, como Canogar y Suárez así como Ayllón o el director del Museo Español de Arte Contemporáneo contribuyen a construir una muestra de mayor envergadura que se articuló con un criterio de mayor consciencia y coherencia. Se contó, además, con un coloquio de apertura de Pablo Serrano y Juana Francés que se ofrecía como una "gran oportunidad para introducirse en el arte contemporáneo con la ayuda de obras ya clásicas como las de *El Paso*" (Barón, 1982: 625). No obstante, a pesar de esta calidad la afluencia de visitantes a la Bienal es considerablemente menor. Poco a poco, la nómina de personas especializadas en materia cultural va teniendo un papel más activo en torno a la Bienal. La universidad y el sector académico, hasta ahora fuera del evento, toman posiciones en la elaboración de los discursos, significados e interpretaciones que configuran las sucesivas bienales ovetenses. Los análisis artísticos están bien fundamentados y las tendencias son diseccionadas y puestas en relación con otras tantas. Javier Barón (1982: 627) hace un retrato certero del dominio de la abstracción pictórica. Es esta tendencia la que se define como expresión estética contemporánea por excelencia –y no es casual que arraigue con tanta fuerza en la región– visible en exposiciones y que se expande hacia el gusto del espectador y el tímido coleccionista asturiano.

La Bienal de 1984, en su IV edición, continua su andadura bajo las mismas directrices con la dirección y coordinación de Ramón Rodríguez (El País: 1984). Muestra, ahora sí, una relativa normalización del hecho artístico contemporáneo en la región. Tras la controversia que envolvió a las primeras ediciones de la bienal, y la posterior confirmación de las líneas maestras de actuación de la cita, la IV Bienal Nacional desvela una especialización que la repliega sobre lo artístico y sobre si misma, de hecho, para la selección de obra se contó con críticos, y otros especialistas, que disfrutaban de una pujanza y una influencia hoy perdidas –en detrimento de figuras como la del comisario de exposiciones que se alza como un tótem desde finales de la década de los noventa–. La IV Bienal de Arte Ciudad de Oviedo pone sobre la mesa el tema de los premios con dotación económica, sin embargo esto no se concretará en ninguna de las ediciones. Por entonces, se expone que el objetivo principal es lograr una comunicación del arte contemporáneo asturiano que lo conecte con otros focos autonómicos como "espaldarazo casi definitivo para la plástica asturiana, tan desconocida fuera del Principado" (El País: 1984). La normalización de esta problemática económica es uno de los asuntos que más han dañado al sistema artístico asturiano. La convivencia con la falta de recursos crónica en la región supuso la implícita aceptación de tremendas limitaciones para el desarrollo de las dinámicas culturales regionales. Esta exigüidad se impuso por la fuerza haciendo que la voluntad sea el ingrediente esencial de la mayoría de las iniciativas artísticas asturianas.

[28] Que sumaban un total de 127.

La V Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo (1986) sigue los mismos presupuestos. Se amplía el campo de actuación de la cita se propone la escultura como protagonista. Esto hace perceptible la evolución del circuito artístico regional y local que se traduce en una orientación transversal y abierta de las producciones y manifestaciones plásticas. Esta edición de la bienal deja patente la progresiva importancia discursiva de acontecimientos como exposiciones, bienales y ferias. La especialización y tecnicidad en los contenidos hace que los objetivos de estos proyectos sean más claros y realistas. Contrasta esto con la situación socioeconómica que Asturias experimenta en la década de los ochenta, atravesando una crisis de una especial dureza derivada del desmantelamiento progresivo –físico y simbólico– de una región en plena reconversión industrial. Los avances, en materia cultural, se tambalean y, como no es de extrañar, las consecuencias se dejan sentir en la Bienal que queda en suspenso hasta 1992.

En general, la década de los noventa es un periodo de recuperación y expansión que lega unas fructíferas políticas culturales. A nivel regional, la colaboración del Ayuntamiento con Cajastur marca la pauta, y las deslumbrantes muestras que se desarrollaron en el Centro de Arte Contemporáneo del Palacio Revillagigedo, en Gijón, constituyen un ejemplo magnífico. La VI Bienal, la de 1992, se orienta como *Estado de la Cuestión* contemporáneo. Echar la vista atrás, de forma analítica, implica estructurar lo reciente para transformarlo en conocimiento. Se evidencia, de ese modo, la progresiva autoconsciencia de las bienales como sucesos capitales para comprender las manifestaciones artísticas recientes. Su talante se hace más denso y especializado abrazando tendencias abiertas a la hibridación de todo tipo, la pintura, pese a su arraigo, deja de ser la protagonista absoluta y la escultura, la fotografía, el grabado ganan terreno[29]. Este es un rasgo que se repite en las ediciones VII (1996) y VIII (1998)[30] del certamen, desarrolladas bajo la dirección de Javier Barón en el Museo de Bellas Artes de Asturias es acorde con las expectativas de una década en la que se implementa el circuito artístico de la ciudad rematado, desde 1995, con la aparición de la Fundación Municipal de Cultura como organismo al cargo de las competencias municipales en materia de cultura. Con una estructura divida entre la acción cultural, los programas educativos y los servicios bibliotecarios, la Fundación Municipal de Cultura de Oviedo tuvo un papel importante en el apuntalamiento de nuevos espacios simbólicos en relación con el palimpsesto urbano. La Fundación apuntaló el potencial de la sala de exposiciones que se ubicaba en los bajos del Teatro Campoamor para su transformación –a través de un convenio con Cajastur para la elaboración de una programación conjunta[31]– en el Centro de Arte Moderno Ciudad de Oviedo (CAMCO). Contribuyó, del mismo modo a la apertura del Café Español y, un año más tarde, en 1996, acondicionó el antiguo mercado del pescado (1866) de la Plaza Trascorrales, para diversas exposiciones.

Salta a la vista que, entretejido en la evolución de la Bienal aparece el diálogo entre unos y otros espacios que

[29] El grabado, la estampación y la obra gráfica en toda su amplitud merecen un destacado capítulo en la evolución del arte contemporáneo asturiano. La Escuela de Artes de Oviedo aportó a la ciudad técnicos de primer nivel que llevaron la experimentación procesual, material, formal y estética a otro nivel.

[30] Organizadas, de nuevo, en el Museo de Bellas Artes de Asturias y volcadas, una vez más, en la pintura. Se contó, también, con ponencias especializadas de personalidades como Rosina Gómez Baeza.

[31] Reforzada en 2004.

van apareciendo en la escena de la configuración de la ciudad como realidad que estructura, de forma física y simbólica, la complejidad cultural de un tiempo determinado. De forma implícita o explícita, y con diferentes grados de vinculación respecto a las diversas ediciones de las bienales, ronda siempre el proyecto de creación de un marco específico para el arte contemporáneo en Asturias, de esos que, como se afirma más arriba, transforman el distrito que los circunda acelerando la evolución del arte y de la ciudad. Para Asturias, los proyectos de creación de un Centro de Arte Contemporáneo forman parte del un historial de voluntades políticas en campaña que se esfuman al roce con la realidad. Este arriesgado vacío trató de maquillarse con iniciativas tan costosas como el Centro de Arte y Creación Industrial LaBoral (2007) o el Centro Cultural Internacional Niemeyer (2011), que, sin embargo, no repercuten en exceso en realidad cultural regional y local. En el tránsito del siglo XX al XXI la desaparición de espacios, certámenes e iniciativas marcó un declive, acelerado por el desmantelamiento de las infraestructuras culturales posterior a 2008. Esto podía presentirse en el canto de cisne de la IX y última edición de la Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo (2000) –que a nivel temático planteaba un regreso a la pintura (El Cultural: 2006)–, la interrupción del certamen, y su posterior desaparición, acontece en paralelo al retroceso en los avances conquistados por el sistema cultural local[32]. La privatización de Cajastur, con la consiguiente suspensión de su Obra Social y Cultural, ha sido, al respecto, un golpe duro de encajar para la región –que se queda sin uno de sus grandes pilares culturales–. Tras esto, y con el cierre de numerosas salas y emplazamientos públicos Oviedo vuelve a ser una ciudad carente de los espacios necesarios para el adecuado desarrollo de una actividad artística reseñable. Las terribles consecuencias del yermo artístico actual serán, posiblemente, décadas de brega en campos ya trabajados con el consecuente desgaste. Una vuelta a los inicios que plantea interrogantes esenciales como ¿Cuáles serán los próximos cambios en la escena de la ciudad como marco de la creatividad y de lo potencialmente artístico[33]?

3. Conclusiones

Las ferias, las bienales y las exposiciones son fundamentales para comprender el arte de los siglos XX y XXI. Estos acontecimientos artísticos, cada vez más, han trazado las líneas de fuerza de *lo artístico* desde los circuitos internacionales hasta los estatales, regionales y locales. A través de un repaso por las nueve ediciones de la Bienal Nacional Ciudad de Oviedo, comprendidas entre 1976 y 2000, nos hemos aproximado –no sin limitaciones formales– a un evento que nos permite interpretar la ciudad como escenario, físico y simbólico, en el que se desarrollan múltiples acontecimientos artísticos. La evolución del tándem ciudad – artes plásticas, en un entorno local, se muestra tan interesante e intrincada como cualquier otro circuito en el que obras, artistas, comisarios, instituciones y otros agentes y procesos trazan un juego político en el cual la cultura juega un papel primordial en la redefinición de la ciudad posmoderna. No hay arte sin ciudad, así como la ciudad no sería sin el arte y sin los acontecimientos que hacen de éste lo que

[32] Pese a la situación de Asturias, dentro de una contextura igual de complicada como lo es la estatal e incluso la europea en los últimos años, ciudades con otros modelos municipales de gestión ofrecen resultados diferentes como puede ser el ejemplo de Gijón con su Fundación Municipal de Cultura o Avilés.

[33] Un interesante epílogo podría dedicarse a la creación de una Feria de Arte Contemporáneo, desarrollada en el espacio de Trascorrales, que comenzó en 2011 contando, este 2015, con su V Edición.

es. Esto se evidencia en la mirada volcada sobre las Bienales Ciudad de Oviedo que muestran a los protagonistas de la escena plástica asturiana de las décadas de los setenta, los ochenta, los noventa y del cambio de siglo.

BIBLIOGRAFÍA

"II Bienal Ciudad de Oviedo" en *El País. 12 de agosto de 1979.*

"III Bienal de Artes Ciudad de Oviedo rinde homenaje al grupo El Paso" en *El País*. 7 de junio de 1982.

AYUNTAMIENTO DE OVIEDO (1972-1988). *Memorias Anuales.*

— (1984). *IV Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*.

— (1986). *V Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*.

— (1992). *VI Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*.

— (1996). *VII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*.

— (1995-1999). *Memoria de Actividades de la Fundación Municipal de Cultura*.

— (1998). *VIII Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*.

— (2000). *IX Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo*.

— (2011). *Feria de Arte de Oviedo*.

BARROSO, JULIA (1980). " En torno a la segunda Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo" en *Liño: Revista anual de Historia del Arte*. Nº 1, 1980, pp. 77-84.

BARÓN, JAVIER (1982). "La III Bienal de Arte Ciudad de Oviedo" en *Liño*. Nº3, pp. 625-630.

— (1996). *La pintura en Asturias entre 1960 y 1996.* Oviedo: Servicio de publicaciones del principado de Asturias.

CABAÑAS BRAVO, MIGUEL (1996). *La política artística del franquismo*. Madrid: CSIC.

DÍAZ, Mª DEL MAR (2013). *¿Realidad o Ficción? El comisariado de exposiciones virtuales y la función curatorial en la red* en Tercer Congreso Internacional Arte y Sociedad, del 19 al 29 de octubre de 2013, Universidad de Málaga.

"Dificultades para celebrar la Bienal de Arte Ciudad de Oviedo" en *El País*, 12 de agosto de 1979.

GONZÁLEZ, ANA (2013). "Fragmentos del yo, pedazos de mí". Oviedo: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo.

"La IV Bienal de Arte Ciudad de Oviedo reúne a 154 pintores" en *El País*. 15 de noviembre de 1984.

LORENTE, JESÚS (2008). "Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística" en *Museo y territorio*. Nº1, diciembre 2008, pp. 60-88.

RAUSELL, PAU y MARTÍNEZ, JOSÉ (2005). *Apuntes y herramientas para el análisis de la realidad cultural local*. Valencia: Diputación Valenciana.

NÚÑEZ, MÓNICA (2001)."IX Bienal de Arte Ciudad de Oviedo. Crónica" en *Archivo español de arte.* Nº 293 2001.

EL AGUJERO DE LA AUSENCIA O LA MEMORIA EN EL ARTE PÚBLICO DE HOY [*]

Dolores Fernández Martínez
Universidad Complutense de Madrid

El pasado 16 de octubre de 2015 se inauguró oficialmente el memorial del campo de concentración de Rivesaltes, en el sur de Francia, donde fueron encerrados, en condiciones indignas, más de veinte mil refugiados republicanos españoles tras perder la Guerra Civil en 1939. Se les privó de toda dignidad y casi la mitad de ellos fueron posteriormente enviados a campos nazis, donde hallaron la muerte. No es una memoria que Francia quiera tener presente, pero acaba de asumirla con toda rotundidad. La iniciativa de construir el monumental memorial partió de la autoridad civil y fue apoyada por las autoridades de la región, en la que viven muchos supervivientes de Rivesaltes y cientos de descendientes. Con este monumento Francia reconoce, asume, y reprueba, por primera vez de manera pública, oficial y solemne, el inhumano trato que dispensó a los refugiados (Yárnoz, 2015).

En la inauguración estuvieron presentes supervivientes españoles, judíos, gitanos o *harkis*, milicianos de Argelia, que escucharon el encendido discurso del primer ministro Manuel Valls, de origen español. Junto a él, Jean-Marc Todeschini, el secretario de Estado dedicado a la Memoria, con rango de ministro.

Este monumento francés no es ningún "agujero", no tiene forma redonda, sino rectangular, pero está hundido en el suelo, por debajo del nivel de las ruinas de los barracones del campo, sin ventanas, con acceso a través de una rampa que se hunde en la tierra.

El proyecto arquitectónico fue diseñado por Rudy Ricciotti, asociado a François Roques y Romain Passelac, ha tenido un coste de algo más de veintidos millones, e incluye la creación de 1200 metros cuadrados de exposición permanente, 400 metros cuadrados de exposiciones temporales, un auditorio, un centro de documentación y un espacio dedicado a la pedagogía (Chessa, 2015).

No lejos de allí, a este lado de la frontera, en España, encontramos un monumento muy próximo por los he-

[*] El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación *50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981).* (Ref. HAR2014-53871-P).



Fig. 1 ▲ – Tumba de Walter Benjamin en Port Bou. Fuente: D. Fernández



Fig. 2 ▸ – Pasajes. Monumento a Walter Benjamin en Port Bou. Autor Dani Karavan (1994). Fuente: D. Fernández

chos que rememora, la muerte desesperanzada de Walter Benjamin. Se trata del monumento erigido a su memoria en Port Bou, al lado del cementerio en el que descansan sus restos, donde está grabada, sobre su lápida, la más célebre de sus frases : "No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie".

El monumento, un túnel que conduce a un agujero-mirador frente al mar, lleva el título de *Pasajes* que es el que le puso el artista israelita Dani Karavan cuando lo realizó en Portbou con motivo del 50 aniversario de la muerte de Benjamin. Fue financiado por el Gobierno de la Generalitat de Catalunya y el Gobierno de la República Federal de Alemania e inaugurado el 15 de mayo de 1994.

La multiplicación de memoriales en Francia, en torno a los campos de concentración en los que estuvieron recludidos miles de españoles, contrasta con el abandono de esa misma memoria en nuestro país, en España, y los monumentos que se han ido erigiendo penosamente a la sombra de la Ley de Memoria Histórica, ahora paralizada, no han tenido en cuenta el fondo del debate en torno a las características que ahora mismo se le exige a este arte público.

A continuación veremos algunos que responden a una tipología determinada, la del monumento enterrado, invisible, la del monumento convertido en orificio, en agujero. Y cómo el sentido simbólico puede ser más potente en estos monumentos construidos en esta primera parte del siglo XXI, que el de los grandes y monumentales artefactos propios de la primera mitad del siglo XX.

1. El agujero como forma simbólica de relación con la muerte y la desaparición

El agujero es un símbolo de gran importancia que concierne a dos planos principales, uno de ellos se refiere a la vida biológica, con las alusiones al poder de fecundación que se relaciona con los ritos de fertilidad y, el otro,

que es el que más nos interesa en estos momentos, tiene que ver con la vida espiritual o transmundana pues significa una "abertura" de este mundo con respecto al otro, a la muerte (Cirlot, 1978).

La representación primitiva del sexo de la mujer como agujero ligado a la fecundidad es bien conocido. Es fácil de entender que, desde antiguo, el agujero se identifique con el sexo femenino, de ahí que haya zonas geográficas en las que las mujeres realizan ritos de fecundación en torno a piedras redondas o piedras horadadas, ritos relacionados con la aspiración de descendencia o la salud de los hijos ya nacidos (Eliade, 1981: 261).

Realmente la fertilidad y la muerte están muy unidas y ligadas a los ritos de fecundidad de la Tierra pues, también desde antiguo, el orificio se entendió como la "puerta del mundo", a través de la cual pasa el alma para liberarse del ciclo cárnico (Eliade, 1981: 252-254).

Para más abundancia, en el *Brihadaranyaka Upanishad*, uno de los más antiguos textos sagrados hindúes (entre el siglo VIII y el II antes de Cristo), se dice que

> cuando un ser humano deja este mundo, se encamina hacia el aire y el aire se le abre con la amplitud de la rueda de un carro. Por ella el alma asciende más alto. Llegada al Sol, el Sol se abre a la misma con la amplitud de un tambor grande por medio del cual el alma sube aún más arriba. Llega hasta la Luna y la Luna se abre con la amplitud de un tambor pequeño, por medio del cual llega a aquel mundo donde no hay ni frío ni calor (en Schneider, 1998: 194).

De ahí que la materialización artística de este símbolo, según Senard, sea el Pi de los chinos, la representación del cielo, un disco de jade con un agujero central, de lejanísimos orígenes pues, como símbolo del cielo, el agujero significa también el paso de la vida del espacio a la "inespacialidad", de la vida del tiempo a la intemporalidad, y corresponde al cenit, o punto final (en Cirlot, 1978: 58-59).

Cirlot nos dice que hay tratadistas que han interpretado cómo hay agujeros que corresponden a esa significación cultural en piedras de edificios neolíticos, puertas abiertas penosamente y que se podían haber evitado con la construcción de pilares y dintel (Cirlot, 1978: 59). Incluso esa idea de los agujeros se repite en ritos de iniciación en los que los candidatos, heridos con formas rituales de puntos, supuestamente mueren para revivir en la nueva etapa de su vida. Una idea de travesía entre mundos que tendría un origen ancestral.

Y Udo Becker nos habla del "agujero de las ánimas" por el cual, en muchos "sepulcros de corredor o enterramientos en urnas, se colocaba una losa provista de un agujero, obviamente simbólico, para que pudiera entrar y salir el alma del difunto" (Becker, 2008: 21).

De modo que, con esta comunicación, queremos dotar de significado simbólico inequívoco a unos monumentos relacionados con el duelo colectivo y la memoria histórica reciente que hacen hincapié en la ausencia, en el agujero de la muerte y la desaparición y que coinciden con una tendencia general de tratar el espacio público novedosa, no invasiva del espacio común.

2. El círculo, el lago, el agujero, como símbolo de la ausencia en monumentos relacionados con la memoria y el trauma

Esta es una tendencia nueva en los monumentos conmemorativos, pues si la tradición y el origen de los monumentos de ausencia provienen de las estelas funerarias y la estética de los cementerios, ha tenido una enorme evolución nunca estudiada en conjunto, abarcando hasta bien entrado el siglo XX construcciones de enormes dimensiones.

Uno de los monumentos más influyentes en la tipología es el del gran monumento erigido en Jerusalen a los ju-

díos asesinados en el Holocausto, llamado *Yad Vashem* (*Nombre Eterno*), un nombre que proviene de las palabras del profeta Isaías: "Yo les daré en mi casa, dentro de mis muros, poder y nombre mejor que hijos e hijas. Yo les daré un nombre eterno, que no se borrará" (VV.AA. (Isaias), 1967: 934).

El *Yad Vashem* está ubicado en el Bosque de Jerusalem, en la vertiente occidental del Monte Herzl o del recuerdo y consta de varios edificios. Su objetivo fundamental es mantener viva la memoria de cada una de las víctimas del Holocausto recopilando "todos los nombres" con el fin de preservar su memoria. Esta labor se lleva a cabo por medio de un entramado complejo de de archivos, una biblioteca, una escuela, museos, etc. El monumento desarrolla una labor de conmemoración constante por medio de relatos, el mantenimiento del archivo y la recopilación de objetos, documentos y testimonios que son publicados posteriormente.

De todo el complejo nos interesa especialmente *Sala de los nombres*, que es un monumento específico dedicado a todas las víctimas judías que perecieron en el Holocausto proyectado y diseñado por el arquitecto Moshe Safdie y la diseñadora Dorit Harel e inaugurado en 1977. Es un salón de forma circular que se puede localizar al final del museo coronado por un gigantesco agujero de forma cónica en el que se exhiben 600 fotografías con los rostros extraídos de las "Páginas de testimonios", que es una especie de archivo con las biografías de cada una de las víctimas que se inició en torno a 1968. Más de dos millones de estas hojas se guardan en el depósito circular que circunvala la sala y hay espacio para muchas más, hasta los seis millones de víctimas.

Además, estos retratos de víctimas se van a reflejar sobre el agua que está situada en un cono opuesto excavado en la piedra de la montaña. Y también se puede acceder a un centro de computación para buscar datos, en la Base Central de Datos de Nombres de Víctimas del Holocausto. Es un proyecto muy complejo que, al tiempo que es un monumento, es una herramienta para la investigación histórica y para ayudar a las familias de las víctimas.

Este complejo ha marcado la tipología de muchos de los memoriales de víctimas, sobre todo por el afán de recoger "todos los nombres", un ejemplo muy extendido que encontraremos en el *Vietnam Veterans Memorial* (*Memorial a los Veteranos de Vietnam)* que se encuentra en Washington D.C. y cuya parte principal se completó en 1982. El cometido de este complejo es honrar a los miembros de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos que sirvieron en la Guerra de Vietnam. Está compuesto de tres partes separadas: la Estatua de los tres soldados; un monumento a las mujeres de Vietnam y, el más conocido, la Pared Conmemorativa a los Veteranos, diseñada por la arquitecta Maya Lin que recoge todos los nombres de los soldados.

También lo encontramos en el monumento madrileño de la estación de Atocha, que conmemora a las víctimas de los atentados del 11 de marzo de 2004 (190 muertos y más de un millar de heridos de 17 nacionalidades distintas), y cuyo interior parece inspirado en la campana circular, el gran agujero, de *La sala de los nombres.* Situado frente a la estación de trenes en donde sucedieron los hechos está dividido en dos partes, una exterior y otra interior, a la que se accede por dentro de la estación. El elemento que está fuera es un monolito de cristal de una altura de 11 metros y un diámetro de 9,5 metros. En el interior, el visitante accede a una gran sala azul desde la que se contempla una gran burbuja cónica de plástico situada debajo del monolito, en donde se visualizan mensajes en varios idiomas que se recogieron tras los atentados junto a los nombres de las víctimas. Inaugurado en 2011, fue llevado a cabo por el estudio de arquitectura FAM, que ganó el concurso en 2004, y firmado por cinco arquitectos: Esaú Acosta, Raquel Buj, Pedro Colón, Mauro Gil-Fournier y Miguel Jaenicke.



Fig. 3 – Monumento al 11M en Madrid. Estación de Atocha. FAM (2011). Fuente: Wikimedia Commons

Es novedoso en este monumento el material empleado, la estructura vítrea del exterior (vidrio borosilicato transparente e incoloro) y la lámina de ETFE ligera en la que se grabaron los mensajes. Gracias a unos ventiladores situados junto a la sala se logra una sobrepresión que sustenta la membrana. Con este montaje se pretendía que el espectador, el visitante, sintiera un vacío, no sólo por la atmósfera interior de la cúpula y la luz, sino por el color azul cobalto de la estancia.

Más recientemente, relacionado con los monumentos del Holocausto levantados en Alemania, se inauguró, con un reconocimiento ciertamente muy tardío, en 2012, el monumento a los gitanos víctimas del Holocausto (ROJAS, 2012). Y es que las cámaras de gas o los campos de trabajos forzados hicieron desaparecer a cientos de miles de gitanos en los territorios ocupados por Alemania durante la II Guerra Mundial, pero el genocidio no fue reconocido hasta 1982. Cualquier indemnización se les había negado sistemáticamente. Alemania negó durante décadas que el asesinato y la esterilización de gitanos tuvieran motivaciones racistas.

El "agujero", el estanque silencioso, el círculo mágico, está rodeado de un mosaico de piedras naturales blancas y encorsetado por paneles traslúcidos donde se documenta la historia del genocidio, a poca distancia del Reichstag, donde en enero de 1933 Hitler fue proclamado canciller del Reich, y del gran solar donde se ubican los 2.711 bloques de hormigón que recuerdan a los seis millones de judíos asesinados en el Holocausto y cerca, igualmente, del pequeño monumento situado en el Tiergarten que se ha dedicado a los miles de homosexuales exterminados.

Este monumento a los gitanos consiste en una pila redonda de doce metros de ancho con una estela en el centro sobre la que cada día se depositará una flor fresca. Es obra del escultor israelí Dani Karavan y, en el borde, está inscrito un poema, que lleva por título *Auschwitz,* del poeta italo-romaní Santino Spinelli.

También en Berlín, en la Bebelplatz, tenemos otro "agujero", esta vez cuadrado, horadado en el suelo y cubierto por un cristal. En el interior, los estantes vacíos y blancos de una profunda biblioteca que podría albergar del orden de 20.000 libros, los mismos que fueron quemados por los nazis el 10 de mayo de 1933 en ese mismo lugar. El monumento, *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennun*g (Monumento conmemorativo a la quema de libros), fue diseñado por Micha Ullman e inaugurado en marzo de 1995.

En torno a las mismas fechas que este último monumento, se inauguró el inmenso complejo dedicado al vacío creado por la desaparición, casi fulminante, de los dos edificios emblemáticos de Nueva York, las torres gemelas, que fueron destruidas en el atentado del 11 de septiembre de 2001, provocando la muerte inmediata de 2.823 personas.



Fig. 4 – *Denkmal zur Erinnerung an die Bücherverbrennung* (Monumento conmemorativo a la quema de libros), Micha Ullman, Berlín, 1995. Fuente: Charlotte Nordahl (Wikimedia Commons)

El proyecto *World Trade Center Site Memorial* se inició en agosto de 2006 por una fundación específica y el ganador del diseño fue el arquitecto israelí-estadounidense Michael Arad, de Handel Architects, una firma ubicada en San Francisco y Nueva York. Aunque el diseño partía de Daniel Libeskind. Fue inaugurado en 2014.

El conjunto finalmente es un complejo paisajístico, un bosque de árboles, que tiene dos inmensas piscinas-fuente cuadrangulares ocupando los cimientos de las derruidas Torres Gemelas.

Los estanques que ocupan el hueco, el orificio, el agujero, del vacío de las Torres Gemelas están rodeados, grabados en el pretil, por la lista de los nombres de las víctimas. Aunque hay un proyecto de museo que está paralizado debido a las protestas de las familias de las víctimas.

Más recientemente hemos asistido al polémico memorial por las víctimas de la matanza del 22 de julio de 2011 en la isla de Utoya, en Noruega, donde el fanático Anders Breivik abrió fuego contra los miembros de la Liga de la Juventud que estaban en un campamento matando a 69 personas. Previamente había hecho estallar una bomba frene a un edificio del gobierno en donde murieron ocho personas. El total serían 77.

Para Utoya, el artista sueco Jonas Dahlberg propuso tres tipos de monumentos, el más llamativo el corte en la colina de Sobraten en donde propuso una "herida" o "corte en la naturaleza" como manera de interpretar la experiencia física de la pérdida repentina y traumática de todos los que murieron. El proyecto consistía en recortar la sima de una colina en Sobraten, incluso por debajo del nivel del agua. Los visitantes no podrían alcanzar la cima de la colina y deberán moverse por un camino serpenteante y boscoso que les obligará a un recorrido contemplativo que terminaría en el corte, ante un muro de piedra en el que estarán inscritos los nombres de las víctimas.

Se completa el complejo con un anillo de metal situado en la montaña que pesa media tonelada suspendido de los pinos que lo rodean y tiene grabados los nombres de todas las víctimas. Ha sido descrito como un pozo y diseñado por 3RW, una firma de arquitectura con sede en Bergen con la colaboración de los familiares de las víctimas.

El siguiente paso de Jonas Dahlberg es el de transferir un centenar de metros cúbicos del corte de Sobraten al barrio de Oslo en donde estalló el coche bomba, un material que servirá de base para una especie de anfiteatro para la reflexión creado con los arboles de Utoya.

3. Antecedentes en los antimonumentos

La intención del levantamiento de estos monumentos por parte de la gente, los ciudadanos y, finalmente, por los gobernantes, es la de de localizar la culpa, acotar la pena, sanar a las masas y neutralizar el dolor. En una expresión coloquial: "pasar página". Los monumentos

son sanadores, forman parte del duelo, dan salida al sufrimiento y conjurar la depresión, pero en manos de políticos y gobernantes a menudo han servido para ser manipulados en función de ideas políticas rentables como la cohesión nacional.

Por eso mismo, el artista Jochen Gerz suele hacer monumentos de la memoria en los que la participación popular es buscada expresamente, en los que la memoria colectiva va a jugar un papel preponderante, al margen incluso de las instituciones. Es lo que hizo en el *Monumento contra el racismo en Saarbruck* (1993) en donde contó con la ayuda de las 61 comunidades judías alemanas de entonces. Jochen Gerz hizo una lista de todos los cementerios que estuvieron en uso en el país antes de la II Guerra Mundial, que fueron 2.146. Sus nombres se grabaron en el mismo número de adoquines que ocupaban la plaza frente al castillo de Saarbrücken, el lugar donde se ubica el Parlamento provincial. Se grabaron los nombres en adoquines que pudieran sustituir los que ya estaban puestos, una operación que se realizaba clandestinamente, de forma ilegal. Los adoquines se extraían durante la noche, y se sustituían por otros grabados. Pero las piedras que estaban siendo sustituidas se colocaron con el lado de la inscripción boca abajo, escondida, para que lo grabado fuera invisible. Mientras estaba en marcha el proyecto, el Parlamento aprobó la obra de arte y se encargó de ella, incluso de forma retroactiva. La plaza del Castillo, como se llamaba entonces, fue renombrada y recibió una placa en la que se puede leer "Platz des unsichtbaren Mahnmals, La plaza del Monumento Invisible. El monumento, entonces, se transmite de forma oral, cada vez que se cuenta en qué consiste".

También en el *Mahnmal gegen Faschismen* (Monumento contra el fascismo), en Harburgo, localidad de Hamburgo (1986-1996), responde a esta concepción. Con esta escultura, se invitaba a todos los residentes de la ciudad, así como a los visitantes, a dejar impresas sus firmas contra el fascismo en una columna de 12 metros de alto recubierta de plomo. En cuanto toda la parte accesible de la columna se llenó, la columna comenzó a a descender, enterrándose al final bajo tierra. Y lo que finalmente quedó es un cuadrado a nivel del suelo con una inscripción que insta a los ciudadanos a mantener el espíritu antifascista.

Y en uno de sus proyectos más antiguos de Gerz, el de la Fuente de Aschrottbrunnen, también se basa en el mismo concepto. La fuente fue construida por un adinerado judío y donada a la ciudad en 1908. Posteriormente, en 1939, fue destruida por los nazis, pero su recuerdo se mantenía en la ciudad y en 1987 se comenzó a rememorar. El proyecto del artista fue proponer un monumento "en negativo", pues la fuente fue reconstruida pero a la inversa, en vez de levantarse sobre el suelo se hunde en la tierra. A pesar de todo el agua fluye en ella y el hueco, el agujero, está tapado por un cristal, de forma que el visitante puede ver el fondo y oir el ruido del agua discurriendo en el interior.

Todos estos monumentos sirven para promover la reflexión entre los visitantes y la discusión acerca de lo que significa que estén ocultos, enterrados, invertidos. Ese es el sentido del antimonumento de Gerz.

Sin duda alguna el sentimiento de la ausencia se ha terminado por desarrollar en la multitud de monumentos dedicados a las víctimas del Holocausto. Es el caso de las pequeñas placas, *Stolpersteine* (obstáculos o escollos), ideados por Gunter Demnig en 2004, para recordar el despojamiento de los judíos. Son pequeñas placas de bronce que se colocan frente a la última residencia de las víctimas con el fin de que el paseante se "tropiece" con ellas. Se han colocado en 610 lugares en Alemania, Austria, Hungría, los Países Bajos, Bélgica, la República Checa, Noruega y Ucrania. La leyenda inscrita en esos pequeños adoquines dorados da información sobre el nombre de la persona que residió en ese lugar, su fecha

de nacimiento, y el lugar al que fue deportado. No sobresalen del suelo, es difícil tropezar con estas pequeñas estelas, aunque pueden ser resbaladizas con la lluvia o la nieve, pero sí suponen un "obstáculo" y un "escollo" por el aviso de peligro del que son portadoras. El aviso de que una situación así se puede volver a repetir.

Hay muchísimos monumentos dedicados a las víctimas del Holocausto y, como no podía ser de otra forma, es en estos monumentos en donde se han desarrollado las propuestas más imaginativas, sobre la memoria de los hechos acaecidos, sobre las víctimas y sobre su ausencia.

En relación con el tipo de monumentos que estamos tratando, encontramos extraordinaria la propuesta de uno que se llevó a cabo en el campo de exterminio de Buchenwald.

Este monumento fue aceptado por el director del Museo de Buchenwald para conmemorar el primer monumento a la liberación erigido por ex internos del campamento en abril de 1945. Creado en abril de 1995, en el quincuagésimo aniversario del memorial realizado por los propios presos (cuya duración fue de apenas dos meses), este memorial cálido recuerda a los visitantes la memoria de las víctimas reales que les han precedido con mucha más efectividad que un gran monumento. En invierno, cuando la nieve cubre toda la explanada, la losa está siempre limpia, bien dibujada, porque sirve de marcador en todas las estaciones. Es realmente un punto luminoso que recuerda los crímenes cometidos en Buchenwald.

El artista que ideo el monumento, Horst Hoheisel, no quería una copia del monumento original, sino una alternativa, de modo que, en colaboración con un arquitecto, Andreas Knitz, idearon la losa de acero con los nombres de cincuenta y un grupos nacionales de víctimas y grabados con las iniciales KLB en el pie para "Konzentrationslager Buchenwald" (Campo de concentración de Buchenwald), las palabras que habían sido grabadas en la madera original del obelisco conmemorativo que hicieron los presos, un obelisco que fue construido con las maderas de los cuarteles que fueron derribados por los propios reclusos. Hoheisel integró, en su memorial de acero forjado, un sistema de calefacción radiante ajustado a una temperatura constante de 98,6 grados Fahrenheit (37ºC), para sugerir el calor del cuerpo de aquellos cuya memoria se quería consagrar. Los visitantes casi siempre se arrodillan para tocar la losa, como quedó grabado en unos vídeos que Harun Farocki, algo que no harían si se tratara de una piedra fría, (Farocki, 2008).

4. La persistencia del duelo

Según la reflexión que generó la exposición *Monument* del MACBA (10/9/ 2014 – 8/2/2015 en el Convent dels Àngels) la gramática del monumento prácticamente continuó inalterada desde las edificaciones rituales de la antigüedad hasta la estatuaria urbana del siglo XIX. Las formas diversas de la erección, entre las que se incluyen peanas, columnas, obeliscos, arcos de triunfo y cenotafios a la victoria, han ido marcando el territorio ciudadano erigiendo jerarquías de volumen, imagen y significado hasta la irrupción de los distintos movimientos de vanguardia. El arte contemporáneo ha heredado el *dictum* vanguardista con el que trascender todos esos códigos; sin embargo, la necesidad de perpetuar hechos pasados imbuidos de deseos futuros continúa en las pulsiones del poder. El debate actual sobre la apropiación del monumento y su función está en estos momentos en la máxima ebullición.

Estas nuevas tipologías de monumentos nos deberían hacer pensar hasta qué punto esta forma de tratar la memoria y el duelo sigue siendo una apropiación del espacio colectivo y un cierto secuestro de la memoria social, pese a que se percibe en ellos una intención distinta, manteniendo el afán por desterrar la incertidumbre.

Es tiempo de memoria, estamos inmersos en un periodo en el que su surgimiento ha producido uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes, situando los acontecimientos más dolorosos del pasado reciente en una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales (Huyssen, 2002: 13). Los monumentos se multiplican, se hacen más complejos, exigiendo muchas más aplicaciones que la simple erección de una estatua, como se hacía en el siglo XIX y buena parte del XX.

Hay un despojamiento generalizado del monumento "tradicional", que no se observa solo en las humildes propuestas de algunos de los artistas, sino en algunos proyectos gubernamentales que apuestan más por el archivo. Y ese despojamiento hace que las ideas vuelvan a las raíces, a los símbolos elementales e, incluso a la transmisión oral.

Lo que podríamos concluir es que ya se percibe un cambio total de tendencia. Independientemente de los materiales, ya no es tan importante la permanencia en el tiempo, no se persigue la eternidad. El duelo de los pueblos, al igual que el de las personas, tiene que tener su fin, y no es preciso dejar grandes monumentos que al cabo de los años se consideren obsoletos, vacíos de contenido, inútiles carcasas de una historia que nadie recuerda. Ese tipo de monumentos grandiosos, que sirven también como símbolos de la identidad de las naciones, ya no tienen sentido hoy en día. Hay monumentos del pasado que pesan como losas en el presente. El concepto de sostenibilidad también ha llegado a estos artefactos del poder que orquestan la memoria colectiva y ocupan el espacio público.

Y también podríamos concluir, a través de la variedad de los monumentos que se han presentado, que el duelo y el reconocimiento de las víctimas tiene que tener una respuesta colectiva. Hay monumentos cuya aceptación es universal e inmediata, y los gobiernos emplean todo su afán en materializarlos. Pero hay otros que tienen que esperar muchos años, porque las víctimas tardan en obtener reconocimiento. No obstante, el duelo persiste, se enquista, y no permite seguir adelante, la paz se logra con la verdad.

Bibliografía

Anderung, L. (2014). "Saarbrücken, Bezirk Mitte, Stätten des Gedenkens an Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft" (7/10/2014). Disponible en http://www.kuenstlerlexikonsaar.de/artikel/-/staetten-des-gedenkens/ (última consulta: 2 de octubre de 2015).

Becker, U. (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Gavà (Barcelona): MC producciço editorial.

Cirlot, E. (1978). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Chessa, M. (2015). "Monolithe de béton pour mémorial humaniste à Rivesaltes" en *Le Moniteur.fr* (5/3/2015). Disponible en http://www.lemoniteur.fr/article/monolithe-de-beton-pour-memorial-humaniste-a-rivesaltes-27677187 (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

Eliade, M. (1981). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones cristiandad.

Farocki, H. (2008). *Transmission/Uebertragung*. Disponible en https://vimeo.com/85972313 (última consulta: 2 de octubre de 2015).

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE.

Mónument en p*ágina Web oficial del MACBA*. Disponible en http://www.macba.cat/es/expo-nonument (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

Página Web de Arbeidernes ungdomsfylking. Disponible en https://translate.googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=es&prev=search&rurl=translate.google.es&sl=en&u=http://www.utoya.no/&usg=ALkJrh

i2wnWjisTFQP-7lkCLms60ViKtZQ (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

Página Web del estudio de arquitectura de BJ-COLON (Raquel Buj García y Pedro Colón de Carvajal Salís). Disponible en http://www.buj-colon.com/projects/monumento-11m--madrid/ (última consulta 29 de octubre de 2015).

Página oficial del Yad Vashem Museum. Disponible en http://www.yadvashem.org/yv/es/museum/hall_of_names.asp (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

Página Web oficial del Memorial por el 11 de septiembre en N.Y. Disponible en http://www.911memorial.org/ (última consulta: 6 de noviembre de 2015).

Página Web de Walter Benjamin en Portbou. Disponible en http://walterbenjaminportbou.cat/es/content/lobra (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

Rojas, E. (2012). "Merkel inaugura monumento en memoria de gitanos víctimas del nazismo" en *Deutsche Welle (DW)* 24/10/2012. Disponible en http://www.dw.com/es/merkel-inaugura-monumento-en-memoria-de-gitanos-v%C3%ADctimas-del-nazismo/a-16328869.

VV. AA. (1967). *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Yárnoz, C. (2015). "Valls reprueba la 'humillación' a los refugiados españoles en Francia" en *El País*, 16 de octubre. Disponible en http://internacional.elpais.com/internacional/2015/10/16/actualidad/1445013323_320535.html (última consulta: 2 de noviembre de 2015).

Young, J. E. (¿2009?). "A Memorial to a Memorial (Buchenwald 1995)" Disponible en http://www.knitz.net/index.php%3FItemid%3D3%26id%3D26%26option%3Dcom_content%26task%3Dview%26lang%3Den (última consulta: 2 de octubre de 2015).

STREET POETRY: PROPUESTAS ARTÍSTICAS POST-SITUACIONISTAS

Eva Figueras Ferrer
Universidad de Barcelona

Pilar Rosado Rodrigo
BRAC: Barcelona, Research, Art, Creation

1. La influencia de la internacional situacionista en los artistas urbanos

La mayoría de artistas y colectivos poéticos del *street poetry* se enmarcan dentro del post-situacionismo y adoptan en sus producciones creativas muchas de sus premisas, entre ellas el *détournement* o desviación. El *détournement* es una práctica situacionista de secuestro del espacio publicitario que consiste en la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo o por el sistema político hegemónico, y distorsionar su significado y uso original, para producir un efecto crítico.

El situacionismo[1] soñaba transformar la ciudad a través de la deriva (el paseo sin rumbo) y crear el mundo una y otra vez a partir del momento vivido, no antes. La *Teoría de la deriva*, propugnada por Guy Debord, se publicó por primera vez en el número 1 de la revista surrealista Belga *Les Lèvres Nues* en el año 1956, y reapareció en la *Internationale Situationniste 2,* en diciembre del 1958. Se presentaba como una técnica de paseo sin interrupciones a través de ambientes diversos y consistía en el desplazamiento de una o varias personas, durante un tiempo más o menos largo, dejándose llevar por los reclamos del lugar y por las emociones que este provocaba al peatón. El azar tomaría parte importante en esta actuación, pero sería menos determinante de lo que parece, ya que desde el punto de vista de la deriva, existe en las ciudades un relieve psicogeográfico con recorridos constantes y puntos fijos, factores que hacen posible el control del que se pretendía como un vagar urbano alea-

[1] El Situacionismo era una organización de artistas e intelectuales revolucionarios que entre sus objetivos se destacaban el de acabar con la sociedad de clases como sistema opresivo y el de combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental: la llamada dominación capitalista. La Internacional Situacionista surgió a partir de diferentes grupos del contexto europeo de los años cincuenta: la Internacional Letrista, el grupo CoBrA (CoBrA. Acrónimo de Copenhague, Bruselas y Amsterdam, de donde procedían sus miembros: Asger Jorn, Karel Appel, Constant y Pierre Alechinsky, entre otros.), su sucesor el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista (MIBI), al que se incorporaría Pinot Gallizio (1902 a 1964) y, finalmente, el Comité psicogeográfico de Londres. Sus fundadores fueron Giuseppe Pinot Gallizio, Piero Simonds, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn y Walter Olmo, entre otros.

torio. Según Maderuelo (2008: 178), a diferencia del deambular del dadá o de los surrealistas, el vagabundeo situacionista tendrá como marco la ciudad cargada de focos de posibilidades y, como sentido, la cultura urbana llena de significados. Así pues, la deriva estaría en íntima conexión con otra premisa situasionista llamada psicogeografía, que consiste en "el estudio de los efectos precisos que el ambiente geográfico, conscientemente ordenado o no, ejerce directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos" (López, 2003: s.p.).

Los mapas de los situacionistas, ajenos a las fronteras administrativas de las ciudades que homogeneizan el espacio, se fundamentan en una descripción emocional del mismo: de este modo, un mapa estaría compuesto por fragmentos de ciudades que se relacionan de forma aleatoria, no por su funcionalidad sino por su carácter emocional. La psicogeografía constituye la premisa cognoscitiva de un proyecto de renovación urbana llamado urbanismo unitario y se posiciona rotundamente en contra del funcionalismo. Según Perniola, el situacionismo define el urbanismo unitario como "la teoría de la implicación del conjunto de las artes y de las técnicas en favor de la construcción de un ambiente atado dinámicamente a las experiencias de comportamiento". Y es a través del urbanismo unitario que el artista "deja de ser un artífice de formas inútiles e ineficaces para convertirse en un constructor de ambientes y formas de vida integrales" (Perniola, 2008: 26).

2. La poesía toma la calle

Para los artistas urbanos, la calle es el marco y soporte de sus propuestas creativas y a través de sus mensajes poéticos se convierten en constructores de ambientes y de formas de vida integral, ya que conciben el espacio urbano como la suma de espacio físico y psíquico que interactúa con el peatón generando un proceso creativo. Generalmente, las intervenciones artísticas urbanas van destinadas al público sin conocimientos específicos de arte y con ellas los artistas pretenden cambiar el rol del espectador contemplativo por el del participante activo de la obra.

Son un ejemplo las proyecciones en las fachadas de los edificios de Jenny Holzer o de Jim Sanborn a partir de sus esculturas, la apropiación de las vallas publicitarias por parte de Bárbara Kruger o Robert Montgomery, los letreros de neón de Tim Etchells o los bio graffiti de Anna Garforth, entre otras muchas propuestas artísticas.

2.1 La amplificación del poder comunicativo de la palabra: Los mensajes proyectados en edificios públicos de Jenny Holzer

Las proyecciones sobre espacios arquitectónicos de la activista estadounidense Jenny Holzer (1950) son reconocidas internacionalmente y se han podido ver en el World Trade Center de Nueva York o el Reichstag de Berlín y en ciudades como Boston, Praga, Viena, Singapur, Nueva York, Dublín, Londres, París y Buenos Aires.

A diferencia de las posibilidades estéticas y las sofisticaciones técnicas del *mapping* audiovisual actual, las proyecciones de Jenny Holzer se caracterizan por su austeridad. Básicamente consisten en mensajes escritos en tipografía blanca sobre el fondo arquitectónico donde se proyectan, con ausencia de imágenes o de color. La dimensión de la letra proyectada sobre los edificios amplifica el poder comunicativo de la palabra poética y consigue una visibilidad y una exposición particulares, generándose un proceso de re-semantización y trans contextualización importantes, ya que no es lo mismo leer un verso en un libro que en un muro o en un puente. No es lo mismo decidir abrir un libro que ir por una calle cualquiera y que sea la palabra escrita que inunde el espacio del peatón. En este sentido, podemos establecer un cierto paralelismo entre el efecto que ejercen los mensajes amplificados de Holzer

con las esculturas sobredimensionadas de Claes Oldenburg (1929), ya que ambos artistas pretenden sorprender al transeúnte e invitarlo a reflexionar sobre aquello que de manera habitual le rodea, así como demostrar que el arte está entre nosotros y forma parte de nuestra experiencia.

Es interesante contemplar el vídeo de la proyección[2] en movimiento en el Rockefeller Center (fig. 1), New York, entre el 29 de septiembre y el 2 de octubre del 2005, para captar el ambiente que se genera en el centro neoyorquino y la reacción del transeúnte ante la instalación.

A parte de sus proyecciones sobre edificios y otras estructuras arquitectónicas, la mayoría de los proyectos de Jenny Holzer se centran en el uso de ideas y palabras en espacios públicos tales como pósters, rótulos luminosos, pegatinas, camisetas o bancos de piedra. Nos gustaría destacar dos piezas emblemáticas de la artista: El cartel luminoso en lo alto de Times Square en la que se podía leer una ambigüedad interesante: "Protect me from what I want" del año 1982 y el proyecto *Marquees* del año 1993, cuando la artista invade temporalmente con la palabra las marquesinas de las salas de cine y espectáculos de la calle 42 de Times Square, destinadas a ser derribadas para el proyecto de remodelación del distrito[3].

Como podemos constatar en estas obras, sirviéndose siempre únicamente de tipografía, los mensajes de Jenny Holzer son directos y hablan de la violencia, la opresión, la sexualidad, el feminismo, el consumismo, el poder, la guerra y la muerte. Sus mensajes contienen yuxtaposiciones sorprendentes, tales como comentarios sobre la identidad sexual y las relaciones de género ("Sex Differences Are Here To Stay", en una marquesina de cine de Nueva York) a los vuelos de indignación formales ("Protect Abuse Of Power Comes As No Surprise", en luces LED gigantes de Times Square). El crítico Samito Jalbuena (2014: s.p.) afirma que las ambigüedades semióticas implícitas en la interacción entre el significante lingüístico y el concepto significado de Holzer son elementos dignos de arte de protesta, ya que subvierten la jerarquía, y están en contra de las injusticias percibidas en una sociedad patriarcal, fascista y capitalista. Este mismo comentario podría ir destinado a la activista Barbara Kruger por la apropiación del lenguaje publicitario como medio de denuncia en su producción creativa.



Fig. 1 – Jenny Holzer, Rockefeller Center, New York (2005). Fuente: Attilio Maranzano. Presented by Creative Time

[2] Jenny Holzer, Rockefeller Center, New York (2005). Foto: Attilio Maranzano Presented by Creative Time. Text: "He Embraces His Murderer" from *Unfortunately, It Was Paradise* by Mahmoud Darwish, copyright © 2003 by the Regents of the University of California. Used/reprinted with permission of the University of California Press.; "My Sad Self" from *Collected Poems, 1947–1980* by Allen Ginsberg, copyright © 1958 by the author. Used by permission of The Wylie Agency, Inc.Projection: FX Productions; Charles Passarelli. Ver proyección en la web de la artista: http://projects.jennyholzer.com/projections/new-york-2005/gallery#14.

[3] Ver conjunto de instantáneas del proyecto *Marquees* del blogger Don Shewey: http://anothereyeopens.com/2011/09/11/photo-diaryfrom-the-deep-archives-jenny-holzers-marquees/

2.2 La subversión del lenguaje propagandístico de Barbara Kruger

La artista conceptual estadounidense Barbara Kruger (1945) combina su formación y trabajo como diseñadora gráfica con su interés por la poesía y la influencia de los medios de comunicación de masas. A finales de los 70, influenciada por los escritos de Walter Benjamin y Roland Barthes, Kruger empieza a utilizar el lenguaje propagandístico, directo y cortante, desde un punto de vista diferente del publicitario. De este modo, Kruger subvierte la iconografía de la sociedad de consumo utilizándola como vehículo de sus mensajes. De estilo inconfundible, la artista toma imágenes ya existentes en blanco y negro y superpone subtítulos o leyendas que representan un concepto. Generalmente hace uso de la misma tipografía Futura Bold o Helvética de color blanco con fondo rojo o negro. Sus trabajos iniciales, mucho antes de la era digital, fueron elaborados recortando y pegando textos de otras publicaciones en imágenes originales. Estos primeros collages, al igual que Andy Warhol, están fuertemente influenciados por sus años de trabajo como diseñadora gráfica, y constituyen provocaciones políticas, sociales y feministas: Sus comentarios versan sobre la religión, el sexo, los estereotipos raciales y de género, el consumismo, la avaricia corporativa y el poder.

Durante la década de los ochenta, Barbara Kruger perfeccionó un estilo *agitprop* utilizando imágenes fotográficas en blanco y negro yuxtapuestas con aforismos irónicos y contundentes. La inclusión de los pronombres personales en obras sin título con mensajes como "Your Gaze Hits the Side of My Face", del 1981 (fig. 2a) o "I Shop Therefore I Am" del 1987 (fig. 2b) implican a los espectadores confundiendo cualquier noción clara de quién está hablando. A menudo, la relación entre las imágenes y las palabras es ambigua y permite varias interpretaciones. Por ejemplo, la mano vendada con la frase "We will undo you" del 1982 (fig. 2c) podría ser leída como una advertencia emitida por un tirano abusivo o como la amenaza de la venganza de los pueblos: ¿"We" es un pronombre para el Estado o para sus víctimas?

Las obras de madurez de Kruger, rigurosamente compuestas, funcionan con éxito en cualquier escala. Su amplia distribución en forma de paraguas, bolsas, tarjetas postales, tazas, camisetas, carteles, etc., confunde los límites entre el arte y el comercio, y llama la atención sobre el papel de la publicidad en el debate público. En los últimos años la artista ha extendido sus proyectos artísticos creando instalaciones públicas en galerías, museos, edificios municipales, estaciones de tren, parques y jardines públicos, así como en los autobuses y vallas publicitarias de todo el mundo.



Fig. 2 – Barbara Kruger, (a) "Your Gaze Hits the Side of My Face", (b) "I Shop Therefore I Am" y (c) "We will undo you". Fuente: B. Kruger <http://www.barbarakruger.com/art.shtml>

2.3. Los mensajes encriptados de Jim Sanborn

Las esculturas públicas del artista americano Jim Sanborn (Washington, 1945) constituyen un desafío para el transeúnte. A menudo hay algo oculto a plena vista en su trabajo. Sus obras están diseñadas para exudar poco a poco la información. Mensajes encriptados, combinación de idiomas, letras, signos y palabras contenidas en sus esculturas metálicas, proyectadas mediante iluminación nocturna, crean una atmósfera de recogimiento y establecen un diálogo íntimo con el espectador: Propo-

nen un enigma e invitan al transeúnte a descifrar el código del mensaje oculto que el artista nos quiere transmitir, a jugar con nuestro saber e intelecto, a imaginar y redescubrir. En palabras del artista, la clave o consigna que ha utilizado en toda su producción artística: "As we all know, artwork that gives up its form or content quickly is soon forgotten" (Yin Ho, 2012: s.p.). Quizás el mejor ejemplo de su obra es la trilogía de esculturas criptográficas *Kryptos, The Cyrillic Projector y Antípodes,* realizadas entre finales de los 80 y principios de 90.

Kryptos fue la primera y más famosa escultura pública del artista realizada para la Agencia Central de Inteligencia (CIA) en Langley, Virginia, EE.UU., el 3 de noviembre de 1990. La escultura ha sido y sigue siendo un rompecabezas para los que esperan romper los mensajes cifrados contenidos dentro de los 2.000 caracteres alfabéticos de la escultura. Desde que se erigió *Kryptos*, tres de los cuatro enigmas se han resuelto, pero nadie ha sido capaz de resolver el mensaje de 97 caracteres restantes.

Entre sus proyectos públicos nos gustaría destacar la escultura *A, A* (fig. 3) realizada en 2004 y ubicada en el campus de la Universidad de Houston, adyacente a la Anderson Biblioteca MD. *A, A* está realizada en paneles curvos de metal, principalmente cobre y bronce, con fragmentos de partes de poemas, novelas y prosas en varios idiomas de todo el mundo, incluyendo el árabe, ruso, español y chino. Por la noche, un reproductor arroja luz a través de la escultura y proyecta el texto en el exterior de las paredes y el suelo de la biblioteca. El efecto es similar a las proyecciones de Jenny Holzer, donde la palabra toma protagonismo e invade el espacio público de una manera muy particular.

El contenido de los textos versan sobre las relaciones y la interculturalidad. El artista quiere captar la atención de los estudiantes y desea que interactúen entre ellos para traducir algunos de los idiomas en los que no están familiarizados:

> I wanted to choose text that would peak the interest of the people who view it (...) The issues that are discussed within the text have to do with relationships, and I feel many students can relate to that. I also hope students will interact with each other when translating some of the languages they are unfamiliar with (Vasquez, 2004: s.p.).

Como argumenta Jim Sanborn, en *A, A* la palabra poética y en prosa invita a la interrelación entre los estudiantes, tanto a nivel logístico (comprensión idiomática) como conceptual (contenido de los textos). Como todas las obras del artista, *A, A* está diseñada para transmitir la información poco a poco para despertar la curiosidad al espectador. Ubicada cerca de la biblioteca, es una propuesta literaria en múltiples idiomas, una Torre de Babel para que con la aportación y conoci-

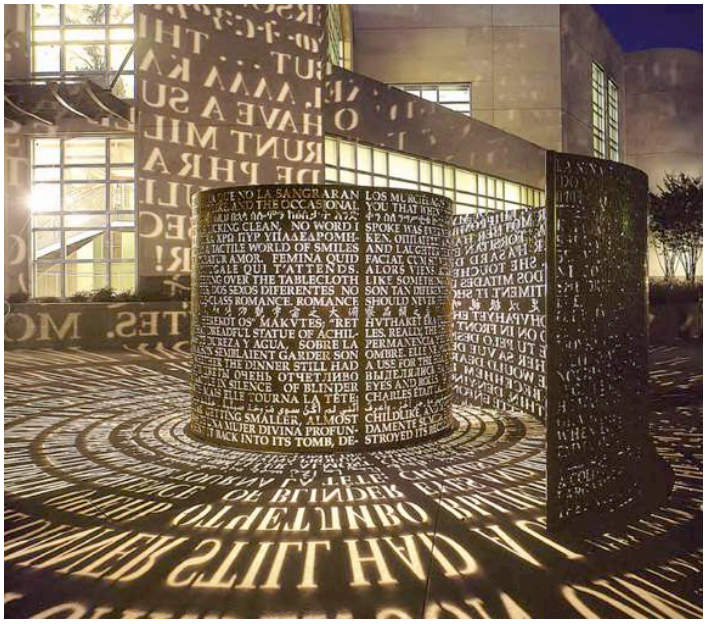


Fig. 3 – *A, A,* campus de la Universidad de Houston, 2004. Fuente: Jim Sanborn

miento compartido de los habitantes del campus universitario se "descubra" el contenido de los textos seleccionados por el artista.

2.4. La poesía concreta de Robert Montgomery en las vallas publicitarias

Las instalaciones de Robert Montgomery (1972) fusionan la poesía concreta con las vallas publicitarias y transforma la ciudad con letreros luminosos que se alimentan de energía solar, con carteles y vallas publicitarias que contienen poemas que, irónicamente, son todo lo contrario a lo que debe ser un buen anuncio: Si se necesita entre uno y veinte segundos para interpretar el mensaje informativo de las imágenes mientras se transita por la calle, el trabajo de Montgomery, contrariamente, requiere detenerse y tomar un tiempo para leerlo y reflexionar (Costa, 2006: 12-18).

En contraste con la sobrecarga visual de la publicidad, Montgomery se queda con lo que es esencial. Utiliza el estilo de letra mayúscula del artista conceptual norteamericano Lawrence Weiner y opta por letra blanca sobre fondo negro en las vallas publicitarias, y por luz de neón o de fuego que resplandece en los carteles urbanos durante la noche. No cabe duda que la dimensión de la letra amplifica el poder comunicativo de la palabra poética y consigue una visibilidad y una exposición particulares.

El poema de la valla de la foto (fig. 4), que en un inicio parece más vinculado con el discurso de la publicidad, o más bien de anti-publicidad, se convierte en un mensaje de libertad: "I close my eyes and think of all the things i don't want (...) I think of how unhappy these things would make me an then i am free. If you don't want these things they can never truly have you" para dar un paso más al final del texto con un vuelco poético: "then I think of the wood and I think of my bones as wood, something slow and put here a long time ago". Sin puntuación al final como una invitación a pensar. Este ejemplo, como muchos otros, nos reafirma que Robert Montgomery, acólito del situacionismo, ofrece al público la posibilidad de encontrarse con la palabra poética en el lugar y en el momento menos esperados[4].



Fig. 4 – Robert Montgomery, "Street poem", Londres. Fuente: R. Montgomery <http://www.robertmontgomery.org/robertmontgomery.org/40.html>

Temáticamente, en las vallas se distinguen dos mensajes claramente distintos: Por un lado, al igual que Barbara Kruger o Jenny Holzer, Montgomery hace una crítica profunda y penetrante del consumismo y recupera elementos de múltiples discursos: el político, el religioso, el filosófico, el urbano. Por otra parte, el artista con sus poemas celebra la alegría y la magia de lo cotidiano. En el ejemplo de la marquesina en luces de neón el contraste entre el entorno urbano y el natural es precisamente lo que genera el sentido del texto ya que invita a pensar en lo salvaje y lo amable, en la seguridad y en la pertenencia a un grupo social.

[4] Para más información sobre los poemas de Montgomery en vallas publicitarias ver la entrevista de F. Sinclair Scott referenciada en la bibliografía.

Ser un joven londinense que transita de noche por las calles de Hoxton y encuentra esta cita, modifica tanto la experiencia de la noche como la de la ciudad.

Indudablemente el artista introduce la poesía como un destello de belleza en el ámbito público, generando momentos profundamente mágicos, donde el transeúnte puede darse cuenta que en medio de la calle alguien le está hablando a través de un poema anónimo, que poco a poco van filtrándose en los sentidos que provocan las vivencias estéticas. Especialmente bellos son sus mensajes lumínicos que se cargan con energía solar o sus performances prendiendo fuego a sus poemas[5].

2.5. Los letreros de neón de Tim Etchells

Cada uno de los trabajos de neón del británico Tim Etchells (1962) implica al espectador con una pregunta, afirmación o instrucción incompleta, creando momentos lúdicos, poéticos y reflexivos. Por ejemplo, *Where de Heart is*, es un letrero de neón que se instaló justo debajo de la línea del techo del Algernon Firth Building, de la ciudad inglesa Leeds en el 2014. Se trata de un fragmento de la conocida frase "el hogar es donde está el corazón" y destila diferentes significados si se considera el edificio donde está ubicada: El Algernon Firth Building como alojamiento residencial, un lugar donde los estudiantes hacen su primera casa independiente lejos de la familia; o su antiguo uso como sitio de investigación anatómica y de aprendizaje, cuando era el Instituto de Patología (inaugurado 1933); o, también, puede hacer referencia al "corazón" como homenaje a la generosidad del filántropo Firth (1856-1936) en el establecimiento del Instituto, así como numerosas contribuciones que hizo a otros proyectos de caridad en Leeds. *Where de Heart is* es un símbolo oculto para nosotros, los espectadores, para hacernos pensar, recordar y cuestionarnos acerca de las cosas, personas, ideas y lugares que realmente nos importan. Sus sencillas e intrigantes frases que aparecen en un espacio público de la ciudad se dirigen directamente al espectador, generando un momento y un espacio íntimo de reflexión, diferente y único.

2.6. Los bio graffiti de Anna Garforth y Mosstika

En la actualidad la modalidad bio o eco graffiti toman auge en el espacio público. Son un ejemplo las tipografías, geometrías o grecas realizados con materiales orgánicos, de la diseñadora Anna Garforth. Con sede en Londres, cada intervención de Garforth se circunscribe en función de la tipología del paisaje urbano y consigue que la obra se integre en el contexto del lugar, viéndose como un elemento que limita con lo artístico y de función meramente ornamental. Musgo o matas de césped pulcramente troqueladas se incorporan de forma natural en las paredes y muros, creando la impresión de que su presencia tiene origen en las entrañas del hormigón y la arcilla roja de los ladrillos.

A partir de la experimentación con materiales orgánicos y sus múltiples posibilidades, la artista crea un discurso poético donde el mensaje y el significado de la obra evolucionan con la germinación de los materiales empleados. Esta dualidad entre lo conceptual de la obra y su proceso germinal tiene por objeto reflejar como la naturaleza y las construcciones humanas conviven en un ejercicio de simbiosis, en el que la vida, representada por las formas vegetales, y el objeto, creado por el hombre, se retroalimentan.

La relación entre el hombre y la naturaleza, ha sido y sigue siendo un tema recurrente a lo largo de la historia. Las nuevas propuestas de graffiti ecológico son un claro

[5] Para más información ver Neue Berliner Räume y Trydcast referenciados en la bibliografía.

exponente de la búsqueda de la simbiosis entre la naturaleza y la urbe, y así lo proclama, por ejemplo, Mosstika Urban Greenery –un colectivo neoyorquino que se autodenominan "eco-minded street artists", formado por Edina Tokodi y József Vályi-tóth–, en su página Web. Toda una declaración de intenciones a tener en cuenta, siguiendo las doctrinas postsituacionistas a que hacíamos referencia al iniciar este artículo:

> We believe that if everyone had a garden of their own to cultivate, we would have a much more balanced relation to our territories. It is with this notion in mind, that we at Mosstika, aim to collide the worlds of art and nature, creating havens of unexpected greenery, within the colder harsher environment. Together we aim to give green guerrilla tactics a new twist by creating works meant to be touched, in turn aiming to touch the souls of all that pass by. We strive to call back to mind a more playful existence, returning man to nature, even among the barren patches of urban existente (Mosstika, s.p.).

3. Conclusión

En estas últimas décadas la poesía visual, performativa o experimental ha incrementado su presencia en el espacio urbano. Algunos artistas como, Holzer, Kruger, Sanborn Montgomery, Etchells o Garforth, forman parte del colectivo de artistas post-situacionistas que intervienen el espacio urbano utilizando la tipografía como actitud con el objeto de construir una ciudad donde sea posible la interacción entre sus habitantes a través de la creación de situaciones y desde una presencia física en el lugar, para que las calles y las plazas no sean tan sólo un lugar de tránsito sino de disfrute sensitivo, creación colectiva y participación social. Consecuentemente, las obras de los artistas analizados toman sentido en la calle, fuera del contexto de una galería.

Cada vez son más numerosos los artistas interesados en utilizar el espacio urbano como plataforma de creación para captar atención del transeúnte e invitarle a reflexionar, jugar o participar de la obra. Y esta reacción del público se produce delante de temas tan dispares como, por ejemplo, la política de envejecimiento, la libertad individual, el derecho a la idiosincrasia personal, la diversidad cultural, la igualdad de género, la fe, el cambio climático, la masculinidad, el culto al héroe, el consumismo de las sociedades capitalistas. También encontramos mensajes más personales e intimistas como los de Tim Etchells o propuestas enigmáticas que despiertan el placer del descubrimiento, como hemos visto en las esculturas de Jim Sanborn.

Hemos intentado demostrar el proceso de re-semantización y trans contextualización de algunos espacios urbanos a través de la palabra poética y como ésta condiciona al transeúnte. Quedan en el tintero muchos artistas –como son Martin Firrell, Ken Lum, Robert Indiana (Robert Clark), John Fekner, Jaume Plensa,...– y eventos donde el *street poetry* es protagonista (Proyecto *Brandalism*[6] en el Reino Unido en 2010 y 2014; *Carry a Poem campaign*[7] en Edimburgo en 2010 o *Te comería a versos* del colectivo BOAmistura[8] en Madrid y Barcelona en 2014, sólo par citar algunos). En definitiva, las innumerables instalaciones poéticas por parte de artistas de reconocido prestigio internacional o en intervenciones más populares en las calles, son un ejemplo contemporáneo de la búsqueda literal de la poesía para

[6] http://www.brandalism.org.uk/the-project

[7] Para más información ver el corto promocional de Jackson, H. y Brewster, A. en bibliografía.

[8] Para más información ver BOAmistura en bibliografía.

ocupar nuevos espacios y continuar desempeñando un papel en nuestra exploración del sentido.

Bibliografía

Boamistura. *Te comería a versos. Madrid y Barcelona 2014*. Disponible en http://www.boamistura.com/madrid-te-comeria-a-versos.html (última consulta: 20 de agosto de 2015).

Brandalism. Disponible en http://www.brandalism.org.uk/the-project (última consulta: 23 de octubre de 2015).

Costa, J. (2006). *Diseñar para los ojos*. Barcelona: Joan Costa Ediciones.

Debord, G. (1967). *La société du espectable,* Paris: Buchet/Chaste, 1967.

— (2001). "Teoria de la deriva" en *Internationale Situationniste (1958-1969),* Nº 2, 2001.

Holzer, J. Disponible en http://projects.jennyholzer.com/projections/new-york-2005/gallery#14 (última consulta: 23 de octubre de 2015).

Jackson, H. y Brewster, A. (2010). "Carry A Poem" en *Bynary Fable Ltd.*. 1 de febrero de 2010. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=4mhVYhw5o6k (última consulta: 27 de setiembre de 2015).

Jalbuena, S. (2014). "Hello, men of Asia, meet Jenny Holzer in Singapore" en *Business Mirror,* 28 de enero de 2014. Disponible en http://www.pearllam.com/wp-content/uploads/2014/04/Bussiness-Mirror-Hello-men-of-Asia-meet-Jenny-Holzer-in-Singapore-28-January-2014.pdf (última consulta: 27 de agosto de 2015).

López Rodríguez, S. (2003). "El túnel de las metáforas: percepción de la vivienda y del entorno urbano como experiencia artística" en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales.* Nº 146 (036). Disponible en http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146%28036%29.htm (última consulta: 2 de octubre de 2015).

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura i el arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid: Akal.

Montgomery, R. (2012). "Robert Montgomery's Concrete Poetry Sweep London Billboards" en *Huffpost Arts & Cultura,* 30 de febrero de 2012 Recuperado de http://www.huffingtonpost.com/2012/07/30/robertmontgomery_n_1694971.html (última consulta: 20 de julio de 2015).

— Disponible en http://www.robertmontgomery.org/robertmontgomery.org/ROBERT_MONTGOMERY.html (última consulta: 23 de octubre de 2015).

Mosstika. Disponible en http://mosstika.com/about (última consulta: 23 de agosto de 2015).

Neue Berliner Räume (2012). "Echoes of Voices in the High Towers" en *Neue Berliner Räume,* 12 de setiembre de 2012. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=kLJd0uxm2XY (última consulta: 12 de julio de 2015).

Perniola M. (2008). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Ediciones Acuarela y A. Machado Libros S.A.

Pryor, J. P. (2011). "Robert Montgomery: Ghost In The Machine subversive word artist waxes lyrical on ghosts, situationists and the inevitable failure of late-capitalism" en *Dazed & Confused Magazine.* Disponile en http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9142/1/robert-montgomery-ghost-in-the-machine (última consulta: 12 de octubre de 2015).

Rodríguez, N. (2009). "Tipografías callejeras o la tipografía como actitud" en *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local*, II Congreso Internacional Arte y Entorno. Ciudades globales y espacios locales, pp. 255-268, 2009. Valencia: Centro de Investigación Arte y Entorno y Universidad Politécnica de Valencia.

Sanborn, J. Disponible en http://jimsanborn.net/ (última consulta: 25 de octubre de 2015).

Shewey, D. Disponible en http://anothereyeopens.com/2011/09/11/photo-diaryfrom-the-deep-archives-jenny-holzers-marquees/ (última consulta: 25 de junio de 2015).

Sinclar Scott, F. (2012). "Urban Poet Robert Montgomery" en *Crane TV,* 12 marzo de 2012. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=6toOuIOGtAQ (última consulta: 5 de octubre de 2015).

Sutton, B. Sinclar Scott, F. (2012). "L.A.'s ForYourArt Launches Arts Education Initiative With Barbara Kruger-Branded Buses" en *BlouinArteInfo Blogs,* 8 de octubre de 2012. Disponible en http://blogs.artintheair/2012/10/08/l-a-s-foryourart-launches-arts-education-initiative-with-barbara-kruger-branded-buses/ (última consulta: 25 de junio de 2015).

Trydcast (2013). "Robert Montgomery Edinburgh Art Festival 2013" en *The Edinburgh Reporter,* 4 de agosto de 2013 Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=FuobmubcVCE (última consulta: 7 de junio de 2015).

Vasques, L. (2004). "Art that speaks for itself enlightens new sculpture" en *Today News, Office International Communication, UH,* 28 de junio de 2004. Disponible en http://uh.edu/uhtoday/2004/06jun/06jun/062804sanborn.html (última consulta: 27 de julio de 2015).

Yin Ho (2012). "Hidden Information: The Work of Jim Sanborn" en *Rhizome,* 26 de enero de 2012. Disponible en http://rhizome.org/editorial/2012/jan/26/jim-sanborn/ (última consulta: 27 de octubre de 2015).

ENTRE LA MEGALÓPOLIS Y LA INSTITUCIÓN: CONFIGURACIONES DEL ARTE EXTRAMUROS EN BRASIL CONTEMPORÁNEO

Sylvia Furegatti
Instituto de Artes – Unicamp – Brasil

1. Introducción: Del arte que se instaura entre la megalópolis y la Institución

El paisaje de los centros urbanos contemporáneos nos presenta muchas y distintas espacialidades y temporalidades como elementos constitutivos de las manifestaciones del arte producida hoy en todo el mundo. Aunque tengan o no estas manifestaciones el nombre vertientes de arte pública y urbana, ellas nos indican como la pulverización del espacio ocupado por el trabajo artístico de la actualidad conduce a lecturas de universos complejos, elaborados bajo la condición de intersticios, propios de borrones conceptuales generados entre diferentes campos del conocimiento. Se trata de comprender las nuevas formulaciones del arte entre lo que se colecciona o apenas se experimenta a partir de las exposiciones; de reconocer como artístico lo que se produce dentro, fuero, en los alrededores, con o a pesar de la actuación directa de las instituciones culturales o del circuito mercadológico y agencias de arte. El intersticio provoca, así, la relación entre las autorizaciones o las infracciones que el artista comete en la búsqueda por nuevos tiempos y lugares para construir su trabajo; en el encuentro que ese tipo de arte promueve con el otro para quien se destinan nuevos papeles y miradas: sea como ciudadano, transeúnte o espectador.

Es en ese sentido que el *fenómeno urbano* del cual no habla Lefebvre (1999: 28) nos auxilia a estructurar un nuevo espesor para la producción artística. Aquí ya se localiza un movimiento importante: de la transición de la ciudad para la megalópolis proviene la llave de comprensión de las variantes formas de actuación del artista, su envolvimiento con los flujos urbanos, con nuevas órdenes que actúan sobre el trabajo del arte y que indican la ampliación y la complejidad de este universo antes concentrado en el interior codificado y jerarquizado de la institución museológica y sus selectas relaciones.

La ciudad y el museo siempre le interesan a los artistas. La ciudad y el museo pasa a interesarle al artista contemporáneo como binomio inseparable en cuyo espacio continuo se promueven flujos y posibles rutas de fuga de invención que termina por revelar la inserción del artista en grupos sociales y esferas públicas de las cuales estaba bastante apartado debido a la introspección del espacio inmersito del atelier, tal como proyectado por el mundo Moderno.

Parte de la historia reciente del arte Público y Urbano contemporáneos anuncia la relación *artista-ciudad-museo* a partir de la antítesis, de un tipo de ruptura y alejamiento propulsores de una supuesta revolución que justificaría la especificidad de ese campo de conocimiento y expresión artística. Es así que generalmente se aprende la importancia de *Land Art* o del Minimalismo para la formulación de las primeras manifestaciones del Arte Público o Urbana. Hasta cierto punto, ese camino satisfizo a sus lectores y colaboró para la llegada de tantos otros. Sin embargo, otra parte de esa historia reciente busca ahora identificar la relación *artista-megalópolis-institución* las condiciones de flujo y contigüidad de eses agentes comprendidos a partir de un estado de revisión, negociación y ampliación de los estatutos del arte.

En países como Brasil, donde los grandes centros urbanos capitales condensan buena parte de la producción artística contemporánea intermediada por la conexión, cada vez más directa, entre la presencia activa de los grandes museos y centros culturales al circuito mercadológico, encontramos otra forma de inteligencia estratégica de los artistas interventores del espacio público y urbano. Atentos al valor de la flexibilidad, esos artistas pasan a construir una relación en zigzag tan oportuna cuanto oportunista con la institución. Trabajan en el sentido de remodelar las negociaciones de las agencias y de las autoridades para, así, proponer a los participantes de ese juego una investigación particularizada de cada caso, de cada proyecto y cada situación urbana que corroen las definiciones más tradicionales entre Arte Público, Arte Urbana e Intervenciones Artísticas. La relación en zigzag verificada en el caso brasilero nos lleva a considerar que esa producción queda mejor refrendada por la contextualizacion de la llamada arte Extramuros.

Bajo tal terminología estarían los valores que indican la apertura, el paralelismo y la pluralidad. Abierto, el término Extramuros nos ayuda a comprender las distancias a que se lanza el arte en esa dirección urbana, ahora enfrentada en un conjunto complejo jamás experimentado en las órdenes anteriores de la ciudad. Paralelo, mantiene su validad ante todos sus demás antecesores sobreponiéndose a lo justo del discurso más puntual y especializado que investiga los datos: público, urbano e interventor. Plural, apunta para la flexibilidad necesaria en la percepción de múltiples discursos preocupados con el equilibrio (o falta de) en las proposiciones artísticas creadas en la última década[1]. En la segunda mitad del siglo XX, el país ve florecer y renovar un panorama de acciones que se aproximan los agentes *artista-megalópolis-institución* de modo que se amplíen los estatutos del arte.

2. Formulaciones del arte extramuros en el Brasil contemporáneo

Con las dimensiones continentales que tiene Brasil, uno de los puntos que llaman la atención de los estudiosos dedicados a las intervenciones artísticas en el espacio urbano está el hecho de la concentración de esas acciones ocurren en las ciudades capitales con mayor densidad, localizadas en los centros de decisión económica y financiera de la región sudoeste del país. A lo larga de la últimas cinco décadas, pocos son los proyectos realizados

[1] La definición del término Extramuros aplicado a la producción contemporánea brasilera fue el foco de mis investigaciones de doctorado. El estudio levanto el uso puntual de esta terminología por autores brasileros o instituciones y eventos mundiales dedicados al arte actual y reveló que solamente en tres ocasiones anteriores – la séptima Bienal de La Habana, Cuba, 2010; la retrospectiva de Fred Forest curada por Priscila Arantes en 2007 y un texto de Lisette Lagnado sobre la 25ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo en 2002 se usaba el término Extramuros para trabajos realizados en espacio abierto y urbano de la actualidad.

en el lejano sertão o en la floresta que todavía sobrevive en la región norte del país.

En la región sudeste, las ciudades capitales São Paulo, Rio de Janeiro y Belo Horizonte contienen buena parte de los museos e instituciones culturales destinadas a ala producción, fomento y difusión del arte contemporáneo, sean ellos equipamientos públicos o privados. Sin embargo, son también megalópolis complejas cuya estructura urbana permite extenso tipo de investigación para intervenciones y otras experiencias del espacio.

Esa cuestión no es aquí levantada para lamentarse el exiguo interés de los artistas actuantes en esas vertientes, iniciantes o veteranos, por el contexto del territorio lejano del circuito caliente de las capitales. Ese diagnóstico viene siendo bastante bien cuidado y lentamente mejorado por el fomento de proyectos públicos, particulares, individuales o colectivos de residencias, editales, proyectos científicos para las áreas rurales o de floresta del país. El dato pretende evocar una identidad generada a partir de los museos para las formas de arte pública e urbana adoptadas por los artistas, desde mitad de la década de 1960 hasta hoy, bajo condiciones Extramuros.

Muchos de los proyectos creados por Helio Oiticica, Artur Barrio y otros artistas actuantes en los primordios de la contemporaneidad artística, así lo hicieron a partir del museo, a invitación de sus curadores o por medio de su envolvimiento con composiciones teóricas de los críticos actuantes que se preocupaban en estimular la producción de un arte más inventiva, renovada. Más cercanos de este momento de mediados de la década de 1960, se destacan los trabajos de performances de Flavio de Carvalho (de 1930 a 1950); las acciones, ambiencias y experiencias de Hélio Oiticica (de 1960 a 1980) y las acciones, performances e intervenciones urbanas de Artur Barrio (iniciadas a mediados de la década de 1960).

En este período que alcanza la década de 1980, la actuación de los Museos fue igualmente significativa por crear proyectos dentro y fuera del espacio expositivo. Entre las instituciones, podemos verificar el trabajo desarrollado por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro MAM RJ (particularmente en los eventos: "Arte en el aterro de Flamenco" – 1968, "Domingos de Creación" – 1969, etc. El Museo de Arte Contemporánea de la Universidad de São Paulo – MAC USP (con la secuencia de exposiciones "Joven Arte Contemporáneo" – JAC – 1967 a 74; Proyecto "Arte en la calle" – 1983-84, entre otros).

Las últimas ediciones de la Bienal Internacional de São Paulo se ha extendido en su duración y efectivación en el espacio para afuera de su edificio y para afuera del Parque Ibirapuera donde se encuentra de forma de crear circuitos por diferentes puntos de la ciudad (especialmente la 27ª Bienal, 2006). En el sur del país, en la ciudad de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, se establece la Bienal del MERCOSUR (1994 hasta hoy) que reúne otros países sudamericanos en un evento descentralizado del eje sudeste y que cela mucho por la activación de espacios públicos reordenados para exposiciones, acciones e intervenciones artísticas.

La actuación de algunos curadores como Frederico Morais, Walter Zanini, Aracy Amaral, Nelson Brissac Peixoto, Lisette Lagnado responde por importantes proyectos en ese campo abierto y urbano.

Las pautas presentadas por los proyectos de arte en el medio urbano brasilero pueden ser revisitadas, de modo panorámico, por medio del escopo principal adoptado en las diferentes décadas de 1960 hasta hoy. En ese sentido, en 1960 y 1970, se percibe la fuerte presencia del tono de la informalidad y de la democracia; de la necesidad de realizarse una forma de arte efímero, accesible, que alcanzara la población de las calles.

Objetos interactivos, aparatos tecnológicos *low tech* y o marginales, así como esculturas para vestirlas, desfiles sensoriales integran la producción artística relevante del período.

Los años 1980 asimilan ese contexto y lo que se percibe son la experiencias de grupos organizados (3NÓS3, Manga Rosa, Viajó sin pasaporte, etc.) o individuos (Ricardo Basbaum, Guto Lacaz, Regina Silveira, etc.) bastante pautados por la comunicación que sobrepasa el circuito de las instituciones y su relación con la ciudad.

En los años 1990 se anuncia una fase de madurez de los discursos, de las localidades, de la multiplicación de los intereses por el tejido urbano, por las comunidades dislocadas en las periferias, por el otro como un sujeto activador de procesos e proyectos de arte. La visibilidad del trabajo artístico es pretendida ahora a partir de las esferas radiales y no solamente de aquellas centrales de las megalópolis. Mónica Nador crea el Jardín Miriam Arte Clube (https://jamacarteclube.wordpress.com) en la periferia de São Paulo en 2004 y se muda para allí a vivir en la comunidad. Atendiendo a una invitación de la Secretaría del Estado de la Cultura de São Paulo, Nelson Brissac crea e implementa el proyecto Arte/Ciudad que continua desde 1994 hasta 2008 bajo un mismo formato. En 2013 revisa ese formato conocido en todo el país y crea el Laboratorio ZL Vórtice (https://zlvortice.wordpress.com). Con ese nuevo proyecto, Brissac establece relaciones de trabajo con escuelas de Arquitectura y Arte para realizar proyectos de intervención que tienen como foco principal trechos urbanos desindustrializados de la zona Este de São Paulo. También se amplia, así, la contaminación entre los campos de conocimiento que le interesan a los artistas: la Geografía, la Arquitectura, el Urbanismo, las Políticas Públicas y el bien estar social son elementos introducidos en el discurso y en la práctica de los artistas. La década que vió surgir los colectivos de artistas también proporcionó que algunos de ellos volvieran sus acciones para las relaciones entre arte y medio urbano. El grupo Contrafilé, nacido en São Paulo en 2000, es tal vez el colectivo más actuante en ase vertiente (https://issuu.com/grupocontrafile). Estudiosos de las posibilidades de construir una vida pública por medio del arte, sus integrantes están atentos a las cuestiones de la convivencia social que es medida por el cumplimiento o no de las leyes que sirven como forma de control de la población pobre y marginal de Brasil.

Parte importante de la producción representada por ellos, entre muchos otros agentes y casos aquí no citados, se conecta directamente a las instituciones museológicas y culturales del país que, ya en la década de 1970, establecen formatos expositivos y proyectivos atentos a la actualización de su configuración frente a las demandas del arte contemporáneo. Son pocos los museos de arte actuantes en el país en este momento. Ellos están todos centralizados en la región sudeste, principalmente en el llamado eje Rio-São Paulo. Sin embargo, en esos espacios se promueve estrecho vínculo y participación de los artistas con quien trabajan y que colaboran directamente en la construcción de sus proyectos y eventos. La base consistente de conocimiento teórico y relaciones internacionales de los curadores que administraban estas instituciones en los años 1970 y 1980 es, por otro lado, la garantía de ese acceso y participación. Esa aproximación es uno de los índices que organiza la órbita que forma las bases del Arte Extramuros en al país.

3. Cildo, Guga, Mónica y Mano – Proyectos seleccionados

Cildo Meireles es actuante en ese escenario, desde su llegada al circuito como artista, al final de la década de 1960. Reconocido internacionalmente, Cildo representa Brasil en Bienales internacionales y demás eventos importantes de las artes Visuales. De los muchos proyectos

de intervención artística creados por él, llama la atención para el recorte propuesto por esta investigación el proyecto "Disapearing Element", creado para la 11ª Documenta de Kassel (2002) y replicado en São Paulo pelo Instituto Cultural Itaú (2007) bajo el título: "Elemento Desapareciendo, Elemento Desaparecido". El trabajo consistió en la creación de un helado hecho con agua congelada, vendido a un Euro para la población en las calles de Kassel, cercanas a Friderecianum.

Además del helado, Cildo cuenta con la participación de la profesora de la ESDI, Noni Geiger, que creó la identidad visual aplicada al embalaje y a los carritos de distribución y venta[2]. El embalaje, con tiras azules y blancas trae una abstracción que recuerda el formato de una gota y datos técnicos del producto. Dentro, el helado hecho apenas de agua. En uno de los lados del palito se podía leer: "elemento desapareciendo". La frase se completaba después de consumido el helado en su totalidad: "elemento desapareciendo/elemento desaparecido".

El sitio Universe-of-Universes nos muestra la dirección tomada en el texto que Carlos Basualdo, co-curador de esa documenta, establece para ese trabajo. Basualdo evidencia el valor de cambio que es una de las líneas conductoras de la creación de Meireles[3]. La escases de agua en el planeta, la idea de cuestionar el lugar del arte por medio de objetos o materiales de los cuales es hecha, así como la atención que dá a las relaciones de la sociedad con esos objetos fabricados y reposicionados en nombre del arte hacen parte del contexto creativo de Meireles.

En la entrevista concedida a Obrist, Cildo deja en evidencia la atención que da al elemento agua, usado en varios trabajos anteriores, así como la idea del valor de cambio y da inicio para la elección del material del proyecto "Desapearing". El artista afirma (traducción libre de la autora):

> Yo Pienso que brevemente el agua será más valiosa que cualquier tipo de dinero o metal. (…) Yo crecí en Brasilia, la capital. Es un área tan seca que un pantalón de veludo cotelê seca en diez minutos, en la sombra y todavía me recuerdo de las quebraduras en el suelo, cuando en las noches de Agosto y septiembre se hacen más frías. Desde entonces me quede adicto al agua (Obrist, 2006: 09).

Es exactamente la noción de valor de cambio que acciona una de las cuestiones interesantes sobre el lugar ocupado por la intervención re-hecha en Brasil, para integrar la exposición "Futuro del Presente" organizada por el Instituto Cultural Itaú, en 2007.

Varios heladeros contratados por el artista salieron del predio del Itaú Cultural en la Avenida paulista y siguieron hasta la región central. Relatos de los productores del proyecto cuentan que en los alrededores del Jardín de la Luz, algunos heladeros de "Desapearing" fueron abordados por ambulantes que se sintieron amenazados por la presencia de los nuevos heladeros. Rápidamente fueron llevados a dejar el local para evitar un posible confronto.

La región de la Luz es uno de los principales puntos de llegada y partida de la ciudad de São Paulo, sea por tren o por metro. El flujo intenso de personas migrando del interior para la capital, desde su inauguración en las primeras décadas del siglo XX, construyó la historia de aquel lugar acompañada por el paulatino abandono del Parque durante un largo período y consecuente desmesura del crecimiento urbano, que envolvía directamente esa estación de tren. Ya hace algún tiempo, ese trecho urbano

[2] Información disponible en: http://www.esdi.uerj.br/sinal/sinal_232.html#08 Accesado en: 10/11/2015.

[3] Información disponible en: http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/e-meireles.htm Accesado en: 10/11/2015.

ocupado por ambulantes, prostitutas, jubilados, estudiantes y trabajadores de las más variadas camadas sociales es locus de interés y preocupación de activistas, grupos religiosos y de asistencialistas, asi como de artistas interventores atentos a la cuestión de Gentrificacion siempre inminente en el barrio. (Frugoli Jr y Sklair, 2009).

El traslado de Kassel para São Paulo provoca una respuesta completamente adversa al proyecto potencializando la cuestión del valor que lo constituye desde el principio. El cambio de los interlocutores entre esos dos locales por donde se instaura el trabajo prevé en un primer momento, la absorción de la proposición de Meireles de modo apartado de la construcción artística. Allí, en frente a la Estación de Luz, quien reacciona es el habitante local y no el espectador de arte. Si así lo entendemos, lo hacemos con desesperanza por el futuro cultural del país, en tono de lamento o victimizado. Es verdad que distintas audiencias activan de modo diferente la propuesta, pero esa condición no se debe justificar solamente por la condición social del grupo envuelto. La recepción de propuestas de arte público o urbano requiere análisis de las muchas camadas públicas que son alcanzadas por el trabajo. Además, tal como sugiere Ranciére, la duplicidad de sentidos producida por esos trabajadores que se encuentran en la edición del proyecto en São Paulo, los heladeros *performers* y los ambulantes locales, recombina los lugares y representaciones "entre lo `ordinario´ del trabajo y la excepcionalidad 'artística'" (Ranciére, 2005: 65) de forma a mejor ajustar el vasto espectro de respuestas posibles para el trabajo y a diluir la relación de vector fijo de las especificidad de lugar que acompañó el análisis y la práctica creativa de esa vertiente durante algún tiempo de su historia reciente.

Guga Ferraz, como Cildo, también vive en Rio de Janeiro. Integra una generación de artistas que vienen ganando destaque en el escenario internacional más reciente, con participaciones y reconocimiento ya debidamente efectivos. Artista visual, skatista y casi arquitecto, Guga combina en su trabajo la herencia escultórica que trae de su padre a la afectividad que construyó por el paisaje urbano que le fue presentado, muy temprano, encima de un skate. De ese modo actúa en el paisaje buscando desvelar los aspectos de desmesura y agresividad muy presentes en las megalópolis. Son acciones de intervención relativamente simples, algo anónimas, pero extremadamente contundentes. Entre ellas, se destacan: "Durmiendo" –trabajo hecho en varias ediciones, a partir de 2007, compuesto por serigrafía sobre papel pegado en la vía pública que presenta una persona durmiendo en tamaño natural, el cuerpo vestido del propio artista que se adecua a los muros sucios de la ciudad, a los locales usuales donde duermen los indigentes y sin techo. "Rendido" (2008) se compone de impresiones digitales de personas agigantadas, tomadas de encima, con su cuerpo desnudo en posición de rendición tal cual la practicada por la policía brasilera en los motines de las unidades carcelarias. En 2003 Guga hizo intervenciones sobre placas de señalización de ómnibus ("Sin Título") en las cuales él pega llamas rojas sobre el ícono del ómnibus para indicar una práctica de vandalismo bastante común en la guerrilla urbana de Rio de Janeiro contemporáneo.

Uno de sus trabajos más escultóricos, como el mismo artista admite en entrevista, es "Ciudad Dormitorio" realizado en 2007, para la región central de Rio de Janeiro. Además de los ajustes institucionales que acompañan las distintas ediciones del trabajo, su materialidad y la espacialidad se relacionan a cuestiones de esta investigación. Creada originalmente para el proyecto de la pared ciega de la Galería Gentil Carioca, localizada en el barrio de Saara, en Rio de Janeiro, la estructura de metal con ocho pisos, trabas de madera y colchones con sábanas limpias ofrecía a la población un lugar de reposo. Como Guga declara, la idea original para el proyecto era crear un tótem, una escultura portátil que pudiera ser

dejada en varios puntos urbanos de la ciudad, una propuesta de muebles urbanos que responde a las demandas opresivas de sobrevida en los centros urbanos contemporáneos (Ferraz, 2015).

La pieza fue expuesta en diferentes países, por intermedio de museos como el Museo de Arte Contemporánea de Antuerpia M HKA para el evento "La Calle" (curado por Dieter Roelstraet, 2011), en el Proyecto Siqueiros / Sala de Arte Público, en México (2012) y también en el Centro Cultural Inhotim (Brumadinho, Brasil). Juntamente con "A Intrépida Trupe" el trabajo pasa a integrar el Festival Panorama de Danza 2008 en el espectáculo "Colecciones" y sigue con el grupo en varias otras presentaciones.

En todas las presentaciones, el trabajo sufrió alteraciones, fue recibido de diferentes modos. Guga relata que en Antuerpia la propuesta fue tan mal recibida que las rejas de protección de madera tuvieron que ser substituidas debido a la depredación por parte de la población descontenta con la idea de la inclusión indicada para el trabajo (Ferraz, 2015). En México, el número de pisos fue adaptado. De ocho pasó a tener cuatro. El proyecto del frente de la Institución Proyecto Siqueiros ocupa área de vereda en frente al predio y la curaduría temía que hubiera algún peligro de que las personas se cayesen de la escultura. Guga entiende estos ajustes como parte del proceso de trabajo. "En cada lugar ella ("Ciudad Dormitorio") cuenta una historia diferente" relata el artista en la entrevista cedida para este artículo.

Creada como respuesta a la hostilidad de la Arquitectura de los grandes centros urbanos que expulsa las personas de sus nichos o rincones en el espacio de circulación pública, la escultura de Guga se integra al paisaje en por lo menos dos situaciones: la primera de ellas, relacionada a su lado socio-estructural, su aspecto más arquitectónico e inclusivo que refuerza su conexión con todo y cualquier megalópolis del planeta. La segunda de ellas reflexiona sobre la relación con el cuerpo, con la medida de lo humano que la activa por su paso. Así, si por un lado, el paisaje urbano en flujo constante refuerza su aspecto de abrigo, de vivienda provisoria, instalada en el paisaje del Parque Inhotim, la escultura nos solicita un tiempo de parada y de convivencia con la naturaleza. De acuerdo con Susan Hapgood, esos ajustes se insieren en las revisiones propias del término *site-specific* que, según la autora, pasa a significar aquello que es "móvil bajo circunstancias correctas" (Hapgood, apud Kwon, 2002: 38).

Encontrar tales circunstancias en las instituciones que solicitan su trabajo es una de las preocupaciones constantes de la artista Mónica Nador frente al JAMAC – Jardín Mirian Arte Club. Desde la fundación del proyecto que hoy es un *Punto de Cultura* que agrega varias actividades y profesionales del arte y de la cultura nacidos y criados en este barrio periférico de São Paulo, el JAMAC ha participado de proyectos nacionales e internacionales. Mónica viene representando Brasil en Bienales Internacionales de Arte tales como las de: La Habana (2000), Gwagju en Corea del Sur (2012), Bolivia (2011), Sydney (2004) y São Paulo (2006, 1991, 1983) y desempeña una función llave en la organización de los trabajos del JAMAC frente a la comunidad local y al circuito artístico de São Paulo.

Como describe Eleison Leite en el catálogo de presentación de la exposición "Pintura en el margen de la ciudad. 11 años del proyecto Paredes-Pinturas" realizada en el Museo de la Casa Brasilera en São Paulo, 2009, "el trabajo con muros y frentes de casas en comunidades de baja renta comenzó con acciones dentro del Programa Comunidad Solidaria, en 1988" y desde entonces, "la participación con personas es llave principal para entender el trabajo de Mónica Nador en favelas." (Latorraca et ali, 2009: 02).

De los muchos trabajos realizados bajo el título de "Paredes-Pinturas", la acción hecha en los edificios de la Compañía de Desarrollo Habitacional e Urbano – CDHU en las calles del Jardín Santo André, cerca de São Paulo, en el año 2008, efectúa una nueva dimensión para el proyecto. Muchas familias son invitadas a frecuentar el atelier creado para abrigar el proyecto que perdura seis meses de trabajo cotidiano en la forma de talleres seguidos de acción sobre las frentes de las casas del barrio. Con ese proyecto, Nador y el JAMAC actúan en la dimensión y temporalidad ideales para su proposición de acción artística en comunidades periféricas. Como la propia artista enfatiza en entrevista concedida para este artículo, "se trata de Arte Suburbano y no Arte Urbano" (Nador, 2015).

En el proyecto para CDHU de Jardín Santo André la ecualización de fuerzas entre la política pública, cultura y acción artística permiten integrar la población local, reunida en sus círculos familiares para, junto con la artista y del grupo de grafiteros y demás artistas que habitan el JAMAC, elaboren diseños traídos de su realidad personal sensible y también palpable que fueron transportados a stencil aplicado sobre las paredes reformadas de sus casas.

Se establece, así, la necesidad de este refinar ético-estético de los proyectos y de quien los hace viables. Estudio siempre muy cauteloso a ser practicado por el artista contemporáneo y que busca evitar la absorción nociva de proyectos que mueven multitudes, generalmente fragilizadas por las condiciones sociales adversas inscriptas en las ciudades de todo el mundo. Así, debemos estar atentos al curso actual: de la idea bastante usual del enfrentamiento del artista contemporáneo en la megalópolis pasamos a la ecualización entre proyecto artístico y la institución.

Rubens Mano solicita nada menos que el relajamiento de las reglas de seguridad de la institución para construir el proyecto "Vazadores" instaurado, por un tiempo restringido, en la 25ª Bienal de São Paulo, en 2002. En ese momento, la Bienal todavía era un evento que cobraba entrada y ya se oían rumores sobre la necesidad de rever ese tipo de cobranza. La propuesta del artista trataba sobre el refinamiento ético-estético indicado en el trabajo de la artista Mónica Nador. Delante del recorte propuesto por la curaduría para esa edición de la Bienal, "Iconografías metropolitanas" Mano propuso una ruta alternativa a los visitantes, una entrada de libre acceso creada en la planta baja del edificio, a partir de un pasaje camuflado por la construcción que usaba los mismos materiales de su arquitectura original. Situada en la parte opuesta a la entrada oficial y paga, el pasaje necesitaba ser descubierto por los visitantes.

Con el pasar de los días, nuevas condiciones son anexadas al proyecto original del artista por la Dirección del evento imponiendo control de la cantidad de accesos permitidos por hora, con la presencia de un agente de seguridad que revisaría aquellos que usasen el pasaje.

Delante de las controversias el artista termina por dejar la exposición quince días antes de su término. Algún tiempo después, en el debate promovido por la revista *Trópico online* en la Pinacoteca del Estado de São Paulo, Celso Favaretto, Lisette Lagnado y Rubens Mano discuten sobre las condiciones de reapropiación de la calle por medio del arte. El relato publicado bajo la edición de Fernando Oliva indica que "entre las muchas cuestiones levantadas alrededor de 'Vazadores', está la inserción del artista en la sociedad y su crítica en relación a las instituciones con las cuales colabora" (Oliva, 2002: 1).

El discurso de Mano en ese debate dejó en evidencia su postura investigativa de los espacios urbanos aliada a cierto silencio en sus ejecuciones: Interesa a ese artista elaborar proposiciones que generan tensión a los papeles y reglas que establecen lo artístico a partir de los moldes

de la institución. Como dijo el artista (en traducción libre de la autora):

> Buena parte de la producción contemporánea viene relativizando el concepto de *site-specific*, informando sobre la importancia de un espacio crítico para discutir las instituciones, redefiniendo nuestra idea de lugar o anunciando de qué manera propuestas estéticas, cuestiones políticas y socioeconómicas necesitan ser igualmente considerados (Oliva, 2002: 02).

La tensión promovida por el trabajo de "Vazadores" espeja, de la misma forma que las placas de vidrio oscurecido del frente de la Fundación Bienal, las fricciones sentidas por el arte en sus etapas de renovación y reestructuración. Semejante a otros proyectos conocidos cuya formulación original es abreviada: "Titled Arc" de Richard Serra, 1981-1989; "Window Blow Out" de Matta Clarck, 1976; entre otros. "Vazadores" trata sobre la utopía de la horizontalidad de papeles de los cuales nos habla Allan Kaprow (Kaprow, 1996: 46-58). En la búsqueda por identificarse con la vida, el artista se comporta como transeúnte, como habitante o ciudadano. Consciente de que sus empeños creativos tienen lugar en la excepcionalidad del campo artístico, ele cae desesperanzado. Vive la condición hoy de tener consciencia crítica sobre las fronteras de la efectividad, de cómo el trabajo del arte no puede cambiar el mundo, pero, en la contramano de esa consciencia despierta por la aproximación con la vida cotidiana y urbana, el artista siente en la piel, como el mundo cambia su trabajo.

4. Consideraciones Finales

En las últimas cinco décadas, la producción artística brasilera relacionada a la vertiente Extramuros nos presenta un camino que deriva de la atención dispensada al valor de la democracia para buscar colocarse a partir de la horizontalidad en las relaciones entre los agentes del circuito. La postura de enfrentamiento se calienta a través de la revisión de los papeles a ser cumplidos. La institución no es entendida como problema, más si como lócus del primer cuestionamiento que puede generar el espesor del trabajo artístico.

Bibliografía

Andrade, Marco Antonio Pasqualini de (2007). *Uma poética ambiental. Cildo Meireles. 1963-1970*. Tesis doctoral. ECA USP.

Documenta XI. *Universes-in-Universe. Worlds of Art. Art scenes, protagonists, events in the global art. Seção Biennials*. Disponible en contexthttp://universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/e-meireles.htm (última visita: 1 de noviembre de 2015).

Ferraz, Guga (2015). *Entrevista con Sylvia Furegatti*. São Paulo, 2 de diciembre de 2015.

— (2013). "A cidade é um pano de fundo e ao mesmo tempo é um sujeito". Entrevista de Guga Ferraz con M. L. Távora, R. Duarte, S. Salcedo, R. Santini e A. Vogler en *Revista Arte & Ensaios*. PPGAV/EBA/UFRJ, nº 26, jun/jul, 2013, pp. 19-49.

Frugoli J.R, H. y Sklair, J. (2009). *O bairro da Luz em São Paulo: questões antropológicas sobre o fenômeno da gentrification.* Cuad. antropol. soc., nº 30, pp. 119-136. Disponible en http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n30/n30a07.pdf (última consulta: 1 de junio de 2015).

Kaprow, Allan (1996). *Essais of the bluring of Art and Life*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Kwon, Miwon (2002). *One place after another. Site-specific art and locational identity.* Londres: The MIT Press.

Latorraca, Giancarlo (apres) (2009). *Catálogo da Exposição "Pintura na margem da cidade. 11 anos do Projeto Paredes-Pinturas*". SP: Museu da Casa Brasileira.

Nador, Mônica (2012). *Entrevista con Sylvia Furegatti*. São Paulo, 03 de diciembre de 2012.

Oliva, Fernando. "A discussão que reuniu o artista Rubens Mano e os críticos Celso Favaretto e Lisette Lagnado" en *Revista Trópico online*. Sesión "En Obras". Disponible en http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl (última consulta: 1 de noviembre de 2015).

Pillegi, R (2007). *Cidade Dormitório*. Canal Contemporâneo. 14 de mayo de 2007. Disponible en http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/arquivos/001257.html (última consulta: 10 de junio de 2015).

Ranciére, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.

Site oficial da ESDI. Sesión de noticias. Disponible en http://www.esdi.uerj.br/sinal/sinal_232.html#08 (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

FONDO Y FIGURA.
NUEVOS RITUALES TURÍSTICOS CON ESCULTURAS DE FONDO

Silvia García González
Universidad de Vigo

1. El turismo, el souvenir

La palabra turismo está relacionada etimologicamente con el Grand Tour, el viaje con el que las clases altas europeas recorrían Italia y Grecia. Tal y como aclara Marc Boyer en su artículo*: El turismo en Europa, de la edad moderna al Siglo XX*.:

> La palabra "turista" aparece en la época romántica. En primer lugar es un adjetivo. Califica al viajero inglés rico y curioso que con su guía visita lo que debe ser visto ("videnda" o "sight-seeing"). No se trata de descubrir, sino de reconocer los lugares señalados. (Boyer, 2002: 14)

El ritual del turista se completa con la sucesión de hitos, el álbum de los lugares recorridos que es un itinerario por los sucesivos escenarios, "lo que hay que ver".

2. De la fotografía al Selfie

Con la popularización de la fotografía se desvía en cierto modo el encuadre de la postal turística, ya no sólo aparece el monumento, ahora aparece retratado el turista delante del monumento. La torre de Pisa o la Torre Eiffel son algunos de los monumentos que "tienen" que salir en la fotografía, para demostrar, a la vuelta que realmente se estuvo allí, que se cumplió con el ritual preceptivo.

La postal ha sido sustituida por la fotografía y en la actualidad es una subcategoría de la fotografía, el selfie compulsivo, el que se comparte inmediatamente en las redes. Con subcategoría de la fotografía nos referimos al hecho de que el selfie acentúa la huella, el testimonio de las personas que estuvieron allí, Ya no hay fotógrafo, ya no queda una persona oculta tras la cámara, ahora los que está salen retratados, sin importar formalmente el encuadre.

3. La pérdida del pedestal

Recuerda Walter Benjamin en el comienzo de Infancia en Berlín hacia 1900 todo lo que ocurría a los pies de dos estatuas en el parque Tiergarden de Berlín, allí, junto a los enormes pedestales había mucha vida. Los monumentos funcionan todavía como hitos en los que encontrarse, a los pies de las estatuas.

Pero la pérdida del pedestal a la que contribuyó la llegada de la abstracción tuvo como resultado que muchas de las esculturas abstractas bajaran a pie de calle, esculturas con nuevos materiales donde el óxido coloreó chapas y formas orgánicas que introducían nuevas perspectivas para ver a través, pero la abstracción no finiquitó la figuración que vemos ahora como regresa de mano de las figuras "amables" del pop como Jeff Koons, esculturas públicas que parecen también influenciadas por la estética de los muñecos japoneses ,kawaii la estética de los objetos entrañables, las mascotas "monas" "cute". Jeff Koons y Takashi Murakami popularizaron la transformación de esculturas públicas en mascotas gigantes, brillantes, neopop.



Fig. 1 – Escultura *Las dos Marías*, Santiago de Compostela. Fuente: S. García

Este fenómeno neopop trae inesperadas consecuencias en fenómenos más o menos locales, como el caso de Vigo donde el alcalde actual, Caballero ante el éxito de un seto enorme (aprox 3 metros de alto) con forma de dinosaurio promete todo un itinerario de animales-seto (claramente "inspirados" en la escultura de Jeff Koons que preside la entrada del Guggenheim Bilbao)

Otro caso singular es el de Anish Kapoor que con su Escultura Cloud Gate en Chicago consigue con una escultura construir la escenografía perfecta para el souvenir, donde la escultura es objeto y fondo panorámico al mismo tiempo, sus formas redondeadas, orgánicas recogen el skyline, y ofrecen una hermosa síntesis.

4. VARIACIONES DE UN PARQUE TEMÁTICO

Variaciones de un parque temático es el título de un libro en el que se habla del fin del espacio público, las ciudades se convierten en parques temáticos porque en muchos casos se rehabilita el casco antiguo para para ofrecer un nuevo decorado, el centro comercial al aire libre, enormes tiendas, franquicias iguales en todas las ciudades, con ellas se expulsa cualquier singularidad, cualquier rastro de ultramarinos o almacenes locales.. calles peatonales que ofrecen en determinados rincones una vista pintoresca con esculturas-homenajes que sustituyen a los monumentos conmemorativos de batallas perdidas.

5. DEL MONUMENTO A LA DESMEMORIA

Los monumentos conmemorativos siguen erigiéndose en las ciudades para intentar cristalizar en la memoria colectiva un acontecimiento, pero si vemos a nuestro alrededor vemos que esa maniobra no consigue ocupar el mismo lugar en el imaginario colectivo.

Es habitual que en una ciudad convivan determinados monumentos que aparecen en la actualidad desligados de su significado, si no hay un ritual que recuerde lo que representan (como las ofrendas de flores que algunos gobernantes europeos dejan a los pies de los monumentos a los muertos en la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo). Los alumnos que este curso empezaron el Master en Arte Contemporáneo en la Facultad

de Bellas Artes de Pontevedra cubrieron un cuestionario sobre las esculturas y monumentos de la ciudad de Pontevedra y ninguno de ellos sabía a ciencia cierta que representaban los monumentos conmemorativos colocados en los jardines delante de la fachada de la facultad, dos monumentos dedicados a un médico, el Doctor Marescot y al músico Manuel Quiroga. La mirada obvia realidades con las que no cruzamos todos los días, y es fácil suponer que con la inflacción de imágenes esa realidad no mejorará.

6. El caso de Pontevedra

Si analizamos la proliferación de esculturas en la ciudad de Pontevedra nos encontramos una mayoría de las esculturas son figuras a pie de calle (sin peana) que facilitan uno de los objetivos (hacerse una foto).



Fig. 2 – Escultura *Valle Inclán* Pontevedra. Fuente: S. García

En la calle Sierra, delante del mercado nos encontramos con la figura de una mujer con gallinas, delante de la iglesia de la Peregrina una estatua del loro "Ravachol", en la zona del "ensanche" una fuente con niños; detrás del ayuntamiento, un forzudo (que pertenece a un conjunto escultórico de Ramón Conde llamado *Fiel Contraste)*, en la plaza Méndez Núñez un Valle Inclán bajo y tieso del escultor Cesar Lombera, que tiene otra escultura de Ramón del Valle Inclán en la alameda de Santiago de Compostela, cerca de las esculturas de dos hermanas (*Las dos Marías*) que se recuerdan como dos personas "pintorescas" por su modo estrafalario de vestir, pero que tras esa apariencia se escondía un drama familiar de durísima represión tras la guerra civil (ya que uno de sus hermanos pertenecía a la CNT y otro era anarquista).

Estas esculturas coloreadas, las *Dos Marías*, que parecen de cartón piedra recuerdan a las vacas del *Cow Parade* que invadieron las calles de diversas ciudades y que cumplen justamente la función de la que hablamos en este artículo, las esculturas que sirven de fondo para el souvenir turístico.

Este tipo de esculturas también nos hablan de la democratización del "efecto escultórico", ya no hace falta ser un héroe en una batalla o un intelectual, los personajes pintorescos tiene ya su hueco en un rincón de la ciudad, en Oviedo tienen una escultura de un perro callejero que los habitantes de la ciudad recuerdan con cariño.

Las esculturas sirven también para crear nuevos simbolismos, dotar de singularidad cualquier rincón del entorno urbano, pasan a ser parte del mobiliario urbano, una pieza más en la peatonalización. Algo que ocurre también con las intervenciones de arte urbano, muchos graffiteros empiezan a denunciar que las intervenciones en las medianeras de los edificios son tomadas como "decoración" desviando el propósito original mucho más ligado al activismo.

7. EL PROBLEMA DE LA ESCALA

Nos hemos encontrado con una vuelta a la escultura anacrónica, bronces que clonan las figuras insignes de cada ciudad. La escultura aparece de nuevo como, trastos que colonizan cada rincón de la ciudad (como otras esculturas colonizan las rotondas).

Las esculturas de menor tamaño permiten crear un hito en cualquier rincón de la ciudad, permite "democratizar" el monumento, sin privilegiar un sólo lugar en la ciudad, contraponemos estas esculturas con la "moda" de esculturas de rotonda de los años 90 donde muchas esculturas pecaban de gigantismo para que fuesen vistas cuando se circulaba por las avenidas de las ciudades (hay varios ejemplos de enormes esculturas monumentales en las rotondas de Vigo).



Fig. 3 – Escultura de Alicia Martín, en la Cidade da Cultura, Santiago de Compostela. Fuente: S. García

En algunos casos las esculturas permanecen después de haber sido pensadas como una intervención efímera, es el caso de la escultura de libros de Alicia Martín en la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, la escultura sirve de fondo para numerosas fotografías de los turistas porque su escala permite a los retratados y a la escultura convivir en el encuadre, sobre todo si lo comparamos con el gigantismo arquitectónico que diseño Peter Eismann para este enorme complejo sin acabar.

8. NUEVOS RITUALES

Se está convirtiendo en algo habitual, los peregrinos que llegan a la ciudad de Santiago de Compostela, tras visitar la catedral continúan su viaje hasta el mar, hasta la costa gallega, el Finis Terrae llamado Costa da Morte, allí los peregrinos queman alguna de sus prendas de ropa en lo que constituye un nuevo ritual, quizás frustrados por la supresión del ritual que realizaban en la columna de la fachada del Obradoiro, desgastada por los miles de peregrinos que allí introducían sus dedos para golpearse después la cabeza con enfático fervor.

Los rituales turísticos pueden adoptar el más extraño cariz, como en el caso del *Rock Balancing* o *Stone Balancing* una moda que siguen los turistas que visitan lugares arqueológicos o entornos naturales, apilan piedras una encima de otra en un frágil equilibrio, estas prácticas fueron denunciadas por los arqueólogos en varios importantes enclaves gallegos, como el Castro de Baroña o en *O Facho*, en Donón, en Cangas do Morrazo.

9. LOS PROYECTOS DE ANTONI MUNTADAS

Antoni Muntadas (Barcelona, 1942) es un artista conceptual que empezó en el ámbito artístico de los años 70 del s.XX en el contexto del grupo catalán *Group de Treball*,

antes de trasladarse a New York con una beca de estudios que propició que se quedase en EEUU, uno de los lugares desde los que trabaja con proyectos alrededor del mundo.

Sus proyectos artísticos habitualmente son de largo recorrido, a veces de 10 años y van adoptando distintas formalizaciones dependiendo del lugar donde se expongan en un Work in Progres que combina con la idea de Site specific, porque el contexto configura la orientación específica de cada proyecto. Dependiendo de la institución con la que trabaja y la propuesta de colaboración que establezca su trabajo en la exposición funciona como un dispositivo que pone en relación diversos ámbitos, el artístico y el social. Analiza el contexto social en el que se inserta su trabajo desde una perspectiva transnacional, ejercitando lectura de las ciudades en las que trabaja, buscando un cierto pathos.

Su metodología se revela como una útil herramienta y esta conectada con los proyectos de otros artistas como es el caso de Francesco Careri, que había pertenecido al grupo Stalker, en sus proyectos buscaron recorrer las ciudades haciendo visibles los huecos de los mapas, aquello que no aparece reflejado y evidencia un vacío simbólico deliberadamente construido. Las propuestas de Muntadas en relación a la ciudad persiguen visibilizar las capas de significado que permanecen ocultas por la sobrecarga de imágenes y por la velocidad con la que consumimos la información.

10. Work in Progress

Los procesos de trabajo de Muntadas son casi siempre proyectos a largo plazo, en los que la colaboración con equipos multidisciplinares es esencial. En estos proyectos se produce una continua negociación que atañe a la producción, a las instituciones culturales, a los mediadores que invitan a Muntadas a participar en un proyecto, por eso es frecuente que los proyectos evolucionen a lo largo de los años y permanezan en *stand by* o generen otros proyectos. Por lo tanto en el transcurso de los proyectos se retoman las ideas, se reconstruyen y se activen mediante una intervención específica que puede ser una intervención espacial, un dispositivo on-line, una pegatina o una publicación. El trabajo en proceso permite incorporar en la reelaboración de cada proyecto nuevas realidades, procesos que se reconstruyen en cada novo dispositivo.

11. On Translation

La idea de traducción cultural se plasma en los proyectos de *On Translation* que desarrolló desde el año 1995 y donde ocupan un lugar clave los protocolos que interfieren y median en los procesos de comunicación. La traducción no atañe sólo los procesos lingüísticos, la traducción afecta también a los procesos culturais, a los protocolos informáticos, y el ritual de comunicación…



Fig. 4 – *Atención la percepción requiere implicación*, Antoni Muntadas. Fuente: S. García

Busca el intersticio en el diálogo con las imágenes que se producen en la calle, con el propósito de subertir la ima-

gen, haciendo que el ciudadano se acerque a la percepción crítica, como una manera de tomar consciencia del sistema de poder que esconden las imágenes.

El mensaje que Muntadas coloca en la vía pública, en la fachada del pabellón español en la Bienal de Venecia y también como pegatina para cerrar sobres o pegar en una farola, el dispositivo mediador en distintos soportes dice: "¡Atención! la percepción requiere implicación".

Toda una declaración de intenciones para utilizar una herramienta, un artefacto que pretende cortocircuitar nuestra mirada que transita anestesiada por el espacio urbano, interfiere en nuestro hábito de desconectar mientras circulamos entre imágenes sin resultar invasor, sin colaborar desde el arte a la inflación del mobiliario urbano.

La ciudad como contexto está presente en muchos de sus proyectos como es el caso de *City Museum* o *Commemoraçoes Urbanas* en Sao Paulo, en la que colocó placas metálicas como las que se utilizan para dejar constancia de la inauguración de un edificio público pero en este caso las placas "conmemoraban" proyectos que nunca se llevaron a cabo, esos proyectos faraónicos de los que oimos hablar a los políticos, salen en los periódicos y tiempo después desaparecen sin dejar rastro.

En cuanto al desarrollo de los proyectos, en la publicación titulada *La construcción del miedo y la pérdida de lo público* Muntadas escribe en sus notas datadas en el 2006:

> Cada proyecto tiene que asumir su propio contexto y lo que ese contexto genera, y no debe crear una producción mecanicista por el simple hecho de que existan ciertas situaciones y problemáticas similares. Esa es una de las razones de no poder anticipar una duración final del proyecto (Muntadas, 2008: 85).

La antítesis de la proliferación de estatuas en los recorridos urbanos se encuentra en los proyectos de Antoni Muntadas porque no se trata de colocar "cacharros" en la vía pública, se necesita activar de nuevo la mirada para construir una mirada crítica, un objetivo que sabemos harto difícil.

12. CONCLUSIÓN

Es necesario destacar el hecho de que estamos retrocediendo a la figuración rancia que toma las calles tras las diversas aventuras abstractas, conceptuales y relacionales que tuvieron lugar en el s XX.

Es necesario divulgar aquellos proyectos que buscan como herederos de la Flanerie de la deriva situacionista buscar itinerarios de la ciudad que vuelvan visibles los procesos de construcción del espacio social y urbano, las capas de significado ocultas. El arte relacional produjo un espejismo en las nuevas relaciones que el arte contemporáneo proponía, pero el gusto decimonónico cruzado por la influencia naif de las mascotas de los dibujos japoneses ha regresado para colonizar cada rincón, y nuestra propia percepción necesita espabilar para implicarnos en un cambio real que revierta esta tendencia.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (2002). *Muntadas: On Translation.* Barcelona: Actar.

AA.VV. (2005). *Muntadas: On Translation. I Giardini*. Madrid: Ministerio de asuntos Exteriores y de cooperación.

AA.VV. (2008) *Muntadas. la construccion del miedo y la perdida de lo publico*. Centro José Guerrero. Granada: Diputación de Granada.

ARDENNE, PAUL. (2006). *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación.* Murcia: Cendeac.

ASCHER, FRANÇOIS (2005) *Los nuevos principios del ur-*

banismo. Madrid: Alianza. Ed. orixinal: 2001.
Augé, Marc (1998). *El viaje imposible; el turismo y sus imágenes*, Barcelona: Gedisa.
Barthes Roland (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen.* Barcelona: Paidos. Ed. orixinal: 1964.
Bauman, Zygmunt (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
Bégout, Bruce (2007). *Zerópolis.* Barcelona: Anagrama. Ed. orixinal, 2002.
Benjamin, Walter (1996). *Escritos autobiográficos.* Madrid: Alianza Editorial. Ed. orixinal: 1985.
Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adiana Hidalgo Ed. Aires. Fondo de Cultura Económica.
Boyer, Marc (2002). "El turismo en Europa, de la Edad Moderna al siglo XX" en *Historia Contemporánea*. Nº 25, 2002, pp. 13-31.
Candela, Iria (2007). *Sombras de ciudad; Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza.
Capel, Horacio (2003). *La cosmópolis y la ciudad*. Barcelona: Serbal.
Cullen, Gorden (2004). *Paisagem urbana*. Lisboa: Ediçoes 70. Ed. orixinal: 1971.
Davila, Thierry (2002). *Marcher, Creer. Déplacements, Flâneries, dérives dans l'art du XX siècle*. París: Regard
Duque, Félix (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
Huyssen, Andreas (2003). *Present Past; Urban Palimpsests and the politics of Memory.* Stanford, EEUU: Stanford University Press.
Roma, Valentín (2006). *Muntadas. Proyectos Urbanos (2002/2005)… hacia Sevilla 2008*. Sevilla: ICAS.

ESPACIOS URBANOS INTERVENIDOS: STREET ART, ILUSIONES ÓPTICAS Y SU RELACIÓN CON EL HABITANTE

Margarita González Vázquez
Marcos Casero Martín
Universidad Complutense de Madrid

1. Ilusiones ópticas y percepción, relacion entre el espacio y el habitante

Aludir a las ilusiones ópticas nos obliga, necesariamente, a acotar bajo qué parámetros analizaremos su relación con el sujeto. Esto es así debido al amplio rango de situaciones en las que afecta al individuo, así como la diversidad de enfoques bajo los que podemos estudiarlos (neurociencia y percepción, psicología, óptica, etc.) Todo ello nos da pie a pensar en la complejidad de estos fenómenos y nos ayuda a suponer la importancia que tienen en la experiencia visual de un contexto o una situación. Es por ello que a la hora de hablar sobre arte urbano no debemos soslayar la enorme importancia que, a menudo, recursos plásticos basados en ilusiones ópticas han tenido para conformar y manipular el espacio a habitar.

Por ello, en estas líneas se hace necesario apuntar aquellas ilusiones ópticas que, recurrentemente, se utilizan a la hora de intervenir el espacio público, y valorar por qué dichas ilusiones constituyen, en la práctica, verdaderas estrategias de ocupación de un contexto. Así, debemos indicar las dos grandes categorías que se establecen a la hora de estudiar dichas ilusiones ópticas, es decir, las llamadas ilusiones ópticas fisiológicas, y las ilusiones ópticas cognitivas.

Sobre las ilusiones ópticas fisiológicas indicaremos que suceden por cómo reaccionan los mecanismos perceptivos en la conexión del ojo al cerebro, así como por la confusión que se establece entre el hemisferio derecho y el izquierdo del cerebro a la hora de coordinar y procesar determinados estímulos visuales. Entre las ilusiones ópticas fisiológicas fundamentales encontramos la postimagen, las ilusiones ópticas de movimiento aparente y las ilusiones ópticas basadas en la lectura errónea del color.

Por otra parte, encontramos las ilusiones ópticas cognitivas, que son aquellas que nos sitúan en la fascinante posición de cuestionar nuestra percepción del mundo ya que la información visual contradice, de alguna forma, la lógica de nuestro conocimiento previo. Es extensa la relación de ilusiones ópticas que obedecen a principios cognitivos, si bien las grandes familias que se clasifican en tal categoría se resumen en la ambigüedad (categoría en la que encontramos figuras dobles, figuras reversibles, figuras múltiples, estereografías –o ambigüedad espa-

cial–, pareidolia, trampantojo o camuflaje, entre otras), distorsión geométrica y anamorfosis, y distorsión paradójica –espacios imposibles– y ficciones.

Si regresamos al contexto urbano que es intervenido bien como ejercicio de posesión o conquista del territorio, o bien para dotarlo de un nuevo significado y, por tanto, de una nueva relación con el individuo, encontramos que hay ilusiones ópticas especialmente recurrentes para ello. Estas son aquellas que otorgan al espacio de una nueva lectura casi a modo escenográfico. Pensamos, por tanto, en la importancia de aquellas intervenciones que se valen del trampantojo, camuflaje y de las distorsiones de movimiento para transformar el espacio.



Fig. 1 – Obra de 1010, Festival internacional de arte urbano *Asalto* de Zaragoza, 2015. Fuente: Festival *Asalto*

Estas intervenciones van mucho más allá de lo decorativo ya que dotan espacios, habitualmente públicos y comunitarios, de un sentido que condiciona las actividades que se desarrollan en ese entorno, el perfil del habitante que lo ocupa, y la relación del mismo con dicho espacio urbano. Esto tiene una relevancia clara en cuanto a la ocupación del territorio, y la identidad del individuo, razones que justifican que la relación entre las ilusiones ópticas y los espacios urbanos intervenidos sea objeto de análisis.

2. Intervenciones artísticas en entornos urbanos gestionados por entidades públicas y privadas

A lo largo de los últimos años y gracias al apoyo y difusión recibidos por parte de diversas iniciativas organizadas por diferentes instituciones, tanto públicas como privadas, el arte urbano se ha situado a la cabeza de los temas artísticos de interés.

Las propuestas para conservar y difundir el arte realizado en espacios públicos urbanos son cada vez mayores. Han surgido una serie de focos tanto en América como Europa principalmente, donde el Street Art es el protagonista. Estas zonas pasan a convertirse en lugares de cierto interés cultural que atraen al turismo y por tanto, también a la economía. En consecuencia, gobiernos e instituciones empiezan a preocuparse por ellas y son conscientes de su necesaria conservación y divulgación.

Además, han aparecido organismos tanto públicos como privados que también apoyan y defienden este nuevo movimiento. En el mundo del mercado del arte, este sector se está desmarcando notablemente y ha creado un número importante de fieles. Las piezas de artistas como Banksy no paran de aumentar en valor, creadores del género empiezan a introducir su obra en ferias de arte y ya existe una cantidad significativa de coleccionistas interesados en ellas. Las exposiciones de intervenciones artísticas en entornos urbanos, mostradas tanto in situ como en espacios expositivos interiores, reflejan con sus cifras que este tipo de arte es todo un éxito de masas.

Instituciones públicas como ayuntamientos, también se han hecho eco de la repercusión del movimiento. Durante

años han perseguido a los hacedores de estas piezas, realizadas en multitud de ocasiones sin consentimiento y de manera ilícita. Mediante creaciones de leyes y normativas[1], programas de limpieza y aplicación de espráis y barnices antigrafiti se han obtenido resultados variopintos.

Como se suele decir en estos casos, "si no puedes vencer a tu enemigo, únete a él". Siguiendo esta filosofía, las instituciones han creado programas de apoyo y difusión de este tipo de acciones delimitando unos espacios en los que sí está permitida la experimentación con este tipo de técnicas. Además, cada vez es mayor el número de propietarios que ceden los muros de sus propiedades a nuevos creadores. De este modo paredes que estaban deterioradas o sucias pasan a estar decoradas siendo a su vez un modo de publicidad para el muralista o grafitero de turno.

Centrándonos principalmente en el ámbito de las artes plásticas, vamos a dividir este capítulo en tres secciones principales: los museos, las galerías y otros organismos. Para cada una de ellas se analizará un ejemplo representativo. Los ejemplos expuestos pretenden mostrar la diversidad del campo escogido, por este motivo se estudiarán casos nacionales e internacionales y gestionados por entidades públicas y privadas.

2.1. Museos. Tate Modern, *Street Art Exhibition*

El museo como espacio urbano en sí mismo es olvidado muchas veces. Habitualmente nos centramos en el contenido y no en el continente, obviando así la interacción que puede existir entre el edificio y su entorno.

Ejemplos claros son las imponentes arquitecturas que presentan museos como el Guggenheim de Bilbao o la Tate Modern de Londres entre muchos otros. Además, en el caso del primero por ejemplo, las piezas exhibidas no sólo se quedan encerradas entre cuatro paredes; majestuosas esculturas e instalaciones salen a la calle en busca de una relación de comunicación, ya sea activa o pasiva, con el viandante. El *Puppy* de Koons o *Mamá*, la araña gigante, de Bourgeois no dejan indiferentes a quien se cruza con ellos.

En ocasiones la propia estructura y la colección permanente del museo obliga al mismo a que toda ella se encuentre en espacios abiertos y accesibles a toda la comunidad como por ejemplo el Museo de Arte Público de Madrid. Otras veces, sólo parte de esta obra permanente se expone en la vía pública complementándose con la obra expuesta en el interior como el ya citado museo Guggenheim de Bilbao o la Neue Nationalgalerie (Nueva Galería Nacional) de Berlín. Otra opción, es la creación de una exposición o una serie de piezas temporales que durante un periodo concreto se expondrán en los exteriores del museo o en un lugar habilitado para ello.

En este último caso y en relación con el arte urbano, cabe destacar la exposición realizada en la Tate Modern de Londres en el año 2008 entre los meses de mayo y agosto bajo el nombre de *Street Ar*t. La muestra se planteó como un tándem de dos actividades paralelas. Por un lado, una serie de murales que cubrían la fachada principal del museo, tomando así la arquitectura del propio museo como soporte, y por el otro lado una especie de tour urbano por la ciudad formado por piezas *site-specific* diseñadas y creadas para esos lugares concretos.

Para la acción llevada a cabo en el edificio de la Tate Modern se seleccionaron seis artistas internacionales de diferentes partes del mundo que aplicaron técnicas y procedimientos de todo tipo para realizar su obra: desde

[1] De regular y sancionar estas acciones se encarga principalmente la Brigada de Patrimonio Histórico y la Brigada Móvil de Policía en el Transporte. Actúan en consecuencia con la *Ley 16/85, de 25 de junio, de Protección del Patrimonio Histórico y Reglamento de desarrollo 111/86.*

el clásico espray, herramienta clave en el mundo del Street Art, pasando por rodillos para grandes superficies o carteles diseñados en el estudio del artista que posteriormente fueron adheridos a la fachada mediante pegamentos especiales.

Se trata de un grupo heterogéneo que estaba compuesto por el italiano Blu, los estadounidenses Faile, el francés JR, los brasileños Nunca y Os Gemeos y el español Sixeart. Era sin duda, una muestra representativa de artistas que trabajan en los focos más importantes donde se desarrolla el movimiento y que como se puede observar se reparte a lo largo de todo el globo terráqueo.

La segunda acción, catalogada bajo el nombre de *Street Art Walking Tour*, recoge el trabajo de cinco artistas urbanos asentados en Madrid. Las obras de 3TTMan, Spok, Nano 4814, El Tono y Nuria pudieron verse por las calles londinenses durante meses y complementaron a las expuestas en la sede del museo.

Aunque los temas tratados, estilos y *modus operandi* de todos los artistas participantes son muy variopintos todos tienen algo en común: el origen de su trabajo se sitúa en los espacios públicos urbanos y tienen una fuerte influencia de movimientos como el Street Art y el grafiti.

Otro caso de acción temporal en un museo fuera de lo que es la colección permanente, esta vez a nivel nacional, se dio en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2006, donde se realizó un evento que conmemoraba el veinticinco aniversario de la llegada del Guernica a España participando artistas urbanos como Suso33 y Boa Mistura entre otros.

Para finalizar este apartado queremos hacer una mención a museos específicos de arte urbano que habitualmente van renovando su colección cada cierto tiempo. Un



Fig. 2 ▲ – Sixeart y JR, Exposición *Street Art*, Tate Modern, 2008. Fuente: Neloboix



Fig. 3 ▸ – Boa Mistura, Poesía bajo el blanco, Calle San Hermenegildo, Madrid. Fuente: Boa Mistura

ejemplo de este tipo de organización es el llamado *Museo del Graffiti* de Leganés que permite a los ciudadanos interesados, pintar en seis muros reservados para ello y que se van renovando anualmente.

2.2. Galerías. Galerie Itinerrance, *Tour Paris 13*

El interés generado por estas piezas, ha hecho que no sólo grandes instituciones se hayan sentido atraídas por el movimiento. Galerías de arte y coleccionistas privados, se han involucrado de manera activa en la compra y difusión de este estilo de obras.

Artistas del género han introducido su trabajo en bienales y ferias de arte contemporáneo como ARCO. De hecho, se han creado ferias específicas dedicadas a la cultura urbana en general donde encontramos galerías dedicadas exclusivamente a este campo artístico.

Es el caso de *Mulafest*, un festival de tendencias urbanas que lleva celebrándose en Madrid durante varias ediciones. En esta última, en junio de 2015, ha reunido a algunas de las galerías y espacios especializados en cultura urbana más importantes de la capital: Swinton&Grant, La Fiambrera, Gunter Gallery, Combustión, El Keller y Espacio Oculto.

Fuera de ferias y eventos especiales, las galerías e instituciones privadas también muestran obra realizada en entornos urbanos dentro de sus paredes. Lo pueden hacer de diversas formas: a modo documental con fotografías tomadas de los espacios ya intervenidos, con material nuevo creado por el artista para ser expuesto en la galería (dibujos, carteles, piezas de pequeño formato, mobiliario urbano de fácil manejo como señales o vallas…), con instalaciones creadas *in-situ* en la galería o acercando piezas que han sido directamente arrancadas de su localización original, ya sea con permiso o no del creador.

En este sentido cabe destacar la exposición *The Stealing Banksy* que muestra una serie de obras del artista fuera de su contexto original. Éstas habían sido arrancadas de sus lugares de origen y en la propia web de la exposición podemos ver estos procesos. Desde muros hasta piezas realizadas en camiones podían contemplarse en esta muestra.

Pero lo interesante no es que la obra artística creada en el espacio urbano entre en la galería, sino que esta obra permanezca en su localización original o que sea la propia galería la que apoye iniciativas para crear arte en la propia vía pública.

La Galerie Itinerrance, situada en París desde 2004, es una de las que mejor ha sabido desarrollar esta vía de trabajo. Su actividad como galería no sólo se centra en su sede sino que va más allá. Crea iniciativas diferentes colaborando con artistas urbanos y acercando el Street Art a los viandantes. Rompiendo con el concepto clásico de muestra expositiva, huyen del interior y se extienden en grandes proyectos exteriores ubicados por toda la urbe: desde pueblos y sus calles (proyecto *Djerbahood* en el pueblo tunecino de Erriadh), pasando por edificios de la capital francesa (proyecto *Tour París 13*) o el mismo puente de las artes de París, han sido intervenidos por diferentes artistas en colaboración con esta galería.

Por centrarnos en una de sus muchas iniciativas, nos quedaremos con *Tour Paris 13*. Se trata de una propuesta realizada en la capital francesa en el año 2013 mediante la colaboración de esta galería de arte urbano, el Distrito 13 de la ciudad parisina y diferentes patrocinios de plataformas audiovisuales.

El procedimiento de acción era sencillo: un edificio que iba a ser derruido (más de 4500 metros cuadrados distribuidos entre sus 9 plantas, sus dos sótanos y los espacios exteriores), una cantidad generosa de creadores especializados en el tema (más de cien artistas de dieciséis

nacionalidades distintas, incluida la española) y una cuenta atrás para realizar distintas piezas. Durante un mes el edificio y las intervenciones realizadas en él se podían visitar gratuitamente y posteriormente, durante diez días, "ser protegidas" en la web por los internautas para conservarlas digitalmente para siempre.

No pretendía ser sólo una exposición temporal de arte urbano, sino que una vez la torre hubiese sido derruida se pretendía conservar en una base de datos digital (internet) y realizar un documental sobre la acción que salió meses después junto con diferentes publicaciones.

Los resultados de todo esto fueron muy positivos, asombrando tanto a organizadores como a expertos del tema. El tour recibió más de 25.000 visitas y la página web del proyecto más de 300.000 accesos. El periodo para salvar las obras realizadas en la torre, que como hemos visto comprendía diez días, se vio reducido a la mitad. En cinco días los internautas protegieron todas las piezas dejando éstas al alcance del resto del mundo para siempre en este nuevo sistema ideado de conservación virtual.



Fig. 4 – Obra de Peeta para el proyecto *Tour Paris 13* de la Galería Itinerrance, 2013. Fuente*: Chrixcel, cortesía de Galerie Itinerrance / Mehdi Ben Cheikh*

2.3. Otras instituciones. Ayuntamiento de Zaragoza, *Festival Asalto*

Dejando de lado las acciones llevadas a cabo por museos y galerías, han surgido una serie de actividades y muestras gestionadas por instituciones locales o regionales que también apoyan y difunden el arte urbano aunque este no sea su principal cometido.

Un papel fundamental en este campo lo desempeñan los ayuntamientos y sus diferentes organismos. Siendo conscientes de que el Street Art, se ha convertido en un factor atractivo para el turismo, han iniciado campañas de protección y promoción de estas piezas para convertirlas en reclamo cultural, social y económico.

Una de las ciudades más ha sabido aprovechar este interés despertado en la sociedad es Berlín. La parte del muro de Berlín conocida como *East Side Gallery* con más de cien murales urbanos pintados por artistas de todo el mundo tras su caída en 1989 ha convertido a este lugar como símbolo indiscutible de la ciudad alemana. Pero además en esta ciudad podemos ver muestras claras de este movimiento en edificios como *Tacheles*. Se trata de una serie de naves abandonadas que en su día fueron una galería de arte moderno y posteriormente fueron ocupadas por artistas independientes que se han unido para realizar diferentes eventos y exhibiciones.

Fuera de la capital alemana podemos encontrar muestras en toda Europa. Estos lugares se convierten en atracciones visuales para el visitante: la *Calçada da Glória* y el aparcamiento del *Chão do Loureiro,* espacios cedidos por el ayuntamiento de Lisboa para que los artistas urbanos desarrollen su arte; el muro de Lennon en Praga; las naves industriales de Colonia que fueron documentadas oficialmente por el organismo protector de monumentos o algunas pinturas de París que desde 1985 el ministerio de Cultura Francés protege son sólo alguno de estos ejemplos. Fuera de Europa, Estados Unidos es el que

más destaca: Venice Beach, con sus grandes murales urbanos, es uno de los casos más representativos.

A nivel nacional cabe destacar la ciudad de Zaragoza que ha sido uno de los primeros municipios en darse cuenta del interés despertado por el Street Art. Una interesante iniciativa que ha tenido lugar en ella es el festival internacional de arte urbano *Asalto* que lleva en funcionamiento desde el año 2005 y que este año cumple su décimo aniversario. Es un encuentro multicultural de artistas nacionales e internacionales en los que varios creadores intervienen muros y elementos de la ciudad, crean instalaciones y piezas tridimensionales y en definitiva transforman el entorno.

Esta iniciativa organizada por Sergio Beltrán, Luis García, Alfredo Martínez e Isabel Tris y junto con el patrocinio del Ayuntamiento de Zaragoza y otras instituciones, se ha situado como uno de los referentes en este campo. A día de hoy se conservan más de 70 piezas de todas las ediciones anteriores y las actividades complementarias a la acción han ido añadiéndose a lo largo de los años: visitas guiadas, talleres, programación musical o exposiciones paralelas son solo alguna de ellas.

Además, como novedad este año y en colaboración con la compañía de tranvía de Zaragoza, varias paradas del mismo han sido intervenidas por diferentes artistas y pasan a ser una actividad complementaria más del festival.

Por último destacar una de las acciones más recientes en Madrid, *Muros,* iniciativa que ofrece los muros exteriores de la Tabacalera, espacio vinculado al Street Art, a treinta y dos artistas para que éstos sean intervenidos a su gusto. El proyecto tiene el objetivo de recuperar las paredes externas del edificio y se pretende renovar cada año, dando la oportunidad a nuevos creadores.

Madrid Street Art Project es el impulsor de esta iniciativa que junto con otras como Línea Zero, que interviene estaciones del metro de Madrid o los safaris urbanos que organizan, hacen de la capital un lugar clave para el movimiento.

3. Conclusiones, el Street Art frente a las convenciones

Tras los ejemplos descritos en las páginas anteriores resulta inevitable concluir que se está produciendo un interesante fenómeno de intervención de la ciudad en muy diversos contextos simultáneamente y que, en los últimos tiempos, dichas intervenciones cuentan cada vez más con aceptación. Esto se produce cuando dicha intervención favorece una nueva y dinamizadora lectura del contexto en el que se produce, cuando esta facilita la construcción –o reconstrucción, según los casos– de un contexto en el que desarrollar actividades que favorezcan el encuentro entre el individuo, el grupo y la ciudad.

No podemos soslayar el rol que las ilusiones ópticas aportan en la aceptación de esas intervenciones, ya que el carácter sorprendente, lúdico o simplemente novedoso que aportan permiten que el habitante reciba esa intervención con interés, posibilitando una lectura positiva del Street Art como generador de espacios dinámicos y participativos, y no como un fenómeno que necesariamente degrada el espacio. Para ello es necesario ser eficaz en la intervención, contar con un proyecto plástico inteligente y dialogante con el espacio a ocupar, así como dominar los procesos plásticos que lo hacen posible.

De este modo poco a poco en cualquier ciudad del mundo descubrimos con naturalidad la convivencia entre el Street Art y el entorno urbano, a veces en forma de intervenciones puntuales y otras muchas en forma de verdaderas escenografías ilusorias conquistadas por artistas interesados en convertir al entorno urbano en un espacio común y creativo.

Bibliografía

Díaz Padilla, Ramón (coord.) et. al. (2013). *Arte, magia e ilusión. Las ilusiones ópticas en el arte y otras producciones visuales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas (CSIC).

Domingo, María J. de. et. al. (2007) *Homenaje a Guernica: Concurso de murales de graffiti: 10 de junio de 2006.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

Macknick, Stephen y Martínez-Conde, Susana (2012). *Los engaños de la mente: cómo los trucos de magia desvelan el funcionamiento del cerebro*. Barcelona: Destino.

Actividades Cultura Urbana Graff-arte, *Ayuntamiento de Leganés*. Disponible en http://www.leganes.org/dejovenes/actividades_cultura_graffarte.asp (última consulta: 22 de octubre de 2015).

Festival Asalto. Disponible en http://www.festivalasalto.com/ (última consulta: 24 de octubre de 2015).

Festival Internacional de Tendencias Urbanas Mulafest 2015. Disponible en http://www.mulafest.com/eventos/la-galeria-de-mulafest/ (última consulta: 23 de octubre de 2015).

Galería Itinerrance. Disponible en http://itinerrance.fr/# (última consulta: 23 de octubre de 2015).

Programa Metrópolis. Arte urbano I. Radio Televisión Española. Disponible en http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-arte-urbano-1/1312802/ (última consulta: 20 de octubre de 2015).

Proyecto Muros Tabacalera. Disponible en http://www.murostabacalera.com/ (última consulta: 24 de octubre de 2015).

Proyecto Tour Paris 13. Disponible en http://www.tourparis13.fr/ (última consulta: 23 de octubre de 2015).

Stealing Banksy? Exhibition. The Sincura Arts Club. Disponible en: http://stealingbanksy.com/ (última consulta: 23 de octubre de 2015).

Street Art Exhibition. Tate Modern. Disponible en http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/street-art (última consulta: 22 de octubre de 2015).

LOS LUGARES DEL HUMOR, MADRID 1907 – 1936

José Luis Guijarro Alonso
Universidad Complutense de Madrid

1. Humoristas nuevos en una ciudad nueva. La operación Francés

> Humoristas pueden ser los del Salón de *Le Rire*; pero no nuestros dibujantes Medina Vera, Sancha, Xaudaró, Tovar, Fresno, Santana, Robledano, Montagud y algún otro (…) Sus precursores, los ñoños y patriarcalísimos Cilla, Pons, Rojas, Navarrete, ni eso tenían siquiera. Hijos de su época, bien la honraban y correspondían a mediocridad y ramplonismo (Francés, 1908: 84-85)

La reflexión de José Francés (1883-1964) acerca de los humoristas gráficos activos en Madrid durante la primera década del siglo XX, aparecida en la revista *Prometeo* a finales de 1908, constituye un punto de partida idóneo para nuestra reflexión por diversos motivos. Primero, informa del sentir general de la crítica de arte en relación con el estado del humorismo gráfico en la capital de España en el periodo comprendido entre la crisis de 1898 y el estallido de la I Guerra Mundial. Este sentir, como puede fácilmente deducirse de sus palabras, es el de una profunda decepción debida a la incapacidad de los nuevos dibujantes para superar la vulgaridad de sus predecesores, la generación de humoristas gráficos finiseculares y, con ello, poder ser equiparados a sus homólogos al otro lado de los Pirineos. Segundo, constata la existencia de una nueva generación de artistas del humor diferente a la de una época, el final del siglo XIX, que se considera finiquitada. Finalmente, la reflexión emana del personaje cuyo descomunal esfuerzo y continuo empeño durante las décadas de 1910 y 1920 tendría como resultado no solo la paliación de las citadas deficiencias sino, lo que es más importante, la formación y consolidación de la mejor hornada de humoristas gráficos de la historia de España.

La constitución de la nueva generación de dibujantes satíricos y su consistencia en el tiempo como grupo cohesionado no sería, sin embargo, fruto de un proceso sencillo. A comienzos del siglo XX, los caricaturistas señalados por Francés no poseen los mecanismos que el literato y crítico de arte pondrá a su disposición en los años venideros. Se trata, al contrario, de individualidades que desempeñan su labor profesional vinculados a una o varias redacciones de las publicaciones periódicas existentes en la capital, principalmente diarios de información general, revistas ilustradas y semanarios satíricos. Al margen de esta actividad, desarrollada por cada uno

de ellos de manera independiente, los dibujantes humorísticos carecen de un circuito expositivo permanente, de *lugares* en los que estrechar lazos y reforzar la camaradería entre compañeros de profesión, así como de una conciencia grupal.



Fig. 1 – José Francés, caricatura de Ramírez. Fuente: *Nuevo Mundo*, 1 de marzo de 1916, p. 283. Biblioteca Nacional de España

La relación del humorista gráfico del Madrid de la década de 1900 con su entorno presenta rasgos análogos a aquellos que la sociología más conservadora de la primera mitad del siglo XX esgrimió como definidores del sentimiento del individuo frente al medio urbano. Entre estos teóricos, el sociólogo estadounidense Louis Wirth, vinculado a la Escuela de Chicago, propuso a finales de los años treinta las siguientes características del modo de vida urbano: "contactos secundarios, debilitamiento de los lazos de parentesco, decadencia de la significación social de la familia, desaparición del vecindario, socavación de las bases tradicionales de la solidaridad social" (Wirth, 2001). En este sentido y, siguiendo con el razonamiento clásico de estos teóricos, la ciudad, en cuanto poderoso actor que ejerce su influencia sobre cada uno de sus habitantes, despierta en el individuo sensaciones de aislamiento, soledad, anonimato o incertidumbre, siendo percibida como un entorno amenazante.

La exposición de estos razonamientos teóricos posee como finalidad la contextualización del uso estratégico que José Francés hizo de la ciudad de Madrid. Como expondremos en cada uno de los epígrafes venideros, la "Operación Francés" convirtió la capital en un terreno fértil para el cultivo del humor gráfico, en el centro de la renovación del arte de la caricatura a nivel nacional y en el medio en el cual el dibujante individual encontraría *lugares* en los cuales confraternizar con sus colegas de profesión explotando de muy diversas maneras las posibilidades de una vida en común.

2. Los humoristas exponen. Los Salones de Humoristas

El ataque dirigido por José Francés a los dibujantes de comienzos de siglo con el que hemos comenzado nuestro discurso fue publicado en 1908 con motivo de la celebración del segundo Salón de Humoristas[1]. Estos eventos de carácter anual, organizados en el Salón Iturrioz del número 20 de la calle Fuencarral por Filiberto Montagud, director de la revista *Por el Arte*, suponen la primera experiencia de exhibición colectiva del humor gráfico en la capital. El arte de la caricatura, limitado en su difusión a las páginas de las publicaciones periódicas, había carecido hasta entonces de una plataforma de ex-

[1] La denominación "Salón de Humoristas" fue adoptada en 1908 después de que la edición inaugural llevase el título de "Salón de Caricaturistas".

posición en Madrid. Como bien señaló el pintor y periodista José Palomo en relación con el primer salón de 1907, con anterioridad a dicho evento tan solo dos muestras de caricatura habían tenido lugar en Madrid: la que en la primavera de ese mismo año reunió trabajos de Francisco Sancha, Inocencio Medina Vera y Joaquín Xaudaró y la que, a finales del siglo XIX, encumbró a *Mecachis*, sobrenombre del dibujante Eduardo Sáenz Hermúa, fallecido en 1898 (Palomo, 1907: 3). A pesar de tratarse de una iniciativa prometedora, este proyecto pionero de constitución de un salón de humoristas anual estuvo limitado a tres ediciones, las celebradas entre 1907 y 1909.

El aterrizaje principal de los Salones de Humoristas en Madrid tendría lugar en 1914, momento en el cual José Francés tomó las riendas del humorismo gráfico en la capital organizando estas muestras hasta 1923, año en el cual fue nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[2]. El proyecto del crítico de arte tuvo unas líneas maestras muy definidas desde su primera edición: terminar con la ausencia de canales de exhibición para el humor gráfico español, contribuir al desarrollo de una nueva generación de dibujantes, elevar a la caricatura hasta un lugar privilegiado en la jerarquía de las bellas artes, defender la capacidad del humor en cuanto herramienta educadora del gusto de las masas y, en último término, ofrecer una alternativa a las anquilosadas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Para ello, y es en este momento en el cual entra en juego la variable urbana, José Francés planeó una particular conquista de la ciudad de Madrid, entendida como el intento de llevar al humor hasta los edificios más emblemáticos de la ciudad, aquellos en los cuales su arte predilecto, la caricatura, encontraría la legitimidad necesaria para instalarse entre las bellas artes.

Como cabe esperar, la "Operación Francés" encontró enormes dificultades desde sus inicios. La falta de apoyos institucionales, unida a la consideración de la caricatura y el humor gráfico en general como formas menudas del arte fueron obstáculos mayúsculos en cada una de las ediciones. El primer salón, celebrado en dos piezas de la Casa Alier, un saloncito ubicado en la plaza de Santa Ana número 8, apenas ofrecía espacio para la exhibición de las sesenta obras realizadas por los trece artistas participantes. Diez años después, desde las páginas de *El Imparcial*, el crítico de arte Luis Gil Fillol recordaba así las condiciones en las cuales fue celebrado el primero de los salones:

> Entre los muebles apolillados y los cuadros vetustos y los enseres mutilados y las telas descoloridas del viejo almacén de antigüedades aparecían en el fiero contraste como un símbolo de novedad. El palacio destartalado y silencioso se animaba de una extraña vida. Por las ventanas sin cristales el aire de fuera, fresco y limpio, levantaba el polvo de tanta cosa arcaica (Gil Fillol, 1928: 3).

Resulta obvio que este humilde origen de los Salones de Humoristas suponía un freno a las aspiraciones de Francés, empeñado en hacer de la caricatura la disciplina abanderada del proceso de renovación del arte español en las primeras décadas del siglo XX. Así, sabedor de que un espacio expositivo de primer nivel resultaba imprescindible para la consecución de sus propósitos, el crítico convirtió los salones en eventos itinerantes por la capital a la búsqueda de un destino final de reconocido prestigio. En una primera etapa, comprendida entre 1914 y 1917 y caracterizada por el firme propósito de ampliar la

[2] Desde el punto de vista organizativo, los salones eran exposiciones públicas de carácter comercial en las que cabían diferentes manifestaciones artísticas, desde la caricatura, el dibujo decorativo, el cartel y la muñequería, hasta la pintura y la escultura de intención humorística. La participación en estos eventos, abierta a artistas de cualquier nacionalidad, estaba sujeta a la aprobación de un jurado que, con antelación a la inauguración, realizaba la selección final de las obras que serían expuestas, devolviendo a sus autores aquellas que eran rechazadas.

superficie expositiva para la inclusión de un mayor número de participantes, los salones se trasladaron en un primer momento desde la Casa Alier de la Plaza de Santa Ana hasta el Salón Arte Moderno de la Calle Carmen número 13 y, desde allí, hasta la Plaza de San Miguel, lugar en el que se encontraba ubicada la Galería General del Arte. En esta última sede, la edición de 1917 aceptó un total de 373 obras de ochenta artistas, multiplicando así por seis las cifras de la primera muestra celebrada cuatro años atrás.

El incremento en el número de expositores supondría sin embargo un éxito parcial para Francés. Un año después, en 1918, los salones recibieron el primer gran apoyo institucional al respaldar el Ministerio de Instrucción Pública su celebración, durante tres años consecutivos, en el local del Círculo de Bellas Artes. Entusiasmado por este paso, pero aún no plenamente satisfecho, el crítico de arte hizo pública su intención última en las páginas de *La Esfera*:

> Es ahora en el local de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes, como una consagración prometedora de la definitiva, ya tan próxima, cuando se apoderen legítimamente del Palacete oficial del Retiro. Tendrá entonces esta simpática agrupación de dibujantes humorísticos y decoradores una apariencia oficial (…) Los humoristas conquistarán los edificios del Estado, adquirirán el derecho a ser considerados como los verdaderos representantes de las Artes decorativas españolas… (Francés, 1918: 10).

El viaje hacia el emblemático edificio del Parque del Retiro tendría no obstante una última parada. En 1921 y 1922, los Salones de Humoristas se instalaron en la planta baja del Museo de Arte Moderno –entonces ubicado en el Palacio de Bibliotecas y Museos del Paseo de Recoletos–. El ingreso en este edificio oficial fue posible en virtud del acuerdo de colaboración entre José Francés y el entonces director del Museo de Arte Moderno, el escultor Mariano Benlliure, consistente en exposición conjunta de las obras de los humoristas contemporáneos junto a fondos de arte satírico y costumbrista de la colección de la Biblioteca Nacional. El nuevo recinto, más allá del obvio impulso que imprimió al humorismo gráfico en cuanto disciplina artística, dotó a los salones no solo de un espacio amplio, sino de un elemento esencial del que no habían disfrutado en las seis ediciones anteriores y que cambió radicalmente su percepción por parte del público y la crítica: la luz natural.

El asalto al ansiado Palacio de Cristal del Retiro se produjo en el mes de junio 1923, cuando medio millar de obras de 150 caricaturistas, ilustradores, dibujantes decorativos y escultores ocuparon su espacio. Así, tras nueve años de errático itinerario por la capital desde aquellos humildes comienzos entre los muebles y enseres antiguos de las dos habitaciones de la Casa Alier, la "Operación Francés" lograba su propósito inicial:

> Sorprende, aun a los que siempre tuvieron la fe y la nobleza necesarias para comprender lo que significa su aportación actual en la vida artística española, esta ascendente, esta afirmativa carrera de los Salones de Humoristas. (…) Cada nuevo año se conquista el local capaz de contener, sin desdoro ni retroceso, su progresiva virtualidad (…) Es de tal manera exacta esta afirmación con que el público y la crítica responsable acogen el esfuerzo de los dibujantes españoles, que bastaría comparar la instalación de 1923 con la de 1915 para comprender basta qué punto el balbuceo tímido de entonces es ahora ya el clamor robusto, y cómo el intento humilde se hizo obra perdurable e indestructible. Los Humoristas han ido rápidamente conquistando los lugares que les hacían falta. Han sabido entrar en los edificios del Estado sin perder ese carácter de independencia, de libre exhibición, que es su cualidad primordial. Los años 1921 y 1922, en el Museo de Arte Moderno. Este año, en el Palacio de Cristal del Retiro. El próximo, ¿quién sabe? (Francés, 1923: 17).



Fig. 2 – Inauguración del VII Salón de Humoristas en el Palacio de la Biblioteca Nacional. Fuente: *Mundo Gráfico*, 9 de marzo de 1921, p. 21. Biblioteca Nacional de España

La exaltación de Francés a consecuencia del triunfo de 1923 coincidió con el cénit de los Salones de Humoristas en Madrid. Como hemos apuntado al comienzo de este epígrafe, fue entonces cuando José Francés accedió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cargo le apartó de la dirección de los salones. El nombramiento tuvo consecuencias adversas para estos eventos, los cuales interrumpieron su celebración hasta 1927, año en el cual, ya organizados por la Unión de Dibujantes Españoles, volvieron al Círculo de Bellas Artes.

En cualquier caso, la celebración de los Salones de Humoristas en el Palacio de Cristal en 1923 implicó, si bien de manera transitoria, la equiparación del arte de los caricaturistas en particular, y de los dibujantes e ilustradores en general, con el "gran arte", es decir, con el exhibido en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, celebradas con periodicidad anual en este mismo escenario. Se había completado así la conquista de los enclaves estratégicos de la ciudad de Madrid, aquellos que Francés consideraba necesarios para elevar el humor gráfico a lo más alto de la jerarquía artística.

3. Los humoristas se divierten. Banquetes, fiestas y bailes

El caricaturista llegado a Madrid en el cambio de siglo, tal y como hemos señalado al comienzo de esta reflexión, carecía de la conciencia grupal y la profusión de

lazos profesionales y de amistad que los Salones de Humoristas hicieron aflorar entre sus participantes. Sin embargo, la actividad colectiva de los humoristas gráficos de comienzos del siglo XX en la ciudad de Madrid no se limitó a la exhibición conjunta de sus obras. Al contrario, los Salones de Humoristas fueron tan solo uno de los eventos en torno a los cuales se consolidó la comunidad de estos artistas, quienes en paralelo desarrollaron una auténtica vida en común. Para ello, como mostraremos a continuación, la relación con el medio urbano madrileño desempeñó un papel fundamental, expandiéndose el humor y sus creadores por numerosos locales de la ciudad.

Un primer nexo de unión fueron los eventos esporádicos, principalmente banquetes de homenaje, bailes y fiestas, con los que los artistas del humor gráfico celebraron su colectividad. Para tal fin, en las décadas previas a la Guerra Civil, los humoristas hicieron uso de las instalaciones de ocio que la ciudad de Madrid, capital del humor español con dibujantes llegados tanto del resto de provincias como del resto del planeta, les brindaba.

Entre los diversos eventos organizados por los humoristas destaca el "banquete de homenaje" con el que los miembros más reputados de la generación fueron agasajados por sus compañeros de profesión. Algunos de los homenajeados fueron el portugués Tomás Leal da Câmara (en 1916 en el Campo del Recreo, junto al Puente de los Franceses); Ricardo Marín (en 1923 en el Hotel Ritz); Luis Bagaria (en 1923 en el Hotel Palace); Manuel Tovar (en 1925 en el Hotel Nacional); el francés Jean-Louis Forain (en 1925 en el Restaurante Ideal del Parque del Retiro); Ricardo García, conocido como *K-Hito* (en 1926 en el Hotel Nacional); Ramón Cilla (en 1927 en el Círculo de Bellas Artes); *Sirio* García Hernández (en 1928 en el Teatro de la Zarzuela) y Román Bonet Sintés, *Bon* (en 1928 en el Teatro de la Zarzuela).

Junto a estos ágapes, los humoristas organizaron fiestas de muy diversa índole. La primera de ellas, la denominada "Fiesta de la Caricatura", tuvo lugar en el madrileño Parque de la Ciudad Lineal en el mes de mayo de 1918. Organizado por el Casino de la Ciudad Lineal, la fiesta acogió la entrega de premios del concurso de caricaturas personales realizado para la ocasión, cuyo primer premio, otorgado por un jurado compuesto por compuesto por José Francés y los dibujantes artistas Tovar y Ribas, recayó en Fernando Gómez-Pamo del Fresno, quizás el mejor exponente de la *charge* personalista de la época. Al margen del concurso, la fiesta fue amenizada con un banquete en honor del propio jurado y de la Asociación de la Prensa.

La ciudad de Madrid de los años veinte fue escenario de festejos similares. Así, el 30 de julio de 1920 se celebró en el Club Parisiana, un local de moda cercano al actual Faro de Moncloa, la "Fiesta de la Asociación de Dibujantes Españoles"; los días 6 de diciembre de 1992 y 2 de marzo de 1924, en las instalaciones del Hotel Palace, sendas ediciones del denominado "Baile de Máscaras de los Humoristas", siendo precedidos ambos por una cena de gala; el 15 de marzo de 1928, en el Teatro de la Comedia de la calle del Príncipe, el "Baile de los Humoristas"; finalmente, el 20 de febrero de 1929, de nuevo en el Teatro de la Comedia, la Unión de Dibujantes Españoles, organismo con el que cerraremos el repaso a la expansión de los humoristas por la capital, celebró una fiesta benéfica en la que participaron la soprano Ángeles Ottein y el tenor Juan García y en la que el presidente de los dibujantes, Joaquín Xaudaró, estrenó su comedia titulada *Trianoff.*

Cada uno de los acontecimientos festivos recién enumerados reforzó las relaciones personales existentes entre los miembros de la nueva generación de dibujantes surgida en torno a José Francés y sus Salones de Humoristas. Sin embargo, como comprobaremos a continuación, el elevado grado de cohesión grupal que alcanzaron los dibu-

jantes satíricos necesitó además del permanente vínculo entre ellos crearon los denominados "Jueves Humorísticos" y la "Unión de Dibujantes Españoles".

4. Los humoristas se reúnen. Los jueves humorísticos y la Unión Española de Dibujantes

Eventos de carácter esporádico, salones, banquetes, bailes y fiestas en general fueron organizados en lugares que, en su mayoría, podrían ser calificados como transitorios para el humor o, si se quiere, como *no-lugares*, si empleamos el término acuñado décadas más tarde por Marc Augé.[3] En efecto, tomando prestado y simplificando para nuestros propósitos este concepto del antropólogo francés, encontramos que tanto los locales de exposición como las salas de fiestas, restaurantes y hoteles carecían, en cuanto *no-lugares*, del componente identificativo, de la continuidad suficiente y de la capacidad relacional necesaria que permitiese su domesticación por los humoristas. Fruto de esta insuficiencia, estos encontrarían en otros lugares sus *lugares*. En particular, la identificación de los dibujantes satíricos con *lugares* específicos de la ciudad, con locales que fueron empleados de manera recurrente para impulsar la colectividad y reforzar la proximidad con sus compañeros de profesión, funcionando como auténticas sedes del humor, se produjo por dos vías diferentes.

La primera de las formas explotadas por los dibujantes para llevar a cabo reuniones periódicas fueron los denominados "Jueves Humorísticos", también conocidos como "Jueves de los Humoristas", los cuales constituyeron un episodio particular de la tradición tertuliana del Madrid de comienzos del siglo XX. Estos encuentros semanales, como sucediera para el caso de los salones, erraron por la capital a la búsqueda de una sede definitiva. El primer recinto que albergó estas reuniones, a comienzos de los años veinte, fue el Café Lion D'Or, ubicado en el número 8 de la Calle Alcalá. Desde este local, los "Jueves" se trasladaron al Café Gijón, en el Paseo de Recoletos y, en 1923, al Café de Jorge Juan en la calle del mismo nombre. Finalmente, desde 1928, los humoristas se reunieron cada jueves desde las seis y media de la tarde en el Hotel Nacional del Paseo del Prado, cuyos bajos decoraron con la temática de los pecados capitales (Ros, 1928: 8-9).

Desde sus comienzos, las tertulias fueron frecuentadas por los miembros del grupo de artistas que, desde 1914, habían participado de manera continuada en los Salones de Humoristas. Se trataba, sin embargo, de una "peña" abierta a cuyas sesiones acudían "regulares" ajenos al humor gráfico tales como los artistas Mariano Benlliure, Mateo Inurria, Néstor, Daniel Vázquez Díaz o el músico Andrés Segovia. El rango de actividades que tuvieron lugar en estos encuentros fue diverso: banquetes, fiestas, subastas, sesiones de espiritismo o concursos, siendo este el caso que, con motivo de la "Cena de los Inocentes", tuvo lugar en enero de 1929:

> Es la última fiesta que han celebrado los humoristas. Se reunieron en su local del hotel Nacional en una cena sorpresa consistente en un originalísimo concurso. Todos los artistas presentaron un trabajo imitando el estilo de un compañero, y se adjudicaron varios premios a aquellos trabajos que obtuvieron mayor número de votos. Mariano Sancho imitó a Zuloaga, Estévez-Ortega a "Azorín", "K-Hito" a Sirio, Xaudaró a Eugenio d'Ors, Zas a Salaverría, Tono a Ricardo Marín… (Ros, 1928: 9).

Finalmente, más allá de muestras y actividades colectivas, los artistas del humor decidieron establecer entre

[3] Marc Augé teorizó a principios de la década de 1990 el concepto de los *no-lugares* en su ensayo *Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Véase Augé, 2000: 81-118.

ellos un vínculo de carácter societario. Se creó así, en 1925, la Unión de Dibujantes Españoles (UDE), acogiendo en su seno a caricaturistas, ilustradores, cartelistas, rotulistas y dibujantes de toda España. La UDE, constituida en el marco más amplio de las agrupaciones de artistas en España, respondía a las necesidades profesionales del dibujante individual en el contexto de un mercado laboral altamente competitivo. La nueva agrupación venía, así, a establecer un nexo societario entre estos artistas, a elevar su categoría profesional y a ofrecer un canal permanente mediante el cual emprender acciones conjuntas. Como señalaba el dibujante y miembro de la UDE, Emilio Ferrer, en 1933: "Mire... Nosotros nos proponemos formar una agrupación sólida y fuerte, porque hasta ahora, ¿sabe?, los dibujantes éramos una especie de pintores sin categoría, y esto, no, ¿comprende? Es menester estar unidos, porque la unión hace la fuerza..." (Carabias, 1933: 3).



Fig. 3 – La "Cena de los Inocentes", celebrada por los humoristas en su local del Hotel Nacional. Fuente: Díaz Casariego. *Nuevo Mundo,* 11 de enero de 1929, p. 43. Biblioteca Nacional de España

Como puede suponerse, la UDE fue producto de la historia en común que los artistas del humor venían desarrollando desde 1907. Sus dos primeros presidentes, *K-Hito* desde 1925 y Xaudaró desde 1929, fueron pilares fundamentales tanto de los Salones de Humoristas como de sus tertulias semanales. Interesa sin embargo, desde el punto de vista de la relación del arte del humor gráfico con su ciudad, el cambio de sede que la "Unión" experimentó en el año 1933. En primer término, el nuevo domicilio social constituía un *lugar* en el cual los dibujantes podían reunirse para trabajar y alternar, no ya de manera semanal, sino cada día:

> Pero como todo no va a ser trabajo en el "hall" de su domicilio han instalado un bar. Un magnifico bar americano, con un hombre de chaqueta blanca, de esos que la gente ha dedo en llamar diabólicos. De cuando en cuando, los dibujantes hacen un alto en sus tareas societarias, y salen a distraerse un poco en el bar, y de paso se ensucian el estómago, cosa que nunca está de más (Carabias, 1933: 3).

El traslado interesa, además, por tratarse de una operación orquestada por José Francés, quien un año antes había accedido a la presidencia de la agrupación. En este sentido, el nuevo local resulta significativo por su enorme carga simbólica. José Montero Alonso, periodista de *Nuevo Mundo*, describía así la importancia estratégica del nuevo enclave.

> Ese nuevo local está en lo mejor y en lo más alto de Madrid: en plena Gran Vía, dominando la ciudad, castillete de un gran barco sobre el mar espeso de tejados, terrazas y cúpulas. Haber conseguido este local cierra la primera parte de la labor de la Junta directiva que hace un año tomó el mando de la entidad. Excelente balance el de ese año de gestión. En la fecha de que ahora se ha cumplido el primer aniversario, la U. D. E. estaba instalada en un piso modesto, de máxima sencillez. El local de ahora –por su amplitud, por su situación– es admirable (Montero, 1933: 34).

El nuevo domicilio social que, como bien describía José Montero, se encontraba en un lugar privilegiado, "dominando la ciudad", fue el colofón ideal a la operación de impulso al arte del humor que José Francés venía desarrollando desde 1914. Durante veinte años, la ciudad

de Madrid, sus *lugares* y *no-lugares*, fueron utilizados y aprovechados por José Francés y sus humoristas para situar su arte en una posición netamente más ventajosa que la que los artistas habían encontrado después del cambio de siglo.



Fig. 4 – José Francés, Federico Ribas y el periodista José Palomo, en la terraza de la nueva sede de la UDE, frente a la Gran Vía madrileña. Fuente: *Nuevo Mundo*, 13 de enero de 1933, p. 34. Biblioteca Nacional de España

Bibliografía

Augé, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad.* 5ª edición. Barcelona: Gedisa.

Carabias, Josefina (1933). "La Unión de Dibujantes Españoles ha decidido trabajar mucho" en *La Voz*. 30 de marzo de 1933, p. 3.

Francés, José (1908). "Segundo Salón de Humoristas" en *Prometeo*. Nº 2, diciembre 1908, pp. 84-88.

— (1908). "Los Humoristas", en *La Esfera*, 16 de marzo de 1908, pp. 10-11.

— (1923). "El IX Salón de Humoristas" en *La Esfera*. 7 de julio de 1923, pp. 17-18.

Gil Fillol, Luis (1928). "El XI Salón de Humoristas" en *El Imparcial*. 4 de abril de 1928, p. 3.

Innerarity, Daniel (2006). "La nueva urbanidad" en *Claves de razón práctica*. Nº 159, pp. 68-76.

Montero, José (1933). "La Unión de Dibujantes se dispone a crear la primera Academia Libre de Dibujo en España" en *Nuevo Mundo*. 13 de enero de 1933, pp. 34-35.

Palomo, José (1907). "La caricatura" en *El País,* 31 de octubre de 1907, p. 3.

Ros, Samuel (1928). "Las tertulias de Madrid. Los jueves de los Humoristas" en *Heraldo de Madrid*. 23 de mayo de 1928, pp. 8-9.

Wirth, Louis (2001). "El urbanismo como forma de vida" en M. Á. Fernández-Martorell (comp.), *Leer la ciudad. Ensayos de antropología urbana*. Barcelona: Icaria, pp. 29-53.

LA FOTOGRAFÍA AÉREA Y SUS IMPLICACIONES. IMÁGENES DE BRASILIA Y BOGOTÁ DURANTE LA DÉCADA DE 1960*

Lena Imperio Hamburger
María Catalina Venegas Rabá
Universidad Nacional de Colombia

> (...) me pregunto dónde se origina el placer de 'ver el conjunto', de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos [la ciudad](...). El que sube allá arriba sale de la masa que lleva y mezcla en sí misma toda identidad de autores o de espectadores (...) su elevación lo transforma en mirón. Lo pone a distancia. Transforma en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo (...). Ser sólo este punto vidente es la ficción del conocimiento (De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 1996: 104).

Desde su surgimiento a mediados del siglo XIX, la fotografía aérea fue un dispositivo utilizado para entender el mundo desde arriba. A parir de entonces, la visión desde el cielo fue entendida como una manera muy innovadora de ver el territorio. En un breve informe histórico de las primeras aplicaciones que se le dio a las fotografías aéreas, Tanis Hinchcliffe (2014) da cuenta de cómo esta herramienta fue utilizada por geógrafos para hacer muestreos del territorio y por militares para desarrollar estrategias en las dos guerras mundiales. También fue y sigue siendo ampliamente usada por urbanistas que, desde mediados del siglo XX, hicieron uso de esta herramienta en la planeación de ciudades. El presente texto propone una nueva lectura de la fotografía aérea a partir de su uso publicitario en medios impresos para promocionar la ciudad y sus proyectos desarrollados en Bogotá y Brasilia durante las décadas de 1950 y 1960.

La inquietud del presente proyecto surge a partir de la revisión del archivo de algunas revistas, periódicos y libros lanzados a finales de las décadas de 1950 y principios de la década de 1960, tanto e Brasil como en Colombia. También por la frecuencia en que se utilizó la fotografía aérea para representar la ciudad en estas publicaciones. La metodología propuesta procuró entender dos casos latinoamericanos, no desde los proyectos construidos y las polémicas sociales que acom-

* Esta ponencia fue inicialmente propuesta bajo el título: *Los reporteros visuales y la dualidad del proyecto moderno: aviones y lentes en Brasilia y Bogotá.* Sin embargo, al desarrollar el artículo se consideró pertinente su reformulación –la cual que fue aceptada por el Comité Científico tras su evaluación–.

pañaron su construcción, sino desde sus modos de representación y sus medios de comunicación, entendiéndolos como lugares clave para la divulgación de la producción de arquitectura moderna en el continente. En esa medida, el objetivo principal consiste en analizar esa estrategia visual específica y entender su repercusión en la construcción de la idea de ciudad y la difusión del discurso de lo moderno.

Estas imágenes, que circularon ampliamente y sobre las cuales se ha construido gran parte del cánon de lo moderno, siguen teniendo amplia difusión en el medio disciplinar. Sin embargo, la disciplina de la historia de la arquitectura puede ser cuestionada por el uso que se le ha dado a la imagen fotográfica cuando no se reconoce en ésta su potencialidad como portadora del discurso. Bien manifestó Peter Burke que

> (...) cuando utilizan las imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones de las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones (...). [Sin embargo], el testimonio de las imágenes, como el de los textos, plantea problemas de contexto, de función, de retórica (...) (Burke, 2005: 12-18).

A partir de esto, se plantearon diversas cuestiones en torno a las maneras en las que se representaban los proyectos urbanos y de arquitectura moderna construidos a finales de los años cincuenta en Bogotá y Brasilia. También, fueron de interés las posibles implicaciones que tuvo la existencia de estrategias análogas o comunes en los modos de visualización producidos en dos lugares distintos. En ese sentido, se intentó responder dos preguntas principales: en primer lugar, qué pueden decirnos las fotografías aéreas publicadas acerca de los parámetros estéticos de entonces, leyéndolas como portadoras de un discurso de modernidad; en segundo lugar, cuál es la importancia de la vista a vuelo de pájaro de las fotografías aéreas en el proceso de representación de la ciudad que tienen quienes la habitan[1].

A pesar de que en la década de 1960 raramente aparecían los créditos del fotógrafo autor de las imágenes que se divulgaban en distintos medios, a partir de la observación de los archivos de fotógrafos como Saúl Ordúz o Armando Matiz, en Bogotá, y Thomas Farkas, Marcel Gautherot y Mario Fontanelle, en Brasilia, se identificaron algunas de las fotografías publicadas. Además fue posible conocer cómo algunos de estos profesionales se dedicaban a fotografiar una faceta que no se divulgaba en los medios impresos, lo que demuestra su interés por documentar la contracara de la modernización. Las imágenes que circulaban con mayor frecuencia en periódicos, libros de diversa índole o revistas especializadas eran aquellas asociadas a la narrativa del progreso y la confianza en el desarrollo técnico y económico. Por otra parte, las fotografías de índole documental que retrataban el fenómeno de marginalidad, encontradas en los archivos mencionados, no aparecieron, salvo en contadas ocasiones, en las revistas y medios analizados.

Es pertinente aclarar que si bien muchas de las críticas al movimiento moderno se instalan en la presunción mesiánica de su discurso y su narrativa de progreso –en contraposición con la creciente marginalidad–, el propósito de esta comunicación no pretende dar cuenta de dichas paradojas. Tampoco se niega su complejidad en contextos como el latinoamericano, ni que tenga suficientes matices como para cuestionar la aparente dicotomía entre el progreso y la marginalidad. El objetivo será, más bien, interpelar un modo de representación específico de las ciudades en los medios de circulación.

[1] No se pretende, por tanto, hacer una lectura de los posibles usos políticos, sociales o económicos de estas imágenes.

1. Consolidación del gremio arquitectónico y de nuevos espacios de discusión en y sobre la ciudad: la experiencia de Bogotá y Brasilia

El periodo considerado para analizar la fotografía aérea –en circulación– coincide con el crecimiento acelerado y vertiginoso que tuvieron las ciudades latinoamericanas por el *boom* demográfico y el proceso de desplazamiento de la población del campo a la ciudad desde las primeras décadas del siglo XX. El caso de Brasilia, sin embargo, es particular, pues la ciudad se construye a partir del proyecto de ser la nueva capital del Brasil. Como realización del sueño moderno, Brasilia aparecía como la esperanza y la experiencia de una ciudad totalmente planeada, construida según las premisas modernas que anunciaban el "*alvorecer* (amanecer) de un pueblo"[2]: una ciudad que no tendría que enfrentarse a la contradicción y al caos diarios de las demás metrópolis brasileñas y latinoamericanas.

En el caso de Colombia, durante los años 50, el crecimiento económico permitió ejecutar grandes empresas de modernización. La bonanza y estabilidad económica de la década se dio gracias a factores como la indemnización que se recibe por la pérdida de Panamá, la diversificación de producción de materias primas (Zambrano, 2001) y el proceso de sustitución de importaciones que, en los cincuentas, tuvo como resultado la conformación de una industria nacional sólida (Arango, 1989). Esta situación favorable permitió, además, consolidar y fortalecer una industria nacional en el sector especializado de la construcción. En Bogotá, la alta demanda de proyectos asociados a la construcción obedeció, en parte, a que la población se duplicó en menos de una década[3] y la ciudad demandó la creación de barrios nuevos. Esto generó que las nuevas zonas de expansión de la ciudad no siempre aparecieran de manera organizada y que fuera necesario pensar estas nuevas conurbaciones como partes de un gran plan[4].

En Brasil, el proyecto de llevar la capital del país a un punto poco habitado y adentrado en el territorio se argumentó como una forma de llevar el desarrollo al "sertão"[5]. Las principales metas del presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) apuntaban a un crecimiento industrial de los sectores de la energía, transporte, alimentación y educación. Su plan económico llamado "50 años en 5" se concentró en la creación de industrias nacionales, la incorporación de capital extranjero y una enorme inversión para fomentar el crecimiento económico. El plan de metas realmente alcanzó un crecimiento económico notable, en parte por medio de la construcción de la nueva ciudad, no sin generar una gran inflación y desequilibrio de las cuentas públicas (Fausto, 1995).

El traslado de la capital fue la imagen perfecta de transformación y confianza en el futuro del país; la imagen del

---

[2] La frase aparece de manera recurrente en publicidades sobre la ciudad y en discursos oficiales.

[3] En Bogotá, la población pasa de 700,000 habitantes, en 1951, a 1'600,000 en 1964 (Arango, 1989: 209).

[4] Por esto, Bogotá se empieza a pensar como objeto de grandes planes viales y/o urbanos: el plan Brunner (1936), Plan Vial Soto-Bateman (1944), Plan Vial de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (1945), Plan Vial de la Revista Proa (1946), Plan de Le Corbusier de renovación del centro histórico (1951), Plan Vial Distrital (1957) o el Plan Vial Distrital de 1961 son sólo algunos de éstos (Niño, 2010).

[5] El llamado *sertão* brasileño se refiere a una enorme parte en el interior del país, caracterizada por ser mayoritariamente rural, un territorio seco, menos habitado y de una gran desigualdad social. La construcción de la capital en este lugar fue asociada a una serie de relatos históricos y míticos, de conquista del territorio nacional y de concreción de una predestinación divina. De esa forma se justificó su construcción y se creó una expectativa de esperanza y de logro nacional.

cambio nacional. Para ese entonces, el gobierno nacional brasileño ya había vinculado nuevas propuestas de arquitectura moderna al proceso de renovación del Estado. El gremio de arquitectos se mantenía también en contacto y diálogo con algunos de los eventos arquitectónicos internacionales más relevantes[6]. Es en ese momento cuando, además, se realizan una serie de congresos latinoamericanos[7] en los cuales se discuten temas de arquitectura y ciudad, las problemáticas de las metrópolis del continente y se plantean herramientas y programas para atenderlas. En un contexto internacional más amplio, existen procesos de intercambio sobre las reflexiones asociadas al poder de la arquitectura para transformar la ciudad y la sociedad[8].

En esa medida, es correcto afirmar que el gremio arquitectónico había tomado fuerza en el escenario latinoamericano y contaba con suficiente reconocimiento a nivel social en los respectivos países. En Colombia, por ejemplo, el final de la década de los cincuentas coincide con el momento en el que se consolidó un perfil de arquitectos egresados de escuelas nacionales[9], reconocidos a través de la Sociedad Colombiana de Arquitectos (fundada en 1934) o el Colegio de Ingeniería y Arquitectura. Por su parte, en Brasil la creación de la sociedad brasileña de arquitectos (Instituto de Arquitetos do Brasil) se dio en 1921[10]. La carrera de arquitectura, por su lado, se escindió del curso de ingeniería en el año de 1948 en la Universidad de São Paulo, y en Río de Janeiro la enseñanza de arquitectura se separó de la Academia de Bellas Artes en 1945.

La actividad de arquitectos, industriales y urbanistas estuvo acompañada de procesos editoriales que contribuyeron a la difusión de la arquitectura a nivel nacional e internacional. Las revistas de arquitectura son importantes documentos que permiten entender los procesos y las polémicas internas del gremio, pues contienen tanto textos críticos y teóricos como dibujos, fotografías o diseños preliminares de proyectos que nunca fueron construidos. En Latinoamérica, las revistas de arquitectura funcionaron desde principios del siglo XX. Por ejemplo, la Revista de Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay, que funcionó desde 1914, y, para los años sesenta, los perfiles ya estaban bastante definidos: las hubo de carácter comercial, con un criterio editorial flexible y versátil, con objetivos relativos al marketing, o también con líneas editoriales definidas, afines al criterio de sus editores, o asociadas a ámbitos académicos (Gutiérrez, 1995).

En el caso colombiano, para 1960 funcionaban paralelamente seis revistas especializadas en arquitectura, urba-

---

6 Brasil había sido visitado por Le Corbusier en varias ocasiones. La concreción de la relación se coronó con la construcción del Ministério de la Educación y Cultura (1937-1945), durante el gobierno de Getúlio Vargas, que establecieron un nuevo diálogo dentro de gremio arquitectónico brasileño y de este con el Estado.

7 VI Congreso Panamericano de Arquitectos (en adelante CPA), Lima, 1947; VII CPA, La Habana, 1950; VIII CPA, México D.F, 1952; IX CPA, 1955, Caracas; X CPA, Buenos Aires, 1960; XI CPA, Washington, 1965 (Gutiérrez, 2007).

8 Los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna-CIAM, realizados en Europa, tuvieron gran importancia en el desarrollo de una propuesta y discurso arquitectónico para la ciudad de ese momento. Los encuentros de Frankfurt (1929) y Bruselas (1930) tuvieron a la vivienda como punto central de discusión.

9 Desde 1936, cuando se fundó la primera Facultad de Arquitectura de Colombia, y hasta 1960 aparecieron nueve facultades distintas de arquitectura en el país (Arango, 1989: 211).

10 Como antecedente está el Centro de Arquitetos e Construtores de Rio de Janeiro, fundado en 1903. El Instituto, como lo conocemos hoy, fue fundado apenas después del Congreso Panamericano de Montevideo, en 1920.

nismo, arte o industria. Algunas de ellas, como Ingeniería y Arquitectura que operaban desde 1939, o Proa, desde 1946, para la década de 1960 habían desarrollado un perfil editorial sólido y tenían grupos de lectores especializados. Otras revistas más jóvenes, como C.I.A (que funcionó desde 1956), Revista A (que funcionó desde 1956), la Revista El Arquitecto (1956-1958), la Revista Escala, conformaban una red muy rica de discusiones, no exenta de polémicas, sobre el oficio de la arquitectura y afines. Además de esto, en periódicos y revistas de arte o literatura también se publicaban semanalmente columnas dedicadas a reflexionar sobre la cultura arquitectónica tanto a nivel mundial como nacional.

En Brasil, la discusión y crítica arquitectónica se daba entonces por medio de revistas específicas como *Revista da Prefeitura do Distrito Federal* –antes *Revista da Diretoria de Engenharia*– (Rio de Janeiro 1932), *Arquitetura e Urbanismo* (Rio de Janeiro, 1936-1941), *Revista Acropole* (São Paulo, 1938), *Habitat* (São Paulo 1950-1954), *BAC* (Belo Horizonte, 1953 a 1957) y *Módulo* (Rio de Janeiro, 1955-1989). Según Clara Luiza Miranda, las revistas de arquitectura tuvieron un público reducido entre los años de 1930 y 1950, además de enfrentarse con problemas de comercialización y costos (Miranda, 2012).

El tema de la construcción de Brasília, sin embargo, circulaba también en medios masivos, como los periódicos, proyectando así cuestiones de urbanismo y arquitectura en una discusión de largo alcance. En términos oficiales, la *Companhia Urbanizadora de Nova Capital* (Novacap), creada para la construcción de la ciudad, tuvo la tarea obligatoria de emitir un un boletín mensual con los actos administrativos y contratos realizados durante la construcción de Brasilia. Este boletín, con carácter de revista conocida como *Brasilia,* fue el medio oficial a través del cual publicó todo el proceso de construcción, se defendió y se divulgó el proyecto de la capital. La primera edición es de enero de 1957, y fueron publicados 83 números hasta 1988. Esta es una de las principales fuentes oficiales a través de la cual se divulgaron fotografías, planos, informaciones y noticias sobre la ciudad de manera significativa[11].

La producción de revistas y otros medios impresos especializados tuvo un ápice, en términos cuantitativos, debido al perfeccionamiento de los modos masivos de producción aplicados a los distintos medios de comunicación. Fue un momento de efervescencia en el que proliferaron algunos medios de transporte, de comunicación y de marketing. En los nuevos medios, como revistas o libros, los arquitectos y urbanistas jugaron un rol fundamental en las discusiones sobre la ciudad, y alrededor de sus planteamientos giró buena parte del discurso del progreso de las ciudades. El corpus bibliográfico es amplio, con revistas y libros especializados que funcionaron como un escenario estético para la discusión sobre la ciudad y la arquitectura moderna. Las fotografías aéreas aparecieron como una herramienta de representación de las ciudades que circuló ampliamente a través de los medios impresos mencionados.

2. Fotografías aéreas de Brasilia y Bogotá en circulación

Para la década de 1950, en el oficio práctico, el arquitecto utilizaba los planos como forma de intervención y planeación de la ciudad. Después de la Segunda Guerra Mundial, y gracias a los avances tecnológicos militares, el registro del territorio desde arriba se hizo más frecuen-

[11] Según Maria Beatriz Camargo Cappello, el tiraje de la Revista Brasilia se incrementó desde 10,000 ejemplares (del número 1 a 25), hasta llegar a 40.000 ejemplares a partir del número 53. Para el año de inauguración de la ciudad, la revista tenía 10.000 suscriptores en el país y en el exterior (Capello, 2010: 44).

te y se institucionalizó como una herramienta central para el planeamiento. "El avión fue revelado como un instrumento visual, equivalente a la cámara, el telescopio y el microscopio, por lo que fue aún más importante para el diseño y planeamiento de ciudades"[12]. En el texto *Photourbanism: planning the City from above and from below*, Vidler (2000: 37-40) ejemplifica cómo Le Corbusier utilizó el avión como una técnica de planeamiento. En esa medida, la fotografía aérea fue tanto un medio de visualización como un medio de conocimiento.

Los geógrafos, paisajistas y demás expertos que utilizaron a principios del siglo XX su potencial epistemológico, nunca replantearon su condición 'objetiva'. Estaba entonces claro que, en la medida en que la fotografía producía vistas 'objetivas', podría revelar nuevas especificidades del entorno que no eran visibles de manera cotidiana. Los arquitectos y urbanistas inclusive produjeron textos sobre la fotografía aérea y la planeación de ciudad[13] en los que discutieron en torno a este dispositivo que representaba la realidad urbana, y las aplicaciones específicas en la disciplina del urbanista. Así pues, las vistas aéreas contribuyeron a forjar la visión utópica de arquitectos y planeadores y fueron ampliamente usadas como un medio de construcción de conocimiento. Le Corbusier la usó como prueba visual de los fracasos urbanos de algunas ciudades, pero hubo quienes defendieron su potencial para precisar las herramientas cognitivas y de mapeo (Hinchcliffe, 2012: 143)[14].

Las fotografías de las ciudades desde el avión fueron una manera de cartografiar el territorio por su simplicidad y carácter sintético. Era una imagen sinóptica que podía ser fácilmente asimilada por públicos no especializados y que representaba de manera *fidedigna* y verosímil la realidad urbana. Fueron también una manera de difundir una nueva forma de ver, pensar y conocer la ciudad. Las repercusiones que tienen, inclusive hasta hoy, las imágenes aéreas son muchísimo más profundas de lo que en principio parecería. Poco se cuestiona cómo estas se han vuelto cotidianas, a pesar de que no lo sean. Son imágenes que no tienen cabida en la realidad natural del hombre y que sólo son posibles gracias al desarrollo técnico. Estas imágenes se naturalizaron gracias a los procesos de circulación y a la amplia difusión que tuvieron en revistas especializadas, diarios o libros; su función representativa convivió también con su uso como elemento ilustrativo o como partes de publicidad.

3. La experiencia urbana y la experiencia de las imágenes

Las dos ciudades analizadas configuran relaciones distintas entre la imagen, el conocimiento y la vivencia de una ciudad. Para 1960, la noción de ciudad que se tenía de Bogotá ya estaba sujeta a una experiencia cotidiana del entorno: se reconocía la ciudad a partir de las imágenes cotidianas. Las fotografías aéreas se desvinculan de esa

[12] Traducción de las autoras del extracto: "Here the airplane was no longer so important as an analog of production methods (...) it was a technique and visual instrument of planning. It was what the airplane revealed as a visual instrument, equivalent to the camera, the telescope, and the microscope that made it important. And most important to the design and planning of cities" (Vidler, 200: 37)

[13] Ver por ejemplo el texto escrito por el arquitecto Jack Whittle *"The use of Air Photographs: examination and interpretation"* en 1950 para la APRR (Association for Planning and Regional Reconstruction); también ver "*Aerial Photography in Urban Planning and Research"* escrito por Melville Branch para Harvard en 1948 (Hinchcliffe, 2012).

[14] Traducción de las autoras del fragmento:."aerial photographs would be used to improve the cognitive tools, and one use for the technique after wartime reconnaissance was in planning. It was thought that aerial photographs would offer a much more accurate and more reliable means of grasping larger territories that had been previously possible" (Hinchcliffe, 2012: 143).

vivencia en tanto aparecen como una nueva forma de conocimiento de la ciudad. En este sentido, fue el avance tecnológico el factor que permitió producir una imagen unitaria y totalizante: un nuevo modo de visualización y de conocimiento. Esta nueva imagen, o idea general, contrastaba con el conjunto acumulado de imágenes y aprehensiones que cada habitante ya tenía de su entorno.

Brasilia es un caso opuesto pues es un proyecto concebido *ex novo*. Por tanto, es una ciudad que antes de ser vivida fue conocida a través de su imagen. Su construcción implicó una importante empresa de divulgación alrededor del país y del mundo[15]. como lo constata la circulación constante de las mismas imágenes en el corpus de revistas mencionado. Estas fotografías documentaron tanto el proceso de construcción como el resultado de la ciudad 'terminada'. En esa medida, la idea de la capital se construyó a partir de las imágenes que fueron vistas, antes que por la vivencia de su cotidianidad: fue 'conocida' por personas que tal vez nunca llegarían realmente a visitarla. La plasticidad de sus formas se dispersó por todo Brasil y por el mundo como imagen y los detalles de su arquitectura se volvieron cotidianos y familiares en lugares insospechados.

En el caso de Brasilia, la razón por la que la imagen no permitía ser habitada, tiene que ver con que la fotografía aérea no tuvo un punto de comparación a partir de la experiencia. La imagen de la ciudad llegó antes de que ésta fuera habitada. En Bogotá, el contraste sí estuvo presente y el público interlocutor respondió a la ficción de orden de estas imágenes. Un ejemplo de esto puede ser el ensayo 'La Ciudad Vista desde el Cielo', escrito por Hernando Téllez (1908-1966) en el libro 'Colombia, País de Ciudades', publicado en 1960. Téllez claramente se percata de la estrategia visual de la ciudad que se divulgaba desde su faceta aérea y dice:

> Bogotá, vista desde la nubes es un poco engañosa. Las fotografías aéreas de toda ciudad son una metáfora de la ciudad misma, una versión esquemática y abstracta, en la cual han sido eliminados los detalles innecesarios para esa sobria versión simplificada.
>
> Ver una ciudad desde las alturas equivale a percibir un juego de líneas y de volúmenes limpios de todo accidente bastardo. Lo engañoso de esa visión aparece cuando uno desciende a la tierra y descubre, como en el caso de Bogotá, que la versión aérea es mucho mejor que la versión terrestre. En esta última, la fealdad es inocultable. En la primera, esa fealdad se volatiliza, se esfuma y desaparece. Todo se transfigura, se incorpora a una realidad geométrica que devora los detalles. 'Volumen nada más, base y altura' (Téllez, 1960).

Eduardo Caballero Calderón (1910-1993), coincide años más tarde cuando publica en su columna de El Tiempo, el 7 de Septiembre de 1966, otra mirada crítica sobre las imágenes aéreas de Bogotá que inundaban los medios impresos. Caballero dice que Bogotá tiene dos perfiles, uno de capital americana en pleno desarrollo y otro feo y sucio, de tejas para abajo.

> Mirada desde lo alto, Bogotá es una ciudad que crece y prospera a una velocidad increíble. Los nuevos edificios comienzan a perfilar un esquema urbano desconocido hace veinte años (...). Pero vista desde abajo, al nivel de la calle, todavía es una aldea sucia y sin pavimentar (...) (Caballero, 1966: 5).

En los tres años de construcción de la capital brasileña, las fotografías que circulan retratan principalmente las grandes obras de ingeniería, en donde los edificios aparecen como construcciones deshabitadas. Incluso en al-

[15] En una breve revisión se encontraron reportajes en revistas internacionales como: *Proa* y *C.I.A* (Colombia), *L'architecture d'Aujuord-hui* No. 86 y 90 (Francia) y *The Architect & Building News*, No..218/4 de 1960.

gunas publicaciones posteriores a la inauguración (Brasilia Nova Cap 1962) las imágenes no sugieren una ciudad viva ni tampoco dan cuenta de posibles formas de habitarla. Brasilia aparece entonces como un proyecto para ser visto e imaginado, como una ciudad-idea en la que el observador no tiene un punto de referencia para imaginarse a sí mismo en su vida cotidiana. Como bien analizó la historiadora de la arquitectura Heloisa Espada, al estudiar el registro del fotógrafo Gautherot para Brasília:

> El sentido de la imagen es decididamente más simbólico que documental. Es como si la ciudad moderna naciera de un soplo, de una voluntad divina. El hecho de que la fotografía [en este caso habla de una fotografía específica de Marcel Gautherot] muestre a Brasilia como un esbozo, en el plan de la promesa, amplía aún más su significado. (Espada, 2011: 26)[16].

Esto lo ilustra muy bien una fotografía de Mario Fontanelle (fig. 1) en la que se ve el cruce de las carreteras que marcan el punto central de la construcción de la capital. Publicada en la revista Brasília de la NovaCap No. 6, de junio de 1957, es una imagen aérea que deja ver el territorio virgen cruzado por dos vías perpendiculares. Es la visibilización del discurso sobre el futuro de la ciudad colonizadora anunciado por Lucio Costa en las memorias del concurso: "[Brasília] nació del gesto primario de quien señala un lugar o de él se apropia: dos ejes cruzándose en un ángulo recto, es decir, la señal misma de la cruz"[17].

Es coherente entonces que aparezcan Brasilia y Bogotá en libros, periódicos y revistas representadas de tal manera que no fueran evidentes sus "defectos o lunares"[18]. La ciudad debía ser la ciudad sinóptica, el objeto publicitario o de marketing: un símbolo capaz de erigirse como una nueva forma de deseo, que debía ser coherente con los objetivos y estética del discurso modernista.



Fig. 1 – Fotografía de Mario Fontanelle, publicada en página de la revista *Brasilia* No. 6, de junio de 1957. Fotografía del cruce del eje monumental con el eje vial, publicada en la sección " La marcha de la construcción de Brasilia"

4. La imagen totalizante: construcción del 'todo' a partir de contrastes

En las imágenes de Brasilia y Bogotá el todo se reconocía de distintas maneras. La coincidencia, sin embargo, radicaba en que la visión aérea permitía hacer una lectura

[16] Traducción de las autoras del fragmento: "O sentido da imagem é decididamente mais simbólico do que documental. É como se a cidade moderna necesse de um sopro, de uma vontade divina. O fato de ela mostrar Brasilia como um esboço, no plano da promessa, amplia ainda mais seu significado".

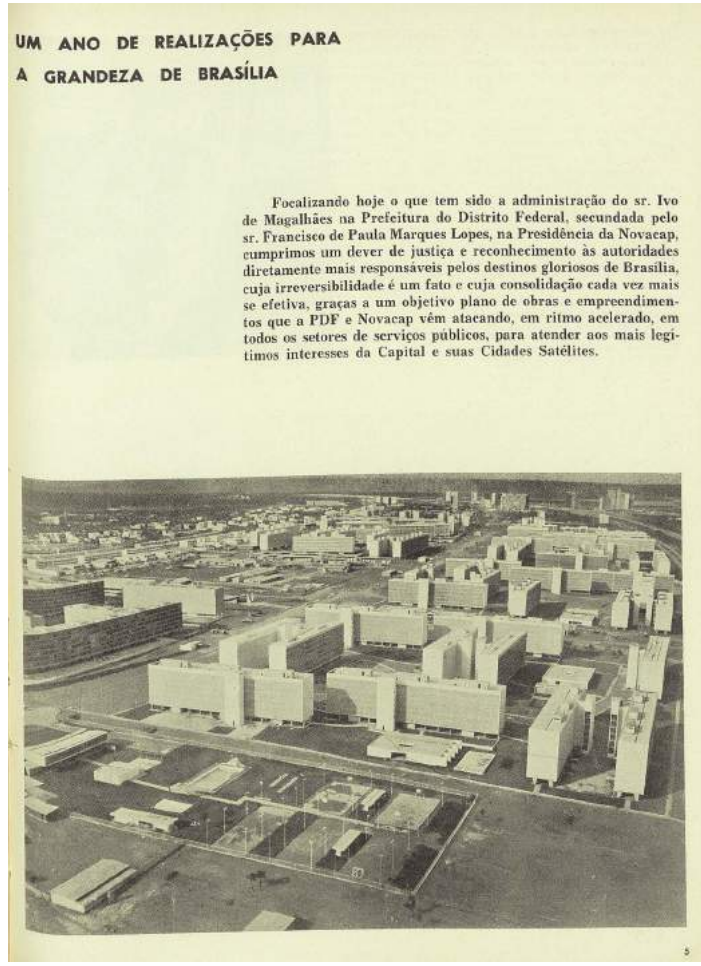
[17] Traducción de las autoras del fragmento: "Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o prórpio sinal da cruz". Lucio Costa, memorias del concurso.

[18] En el caso de Brasilia las fotografías que muestran otra faceta de esa construcción son aquellas que documentan las ciudades satélites donde

de opuestos: construido-no construido, paisaje-ciudad, entre otros. La imagen sinóptica de la ciudad como imagen totalizante permitía construir una ficción en torno a la acción de conocer el todo a partir de la dominación del conjunto. La capacidad para ver desde arriba le generó la ilusión al observador de ser omnipresente: de todo poder abarcarlo y controlarlo.

Las fotografías aéreas panorámicas podrían asociarse, en principio, a la posibilidad de concebir la imagen condensada de una ciudad. Una de las imágenes que aparece en el libro 'Moderna Bogotá Arquitectónica'[19] pretende representar el centro de Bogotá desde arriba (ver fig. 3). En la fotografía es claramente identificable un horizonte, elemento fundamental en tanto permite diferenciar "lo urbano" de "lo no urbano" a partir del contraste. La Sabana de Bogotá o sus cerros orientales son elementos que hacen aprehensible la ciudad como el entorno edificado o como el conjunto construido, distinguible de un entorno rural.

En una imagen publicada por la Revista *Brasilia* en 1962, acompañada del título "Un año de realizaciones para la grandiosidad de Brasilia" (ver fig. 2)[20], se encuadra la zona residencial de la capital, organizada a partir de las supercuadras. Dentro de ellas se ve cómo se disponen los edificios rectangulares, resaltados por su color blanco respecto a una superficie más oscura. El entorno que se ve alrededor de las blancas construcciones de Bra-


UM ANO DE REALIZAÇÕES PARA
A GRANDEZA DE BRASÍLIA

Focalizando hoje o que tem sido a administração do sr. Ivo de Magalhães na Prefeitura do Distrito Federal, secundada pelo sr. Francisco de Paula Marques Lopes, na Presidência da Novacap, cumprimos um dever de justiça e reconhecimento às autoridades diretamente mais responsáveis pelos destinos gloriosos de Brasília, cuja irreversibilidade é um fato e cuja consolidação cada vez mais se efetiva, graças a um objetivo plano de obras e empreendimentos que a PDF e Novacap vêm atacando, em ritmo acelerado, em todos os setores de serviços públicos, para atender aos mais legítimos interesses da Capital e suas Cidades Satélites.

Fig. 2 – Página de la revista *Brasilia* No. 65, de mayo de 1962. Fotografía aérea de la super-cuadra, sin crédito

vivían los *candangos* (obreros) en asentamientos precarios y que no circularon por los medios especializados. En el caso de Bogotá, la cara "marginal" de la ciudad tampoco tuvo cabida en el discurso modernista que se propagaba en revistas y periódicos.

[19] El libro 'Moderna Bogotá Arquitectónica', publicado en 1960, fue una obra de carácter compilatorio que procuró representar la 'Bogotá Moderna' a través de la propaganda de las obras arquitectónicas más representativas que transformaron la ciudad. El propósito de sus editores fue "lograr que esta obra [el libro], reflejara en su conjunto la semblanza hermosa de la capital (...), la síntesis arquitectónica de Bogotá, reproduciendo obras arquitectónicas completas." (Gómez y Zaragoza, 1960:3).

[20] Hasta la década de 1960 raramente aparecían los créditos al fotógrafo de cada imagen, por lo que en algunos casos no es posible identificar el autor con precisión.



Fig. 3 ▲ – Página del libro Bogotá Moderna Arquitectónica, publicado en 1960. Fotografía aérea panorámica del centro de Bogotá, sin crédito



Fig. 4 ▸ – Propaganda de Goodyear en el periódico *Folha de São Paulo,* 21 de abril de 1960, cuaderno 1, p. 16

silia es un amplio y despejado *cerrado*. No son claros los límites entre un supuesto territorio urbano y natural. La imagen aérea de la ciudad no da cuenta de su aspecto totalizante en tanto no aparece como un conjunto denso de elementos agrupados sino, por el contrario, como algunos volúmenes escultóricos o avenidas dispuestas sobre el vasto paisaje. Asi pues, la ausencia de una clara contraposición que definiera qué constituía "lo urbano" y qué no, en el caso brasileño, no permitió que la fotografía aérea fuera suficiente para generar una noción del todo a partir de una imagen.

La revisión de algunas de las publicaciones en las cuales aparece el proyecto de Brasilia, demostró que una imagen fotográfica tomada desde el avión rara vez aparece sola. Las fotografías de arquitectura, en ocasiones plásticas, abstractas o geométricas, demostraron ser mucho más efectivas en la creación de una imagen que sintetizara la potencia simbólica del proyecto de la capital. La calidad plástica de las fotos de los edificios circuló en diversos periódicos como información o como publicidad, y dio origen a una serie de iconografías que lograron relacionar una idea de modernidad a partir de gestos de la arquitectura de la capital. La pilastra diseñada por Niemeyer, por ejemplo, apareció en una gran cantidad de imágenes publicitarias de diferentes productos o empresas, desde grandes constructoras hasta marcas de electrodomésticos. En una publicidad de Goodyear (ver fig. 4), publicada en

el periódico *Folha de São Paulo*[21], en primer plano aparece la forma blanca del pilar del *Palacio da Alvorada*, como elemento de identificación de la ciudad, y en segundo plano hay un dibujo que relaciona los edificios en el paisaje con "temerarios" (*destemidos*) trabajadores que construyen el futuro del país.

Las fotografías aéreas de la capital brasileña, sin embargo, fueron necesarias para contextualizar los edificios dentro del marco urbano, dando cuenta también de la zonificación de la ciudad. Sin la imagen aérea no se hubiera podido mostrar al país la documentación que verificaba la construcción de la ciudad y su extensión en el territorio. El conjunto de fotografías aéreas, de arquitectura y de publicidad, fue capaz de configurar la narrativa épica y mítica de la construcción del progreso.

5. La planificación de ciudades: registros de orden en la imagen

Las fotografías aéreas de Bogotá pueden entenderse a partir del vínculo entre los edificios emblemáticos y su contexto urbano. Dentro del conjunto de edificaciones que construían una noción general de Bogotá como ciudad, las grandes avenidas o imponentes construcciones eran los elementos que se distinguían visualmente con mayor claridad dentro de la masa informe de la imagen. No obstante, en la fotografía panorámica que retrata el centro de la ciudad, no es posible visualizar ni distinguir con claridad la trama vial. En este caso, la lectura visual que se hace de la fotografía, no está determinada por las líneas –avenidas– que cruzan la imagen, sino a partir de los puntos que resaltan sobre el conjunto. Los puntos visuales de referencia son entonces los edificios en altura que se erigen sobre lo demás: volúmenes prismáticos, ordenados y geométricos que contrastan sobre el aparente desorden circundante. El ojo que ve la imagen busca el orden, y el orden coincide en este caso con los proyectos modernos de gran envergadura que se construyeron en Bogotá.

La imagen panorámica del centro de Bogotá (ver fig. 3), aparece sangrada en doble página con un cuadro en el que se encuentra el siguiente pie de foto: "Esta panorámica de Bogotá nos muestra el auge arquitectónico que estos últimos años ha transformado a la típica Bogotá santafereña". Los editores utilizan la potencia iconográfica de la imagen al hacer referencia al auge arquitectónico: los edificios que sobresalen al interior de la fotografía corresponden con los proyectos de mayor envergadura y altura construidos recientemente.

La lectura visual que se hace de aquello que representa lo urbano, en el caso de Brasilia, se atiene al orden de implantación de los volúmenes o los trazados viales que atraviesan el territorio en una grilla ordenada geométricamente. Hay entonces en ambos casos, tanto en Brasilia como en Bogotá, una aparente construcción visual ordenada: el ojo busca algún parámetro de orden que coincide con las construcciones o proyectos modernos de gran envergadura o con los trazados viales de la ciudad. Un orden que se encuentra como líneas en las fotos, o bien como puntos.

Relacionado con la forma de planear la ciudad, se nota que la fotografía aérea, en Brasilia, tuvo también una función descriptiva de la idea de zonificación. Se describieron, a través de distintas fotografías aéreas, los sectores urbanos que, en conjunto, daban cuenta de la totalidad del proyecto: una cara a una nueva idea de ciudad donde las zonas eran discriminadas según sus actividades. Mientras que en otras ciudades latinoamericanas existía, a pe-

[21] Folha de São Paulo, cuaderno 1, del 21 de abril de 1960, pp. 16.

sar de cierta zonificación, una diversidad de usos, información, actividades y formas arquitectónicas, en Brasilia esta superposición estaba anulada, pues cada parte ejercía una función específica dentro del todo y había sido diseñada con este propósito. Cada foto exploró una imagen diferente y única: sector residencial, sector comercial, sector de ocio, eje monumental, entre otros. La ciudad se mostró como imagen y semejanza de su concepción: se explicó su funcionamiento y se edificó su concepto.

6. Conclusiones

La imagen de la ciudad latinoamericana es, justamente, una revelación: a pesar de ser una representación, configuró una nueva forma de conocer el mundo. La separación de la experiencia posibilitó la construcción de un nuevo conocimiento no empírico a través de las imágenes. Una nueva aproximación al mundo: como el telescopio o el microscopio, desde la lente y el avión. Respecto a la experiencia visual es posible inferir que pueden coexistir dos imágenes e ideas de ciudad: la que resulta de la experiencia cotidiana –que, sin embargo, es nula en Brasilia– y el conocimiento que se construye mediante la imagen aérea, que es operativa de un discurso específico cuando se analiza en su interfaz de divulgación.

En el caso de Brasilia, se construyó una imagen para ser deseada. En Bogotá, la imagen mostraba cómo se quería ver la ciudad y qué idea se quería tener de ella. En ambos casos, la imagen quiso probar la posibilidad de concreción del progreso al que aspiraba cada sociedad y que se manifestaba en los discursos políticos que defendían los nuevos proyectos. Es coherente entonces que la representación tuviese un matiz político, para el cual era necesario invizibilizar algunas imágenes y fomentar el uso de otras.

Las fotografías publicadas produjeron las ciudades del deseo: visibilizaron la posibilidad de ser, en tanto dieron forma a la ficción y al proyecto al que se aspiraba. Hicieron parte de un complejo aparato que contribuyó a la construcción del discurso esperanzador sobre el progreso. Para su producción era imprescindible contar con un instrumento tecnológico: la máquina del avión, pero también, y principalmente, las imágenes aéreas fueron capaces de lograr una noción de control, de visión infinita y por ende, de alcanzar –por un instante– el estatus del estatus de lo verídico de lo que *es* una ciudad.

Las imágenes aéreas divulgadas operaron entonces como publicidad, al producir, inventar y dar forma a un imaginario colectivo sobre modernidad y ciudad. Entenderlas como modo de conocer el mundo las plantea un dispositivo no sólo epistemológico sino que, por su "objetividad", legitimó que emergieran discursos y narrativas específicas sobre una ciudad y el territorio.

En los dos casos estudiados, el vuelo de pájaro posibilitó la separación del observador o el individuo, de una experiencia y de la vida urbana colectiva. La separación del hombre respecto al conjunto, expresada en la fotografía aérea, fue un punto de inflexión de la experiencia moderna: la ruptura del hombre como núcleo omnisciente contrapuesto al hombre en su ámbito colectivo. La representación de la ciudad desde el aire, implica inevitablemente un desplazamiento o separación: el observador se distancia y objetiviza lo que se representa al construir una idea totalizante que controla la ciudad a partir de la imagen. Formalmente, la fotografía aérea es entonces una pura experiencia moderna: la escisión del hombre como individuo del hombre como colectividad o masa.

Para finalizar, surgen inquietudes trasladadas a la posibilidad de comprender también el uso que se les da a las imágenes aéreas en la actualidad. Es meritorio replantear por qué siguen circulando imágenes aéreas de ciudades específicas con la intención de generar una idea general de lo que es esta ciudad –o la verdad sobre ésta–, cuando

ya se ha indicado que son fragmentos totalizantes siempre relacionados con un discurso o intención. Hoy, millones de imágenes aéreas tienen cabida tanto para fines turísticos o económicos como para legitimar renovaciones de ciertas zonas urbanas, o demostrar los problemas de otros lugares de las ciudades. Sin embargo, es necesario advertir sobre las connotaciones que tiene el uso deliberado de la imagen y los alcances de la misma: aspectos que resultan evidentes al desmontar la imagen en sus fines y su contexto. La imagen posicionada, con sus pies de fotos, textos, o demás elementos que puedan acompañarla, debe ser atendida por la disciplina del historiador de la arquitectura.

Bibliografia

Arango, Silvia (1989). *Historia de la Arquitectura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

ArPDF, Codeplan, DePHA (1991). *Relatorio do Plano Piloto de Brasilia*. Brasília: GDF

Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica.

Caballero, Eduardo (1966). "Bogotá" en *El Tiempo*. 7 de Septiembre de 1966, p. 5.

Capello, Maria Beatriz (2010). "A revista *Brasília* na construção da Nova Capital: Brasília (1957-1952) en *Risco: revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. Nº 11, pp. 43-57.

de Certeau, Michel (2000). *La invención de lo Cotidiano I. Antes de hacer.* Mexico: Universidad Iberoamericana-Instituto tecnológico y de estudios superiores del occidente.

del Castillo, Juan Carlos (dir.) y Urrea, Tatiana (2008). *Bogotá años 50: el inicio de la metrópoli*. Bogotá: Cuaderno de Urbanismo y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia.

Espada, Heloisa (2011). *Monumentalidade e sombra - a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. São Paulo: ECA/USP.

Gutiérrez, Ramón (1995). "Le reviste di architettura e l'architettura moderna in Iberoamérica" en *Casabella.* Nº 621, pp. 38-39.

Gutiérrez, Ramón y Tartarini, Jorge (2007). *Congresos panamericanos de arquitectos, 1920-2000. Aportes para su Historia.* Buenos Aires: Cedodal.

Hinchcliffe, Tanis (2012). "'The Synoptic View': Aerial Photographs and Twentieth-Century Planning" en Higgott, Andrew y Wray, Timothy (eds.), *Camera Constructs. Photography, Architecture and the Modern City*. Farham, UK: Ashgate Publishing Limited.

Miranda, Clara Luiza (2012). "A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes" en *V Seminário de história da cidade e do urbanismo - Cidades: temporalidades em confronto.* Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Niño, Carlos y Reina, Sandra (2010). *La carrera de la modernidad. Construcción de la Carrera Décima. Bogotá 1945-1960.* Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Sampaio, Juliana (2014). *Imagens, discursos e narrativas na Brasilia de Thomaz Farkas*. São Paulo: Universidade de São Paulo FFLCH.

Téllez, Hernando (1960). "La Ciudad vista desde el cielo" en Mendoza Neira, Plinio (ed.), *Colómbia. País de ciudades*. Bogotá: Libreria Colombiana Camacho Roldán.

Vidler, Anthony (2003). "Photourbanism: planning the city from Above and from Below" en Bridge, Gary y Watson, Sophie (eds.), *A companion to the City*. Oxford: Blackwell Publishing.

Zambrano, Fabio (2010). *Historia de Bogotá, Tomo III*. Bogotá: Villegas Editores.

ARMAS DE LIBERACIÓN MASIVA: ARTE, CIUDAD Y EDUCACIÓN

Tanex G. López Olivares
Universidad Autónoma de Aguascalientes

Arte y educación son dos fenómenos culturales que, generalmente, se asumen como medios o herramientas positivas en el desarrollo del individuo y la sociedad. Para Jaume Sarramona, en el campo de la educación, aunque podemos encontrar "diversas maneras de concebirla, y más aún de llevarla a cabo, se da como denominador común la idea de *perfeccionamiento*, vinculada a una visión ideal del hombre y la sociedad" (Sarramona, 1997: 27). El arte, que según Larry Shiner aparece como lo conocemos hoy en el siglo XVIII, también se ha asociado a valores y virtudes elevadas de la humanidad (Shiner, 2004). Actualmente, pensadores como Elliot Eisner, Howard Gardner, Ken Robinson o Arthur Efland relacionan el arte y la educación del arte con el desarrollo cognitivo, creativo, de tolerancia y de las potencialidades individuales (Eisner, 2004; Gardner, 1994; Robinson, 2011; Efland, 2004).

Sin embargo, no debemos perder de vista que arte y educación son dos fenómenos complejos. Entendiendo lo complejo, desde la perspectiva de Edgar Morin, como "el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre" (Morin, 1994: 32). El problema es que la tradición occidental al tratar de aprehender los fenómenos complejos de la realidad lo ha hecho desde un pensamiento simplificador que rechaza el desorden, la ambigüedad y la incertidumbre. Esta forma de pensar genera una especie de ceguera al mutilar y reducir los fenómenos que estudia, algo que Morin llama *la inteligencia ciega*. Así, ésta "destruye los conjuntos y las totalidades, aísla todos sus objetos de sus ambientes. No puede concebir el lazo inseparable entre el observador y la cosa observada. Las realidades clave son desintegradas" (Morin, 1994: 30-31).

Para fenómenos complejos como la vida en comunidad, la educación y la producción cultural, una forma de pensar reduccionista puede generar más problemas de los que resuelve. Los resultados negativos del pensamiento simplificador son ahora evidentes en diferentes áreas de nuestra vida. Por ejemplo, en las políticas que promueven el desarrollo económico sin tener en cuenta el medio am-

biente, el agotamiento de los recursos y la calidad de vida de los trabajadores. La educación escolar que al centrarse en normalizar y sistematizar suele coartar aspectos fundamentales del potencial humano como la diversidad y la creatividad. El arte que cuando se encierra en sí mismo se convierte en una actividad elitista, limitada e impositiva.

En la ciudad de Aguascalientes (México) los efectos de la inteligencia ciega se presentan de esas y otras diversas maneras. Por este motivo, la asociación civil La Agencia[1] ha llevado a cabo diversos proyectos artísticos que buscan reconectar el tejido entre el arte, la educación y la ciudad (es decir, complejizar dichos fenómenos). La finalidad de esta comunicación es mostrar el desarrollo de algunos de esos proyectos y exponer las reflexiones que se desprenden de los mismos.

1. Armas de Liberación Masiva

El proyecto *Armas* comenzó como un reto grupal que buscaba explorar la relación entre los intereses individuales de los miembros de La Agencia y las condiciones sociales y artísticas del momento, tanto local como globalmente. El origen del trabajo fue la frase que compone el título, a partir de eso cada parte del proceso se construyó de forma emergente dependiendo de las condiciones y los elementos que se fueron encontrando y discutiendo en el camino. El resultado final fue una exposición en un espacio-galería autogestionado en los márgenes de la ciudad que incluyó: diálogos y trabajo colaborativo con grupos y asociaciones civiles, visitas guiadas y un concierto de Ska.

La primera parte del trabajo se desarrolló exclusivamente sobre una plataforma digital: el blog de La Agencia[2]. Durante el mes de junio de 2011, recopilamos textos, imágenes y videos que sugerían una posible arma de liberación masiva. Al no existir ninguna restricción temática, la información incluyó diversos aspectos tanto nacionales como internacionales acerca del arte, la educación, el entretenimiento y la política. Entre los elementos más destacados que se reunieron en el blog podemos mencionar al movimiento español del 15-M, la pieza "beso" de Tino Sehgal en el museo Guggenheim de Nueva York, fotos sobre activismo y protesta social en México y el mundo, documentales, diversas obras de arte, noticias, poemas, etc. El trabajo de recolección de información duró solamente un mes, posteriormente comenzamos a reunirnos para dialogar sobre lo que habíamos percibido y reflexionado durante ese tiempo.

Uno de los primeros aspectos que notamos fue que existían grandes diferencias entre lo que sucedía en el contexto local y lo que pasaba alrededor del mundo. Por ejemplo, fue muy evidente que la ola de participación social que recorrió el continente europeo, durante la primavera Árabe y el movimiento de los indignados, no repercutió de forma importante en nuestra ciudad a pesar de los graves problemas que aquejan regularmente a nuestro país. Aproximadamente al mismo tiempo en que la voz de Stéphane Hessel invitaba a la sociedad europea a indignarse y levantarse en una insurrección pacifica ante las condiciones violentas del mundo moderno, en México, el poeta Javier Sicilia marchaba ele-

[1] La Agencia es una asociación civil que explora los márgenes del arte, la educación y la práctica social. Surgido como una iniciativa de autoeducación, en La Agencia nos interesamos por afrontar las problemáticas patentes de la realidad globalizada desde nuestro contexto local. Haciendo eco de las propuestas teóricas de la complejidad favorecemos aquellos enfoques que unen lo singular con lo diverso, lo antagónico con lo protagónico y lo recurrente con lo emergente. Nuestro trabajo pretende interconectar distintas dimensiones de lo real, desarrollar estrategias de pensamiento reflexivas no-reductivas y no-totalizantes y asumir una forma de pensamiento abierto a modificaciones, emergencias e incertidumbre. Bajo estas perspectivas, el diálogo y el trabajo colaborativo se han convertido en herramientas fundamentales de nuestro trabajo.

[2] http://ensayo-tibio-impersonal-provisorio.blogspot.mx/2011_06_01_archive.html

vando el grito colectivo de ¡Estamos hasta la madre! ante la violencia física que ahogaba a la sociedad. Impulsado por el asesinato de su hijo y la recurrente desaparición de personas, su movimiento se sumó a una constante serie de marchas y plantones que insistentemente buscaron llamar la atención de la ciudadanía y las autoridades.

Visto desde una pequeña ciudad al interior de México, lo que más resaltaba en aquel momento fue la falta de interés y empatía de gran parte de la sociedad aguascalentense ante los problemas del otro. Por lo tanto, creímos que, más allá de exigir cuentas al gobierno, quienes deberían ser llamados a la reflexión y la acción eran los propios ciudadanos. Por ese motivo, comenzamos a pensar en una manera de invertir la lógica de las manifestaciones. En lugar de la tradicional multitud que se dirige hacia el centro de la ciudad exigiendo a las autoridades, pensamos en una alternativa que pusiera el énfasis en la ciudadanía. Así fue como surgió nuestra primera acción, *la marcha de uno*. Ésta consistió en la manifestación de una sola persona que, partiendo desde la plaza central, atravesó las calles hasta llegar al límite de la metrópoli; cargando una pancarta con la leyenda "Lo que hacemos no es suficiente".

Así como el trabajo dentro del blog tuvo como resultado *la marcha,* también ésta fue el detonante de las subsecuentes ideas y acciones que conformaron la exposición de *Armas*. La experiencia que obtuvimos al recorrer la ciudad nos permitió reconocer los cambios y el crecimiento de ésta pero, sobre todo, fuimos conscientes de la periferia. Una zona que no sólo marca el contorno de la mancha urbana sino que también perfila condiciones de vida y convivencia diferentes. Fue así como la periferia se convirtió en un elemento central de ese trabajo.

En reuniones posteriores, advertimos que vivir al margen de un perímetro determinado no se limita a condiciones espaciales ya que la marginación es recurrente en muchos ámbitos de nuestra vida social. Nuestro propio trabajo, por ejemplo, se encontraba claramente fuera de los límites establecidos por un sistema artístico apegado a la tradición. Dentro de un contexto que poco se interesa por el arte y sus repercusiones sociales nos reconocimos, pues, como la periferia de la periferia.



Fig. 1 – La marcha de uno. Fuente: La Agencia A.C.

Conscientes de nuestra propia marginalidad, decidimos que era precisamente en los márgenes de la ciudad donde llevaríamos a cabo la exposición. Además, nos pareció necesario que el espacio sirviera como punto de encuentro e intercambio de ideas para otras personas y grupos interesados en mejorar, desde diferentes ámbitos, las condiciones de vida de la comunidad. Así, pudimos entablar contacto con el colectivo "Ser Gay", el grupo "Movimiento ambiental" y con la asociación civil "Aquí estamos". Estos últimos nos permitieron hacer uso de una pequeña bodega abandonada en el poniente, la zona más pobre, de la ciudad. A partir de ese momento, comenzamos a acondicionar el lugar para la exposición y a relacionarnos con las personas y las problemáticas de esa zona de la ciudad.

El espacio era un almacén que se ubica en un fraccionamiento justo a orillas del circuito exterior[3]. Frente a él, es decir, cruzando la avenida se encuentra un hospital, oficinas de seguridad pública y escuelas de diversos grados. El primer gran inconveniente que pudimos detectar fue que no existía un paso peatonal que permitiera atravesar esa avenida de forma segura. Las personas que necesitaban pasar del fraccionamiento al hospital y los niños que diariamente cruzaban la calle para asistir a la escuela estaban en riesgo por las condiciones propias de esa vía de alta velocidad. Ante esta circunstancia, junto al grupo "Movimiento Ambiental" comenzamos a trabajar en actividades que hicieran visible el problema y que pudieran remediarlo. Estas incluyeron entrevistas con habitantes de la zona, arreglo de espacios verdes en las inmediaciones, instalación de señalética para reducir la velocidad de los autos y marcas sobre el asfalto para señalar el paso peatonal.



Fig. 2 – Armas de Liberación Masiva. Fuente: La Agencia A.C.

A mitad del proceso, las autoridades de vialidad de la ciudad nos impidieron concluir la instalación de la señalética alegando que se requerían permisos y estudios especializados. Sin embargo, después de un par de audiencias con los vecinos del lugar se comprometieron a solucionar el problema. El remedio que se propuso en ese momento, pero que se edificó varios meses después, consistió en un puente peatonal.

Además de las actividades previamente descritas, se desarrollaron otras acciones que surgieron a partir de la interacción con los colectivos y los habitantes de la zona. Finalmente, la exhibición *Armas de Liberación Masiva* se presentó los días 22, 23 y 24 de septiembre de 2011 sin marginalidad alguna, sin exclusiones y sin los requisitos de "formalidad" que muchas veces hace del arte un ente ajeno al público en general. Se presentaron en el mismo espacio fotos, videos y piezas surgidas a partir de las ideas vertidas en el blog y el registro de las actividades que se llevaron a cabo junto a los grupos y vecinos del lugar. Durante los días que duró la exposición se abrieron mesas de diálogo acerca del trabajo realizado en la zona y de los intereses y objetivos propios de las asociaciones. Se organizaron visitas guiadas para los vecinos y los estudiantes de escuelas cercanas, y se finalizó con un concierto de Ska a cargo de una banda de jóvenes vecinos del lugar.

2. ARCHIVO COLECTIVO

El Archivo Colectivo surgió como un intento por conocer y reconocer nuestra propia historia: la *Historia reciente del arte en Aguascalientes*. Su objetivo fue la creación de un archivo, tanto físico como digital, que sirviera

[3] La ciudad de Aguascalientes se encuentra circundada por tres anillos o circuitos viales. Hasta hace pocos años, el tercero, es decir el circuito exterior llamado Av. Siglo XXI, marcaba el límite de la propia ciudad. Recientemente, el crecimiento poblacional ha provocado que nuevos fraccionamientos se edifiquen fuera de esos límites. El problema es que la mayoría de la infraestructura y los servicios del estado se encuentran dentro de estos circuitos.

como registro de las personas, las acciones y las ideas que participaron en la conformación del arte en la entidad.

Para ello, los integrantes de La Agencia, comenzamos a recolectar y digitalizar cualquier tipo de información vinculada con las artes visuales en la ciudad. Las primeras fuentes de información fueron los libros, revistas y artículos de periódico que se encontraban dispersos en las diferentes bibliotecas de la ciudad. Además, nos pusimos en contacto con artistas, promotores e investigadores de las artes para solicitar su apoyo en la conformación del archivo. A través de ellos, pudimos obtener fotos, invitaciones de exposiciones y artículos personales. También, en algunos casos, pudimos entrevistarlos directamente para conocer su opinión y experiencia de primera mano.

Durante los 3 años que duró el proyecto, a la par de la recolección de información sobre la historia, nos propusimos registrar en foto y video la mayor cantidad de actividades relacionadas con el arte en la entidad. De esta etapa obtuvimos el registro de diversos congresos, exposiciones, mesas de diálogo y entrevistas. La razón por la cual decidimos digitalizar toda la información y subirla a la red fue para que cualquier persona pudiera acceder y hacer uso de ella. Nuestra esperanza era que artistas, historiadores o investigadores pudieran encontrar ahí algo que les permitiera llevar a cabo su trabajo y, por lo tanto, que contribuyera en el desarrollo del arte de Aguascalientes.

En nuestro caso, el aspecto que más nos interesó examinar fue el origen del arte contemporáneo en la ciudad. Por esa razón, comenzamos a enfocar nuestra atención en aquellas personas y obras que pudimos reconocer como los antecedentes directos del arte contemporáneo en Aguascalientes. Desde el primer profesor que, en la década de los setentas, motivaba a sus estudiantes a salir de los parámetros tradicionales de la pintura clásica, pasando por sus propios alumnos que generación tras generación comenzaron a mostrar interés por explorar nuevas alternativas, hasta individuos o grupos que no se consideraban a sí mismos como artistas pero cuyas prácticas guardan estrecha relación con lógicas de producción contemporáneas.

En esta parte del proyecto, más allá de sólo obtener información, quisimos trabajar directamente con las personas para conocer de primera mano sus impresiones acerca de la historia y los antecedentes del arte contemporáneo en la entidad. El trabajo colaborativo entre La Agencia y dichos artistas tuvo como resultado la producción de obras y acciones que vinculaban el pasado y el presente. En algunos casos trabajamos en conjunto para reconstruir obras que se perdieron sin dejar registro visual y, en otros, para producir nuevas piezas a partir de los diálogos y las reflexiones sobre nuestra historia.

Actualmente, nos encontramos en la etapa de preproducción de un documento que expone los eventos, las personas, las ideas y reflexiones que han dado pie al estado del arte contemporáneo hidrocálido[4].



Fig. 3 – Presentación del Archivo Colectivo en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Fuente: La Agencia A.C.

[4] Gentilicio de Aguascalientes.

3. IMAGINA: ARTE Y EDUCACIÓN

Según Ken Robinson, los sistemas tradicionales de educación no están diseñados para afrontar los retos del presente. Por este motivo, asegura que no es suficiente pensar en reformar dichos sistemas, sino que más bien, se requiere una transformación (Robinson, 2011). Las palabras de este educador británico se unen a un grupo creciente de voces que exhortan por un cambio de rumbo. Más allá del ámbito teórico, la crisis del sistema se hace mucho más evidente; una visita a cualquier institución educativa que mantenga una postura tradicional puede confirmar tal necesidad: estudiantes y profesores desmotivados intentan seguir planes y programas estandarizados que guardan poca relación con las necesidades del presente, mientras las perspectivas que veían en la educación escolar el camino seguro para conseguir un trabajo estable, son ya cosa del pasado.

Actualmente, los cuestionamientos y la búsqueda de alternativas al sistema escolar tradicional se presentan en muchos niveles y desde muy diversas perspectivas. En algunos casos, son los propios sistemas educativos los interesados en adaptarse a las necesidades emergentes, en otros casos, son esfuerzos individuales que tratan de transformar el sistema desde adentro, o bien, propuestas que se mueven al margen. En el mundo del arte, aunque los inicios de la relación arte-educación se vinculan con el trabajo de Joseph Beuys en la década de los setentas, la perspectiva generalizada de asumir a la educación como una forma de arte constituye una aproximación relativamente nueva. La exposición de *Documenta* 12 en el 2007 y el trabajo de artistas como Suzanne Lacy, Pablo Helguera, Tania Bruguera y Sean Dockray son clara muestra de ese interés en la actualidad.

Para La Agencia, intervenir en el terreno de la educación tuvo su origen, más que en referentes teóricos, en nuestra propia experiencia tanto como estudiantes como profesores. En el 2012, tras algunos años de impartir clases de artes visuales en un colegio privado, decidí tratar de concretar algunos de los elementos de discusión y reflexión generados en La Agencia. El proyecto *Imagina* fue, por lo tanto, un intento de aproximación a una nueva forma de entender el papel de la escuela en la educación y con ello, expandir los límites del aula.



Fig. 4 – Visita del grupo Imagina a las antiguas instalaciones del ferrocarril. Fuente: La Agencia A.C.

El objetivo principal fue crear las condiciones necesarias para que un grupo de doce estudiantes de educación Media, dentro de una institución tradicional, pudiera experimentar una forma de enseñanza fuera de los parámetros normalmente establecidos. *Imagina*, por lo tanto, se propuso bajo el supuesto de que las conductas de apatía y rebeldía que generalmente se encuentran en los jóvenes estudiantes son más producto de fallas en el sistema escolar que problemas de los propios estudiantes. En lugar de programas rígidos, medidas coercitivas y elementos ajenos a los intereses del alumno, se implementaron estrategias flexibles que ponían en el centro de atención las problemáticas e intereses de los integrantes del grupo. El profesor pasó de ser una figura de autoridad a convertirse en un participante más en la construcción de las actividades grupales. El estudio aislado de elementos teóricos dentro de cuatro paredes se transfor-

mó en procesos vivenciales que se desarrollaban en cualquier espacio de la ciudad que fuera el más propicio.

La "clase de nada", como la llamaban los demás miembros del colegio, evidenció la importancia del aprendizaje vivencial, colaborativo y transversal. Permitió que habilidades de organización, creatividad y resolución de problemas tuvieran un impacto directo tanto en el ámbito escolar como en la vida fuera del colegio. Finalmente, actitudes como el respeto, la responsabilidad, la tolerancia, el liderazgo y la confianza para discutir temas delicados se hicieron cada vez más presentes a medida que transcurría el curso.

4. Epílogo

Cada una de las actividades, reflexiones y experiencias que se produjeron en La Agencia han repercutido de manera distinta entre cada uno de sus integrantes. Pero sin lugar a dudas, todos los trabajos individuales que se están llevando a cabo en la actualidad tienen su origen en este proyecto colaborativo de producción y autoeducación.

Personalmente, el elemento del arte que más me interesa es su vínculo con la educación. Desde la propia educación artística, pasando por el arte como auxiliar de la educación, hasta pensar a la propia educación como una obra de arte. Por este motivo, comencé un trabajo académico de investigación que tiene como objetivo conocer las ideas y perspectivas que los profesores de artes visuales en la ciudad de Aguascalientes tienen respecto al arte y la enseñanza del mismo.

Al comprender y bosquejar el panorama general de la educación artística en la ciudad se busca, también, ayudar a hacer visibles otras posibilidades que no se están atendiendo en este momento. Se espera que un proceso autoreflexivo de los miembros activos de la comunidad artística permita el surgimiento de propuestas novedosas que puedan coexistir con las formas tradicionales de enseñanza del arte y del uso del arte en la educación. Confiamos en que dicho proceso promueva una forma de pensar inclusiva que tome en cuenta y ayude a reconciliar elementos interrelacionados que suelen pensarse como extremos antagonistas. Por ejemplo, la tradición y la novedad, lo local y lo global, el arte y la vida.

Una forma de pensar mutilante, advierte Morin, conduce irremediablemente a acciones mutilantes (Morin, 1994: 34). Los riesgos de mantener una postura cerrada o restringida ante fenómenos complejos como los son el arte, la educación y la vida social son ahora muy evidentes. Por lo tanto, para poder hacer uso del potencial creativo, diverso y emancipador del arte, la educación y la vida social primero debemos ser capaces de liberar al arte, la educación y la sociedad de las propias barreras que hemos construido a su alrededor.

5. Conclusión

Por definición, un arma es un instrumento, medio o máquina destinada a atacar o defenderse. Sin embargo, también se refiere a los medios que sirven para conseguir algo. Desde la experiencia cotidiana, sabemos que la distinción entre un arma y una herramienta suele estar determinada por su uso. Es decir, podemos reconocer que un arma puede ser usada como herramienta y que las herramientas también pueden convertirse en armas.

Las acciones y propuestas generadas en el seno de La Agencia buscan tender puentes entre diversos campos de la realidad social con base en el diálogo y la cooperación. Por este motivo, el arte y la educación se han convertido en poderosas herramientas que nos permiten explorar y entrelazar de forma creativa el tejido de los fenómenos complejos a nuestro alrededor. Sin embargo, intentamos no perder de vista que aunque dichas herramientas han

gozado habitualmente de un reconocimiento positivo por su contribución al desarrollo personal y social del ser humano. También existen voces que nos alertan sobre los riesgos que estos dos fenómenos culturales encierran ya que dependiendo de cómo se conciban y ejecuten, estas dos actividades pueden ayudar a florecer o soterrar características distintivas del ser humano. La diversidad, la curiosidad y la creatividad pueden fácilmente dar paso a la homogeneidad, la obediencia y la estandarización.

El arte, la ciudad y la educación se van haciendo junto al hombre, por el hombre y, en algunos casos, contra él mismo. Estos elementos de nuestra cultura, al igual que cualquier instrumento puesto a nuestro servicio, dependen del uso que decidamos darles, por lo tanto, en nuestras manos está la posibilidad de convertirlos en armas o herramientas.

BIBLIOGRAFÍA

EFLAND, ARTHUR (2004). *Una historia de la educación del arte.* Barcelona: Paidós.

EISNER, ELLIOT (2004). *El arte y la creación de la mente.* Barcelona: Paidós.

GARDNER, HOWARD (1994). *Educación artística y desarrollo humano.* Madrid: Paidós.

MORIN, EDGAR (1994). *Introducción al pensamiento complejo.* Primera ed. Madrid: Gedisa.

ROBINSON, KEN (2011). *Out of our minds. Learning to be creative.* London: Capstone.

SARRAMONA, JAUME (1997). *Fundamentos de Educación.* Barcelona: CEAC.

SHINER, LARRY (2004). *La invención del arte: Una historia cultural.* Barcelona: Paidós.

BERLINER TRATO, ROMANANZO & MADRILEÑO TRIP. ENTORNOS URBANOS EN LA FOTOGRAFÍA DE MIGUEL ÁNGEL TORNERO

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

Me gustaría comenzar con una confesión que justifica el texto que sigue a continuación. La primera vez que en su estudio romano observamos las obras de Miguel Ángel Tornero (Baeza, 1978) nos provocaron una imagen de indiferencia y, porque no decirlo, de rechazo. Con el tiempo, esas imágenes construidas a base de fragmentos de realidad se nos develaron como algo común y nos fueron parsimoniosamente conquistando, apropiándose de nuestra mirada, como si el campo de representación fuera capaz de absorber al espectador, en este caso, a quien suscribe estas líneas. Por tanto, la obra de Tornero en cuanto a nuestra experiencia se refiere, operaría como un procedimiento contrario a aquel en el que se consideraba que la fotografía tendía a conservar la esencia de lo representado. En este caso es el observador el que queda irremediablemente atrapado por la imagen.

Por otra parte, es una forma de aprehensión que nace del sustrato en el que se conciben estos procesos fotográficos. Las insólitas miradas del día a día, masivas, desordenadas y caóticas, hibridándose con la condición de vida que participa de espacios esencialmente metropolitanos. Imágenes que nacen casi por accidente durante los tránsitos, las conversaciones y el continuo deambular por la ciudad, acciones que capta integrando áreas que son montadas aleatoriamente en sus fotografías. Es importante puntualizar, por otra parte, el carácter netamente epicúreo de su trabajo, en el que la creación se vuelve un lugar en el que volcar la condición existencial que reivindica el gozar los pequeños placeres y, sobre todo, hacerlo a través de la mirada inquieta y lúcida en la que traslada simultáneamente –reordenando– todo lo que nos rodea. Ser rápido en mirar y en documentar las transformaciones y testimoniarlo a través de su proceso creativo.

Una problemática que permanece suspendida en su trabajo es la tensión generada entre la alta y baja cultura. Más allá de las divisiones que perspicazmente analizó Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1964), *hight & low* conviven en sus imágenes creando una totalidad a partir del contraste. En sus fotografías podemos distinguir los elementos monumentales y reconocibles de las ciudades, pero a la vez, aquellos dispositivos que no aparecerían nunca en una imagen representativa de la ciudad. Su imaginario nos invita a sumergirnos en las mutaciones que provocan los compendios impostados que,

adquiridos de culturas ajenas, se convierten en parte de una iconosfera que traza postales diversas. Por una parte, al observarlas, tenemos la familiar impresión que estamos experimentando lugares y espacios reconocibles de nuestro acervo cultural. Por otra, la curiosa y siempre angustiosa sensación de extrañamiento, como piezas de un rompecabezas doméstico que, aunque cercano, no terminamos de reconocer. Una de las infinitas posibilidades de lectura permite la opción de enfocar las imágenes de la ciudad que no *suceden*, es decir, que no se recuerdan. En otras, resemantiza los contenidos a partir de los elementos revisables de la misma. El fotógrafo no busca premeditadamente ese efecto de afirmación en el que espectador es capaz de deducir la ciudad en la que se encuentra, pero si sucede esa interpretación le alegra. Es, al fin y al cabo, un nexo narrativo que lo identifica con el público. En este sentido, sus imágenes son configuraciones creadas a partir de retales, *collages* los denomina con toda la intención intención el autor, que nos invitan a indagar en nuestra memoria personal, revisión postmoderna de los surrealistas *cadáveres exquisitos* tamizado por el tiempo expandido de la composición fotográfica digital.

¿Se puede fotografiar todo? Como en los cuentos de Calvino o Borges, el deseo de topografíar la realidad se convierte en un reflejo a veces mimético, otras deformado y otras muchas multiplicado de las mismas. La obra de Tornero, así como su proceso –en el que la cámara y los distintos dispositivos para captar imágenes están siempre presentes– parece explorar la totalidad, pero en ese pormenorizado y azaroso recorrido, demuestra que cualquier condición narrativa excluye cualquier certeza a favor del relativismo absoluto, como explica en su página web,

> En el proceso de creación de estos collages, aprovechamos el error de un software que no está programado para coser imágenes sin relación aparente. Desconocemos los parámetros de corte y unión que el programa va a seguir y, por lo tanto, lo imprevisto pasa a ser protagonista y a marcar el ritmo de la serie. Como vemos, el resultado final es en gran medida dejado al azar.

La condición de no decir nada –o de narrarlo de una manera alterada–, de cargar de nuevos significados sus imágenes, se extrapola incluso en los textos para sus catálogos. El fotógrafo escribe con otros y, al igual que en las fotografías, un software se encarga de montarlo todo desplazando el (sin)sentido de la imagen a la palabra, algo que ha aplicado igualmente a los textos críticos ajenos. Las infinitas posibilidades del azar se combinan para ser parte (in)consciente de su obra.

La obra de Tornero establece la generación de una narrativa en la que como un (anti)demiurgo se encarga de construir un mundo personal, un archivo existencial en el que la alteridad se convierte en la base de su trabajo. En este sentido el fotógrafo identifica su proceso de elaboración de imágenes como,

> una forma de desarrollar un mundo propio (…) documentando mi vida cotidiana, recopilo imágenes para un extenso archivo fotográfico personal, que es la base de mi trabajo. Creo obras donde trato de reelaborar en entorno. Situaciones que tratan de incentivar la curiosidad del espectador y hacerle reflexionar. Escenas contenedoras de un tiempo propio, donde se crea una realidad paralela, generalmente cargada de atmósferas psicológicas y/o emocionalmente inquietantes (Torrente, 2015: 60).

1. La ciudad en el libro expandido

Desazón, destrucción del orden y aniquilación de cualquier relato preconcebido son las sensaciones que trasladan sus imágenes. Lo que nos sitúa en el núcleo argumental de esta ponencia, el libro *The Random Series. Berliner trato, romananzo & madrileño trip*, editado en 2014 por la hispano-mejicana editorial RM. Este fotolibro es el resultado del trabajo realizado en estancias prolongadas

en las ciudades de Berlín, Roma y Madrid, donde reside actualmente. Incidir que son ciudades en las que ha vivido, alejándose del arquetipo de fotógrafo accidental que tangencialmente proyecta su mirada sobre un espacio metropolitano en un tiempo cronológico definido. Sus imágenes tienen el nexo argumental de la metrópoli y sus elementos, pero desplazando la idea que no es necesario *existir* en la ciudad, sino que es condición *sine qua non navegar* en ella, interactuando con espacios y personas. La ciudad, por tanto, es la excusa y el enlace de la narración. Vivir la atmósfera de la urbe que no ha sido elegida, que evita ser la guía común para el viajero y en la que busca premeditadamente los lugares más y menos reconocibles que, de alguna manera –obviando su lugar de residencia– han venido impuestos no por una afinidad personal, sino por las becas de creación que ha recibido.

Como en las imágenes y los textos, el azar es una condición del fotolibro. Todos y cada uno de los ejemplares son distintos entre sí, debido a que ha escogido una paginación aleatoria, conteniendo los mismos discursos e imágenes, pero distintos en su montaje, haciendo de cada uno de ellos una obra única. La manera de recorrerlo es obligatoriamente desordenada. Sin caer en la tentación de categorizar su trabajo tenemos necesariamente que detenernos en algunas consideraciones que identifican las distintas ciudades que lo conforman.

Berliner trato (2010) es el primer ejercicio fotográfico de *The Random Series* elaborado durante un año en la Künstlerhaus Bethanien. Las texturas de la ciudad son presencia absoluta en sus imágenes. Al igual que en la metrópoli, las fotografías de *berliner trato* tienen ese carácter de reconstrucción asumido durante la reunificación alemana. Al fotógrafo, que reconoce la curiosidad y el instinto como reclamo, le interesó la parte oriental ya que le parecía más enriquecedor el espacio debilitado del antiguo bloque comunista que la metrópoli escenográfica y redecorada de la parte occidental. En sus palabras, le sorprendían los espacios habitacionales que eran un tercio tienda, espacio de trabajo y unidad habitacional.

Destaca el carácter hibrido de las distintas culturas que pueblan Berlín y, fundamentalmente, la impostación de la cultura turca cada vez más expandida en la ciudad alemana. En la exposición que recogía su trabajo final, aparte de las series fotográficas, elaboró una instalación que metafóricamente representaba algo tan simbólico y popular de la comunidad turca como un *kebap*. Los girones de carne que desprendía eran metafóricamente

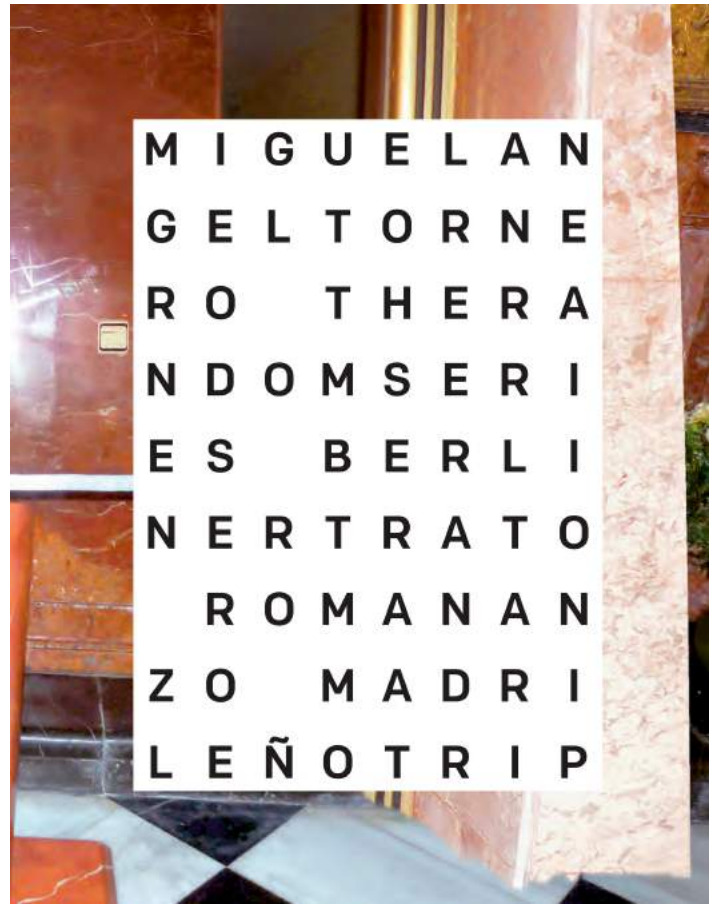


Fig. 1 – Portada del libro *The Random Series –berliner trato, romananzo & madrileño trip–* 2014. Fuente: M. A. Tornero



Fig. 2 ▲ – Vista de la exposición *The Random Series –berliner trato–*. Künstlerhaus Bethanien. Berlín, 2010. Fuente: M. A. Tornero



Fig. 3 ▸ – Sin título (*The Random Series –romananzo-*). Roma, 2013. Fuente: M. A. Tornero

jirones fotográficos. La peana que lo sustentaba contenía altavoces que emitirían música y sonidos referidos a esos lugares –aunque al final quedó en silencio–. Esas fotografías trituradas procedían de las impresiones sobrantes de un pequeño catalogo que el artista editó para la exposición en la Künstlerhaus Bethanien sobre el trabajo en la capital alemana.

Del mismo modo, interesado en el proceso del *decollage* de Mimo Rotella, elaboró más de dos mil imágenes. De ellas seleccionó diez de las que imprimió cien carteles en *blue back paper*, el formato de los carteles de conciertos. Estas piezas, una vez concluida la muestra, se destruyeron. La idea de la muerte de las imágenes y de su conciencia temporal, que además son aniquiladas por el fotógrafo, es una constante del trabajo del autor. Una preocupación que le ha llevado a elaborar obras y series con el objetivo de narrar la degeneración y deceso de la imagen fotográfica.

romananzo (2012-13) es el resultado de su *soggiorno* como becario en la Academia de España en Roma. En su compendio fotográfico es probablemente la ciudad que más reconoce ya que es consciente de que está muy definida y las imágenes referenciales no pueden desligarse de la ciudad. En este sentido, la voluptuosidad barroca aparece como un palimpsesto donde se recombina con los elementos populares, haciendo mención al contraste de los espacios nobles con el detritus urbano. Las imágenes mutantes se transforman en el contexto propio y en la relación que establecen con las demás. Una de las características de *romananzo* es que acentúa la mirada capaz de percibir la poética del escombro, de todo aquello que permanece oculto tras el recubrimiento. El valor de conferirle el aura artística a aquello que, en cierta manera, nos invita a desviar la mirada como espacio potencialmente ligado a la poética de lo bello.

Las imágenes romanas de Tornero recuerdan el esplendor y la decadencia de una ciudad que se regenera y se descompone, que se transforma irremediablemente, convirtiéndose en un lugar de culto popular que, por ende, se intensifica con los fragmentos globalizados y el espíritu netamente mediterráneo.

Madrileño trip (2014) elabora un recorrido por los elementos arquetípicos de la capital española. Se interesa particularmente por los procesos constructivos de los edificios ya que hay una presencia de los materiales de construcción en los que destacan el cemento, el mármol, el granito y el alabastro entre otros. También le interesan las referencias al desarrollismo de los setenta y, por tanto, le cuesta mucho más encontrar imágenes adecuadas ya que es un Madrid que esta desapareciendo. También le interesan los lugares de la ciudad. Desde su panorama en el Cerro del Tío Pío "Cuando se coronan hay una preciosa vista panorámica de Madrid, desde Vallecas, espectacular si coincide con la puesta de sol" a los cines, las cafeterías, las galerías de arte y los bazares como el Pantha Rey "frecuentarla es muy enriquecedor y, aunque en Amazon encuentres lo mismo algo más barato, son estos negocios los que te permiten ver, tocar e incluso oler... y eso hay que celebrarlo y apoyar" (Elorrieta, 2015). Al igual que en Berlín, ante las presencias escenográficas, Tornero prefiere la fotografía de los barrios, de sus elementos cotidianos, así como de los lugares populares del espacio urbano, en los que el inconsciente es uno de sus motores creativos,

> En mi actitud ante la fotografía –y ante Madrid en este caso–, pretendo que primen la curiosidad y el instinto; una donde se mezclen los rasgos del *flâneur*, del turista japonés obsesionado por documentarlo todo y –tal vez lo más interesante– la mirada caótica del bebé que se rige aún por una vida inconsciente ajena a convencionalismos, que se enfrenta a las cosas por primera vez.

En contraste con el recorrido fotográfico de las grandes urbes metropolitanas y apéndice de su libro expandido es la serie elaborada para la muestra "El Público" (2015) en el Centro Federico García Lorca de Granada. En este caso, la ciudad es (re)conocida por el fotógrafo ya que realizó sus estudios de Bellas Artes. Al igual que las series del libro, Tornero investiga sobre los espacios de la ciudad "exploraciones sobre la identidad de una ciudad en la que conviven de manera anárquica los grandes monumentos históricos con los edificios convencionales, la Alhambra con las falsas teterías árabes y los negocios para el turista" (Torrente, 2014: 61).

2. Photophopia

Tornero ha reflexionado lúcidamente sobre el papel de las imágenes en un mundo cada vez más saturado de ellas. Si el nacimiento de la fotografía fue la ciencia de la realidad que democratizó la imagen, la revolución digital ha permitido una sobrexplotación que necesariamente debe hacernos recapacitar sobre sus síntomasy excesos. Por ello, remontándose a los orígenes de la fotografía –y por extensión a su consideración como *memento mori*–, remarca la preocupación por la vida de las imágenes. Para el autor, el ejercicio fotográfico se convierte en una poética apropiacionista en la que no es necesario crear imágenes, sino que es necesario asimilar instantáneas cuya muerte química a comenzado a cercenar su existencia. El fotógrafo no solo no crea, no captura, sino que premeditadamente escoge imágenes ajenas que se transubstancian en espacios escultóricos a partir de los soportes fotográficos en extinción. Alegoría sobre la muerte química, perspicaz pensamiento sobre el paso de tiempo y la fotografía como documento existencial, como referencia al vacío y a cualquier posibilidad de catalogación. Como manifiesta: "me interesa constantemente barajar conceptos que están fuera, a priori, de lo estrictamente fotográfico" (Torrente, 2014: 56).



Fig. 4 – Vista de la obra Algo de vida fotosensible dentro de la exposición 8 Cuestiones espacialmente extraordinarias. Tabacalera, Madrid. 2014. Fuente: M. A. Tornero

Esa búsqueda de fotografías en descomposición nace de los escaparates de los estudios fotográficos de las ciudades, en la que el minucioso y el lento trabajo de la decoloración solar le permite refotografiar esas imágenes para construir otro archivo de copias de otros. De nuevo la capacidad del paseante se acentúa para recorrer lugares que le resultan fascinantes como las peluquerías y los bazares. En ellas, casi por accidente, encuentra gran parte de los materiales para su trabajo. Como hemos señalado, no solo no crea, simplemente escoge. La fotografía es algo vivo y, como tal, tiene una memoria destinada a extinguirse en la nada. Resultado de esta investigación es *Algo de vida fotosensible*, construcción de un invernadero que recogía y aislaba esas fotografías, en la muestra "Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias" en Tabacalera. Para Tornero "como las plantas, la fotografía depende de la incidencia de la luz y de un proceso químico para desarrollarse" (Espejo, 2015) en la que las imágenes quedan protegidas por un invernadero, destinado a protegerlas de su deterioro, en las que la imagen se convierte en un recurso escultórico.

3. A modo de epílogo

Establecer o manifestar alguna una conclusión sobre un trabajo tan netamente vivo y en permanente transformación como el de Miguel Ángel Tornero sería caer en una contradicción. Tan solo nos gustaría establecer unas notas a modo de escueto epílogo. Su obra, pese a ser una referencia nacional e internacional[1], está en un estado que aún tiene que lograr sus mejores resultados. Es necesario hablar de un artista que se resiste a cualquier encasillamiento y para el cual la denominación de fotógrafo solo ilustra una de sus múltiples capacidades. Para él, la fotografía es un ente vivo que se transforma tanto en los espacios metropolitanos como en la mirada del espectador que es capaz de detenerse en sus imágenes. Su fotografía es un tiempo de memoria, un espacio de reflexión y una brillante manera para interpretar los múltiples códigos que manifiestan la compleja ilegibilidad del mundo contemporáneo. Sus guías no comunes para viajeros son configuraciones de la modernidad construidas a partir de los grandes recursos narrativos del discurso fotográfico del XIX. En este sentido, su narrativa es absolu-

[1] En el manual de referencia *Photography is Magic* (2015) publicado por la editorial Aperture de Nueva York y escrito por la crítica y comisaria Charlotte Cotton (…) Tornero es el único español incluido. Igualmente ha sido seleccionado por Joan Fontcuberta para un número especial de la prestigiosa revista italiana *Mould* (primavera, 2015) dedicado a las derivas de la imagen en el siglo XXI. Hace unos meses, también *The British Journal of Photography*, una de las publicaciones más respetadas y de mayor tradición en Europa, mostraba igualmente un amplio reportaje sobre una de sus series, además de recomendarlo como uno de los 25 jóvenes autores a tener en cuenta en los próximos años (…) Asimismo, en las colectivas más representativas de los últimos tiempos sobre el estado actual de la fotografía de nuestro país, Tornero siempre ha sido señalado entre los nombres más destacados (Contexto Crítico, P2P, Fotografía 2.0…). (D´Acosta, 2015: 13).

tamente moderna ya que parte del conocimiento de la tradición, del oficio fotográfico –es la tercera generación de una familia de reputados fotógrafos–. Su obra manifiesta la actitud reconocida del *flâneur* baudeleriano, el observador fascinado –y en cierta manera absorbido– por la burguesía capitalista, el caos, los intersticios y las relecturas que operan entre el azar y la contradicción. Las fotografía de Tornero es algo que muestra aquello que no se ve, lo se manifiesta pero en lo que no detenemos nuestra mirada, composiciones imposibles de elementos cotidianos que se presentan de manera completamente diversa y que no están exentas de humor, ironía, cinismo y melancolía.

En cierto sentido, y apropiándonos de la metafísica de Baudrillard respecto a la política de representación, su fotografía sería inconcebible sin las herramientas de creación actuales ya que provoca una alteración completa de la imagen. Las combinaciones de Tornero son extrañas, aleatorias, inquietantes, en las que no participa solamente lo reconocible sino que hace participe todo aquello que esconden, lo que no es mostrado y que termina por desvelarnos la autentica condición de la existencia.

Bibliografía

D´Acosta, S. (2015). "Flashback: regresar al pasado, revisar el principio" en *Pretérito imperfecto compuesto. Miguel Ángel Tornero* (Catálogo de exposición). Huelva: Museo de Huelva.

Espejo, Bea (2015). Miguel Ángel Tornero. "La fotografía tiene a caducar, como un ser vivo" en El Cultural de El Mundo, Madrid. Disponible en http://www.elcultural.com/revista/arte/Miguel-Angel-Tornero-La-fotografia-tiende-a-caducar-como-un-ser-vivo/36750 (última consulta: 12 de noviembre de 2015).

Elorrieta, Gorka (2015). Milhojas de arte actual. Los 10 lugares favoritos de Miguel Ángel Tornero en El País, Madrid. Disponible en http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/03/06/madrid/1425677521_826013.html (última consulta: 12 de noviembre de 2015).

Fernández-Pello, C. (2015). "A veces ni las imágenes coinciden" en *The Random Series. Miguel Ángel Tornero* (Catálogo de exposición). Alcobendas: Centro de Arte Alcobendas.

Fernández, Horacio (2014). *Libros que son fotos, fotos que son libros* (Catálogo de exposición). Madrid: Centro de Documentación y Biblioteca del MNCARS.

Museology (2013). Contexto crítico. *Fotografía española en el siglo XXI/ Critical Context. Spanish Photography in the XXI century* (Catálogo de exposición). Madrid: Tabacalera.

Página oficial de Miguel Ángel Tornero. Disponible en http://miguelangeltornero.net/ (última consulta: 12 de noviembre de 2015).

Página oficial de The Random Series. Disponible en *http://therandomseries.tumblr.com/* (última consulta: 12 de noviembre de 2015).

Tornero, Miguel Ángel (2014). *The Random Series -berliner trato, romananzo & madrileño trip*-Barcelona/México D.F.: RM.

Torrente, Virginia (2014). *Ocho cuestiones espacialmente extraordinarias* (Catálogo de exposición). Madrid: Tabacalera.

— (2015). *El público* (Catálogo de exposición). Granada: Consorcio Centro Federico García Lorca.

BUSCANDO LA MIRADA OLVIDADA: ALCALÁ DE HENARES

Jose Julio Martín Sevilla
Universidad de Alcalá de Henares

1. Introducción

Reconocemos a ciertas ciudades del mundo por las imágenes que nos han transmitido grandes maestros de la fotografía: el viejo París de Eugene Atget; el Londres nocturno de Bill Brandt; el Estocolmo de Andreas Feininger; el Buenos Aires de Horacio Coppola; los diversos Nueva York de Berenice Abbot o la Barcelona de Francesc Català-Roca.

El objetivo de esta comunicación pretende dar a conocer un trabajo realizado a lo largo de 5 años, con estudiantes universitarios, sin conocimientos distinguidos de la técnica fotográfica, pero con un objetivo a captar, aparente fácil y sencillo: La ciudad que desaparece.

Desde la asignatura "La Construcción de la Mirada", que se imparte desde el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares, como asignatura de "libre elección" (ahora asignatura transversal) nos hemos puesto a mirar la ciudad que compartimos como lugar de trabajo semanal: Alcalá de Henares. Mirar a través del objetico de una cámara fotográfica, desde puntos de vista distintos, sólo teniendo en común el instante físico-cultural. Más de dos centenares de estudiantes universitarios, con un intervalo de edad acotado, entre los 20 y 25 años. El resto de variables que definen la mirada es divergente, apasionadamente dispar, no buscadas pero encontrada. Este colectivo de estudiantes procede de diversos lugares del mundo, desde los países americanos como Mexico, Argentina y Brasil; pasando por diversos orígenes de Europa, como Francia, Italia, Alemania, Austria, Rumanía, Bélgica, Holanda, incluso unos estudiantes filipinos. La mayoría de los estudiantes proceden de Madrid, pero también han acudido a nuestra aula estudiantes de Sevilla, Alicante y Baleares. Por otra parte, los intereses y la formación de los participantes es en gran mayoría relacionada con la Arquitectura, pero según pasaron los primeros años, comenzaron a incorporarse estudiantes de Medicina, de Biología, de Enfermería, de Fisioterapia, de Educación Física, de Magisterio, de Filología y de diversas Ingenierías: Informática, Industriales, Telecomunicaciones. Poco había preparado con antelación, el pregonero empezó a contar historias en una esquina de la Plaza Mayor y allí se fueron acercando poco a poco, curiosos de todos los lugares, cada uno con una cámara fotográfica en la mano.

El carácter experimental presidía el lugar de trabajo. La incertidumbre como resultado.

2. Las bases de trabajo

Aunque el estudiante se le transmitía una libertad en su trabajo, sobre todo ante el contacto novedoso, para la mayoría, con la cámara fotográfica, las bases del trabajo se han ido refinando con el paso de los años. Cualquier tipo de cámara se podía utilizar, incluidas digitales, analógicas y teléfonos móviles. Estaba claro que la inmensa mayoría de los estudiantes, no conocían la técnica de la fotografía y con el escaso tiempo dedicado a este trabajo, no parecía adecuado "asustar" a nadie con el manejo de una nueva herramienta, el objetivo debía ser otro. Aprender a montar en bicicleta montando en bicicleta.

Desde un principio había un objetivo claro, la mirada del estudiante, mediante la herramienta de la fotografía, debía estar siempre bien orientada, bien dirigida, bien marcada por el dedo índice del que acompaña al que aprende; además, el lugar, el objeto abstracto o ficticio dónde mirar, debía ser común para todos; y por último, la mano que sujeta el "sillín" de la bicicleta, debería ser la mano diestra de los grandes maestros de la fotografía que ya habían pasado por el mismo aprendizaje. Al principio sujetos con firmeza y poco a poco dejando hacer, pero siempre cerca, como referente moral, cultural e intelectual.

Si el objetivo metodológico estuvo claro desde el inicio, las bases teóricas de apoyo al estudiante, se fueron armando poco a poco.

El primero en incorporarse a esta experiencia fue el gran fotógrafo de origen chileno pero de formación estadounidense, Camilo José Vergara. De formación como sociólogo en la Universidad de NewYork en los primeros años 70, ha dirigido su trabajo como investigador sociológico mirando la evolución de las diversas sociedades norteamericanas utilizando la fotografía como testimonio de su evolución. En el año 2009, visitó nuestra Escuela de Arquitectura por primera vez, mostrando el trabajo de 30 años de visitar y documentar, con su cámara fotográfica, la decadencia urbana de las grandes ciudades norteamericanas. Recogiendo los cambios producidos en los barrios más deprimidos de Detroit, Baltimore, Camden, Nueva York o Los Ángeles. Vergara ha ido regresando periódicamente a los mismos lugares, visitados años atrás y recogiendo con su cámara la transformación sufrida por la ciudad observada. Centrándose en aspectos muy concretos de la ciudad: la sustitución de los viejos edificios por nuevos; las nuevas imágenes de los viejos edificios transformados; los cambios de uso de locales comerciales y sus nuevas imágenes; los nuevos habitantes; los restos de la ciudad que se conservan en la transformación; las costumbres sociales perdidas y las nuevas formas de relaciones humanas incorporadas.

Este amplio trabajo, extremadamente riguroso, ha sido posible gracias a un refinado método de trabajo, por el cual, en cada visita a las ciudades y barrios analizados, fijaba con su cámara puntos concretos de la ciudad, situados por coordenadas. A lo largo de los años volvía periódicamente al mismo lugar, al mismo punto referenciado y volvía a mirar al mismo lugar físico y a las gentes que ocupaban este lugar, con sus nuevos personajes, nuevas costumbres, comercios e imágenes.

Paralelamente a las visitas de Vergara a nuestra Escuela, el maestro que nos acompañó desde el principio fue Eugene Atget, el gran maestro de la fotografía francesa. Le pedimos ayuda ya que conocíamos su extraordinario trabajo que dejó para la posteridad y gracias al cual hemos conocido el viejo París de principios de siglo XX. Con su vieja cámara de Cajón, recogió más de 10.000 placas desde 1898 hasta su muerte en 1927. La rápida transformación del París de principio de siglo XX, que estaban desapareciendo por la intervención urbana auspiciada por el Barón Haussmann, movió a Atget a recoger un verdadero

testimonio de una vieja ciudad, que desaparecía rápidamente, no sólo en su forma, sino en la pérdida de sus tradicionales oficios, comercios, angostas calles, costumbres, personajes que habitaban la ciudad y estaban desapareciendo por el rápido cambio en la ciudad.

Atget nunca se consideró un fotógrafo artista-creador. Al comienzo de su oficio como fotógrafo, recogía imágenes que luego vendía a pintores para realizar sus cuadros. En su tarjeta de visita rezaba: "Eugène Atget: documentos para artistas, paisajes, animales, flores, monumentos, reproducciones de grabados, documentos y primeros planos".

Posteriormente se fue dando cuenta del valor de su importante "testimonio" tomado con cámara fotográfica, de un París en vías de extinción. Su trabajo se fue convirtiendo el de un autentico notario, que salía por las mañanas con su pesada cámara al hombro, tomaba el tranvía y recorría las calles captando con su cámara los vestigios de una ciudad en desaparición, clasificando y ordenando las imágenes recogidas en series de distinta entidad y contenido. Las categorías fundamentales en la que clasificaba su trabajo eran:

- Los viejos oficios: retratos de personas en el ejercicio de su oficio, algunos peculiares como el vendedor de paraguas, el guardián de plazas, el afilador, las prostitutas, etc.
- El viejo París: documentando edificaciones, calles, rincones, iglesias, fachadas, balcones, puertas, patios y escaleras con sus elementos decorativos.
- Paisajes-Documentos: recogía imágenes que servían de modelo a artesanos, pintores, artistas y dibujantes.
- El arte en el viejo París: constituye un estudio del arte, la arquitectura, ornamentación de iglesias, fachadas, soportales, puertas, aldabas, escaleras, patios, fuentes, etc.
- Alrededores: incluía viejas granjas, iglesias de pueblo, rincones naturales, caminos, todo ello de los alrededores de París.
- Topografía del viejo París: esta es la serie más corta, y la última iniciada, en ella Atget recorre metódicamente las calles del viejo parís, distrito por distrito, para dejar constancia del aspecto y la estructura del casco antiguo de la ciudad. La morfología de la ciudad vieja, de la trama urbana.

En un extracto de una carta dirigida a Paul Leon, Director de Bellas Artes, el 12 de noviembre de 1920, Atget pedía ayuda para dejar su legado a salvo:

> Señor:
>
> Durante más de veinte años he recopilado, con mi trabajo y mi iniciativa individual, en todas las viejas calles del viejo París, fotografías, en formato 18 x 24, documentos artísticos de la hermosa arquitectura de los siglos que van del XVI al XIX: antiguos palacetes, mansiones históricas o curiosas, hermosas fachadas, hermosas puertas, hermosas carpinterías, aldabas, viejas fuentes, escaleras de estilos definidos (de madera y hierro forjado), los interiores de todas las iglesias de París (conjuntos y detalles artísticos de Notre-Dame, Saint-Gervais et Saint-Protais, Saint-Séverin, Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Roch, Saint-Nicolas-du-Chardonnet, etc.").
>
> Esta enorme colección, artística y documental, está hoy en día concluida. Puedo decir que tengo en mi poder todo el viejo Paris[1].

Como decía con anterioridad, poco a poco se fueron incorporando otros grandes maestros de la fotografía, con el fin de ir ayudándonos en nuestro trabajo, el siguiente fue el maestro Francesc Català-Roca.

---

[1] Carta dirigida a Sr. Paul Léon, director de Bellas Artes, el 12 de noviembre de 1920 y reproducida por Jean Leroy. *Atget, magicien du vieux Paris et son époque*. Paris: Paris Audiovisuel, Pierre-Jean Balbo, 1992, p. 30.

A principios de los años 50 del siglo pasado, la editorial Destino encargó a Català-Roca una guía de Barcelona y posteriormente otra de Madrid. Las guías ivan acompañadas de textos de escritores importantes de la época: Enrique Vila-Matas y Juan Antonio Cabezas, respectivamente. Barcelona era la ciudad que conocía perfectamente Català-Roca, donde residía desde su infancia, sin embargo, Madrid fue visitada en dos ocasiones a lo largo de 1953.

El común denominador de ambos trabajos era que recogían toda una serie de instantáneas de ciudades en vías de desaparición, imágenes de una belleza extrema, en las que la luz intensa de la mañana, las sombras, los reflejos, convertía a un viejo autobús de línea circulando por la Avenida de América, en un espectáculo visual inolvidable.

Los temas tratados en la fotografías permitían establecer el "carácter" de cada ciudad.

¿Por qué el "carácter"? Porque establecían un conjunto de cualidades o circunstancias propias de cada ciudad que las distinguen de las demás, porque establecen un modo distinto de ser. Pero también por que aparecen señales que han quedado en la ciudad por el efecto de la cultura del lugar, de las experiencias vividas por sus habitantes. En definitiva, señales, marcas indelebles que quedan impresas en los muros de sus calles y sus casas.

El carácter de Barcelona viene definido por las imágenes del Paseo de Colón al atardecer; con la llegada en coche a Barcelona por la Avenida Diagonal; con la Plaza de Cataluña ocupada por turistas que pasean distraídos; con los limpiabotas trabajando frenéticamente, vigilados por el cartel de Lola Flores en el que se anuncia su última película; las calles estrechas del Barrio Gótico con marineros paseando; el organillero y el carrusel del Paralelo; las terrazas abarrotadas de la Diagonal; la sastrería muestra sus maniquíes en sus escaparates; las jaulas de pájaros inundando la Rambla; los elegantes autos brillando al sol que discurren por la Diagonal: el tranvía discurriendo por Diputación al que se sube el último viajero rezagado. Estas imágenes junto a otras muchas han permitido conocer a una ciudad sin haber pisado sus calles.

La imagen de Català-Roca de Madrid está marcada por los cines nocturnos de la Gran vía; las secretarias paseando por la Gran Vía; a Cenicienta bajando por la escalera en la Gran Vía; por el autobús de dos pisos en Callao; por la calle Arenal mojada; por el recadero bajando las escaleras del metro; por el vendedor de pájaros trinadores y de "polichinelas"; las calles de "El Rastro" con su cachivaches; las sombrererías de la Cava Baja; el patio de la corrala de Mesón de Paredes con la ropa tendida al aire; el tranvía bajo el Viaducto; el andén del metro de Puerta del Sol abarrotado; el "sereno" de Arco de Cuchilleros; los libros de la Cuesta Moyano; los brillantes aviones del aeropuerto de Barajas; la salida del autocar por la avenida de América al atardecer. Nos explicaba Català-Roca:

> No soy un fotógrafo de estos que van con la cámara pegada al hombro y disparan muchas fotografías. No. Yo veía una escena en la calle y en mi cabeza surgía la fotografía. Luego iba con mi cámara, en aquellos años una Rollinflex, y recuperaba esa fracción de la realidad. Hacía muchachos tocando el órgano, escenas de toros, niños, ancianas, todo aquello que llamara mi atención y que fuera algo que yo viera a punto de desaparecer (Català-Roca, 1995: 23).

Su trabajo, más que un testimonio del pasado, es una explicación del camino personal recorrido por el autor, y que algunos de nosotros, espectadores que hemos contemplado sus fotografías, nos explicamos nuestra propia vida pasada.

3. El método de trabajo

Como trabajo experimental, hemos ido ajustando poco a poco la manera de plantear el trabajo al estudiante que ha ido pasando por las aulas de nuestra Escuela de Ar-

quitectura. Es necesario tratar con el estudiante para explicar las variables fundamentales de la mirada: cómo mirar, dónde mirar, qué mirar y por qué mirar.

Para comprender el cómo mirar la ciudad desconocida, echamos mano de la actitud del "paseante" que pulula por las ciudades sin un objetivo concreto. ¿Cómo se mueve un paseante en una ciudad?. Para ello recurrimos a la gran fotógrafa Cristina García Rodero que explica, como nadie, la estrategia a seguir: "Siempre he ido a lo que salga, a la aventura. Siempre sola. El viaje para mí es descubrimiento, conocimiento; poder compartir, ser testigo. Es regresar con un tesoro: traer imágenes que estén a la altura de lo vivido y hacer de eso una obra personal que te defina como creador y como persona, que es a lo que todos aspiramos en realidad".

Como el "paseante", aquel para el que el tiempo no importa, aquel para el que andar por la ciudad es un arte; el que se haya al margen de la corriente de la vida cotidiana y de sus imposiciones. El paseante percibe mejor que nadie la historia urbana a través de los detalles que para el resto pasan desapercibidos.

Este dejar pasar el tiempo, sin premura, permite ir, venir, volver a pasar, descubre que la ciudad es una mina inagotable, buscando el más mínimo rastro del pasado. La historia de nuestras ciudades la podemos escribir también en base a retazos, fragmentos, detalles o reliquias.

Pero no basta sólo el control del movimiento y la actitud frente a la ciudad, el objeto a analizar. La diferencia entre el mirar del "paseante" y el comprender, es que la mirada es voluntaria, su intensidad aumenta y disminuye a medida que el foco de interés es destripado por nuestro cerebro. Para que la mirada se útil para nuestro objetivo, es necesario el estado del individuo en "alerta". Es decir, siempre estar en estado de alerta, con uno o muchos objetivos pendientes en nuestra cabeza. Estos objetivos, no sólo visuales, si no pendientes de nuestra imaginación, deben de quedar muy claros para el estudiante para que poco a poco entre en el juego, que demostrarle que su mirada es prodigiosa, ya que mira y encuentra. Además, se da cuenta que dónde mira, no ha mirado nadie. Descubre por qué mirar. El descubrimiento excita más aún la búsqueda: "En el mirar está el sentir, está el interrogar, el profundizar. Una cosa es ver y otra es mirar. Cuando salgo a la calle no veo nada; sin embargo, cuando cojo la cámara suceden muchas cosas, porque hay una voluntad de ver, de mirar. Y si miras, suceden cosas. Fotografiar es querer ver. Querer ver con sentimiento"[2].

4. El objetivo del trabajo

Nuestro acercamiento durante estos años a la ciudad de Alcalá de Henares ha sido de ida y vuelta, discontinuo. Siempre nos hemos acercado de forma tangencial. Gran parte de los estudiantes no conocen la ciudad y su edad impide que hayan tenido una relación estrecha con esta ciudad, formada a base de retazos que los siglos han ido conformando. Su morfología es rica pero compleja para un estudiante de 20 años. Es importante evitar el rechazo que genera la complejidad de una ciudad en la que conviven restos medievales, con la intervención de la arquitectura religiosa propia de distintas órdenes y momentos históricos. Las secuelas de la ciudad agraria surgen por doquier, incorporada a retales de múltiples reformas y de diversa procedencia. En definitiva, hemos trabajado en la ciudad sin que el estudiante fuera consciente que el objetivo final era la propia ciudad.

Aprendiendo del maestro Atget, hemos ido desmenuzando la complejidad del problema. Sin llegar a la preci-

[2] García Rodero, Cristina. *Entrevista a Cristina García Rodero*. Yolanda Gándara. http://www.jotdown.es

sión y minuciosidad que nos llevaría a una investigación propiamente dicha y una categorización de la búsqueda, como decía anteriormente, el acercamiento a la ciudad ha sido siempre tangencial. El hilo conductor siempre ha sido el mismo: la ciudad que desaparece. Los temas fundamentales tratados han sido:

El trazado de la ciudad que desaparece: sus calles; los soportales que cobijan a los paseantes; los edificios religiosos que mantienen el culto; los restos arqueológicos de momentos arquitectónicos pasados; los pasadizos ocultos; las grandes murallas y las tapias modestas…

Los personajes, su costumbres, sus hábitos que todavía se mantienen y que caracterizan a la ciudad y la diferencia de otras: sus religiosas paseando por sus calles; los estudiantes ocupando rincones y calles; los turistas con sus movimientos continuos; los personajes propios de la ciudad (el pintor ermitaño, la gitana que lee la palma de la mano); las figuras recurrentes del mundo cervantino; las palomas que ocupa los viejos muros de la ciudad; los cipreses que siempre apuntan al cielo; las cigüeñas que otean desde las alturas; el sonido de las campanas…

Los restos de momentos históricos pasado: ruinas de edificios que fueron fundamentales en su día; tiendas olvidadas; escaparates obsoletos; restos de fuentes, bancos y pavimentos, que fueron usado en su tiempo y hoy sólo nos contemplan; detalles de cerrajería ya irrepetibles; portones, aldabas, viejas cerraduras…

Retazos y residuos que perduran en muros y rincones, olvidados por alguien y que fueron útiles en su momento: esculturas abandonadas en viejas hornacinas;





Figs. 1 y 2 – *Imágenes seleccionadas de los trabajos de los alumnos de la asignatura "La construcción de la mirada".* Imágenes pertenecientes al archivo fotográfico del Área de Expresión Gráfica Arquitectónica. Escuela de Arquitectura. Universidad de Alcalá





Figs. 3 y 4 – *Imágenes seleccionadas de los trabajos de los alumnos de la asignatura "La construcción de la mirada".* Imágenes pertenecientes al archivo fotográfico del Área de Expresión Gráfica Arquitectónica. Escuela de Arquitectura. Universidad de Alcalá

anuncios oficiales ya sin uso; restos escultóricos reutilizados o perdidos en las fachadas erosionadas; materiales ya no usados pero que aportan el color y las texturas de la ciudad…

La historia de las ciudades se puede leer en sus muros, en sus patios, en sus ruinas, en sus pavimentos, en sus casas antiguas y en sus gentes, el caso es saber leer los signos que perduran y descifran su sentido en el tiempo. Para saber leer con la mirada hay que poner en práctica nuestro cerebro y sobre todo nuestra pasión por encontrar lo olvidado.

Bibliografía

"Carta dirigida a Sr. Paul Léon, director de Bellas Artes, el 12 de noviembre de 1920 y reproducida por Jean Leroy" en *Atget, magicien du vieux Paris et son époque*. Paris: Paris Audiovisuel, Pierre-Jean Balbo, 1992, p. 30

Català-Roca, Francesc (1995). *Francesc Català-Roca: Impressions d´un fotògraf: memòries.* Barcelona. Edicions 62, p. 23.

García Rodero, Cristina. *Entrevista a Cristina García Rodero*. Yolanda Gándara. Disponible en http://jodown.es

UNA INTERVENCIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO DESDE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE VIGO

Juan Carlos Meana
Román Corbato
Universidad de Vigo

La universidad pública se debe, en gran medida, al contexto que la hace posible, no solamente por el sostén económico que ésta le proporciona sino como agente social, estando moralmente obligada a aportar conocimiento y transformación a la sociedad. La universidad genera así, una formación, una investigación y una transferencia de conocimiento que ha de revertir necesariamente en esa misma sociedad. No podemos obviar que en las academias del conocimiento tenemos un compromiso importante para generar cambios en la sociedad a la que pertenecemos y de la que somos, necesariamente, parte activa y participativa.

Cabría preguntarse entonces por tres interrogantes que nos sitúen el problema de esta relación y nos ayuden a centrar modelos de actuación y estrategias de colaboración y/o infiltración en la sociedad. Así, preguntar por *cómo* podemos participar desde el ámbito de conocimiento que nos pertenece, es decir el arte y las humanidades; por *cuál* es nuestro compromiso con la sociedad más inmediatamente cercana que nos acoge y nos nutre; y, de igual modo, preguntarnos *para qué* participar**,** nos ha de ayudar a centrarnos en desarrollar modelos de intervención, participación e infiltración que hagan posible pequeños cambios sociales y un beneficio en el bienestar ciudadano.

El caso que desarrollamos en este artículo aborda la intervención en el espacio urbano a través de un proyecto pictórico que cambia sustancialmente espacios degradados convirtiéndolos en habitables y con una alta carga de sensibilidad estética. La intervención se hizo en el primer trimestre de 2014 con la participación mediante concurso de alumnado del *Máster en Arte Contemporáneo. Creación e Investigación* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo, y el espacio se encuentra en la calle Grecia del barrio de Monteporreiro en la ciudad de Pontevedra.

1. ¿Cómo participar?

Desde la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, y dentro del compromiso anteriormente descrito, estamos llevando a cabo una serie de actividades que tienen que ver con la *actividad expositiva* como apertura pública de

resultados que vamos *obteniendo en la formación, investigación y transferencia de conocimiento.*

Esta *actividad expositiva* no podemos decir que sea innovación en sí misma, puesto que el concepto mismo de exposición es inherente al arte, pero sí que supone una inserción y compromiso en un contexto sociocultural y político diferente, en una universidad también distinta.

La actividad expositiva de la creación artística en sus diferentes formalizaciones y ámbitos se ha de entender como una manera de generar y transferir conocimiento, en su amplio sentido, a la sociedad[1].

Ha sido un objetivo marcado desde los inicios de las transformaciones del denominado Plan Bolonia, la realización de exposiciones de los resultados obtenidos por el alumnado, tanto en las titulaciones de Grado como de Máster. La actividad expositiva ha sido un rasgo característico de la titulación. Periódicamente se mostraba el trabajo del alumnado bajo diferentes criterios de selección y organización. Con la configuración de los nuevos planes de estudio y la declinación a favor del desarrollo de los procesos de aprendizaje frente a los de la enseñanza, ha hecho que la actividad expositiva, y todo lo que supone la transmisión y transferencia del conocimiento, se haya perfilado desde un punto de vista más profesionalizado. Estamos dando importancia tanto a la elaboración y desarrollo de proyectos artísticos como a su exhibición, entrando en contacto y colaboración con entes, organismos y empresas que posibiliten el acercamiento del alumnado a la realidad laboral. Concretamente, en el caso que nos ocupa, colaborando con la empresa de construcciones ANIDA.

Buscando el acercamiento a la profesionalización, hemos visto que este hecho obliga a ver al propio alumnado sus trabajos y producciones con una mayor distancia y objetividad al entrar en relación con los de sus semejantes en un mismo espacio.

Hemos de destacar en este sentido la exposición llevada a cabo en el Vicerrectorado del Campus de Pontevedra bajo la denominación *Arte urbano y espacio social* (2014), donde se presentaban los resultados de dos concursos para la intervención pictórica con sendos murales en el espacio público de la ciudad, uno en un bloque de viviendas privado y el otro en el pabellón de deportes de la Universidad de Vigo en Pontevedra. La finalidad de esta exposición fue hacer visible los diferentes proyectos con sus planteamientos conceptuales, desarrollos y posibles formalizaciones.

1.1. Intervención Dazzle[2]

Destacamos que en el caso de la intervención en el bloque de viviendas, se hizo por iniciativa de una empresa privada que propuso a la Facultad la colaboración para mejorar el entorno del barrio donde estaban construyendo. La empresa dotó de presupuesto la iniciativa tanto para el premio como para su ejecución. El hecho de llevar a cabo la propuesta, además de la elaboración del proyecto, supuso el compromiso de los estudiantes también con la ejecución que se tuvo que planificar y desarrollar de manera profesional con los consiguientes requerimientos de tramitación de permisos, compromisos con la seguridad, gestión de maquinaria, etc.

---

[1] Ver en este sentido los catálogos de las exposiciones que se vienen llevando a cabo desde 2012 bajo el título de *Do final e do comezo* para graduados y *Eso sigue su curso* para Máster; o la reciente muestra en la ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela *Camino: El origen*.

[2] Este proyecto, ganador del concurso de intervención artística, se engloba en la investigación que uno de los autores de este artículo, Román Corbato, está desarrollando para su tesis doctoral en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, analizando las relaciones entre paisaje y lugar en el arte contemporáneo.



Fig. 1 – Área de intervención en el barrio de Monteporreiro: estado previo. Fuente: R. Corbato

Dicha propuesta, ejecutada durante los meses de Marzo y Abril de 2014, consistía en intervenir una serie de fachadas, muy próximas al área de acceso del nuevo bloque de viviendas situado en la calle Grecia del Barrio de Monteporreiro en Pontevedra, como se ha comentado al principio de este artículo. El conjunto de fachadas, en no muy buen estado de conservación ya que presentaba signos de abandono y falta de mantenimiento como manchas de humedad y grietas, cuenta con unas dimensiones aproximadas de 6 metros de alto por 50 metros de largo (fig.1).

Trabajar con el contexto y el lugar fue el punto de partida de esta intervención. Susana Canogar destaca la importancia del contexto cuando nos enfrentamos a un proyecto de arte público, recordando que:

> La experiencia ha demostrado que aquellas obras de arte que de alguna manera dialogan con su entorno, o hacen alusión a la memoria del lugar, suelen integrarse con mayor facilidad en la escena pública, y tienen una mayor aceptación por parte de la ciudadanía (Canogar, 2005: 9).

Esta integración en el espacio público es lo que se buscaba desde los primeros bocetos preliminares del proyecto: trabajar en estrecha relación con el contexto para generar una propuesta que estuviese "tejida con el lugar" (Fernández, 2014: 19). Se pretendía con ello disolver la volumetría quebrada de las distintas fachadas conformando una propuesta que unificara el conjunto, para obtener así un espacio urbano con mejores cualidades ambientales y estéticas.

Para ello nos basamos en el modelo de camuflaje mediante deslumbramiento o "dazzle camouflage", que era un mecanismo utilizado por la artillería naval de las tropas aliadas sobre todo durante la II Guerra Mundial. Inspirado en el camuflaje de ciertos animales como la cebra o el leopardo este modelo de ocultamiento conseguía que el enemigo tuviese una percepción mucho más compleja del tamaño, dotación, velocidad y partes del barco. Ajustando los patrones de este sistema de deslumbramiento resultaba imposible alinear el objetivo por parte del enemigo, ya que este patrón creado ofrecía un resultado incoherente en forma, y al disparar se solía errar dicho objetivo. El sistema se perfeccionaba con el dibujo de un arco en la parte central del barco, que provocaba la sensación de que éste se movía más lento. Los estudios prosiguieron en dicha línea, y se probaron colores, estimando cuáles serían más brillantes, o cuáles producirían más confusión. El ejército británico tenía una sección de camuflaje, que en 1916 contrataría al pintor Norman Wilkinson para desarrollar los modelos de líneas fracturadas o bandas. Wilkinson se convertiría en teniente de la Royal Navy desde entonces. Su trabajo sería supervisado por el artista vorticista Edward Wadsworth. La efectividad de estos modelos sería comprobada en la I Guerra Mundial

y perfeccionada para la II. No sólo los barcos británicos incorporaban estas estrategias defensivas, sino también los rusos, estadounidenses y canadienses (Cf. Behrens, 1999: 53-59), (fig. 2).



Fig. 2 – "Dazzle camouflage": camuflaje para barcos durante la II Guerra Mundial. Fuente: Google

La evolución del modelo tipo "dazzle", siguió en la pintura. Picasso realizaría estudios cubistas sobre él y se lo mencionaría varias veces a Gertrude Stein en sus muchas conversaciones. Por su parte, los futuristas, en su afán de transmitir las ideas de movimiento y velocidad y, más concretamente, Giacomo Balla fue pionero en plasmar la esencia del movimiento en el ámbito del diseño. Para ello adaptó los ideales de este movimiento al mundo textil y creó trajes futuristas muy similares a las pinturas "dazzle" que transmitían un dinamismo muy similar al que podíamos encontrar en sus cuadros[3].

Para nuestra fachada nos basamos en esta técnica de camuflaje. De alguna manera estos barcos se nos parecían a esta fachada, objetos horizontales que requerían desmaterializarse para ofrecer un perfil diferente, más abstracto, que permitiera no reconocer su verdadera naturaleza. No se trataba de crear un camuflaje que hiciera desaparecer al muro, sino crear una suerte de patrón que fragmentase su silueta tan rotunda e hiciera más amable este espacio urbano. De este modo, se buscó una solución plástica continua que recubriese fachadas, portones, rejas de ventanas, cubiertas, bajantes y canalones con el fin de dar al proyecto más potencia y continuidad. Mediante un patrón generado a base de un sistema de triángulos equiláteros de 70 centímetros de lado que se repitió de forma continua conseguimos esa imagen plástica envolvente. La elección de los colores respondió a la voluntad de conseguir una mayor integración en el entorno y relacionar la obra con el propio lugar. Por ello, se tuvieron en cuenta las texturas y colores de los materiales de la fachada del bloque de viviendas que estaba enfrente de la intervención. Básicamente, se trataba de una fachada formada por paneles metálicos de aluminio en distintos tonos de grises. Se decidió, por tanto, combinar cuatro colores planos: blanco, gris 30%, gris 60% y negro buscando armonizar nuestra intervención con las fachadas próximas, a la vez que obteníamos un efecto similar al conseguido con el camuflaje "dazzle" durante las Guerras Mundiales (fig. 3).

> La concepción de una obra *site-specific* está relacionada con el lugar para el cual es concebida y por tanto tiene en cuenta los aspectos físicos, topográficos, formales, simbólicos, históricos, políticos, económicos, sociales o institucionales que definen ese espacio. El lugar por tanto pasa a ser objeto y significado de la obra (Fernández, 2014: 20).

Para la ejecución de la propuesta se contó con la colaboración de la empresa constructora del bloque de viviendas

[3] Ver *página oficial del Museo Thyssen - Bornemisza*. Disponible en: http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/46 (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

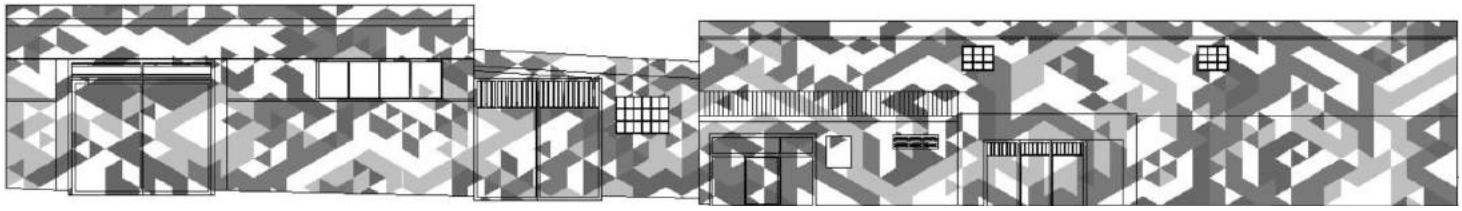


Fig. 3 ▲ – Alzado de la propuesta con el diseño del patrón. Fuente: R. Corbato.



Fig. 4 ▸ – Fotografía de la propuesta, ya terminada, desde una de las casas vecinas. Fuente: R. Corbato.

anexo. Durante el primer mes, aproximadamente, se planificaron y gestionaron, de forma conjunta, todas las necesidades técnicas como la tramitación de permisos para la ocupación de la vía pública y el alquiler de la maquinaria necesaria. A continuación, se procedió al saneamiento de las distintas superficies que conformaban el área de actuación: se eliminaron las manchas de humedad y se repararon la mayor parte de las grietas existentes. El siguiente paso consistió en pintar de blanco todas las fachadas a intervenir. Fueron necesarias tres capas de pintura blanca para cubrir todas las superficies. Una vez hecho esto, se pudo comenzar a replantear el patrón triangular; este proceso se realizó en colaboración con la aparejadora de la empresa constructora que se encargó durante más de tres días de coordinar y supervisar el trabajo de los dos operarios que se encargaban de este proceso. Por último, y en apenas dos días, el equipo de pintores se encargó de delimitar, mediante la técnica del encintado, y pintar con los tres colores restantes, gris 30%, gris 60% y negro, las distintas superficies del muro, que previamente, durante el replanteo, habían sido señalizadas, indicando en cada una de ellas su color correspondiente y, de este modo, agilizar el proceso de pintado. Debemos recordar que gracias a la buena coordinación con el equipo de la empresa constructora y a todo el trabajo previo de gestión y planificación se consiguió optimizar al máximo el tiempo de ejecución de este proyecto (figs. 1 y 4).

2. ¿Cuál es el compromiso?

El reconocimiento de la calidad obtenida por parte de los participantes en ambos concursos fue uno de los objetivos, pero sin duda el mostrar a la ciudadanía las propuestas para mejorar los entornos de la ciudad desde la sensibilidad estética ha sido el objetivo primordial de estos trabajos expuestos.

Respondiendo a la cuestión inicialmente planteada de *cuál* es nuestro compromiso con el contexto**,** no podemos olvidar que este tipo de exposiciones cumplen, además del papel interno académico que describimos:

- Una faceta de muestra pública de los resultados adquiridos como titulación, como centro universitario público que ha de mostrar con transparencia los resultados a los que se llega tras un periodo de actividad. Es aquí donde el papel de interrelación

con el contexto social cobra su mayor dimensión, puesto que mostramos el resultado de un proceso de formación y sensibilización que ha de interrogar los valores sensibles artísticos y la renovación simbólica dentro del lenguaje plástico.

- Mostrar a la sociedad las creaciones artísticas es hacerla partícipe de un proceso de indagación y construcción plástica que ha de llevarla a cuestionarse y abrir su propia capacidad de renovación simbólica que no ha de permanecer estancada sino que, en un mundo global y cambiante como el que nos toca vivir, está en permanente remodelación y reajuste.
- La actividad expositiva se muestra como una de las vías y resultados visibles de un proceso sistémico amplio y complejo.

En este sentido y si reconocemos que el arte atiende a tres niveles desde el sujeto a su contexto, tenemos las claves para apuntar en la dirección adecuada de cara a la organización y estructuración de un proceso formativo sobre el que incidiría la actividad expositiva. Así los niveles serían:

- Subjetividad como afirmación de una singularidad capaz de intervenir y aportar nuevos significados al plano social.
- Patrimonial como afirmación de una identidad social que conlleva una gran carga de información y valores sociales.
- Cultural como transmisión de la manera simbólica de ver el mundo en las coordenadas de espacio-tiempo, que determinan y legan la manera de sentir y de pensar.

La educación y sensibilización artística forma personas capaces de crear y generar contenidos mediante imágenes y objetos o eventos dentro del campo de las artes plásticas y visuales, pero no podemos olvidar que también educa una sensibilidad como espectadores de la oferta cultural visual de nuestra cultura urbana más contemporánea.

3. ¿Para qué participar?

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo ha entendido en el contexto de la transformación experimentada en la Universidad con el denominado Plan Bolonia, que la actividad expositiva es fundamental en el transcurso de la formación por las siguientes razones y argumentos[4]:

a) Culminación de un proceso de aprendizaje.
b) Acercamiento a una dinámica profesional.
c) Adquisición de competencias, habilidades y capacidades.
d) Experimentación de un sentimiento de pertenencia a una generación, grupo, promoción, institución.
e) Visibilidad de un proceso de trabajo.
f) Relación con un contexto más amplio que el de la propia facultad.

Situándonos desde el punto de vista del sujeto vemos que la práctica artística articula una gran carga de información donde se conjugan y convergen tres planos del sujeto creador que ha de ir desarrollando en su proceso de madurez y profesionalización:

[4] Ver *Página de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo*. Disponible en http://baliza.uvigo.es/magicbox/_docs/39jdx5q6p5bggr94o80691d525oygyqk/09_memorias%20titulos/memoria%20grado%20BBAA/03-objetivos_memoria%20grado%20BBAA_web.pdf (última consulta: 9 de noviembre de 2015).

- La percepción y la sensibilidad, en el sentido de perfilar, seleccionar y organizar de manera autónoma y autodirigida la experiencia artística permitiendo agudizar e intensificar la percepción, lo emocional y la sensibilidad, así como la parte expresiva y comunicativa que tiene el arte e inherente a un sujeto sano psíquicamente. Educar la sensibilidad y el plano emocional sabiendo ver y sentir.
- Conocimiento y dominio técnico, encaminado a la organización material y estructural de la información, donde se hace posible aquello que se desea y donde el taller es el centro de la experimentación. El dominio y la práctica técnica son indispensables para una eficacia en la expresión, la comunicación y la transmisión del conocimiento. Educar la habilidad técnica y constructiva sabiendo hacer.
- Formación conceptual y sociocultural, encaminada a conocer el contexto, los valores culturales, las disciplinas afines con las que el arte ha de enfrentarse y dialogar continuamente, configurando una determinada manera de pensar y sentir del momento. Es un saber pensar y hacer pensar.

Vemos que hay que atender simultáneamente a estas tres dimensiones del sujeto, lo que hace del arte una disciplina de integración donde confluyen aspectos que hacen de la actividad artística un proceso de interdisciplinariedad, lo que sin duda alguna tiene que ver con su particular dificultad para ser acotado, definido, perfilado y para visualizar su aplicabilidad inmediata.

4. Conclusiones

En consecuencia con lo anteriormente expuesto:

- La actividad expositiva forma parte del desarrollo de un aprendizaje que se despliega como culminación de un proceso de creación.
- Resulta también una manera de visibilizar y dar cuentas de un compromiso para con el contexto social.
- Desarrollamos un abanico amplio de formatos expositivos que debidamente canalizados inciden en las competencias que el alumnado ha de adquirir.
- No debemos perder de vista que el arte transcurre entre lo poético y lo político, espacio amplio de generación de ideas, de sensibilidades y de formalizaciones, donde ha de saber introducirse el alumnado e introducir a una sociedad expectante.
- Desde el punto de vista del espacio público, se ha acondicionado un espacio degradado.
- En el proceso de selección del proyecto se propuso la participación del vecindario de la finca afectada a través de la Presidenta de la Comunidad.
- Se ha producido una actuación de carácter estético que produce una sensación de mayor bienestar en el espacio urbano afectado.
- Se ha pretendido una sensibilización visual y estética de manera que los vecinos que frecuentan el lugar se vean más integrados, satisfechos y orgullosos del lugar que habitan, consiguiendo un mayor respeto por su barrio.
- Se ha demostrado a los organismos implicados en la ordenación de los espacios, en el urbanismo y la construcción, que mediante el arte es posible una mejora de las condiciones de habitabilidad de los espacios públicos.
- Que es posible, desde el arte y mediante la colaboración con otros gremios profesionales, elevar la sensibilidad y hacer una labor de concienciación y educativa de carácter transversal. Todo ello incide en un aumento de la calidad de vida y el bienestar.

Bibliografía

Barcia, Ignacio (coord.) et al. (2012). *Eso sigue su curso*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.

— (coord.) et al. (2013). *Eso sigue su curso*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.

— (coord.) et al. (2014). *Eso sigue su curso*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.

Behrens, Roy R. (1999). "The Role of Artists in Ship Camouflage During World War I" en *LEONARDO*. Vol. 32, Nº 1, 1999, pp. 53-59.

Canogar, S. (2005). "Presentación" en De la Horra, A. (coord.) et al. en *II Jornadas sobre Arte Público*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso y Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz.

Fernández, Almudena (2014). *Pintura site*. Santiago de Compostela: DARDO.

García, Silvia (com.) et al. (2013). *Do final e do comezo*. Pontevedra: Pazo da Cultura de Pontevedra.

— (com.) et al. (2014). *Do final e do comezo*. Pontevedra: Pazo da Cultura de Pontevedra.

García-Alén, María (dir.) et al. (2015). *Camiño (A Orixe). Camino (El Origen).* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia y Fundación Cidade da Cultura de Galicia.

Meana, Juan Carlos (com.) et al. (2012). *Do final e do comezo*. Pontevedra: Pazo da Cultura de Pontevedra.

Página de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Disponible en http://baliza.uvigo.es/magicbox/_docs/39jdx5q6p5bggr94o80691d525oygyqk/09_memorias%20titulos/memoria%20grado%20BBAA/03-objetivos_memoria%20grado%20BBAA_web.pdf (última consulta: 9 de noviembre de 2015).

Página del Museo Thyssen - Bornemisza. Disponible en http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/46 (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

EL MAUSOLEO DE LOS CARVALHO MONTEIRO DE LUIGI MANINI EN EL CEMITÉRIO DOS PRAZERES DE LISBOA*

Iván Moure Pazos
Università di Bologna. Universidade de Lisboa
Universidade de Santiago de Compostela

1. Acercamiento formal al *Mausoleo de los Carvalho Monteiro: la aportación Maniniana*

Es hoy un dato comúnmente aceptado que las características mágicas y taumatúrgicas de la arquitectura del parque de la Regaleira deba su audaz programa a Carvalho Monteiro y su plasticidad imaginativa, a Luigi Manini. Era natural para Monteiro, asiduo frecuentador del teatro de São Carlos, señalar a Manini una vista o un detalle escenográfico que ilustrase su idea para la Regaleira, cosa que facilitaba el diálogo entre los dos (…) la línea programática para los jardines estaba ya definida por Monteiro mucho antes del primer encuentro con Manini (Gerald Luckhurst y Denise Pereira, 2007: 92).

Corría el año 1907 y el mecenas António Augusto Carvalho Monteiro (1848-1920) encomendaba al arquitecto Luigi Manini (1848-1936) la realización de su *Mausoleo* familiar:

> Manini realiza también una breve incursión en la arquitectura funeraria. De carácter conmemorativo, diseñó, en torno a 1904, el proyecto de la *Capela da Memória* para el cementerio de la ciudad de Río de Janeiro, que no llegó a realizarse, y en 1908 la Cámara Municipal de Lisboa aprobó su propuesta para el *Mausoleo de la familia Carvalho Monteiro* en el *Cemitério dos Prazeres* (Pereira y Luckhurst, 2006a: 16)[1].

Se trataba del tercer encargo artístico que Monteiro confiaba a Manini. Por entonces, la vasta empresa de la *Quinta da Regaleira* (1898-1912) se encontraba en plena

* La presente ponencia forma parte del proyecto internacional *Laboratorio di Ricerca sulle Città (Istituto di Studi Superiori. Università di Bologna)*. Asimismo, también del proyecto europeo *Performigrations: people are the territory* (*Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne*. *Università di Bologna)*. Análogamente, dicha ponencia ha sido posible gracias a la financiación postdoctoral del Plan Galego de Investigación, Innovación e Crecemento 2011-2015 promovido por la Xunta de Galicia.

[1] Toda la bibliografía de la presente intervención se encuentra editada mayormente en italiano y portugués. Todos los textos citados han sido traducidos por el autor al castellano.

ebullición constructiva, tras innúmeros problemas que obligaron a redimensionar el proyecto inicial (Carita, 2006: 104). En aquel momento, Manini se encontraba completamente imbuido en ese lenguaje neomanuelino que siempre adoleció de grandes dosis de clasicismo. Por extraño que parezca, resultan evidentes las concomitancias formales existentes entre la llamada obra cumbre del neorrenacimiento italiano, el *Palazzo Bagatti Valsecchi* de *Milano* (1883) y el máximo exponente del neomanuelino luso, la *Quinta da Regaleira* (1898) (Cordera, 2007: 109; Pereira y Luckhurst, 2006c: 151). Este diálogo conciliador, posibilitado por la permeabilidad estilística que proporcionan los eclecticismos, encuentra su origen en los primeros años de formación académica que Manini recibe en su *Lombardia* natal.

Durante el curso académico 1861-62, Manini se forma en la *Accademia di Belle Arti di Brera* de *Milano* (Piccarolo, 2006: 389). Allí sabemos que conoció a Ferdinando Cassina, profesor adjunto de la cátedra de ornamento y, más tarde, formador particular de Manini en Brescia (Pereira y Luckhurst, 2006b: 26). Manini contaba con tan sólo 13 años, sin embargo, esta primera formación forjó su carrera artística posterior en suelo luso donde destacó como célebre paisajista, escenógrafo y reputado arquitecto. Actualmente, nadie duda de la enorme influencia que figuras como, Giocondo Albertolli (1743-1839), Domenico Moglia (1780-1863), Viollet-le-Duc (1814-1879), Camilo Boito (1836-1914), Archimede Sacchi (1837-1886), o Ferdinando Cassina (1846-1878) han tenido en la formación del artista *cremonese*. Hasta la fecha, varios estudiosos han establecido vínculos entre Manini y estos autores (Ricci, 2007: 17; Piccarolo, 2007: 103, 105; Cordera, 2007: 113; Moure, 2015: s/p). Por eso, no ha de extrañarnos que Manini, pese a las preferencias explícitas de Monteiro por un lenguaje neomanuelino ortodoxo exaltador del ánima lusitana, haya incurrido nuevamente en su pasado clásico a la hora de elaborar su proyecto para el *Mausoleo de los Carvalho Monteiro*.

En el *Museo Civico di Crema e del Cremasco* en *Lombardia* se conserva la práctica totalidad de la obra planimétrica del autor *cremonese*, catalogada en la sección de *Il Fondo Manini*. De manera análoga, también se encuentran muchos de los diseños arquitectónicos, escultóricos y ornamentales realizados por algunos de sus profesores en la *Accademia di Belle Arti di Brera* de *Milano.* Tal es el caso del anteriormente citado Ferdinando Cassina, el cual entre 1840 y 1855 realiza un aguafuerte de una obra de Alessandro Sidoli (1812-1855) que en mucho se asemeja a la de Manini (figs. 1-2). Se trata de una obra proyectada para el *Cimiterio di Milano*, de sabor puramente clasicista. Baste, a vuelapluma, una simple comparativa visual del alzado para advertir obvias concomitancias formales entre sendos trabajos. Con todo, debemos ser cautos y admitir que no existen documentos científicos concretos que

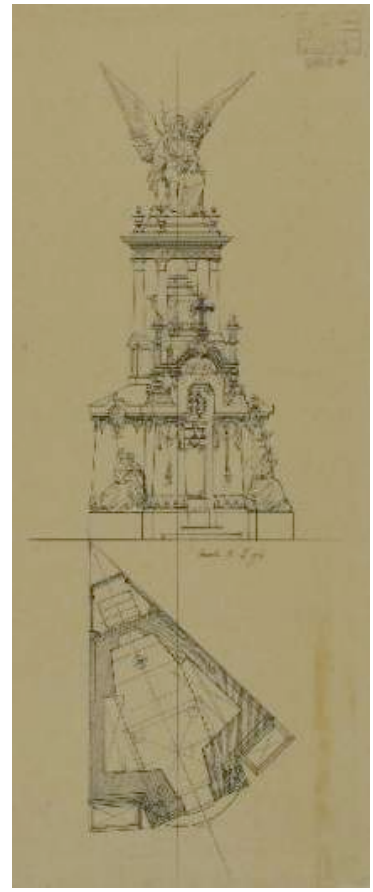


Fig. 1 – Luigi Manini, *Alzato principale e rispettiva pianta per il secondo progetto per la Cappella funebre della Famiglia Carvalho Monteiro*, *nel Cimitero dei Prazeres a Lisbona*, 1908, *China nera su carta*, 187 *mm* x 438 *mm*. Fuente: *Fondo Manini*, *Museo Civico di Crema e del Cremasco, Crema* (*Lombardia*)

atestigüen, de manera fehaciente, que Manini conociera el grabado de Cassina, dirimiendo irremediablemente en el terreno de la conjetura y la "sospecha hipotética". Sin embargo, consideramos altamente probable esta posibilidad. Las razones que orientan hacia esta hipótesis resultan obvias a cualquier estudioso sobre Manini. A la evidencia de que Cassina había sido profesor de Manini, debemos sumarle el hecho de que, por aquel entonces, el método de enseñanza docente se apoyaba en varios manuales o plantillas ilustrativas firmadas por profesores locales de la propia escuela. Los tratados de Domenico Moglia, Camilo Boito o Ferdinando Cassina se contaban entre los más populares (Ricci, 2007: 17-27). A esto debemos añadir que, en gran parte de la obra maniniana, se acusa una gran influencia cassiniana. Por lo tanto, resulta verosímil que en lo formal y estructural, Manini pudiera haberse inspirado en la obra de su coetáneo para el cementerio de *Milano*. Ahora bien, todo esto se refiere al "esqueleto estructural" del *Mausoleo*, pues, como suele ser común en toda obra promovida por Monteiro, el discurso iconográfico obedece a un claro programa decorativo, ideado mayormente, al igual que en la *Quinta da Regaleira*, por su imaginativa cultura intelectual.

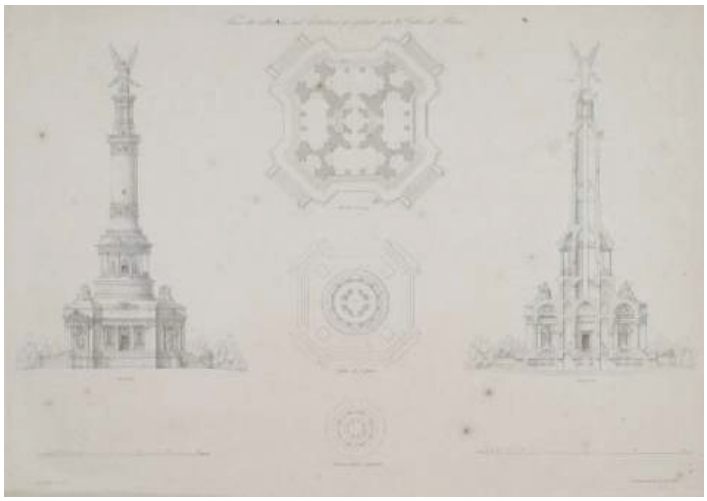


Fig. 2 – Ferdinando Cassina (*Incisore*) e Alessandro Sidoli (*Inventore e Disegnatore*), *Progetto per il Cimiterio di Milano*, post: 1840 – ante: 1855, *Stampa acquaforte*, 490 *mm* x 345 *mm*. Fuente: *Museo Civico di Crema e del Cremasco, Crema* (*Lombardia*)

2. Aproximación iconográfica a la luz de la *Quinta da Regaleira: la aportación Monteriana*

En mi último artículo (Moure, 2016: s/p), apuntaba sobre la enorme importancia artística que Monteiro había tenido en el programa iconográfico de la *Quinta da Regaleira*; algo que, consideramos, debe ser extensible a la obra que nos ocupa, al ser sendas producciones, como veremos, parte de un mismo discurso simbólico:

> (…) Monteiro no fue un mecenas común. No fue, lo que podríamos denominar, un mecenas "pasivo". Su implicación en la *Quinta da Regaleira* consumió gran parte de su vida en una ardua y profusa labor de documentación iconográfica. A él le debemos las ideas de toda la gramática decorativa de la *Quinta da Regaleira,* transformando el viejo pedernal existente en uno de los lugares más interesantes, dada su fuerte carga simbólica, de toda la arquitectura finisecular europea. Persona extremadamente culta, sabemos de los frecuentes –casi diarios– diálogos mantenidos con Manini –el gran "alquimista" proyectivo– aportando nuevas puntualizaciones sobre el desarrollo del programa iconográfico o sugiriendo alguna novedad en su secuencia sincrética y ritual que pudiera resultar útil al equipo de artesanos del artista italiano (…) Toda la "orquestación" metafórica atribuible al pedernal brota de su críptica sensibilidad e inteligencia. Todos y cada uno de los motivos iconográficos de los que hace gala, son fruto de su compleja y ecléctica erudición. Y, quizás, su última "broma", sea el haber omitido, de manera premeditada, toda nota aclaratoria sobre este magnífico "laberinto" simbólico; algo que estimula la curiosidad del estudioso toda vez frustra la iniciativa por la falta absoluta de "asideros" teóricos. Una dicotomía común que experimenta todo investigador que se acerca a la *Regaleira* con la finalidad de suplir este

> vacío iconográfico, condenando al estudioso, al cíclico bucle de la crítica sobre la crítica (Moure, 2016, s/p).

Probablemente, y debido a las ordenanzas municipales, el *Mausoleo de los Carvalho Monteiro* no pudo erigirse en los terrenos de la *Quinta da Regaleira.* Sobre ésta, existen varias hipótesis en cuanto a su contenido simbólico. La literatura crítica sobre el complejo sintrense ofrece diversas variedades interpretativas, entre las que se cuentan lecturas esotéricas, masónicas, alquímicas e incluso literarias (Anes, 1991; 4-15; 1998; 2007; 2010; 99-129; Cruz, 2006; Martins, 2013; Moure, 2016: s/p). Sin embargo, todas ellas inciden en un mismo fin relacionado con la idea transfiguradora del hombre. Se trata de una obra estrechamente vinculada al concepto de regeneración vital tanto material como espiritual. Por contra, el *Mausoleo* se erige como morada pacificante del descanso eterno, íntimamente ligado a la idea de la muerte. Ambas obras se antojan un binomio difícilmente disociable. Vida y muerte, *Regaleira* y *Mausoleo,* forman parte de un mismo discurso simbólico. Prueba irrefutable de ello es que, a sendos pedernales, se accedía a través de una misma llave común: "Esta llave se conservaba en un *estojo*, profusamente decorado con multitud de minúsculas cruces de la Orden de Cristo, la gran inspiradora de la misión espiritual que, Augusto Carvalho Monteiro, se atribuía a sí mismo" (Gandara, 2014: 239).

En la puerta principal del *Mausoleo*, nos encontramos con un llamador de bronce representando una auténtica *Vanitas* monteriana. Sobre él, a modo de reloj de arena, se dispone un *Tempus Fugit* en clara alusión a la fugacidad de la vida terrena. A ambos laterales se representan plantas adormideras, que simbolizan la paz aletargante del sueño eterno:

> A semejanza de lo que sucede en el *Mosteiro dos Jerónimos* mandado edificar por Don Manuel I para su *Mausoleo*, también aquí las amapolas adormideras envuelven el edificio anunciando un período de descanso indefinido, un sueño profundo y letárgico (Cruz, 2006: 220).

En la parte superior, nos encontramos con la figura de una mariposa, en clara referencia a la gran pasión de Monteiro en vida: la entomología. Éste llegó a poseer una de las colecciones más importantes de lepidópteros –actualmente desaparecida– a nivel internacional (Pereira y Luckhurst, 2006d: 93). Por consiguiente, la mariposa, en la simbología monteriana, pudiera representar un "emblema ilustrador de sí mismo". Monteiro realiza aquí un juego de significados antagónicos; una lectura a la inversa, que le permite subvertir el clásico simbolismo asociado a este tipo de lepidóptero. Si bien es cierto que la mariposa común, debido a su consabido ciclo vital, simboliza la transformación de la muerte en vida, también lo es el que la especie *Acherontia Atropos* –más comúnmente conocida como *Mariposa Monarca o Efigie de la Muerte*– representa la transmutación de la vida en muerte. A diferencia de sus coetáneas, dicha especie ha sido asociada a lo largo de la historia a conceptos vinculados con el fin de la vida y los malos augurios, siendo citada en infinitud de obras maestras contemporáneas, entre las que destacamos el *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912), el *Death's-head Hawkmoth on Arum* (1889) de Vincent van Gogh (1853-1890), *Un Chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel (1900-1983), o *The Silence of the Lambs* (1991) de Jonathan Demme (1944-). De manera premeditada, Monteiro realiza una alteración del ortodoxo discurso simbólico asociado a la mariposa, encomendando a Manini el diseño en bronce de una *Mariposa Monarca*, en cuyo dorso, como vemos, se dibuja una calavera humana.

Otra de las grandes aficiones preferidas por el *brasileiro* era el de la conquiliología. Aludiendo a esta querencia monteriana por la colección de conchas, vemos que éstas coronan sendas hornacinas laterales. A sus pies, –"abrazadas", nuevamente, por adormideras– se erigen

dos personajes polémicos de interesante simbología". Se trata, para João Cruz Alves, de "símbolos de la vida eterna" (Cruz, 2006: 220). A la izquierda, puede apreciarse una de estas figuras femeninas "aprisionando" un cáliz contra el pecho, mientras con la mano izquierda sostiene un libro; atributos que, respectivamente, representan a la Eucaristía y a la *Biblia*. Podría tratarse de la Virgen María (ca. 30-20 a.C-?) en las *Bodas de Caná,* representada al modo de los grabados de Giovanni Cattini (1715-?) en la *Vergine Maria con Calice* (1742) o, incluso, –aunque menos probable– de la imagen de Santa Bárbara (ca. pp. III-235) con el susodicho atributo, alusivo, como sabemos, a su conversión católica. Sin embargo, en este caso, resulta tremendamente clara la identificación iconográfica. Se trata, a no dudar, de la representación de la primera de las tres virtudes teologales: la *Fides*. Estamos ante la figura togada de una sacerdotisa virgen que sostiene su cáliz en el corazón, en un gesto que nos remite, indudablemente, a la *Fede Cattolica* ripaiana, (Ripa, 1603: 148-150), inmortalizada, posteriormente, por el genial Guercino (1591-1666) en su *Allegoria della Fede* (1634). Se trata de una de las alegorías de la Fe más señeras y con más larga tradición emblemática, retomada, tiempo atrás, por Monteiro y Manini en una de las plementerías interiores de la *Capilla de la Regaleira*. Desde el siglo XVI, la representación de esta *Virtus* con copa, nos ha legado excelentes y variopintos repertorios iconográficos. En España mismo, contamos con espléndidos ejemplos de dicha alegoría. Baste acercarse a las *Virtudes* inmortalizadas por Giambattista Tiepolo (1696-1770) en la bóveda del *Salón del Trono* del *Palacio Real* de Madrid (1766), o asomarse al magnífico fresco teologal firmado por Goya (1746-1828) para las pechinas de la cúpula *Regina Martyrum* en la *Basílica de Nuestra Señora del Pilar* de Zaragoza (1781).

La figura restante, situada en el extremo opuesto del pedernal, nos muestra a una mujer velada portando una Cruz. Se trata, nuevamente, de una alegoría de la Fe de reminiscencia típicamente morettiana[2] simplificada en atributos; de hecho, esta tipología suele aparecer portando también el cáliz. El velo simboliza la Fe que "es la certeza de lo que se espera y la convicción de lo que no se ve" (Hebreos: 11-1) y la Cruz, como es lógico, representa la victoria de Cristo (ca. 0-ca. 33) sobre la muerte y la Fe en la resurrección. Se trata de una iconografía ampliamente antologizada en el prolífico "ciclo" de tumbas papales, entre las cuales destacamos el *Monumento Funerario di Clemente XIII* (1792) de Antonio Canova (1757-1822) en la *Basilica Papale di San Pietro in Vaticano,* por ser éste el más representativo de la misma y fiel tipología alegórica.

En la parte central del monumento, se disponen más conchas, cruces, adormideras, antorchas –que "aseguran la luz de la vigilia" (Cruz, 2006: 220)– y un *putto,* bajo el cual se descuelga una sábana con el nombre de la familia Monteiro. A los pies de dicha sábana, sorprende una *Rosa de los Vientos* entreverada a una corona –de nuevo la resurrección de Cristo– que, inevitablemente, nos remite a su homóloga, localizada en el *Pozo Iniciático* de la *Quinta da Regaleira.* Se trataría de la clásica emblemática francmasónica propia de la simbología monteriana (Moure, 2016: s/p).

Coronando el *Mausoleo*, se erige un templete clásico al modo cassiniano "sobre el cual se dispone una urna con las *ossadas* de Francisco Augusto Mendes Monteiro", –padre del mecenas– (Gandara, 2014: 245). Sobre la columnata, se levanta una de las figuras clave de la obra monteriana, el Príncipe de la Luz, más conocido como el Arcángel Miguel, –guardián de la iglesia universal, jefe de los ejércitos y

[2] Vid. La tela de Moretto (1498-1554), *Fede* (1545).



Fig. 3 – Luigi Manini, *Alzato principale per il secondo progetto per la Cappella funebre della Famiglia Carvalho Monteiro*, *nel Cimitero dei Prazeres a Lisbona*, 1908. Fuente: Lua



Fig. 4 – Luigi Manini, *Alzato posteriore per il secondo progetto per la Cappella funebre della Famiglia Carvalho Monteiro*, *nel Cimitero dei Prazeres a Lisbona*, 1908. Fuente: Lua

juez de las almas– portando tres de sus cinco atributos principales: la espada, el manto y las llaves. El primero, en clara referencia a su carácter belicoso como icónico "guerrero espiritual" y acérrimo perseguidor del Ángel Caído, el segundo, alusivo a la protección contra el mal y el último, referente a su condición de guardián de los cielos (fig. 3).

La fachada posterior da entrada a la cripta, cuya puerta principal está presidida por una *Vanitas* envuelta en plantas adormideras, atentamente custodiada por los guardianes de la gloria de Dios: los querubines (fig. 4). Flanqueando el acceso principal y, a modo de centinelas de la noche, se disponen dos lechuzas. Éstas guían las almas a través de la oscuridad de las tinieblas. Para finalizar y, cerrando el acceso, Manini diseña una verja de doble batiente engolada por varios referentes simbólicos de la nutrida emblemática neotestamentaria: *putti,* cruces, corazones, viñas, y espigas de trigo.

Bibliografía

Albertolli, Giocondo (1782). *Ornamenti diversi, inventati disegnati ed eseguiti da Giocondo Albertolli: Professore d'Ornati nella Reale Accademia di Belle Arti in Milano*. *Incisi da Giacomo Mercoli Luganese*. Milano: si vendono dallo stesso Albertolli.

— (1787). *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli: Professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano. Incisi da Giacomo Mercoli e da Andrea de Barnardis*. Milano: S.E.

— (1796). *Miscellanea per i giovani studiosi del disegno pubblicata da Giocondo Albertolli: Professore nella Reale Accademia delle Belle Arti in Milano*. Milano: si vendono dallo stesso Albertolli.

— (1805). *Corso elementare di ornamenti architettonici ad uso de´principianti*. Milano: si vendono dallo stesso Albertolli.

Anes, José Manuel (1991). "Digressão hermética por uma mansão filosofal portuguesa in quinto império" en *Jornal mensal de temática hermética*. Nº 3, 1991, pp. 4-15.

Anes, José Manuel; Pereira, Paulo y Pereira, Denise (1998). *A Quinta da Regaleira, história, símbolo e mito*. Sintra: Fundação Cultursintra.

Anes, José Manuel (2007). *Os jardins iniciáticos da Quinta da Regaleira*. Lisboa: Ésquilo.

— (2010). "O espaço sagrado e os jardins iniciáticos da *Quinta da Regaleira*" en *Revista Lusófona de Arquitectura e Educação.* Nº 3, 2010, pp. 99-129.

Boito, Camilo (1880). *Architettura del Medio Evo in Italia, con una introduzione sullo stile futuro dell´architettura italiana*. Milano: Hoepli.

Carita, Helder (2006). "A *Quinta da Regaleira*: Projecto e Método" en Cruz Alves, João (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia.* Sintra: CulturSintra, pp. 98-133 (Sintra, 29 de Junho-31 de outubro, 2006).

Cassina, Ferdinando (1840). *Le fabbriche più cospicue di Milano, pubblicate per cura di Ferdinando Cassina*. Milano: Cassina and Pedrinelli.

Cordera, Paola (2007). "Il mestiere dell´arte. Luigi Manini e la reinterpretazione del passato tra architettura e arti decorative" en Piccarolo, Gaia y Ricci, Giuliana (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo pittore e fotografo.* Milano: SilvanaEditoriale, pp. 109-115. (Crema, Citadellla della Cultura, 6 maggio-8 luglio, 2007).

Cruz Alves, João (2006). "Iconografia e Imaginario" en Cruz Alves, João (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia.* Sintra: CulturSintra, pp. 188-222 (Sintra, 29 de Junho-31 de outubro, 2006).

Gandara, Manuel. J. (2014). *A. A. Carvalho Monteiro: imaginário e legado.* Rio de Janeiro: Instituto Mukharajj Brasilan & Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica-Cesdies.

La Santa Biblia. Torres Amat, Félix (ed.). Barcelona: Ramón Daumal.

Luckhurst, Gerald Y Pereira, Denise (2007). "Dalla poetica della natura alla costruzione del paesaggio e del giardino. L´interpretazione di Luigi Manini" en Piccarolo, Gaia y Ricci, Giuliana (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo pittore e fotografo.* Milano: SilvanaEditoriale, pp. 87-99. (Crema, Citadellla della Cultura, 6 maggio-8 luglio, 2007).

Martins, Rui (2013). *A Mensagem Alquímica da Quinta da Regaleira*. Londres: Kindle Edition.

Moglia, Domenico (1837). *Collezione di soggetti ornamentali ed architettonici inventati e disegnati da Domenico Moglia*. Milano: Tip. Dottore G. Ferrario.

Moure Pazos, Iván (2015). "Primeros apuntes sobre la *Quinta da Regaleira* de Luigi Manini (1893-1912): el Palacio" en *Arbor* (actualmente en proceso de revisión por pares ciegos).

— (2016). "El programa iconográfico de Manini y Monteiro para los jardines de la *Quinta da Regaleira*" en *Ars Longa* (actualmente en proceso de revisión por pares ciegos).

Pereira, Denise y Luckhurst, Gerald (2006a). "Luigi Manini: esboço de uma biografia" en Cruz Alves, João (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia.* Sintra: CulturSintra, pp. 11-19 (Sintra, 29 de Junho-31 de outubro, 2006).

— (2006b). "Realismo e hedonismo na cenografia teatral" en Cruz Alves, João (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia.* Sintra: CulturSintra, pp. 11-19 (Sintra, 29 de Junho-31 de outubro, 2006).

— (2006c). "Espaço e Representação" en Cruz Alves, João (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia.* Sintra: CulturSintra, pp. 134-151 (Sintra, 29 de Junho-31 de outubro, 2006).

— (2006d). "Carvalho Monteiro: mecenas y coleccionador" en Cruz Alves, João (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia.* Sintra: CulturSintra, pp. 93-97 (Sintra, 29 de Junho-31 de outubro, 2006).

Piccarolo, Gaia (2006). "Luigi Manini architetto. Progetti di uno scenografo cremasco in Portogallo tra XIX e XX secolo" en *Insula Fulcheria*, Nº 35, 2006, pp. 389-412.

— (2007). "Villa e Villino: il tema dell´abitazione borghese nell´opera di Luigi Manini" en Piccarolo, Gaia y Ricci, Giuliana (comp.), *Catálogo de la exposición: Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo pittore e fotografo.* Milano: Silvana Editoriale, pp. 99-107. (Crema, Citadellla della Cultura, 6 maggio-8 luglio, 2007).

Ricci, Giuliana (2007). "L´architettura come arte applicata per il benessere del popolo e della nazione" en Piccarolo, Gaia e Ricci, Giuliana (comp.), Catálogo de la exposición: *Luigi Manini (1848-1936) architetto e scenografo pittore e fotografo.* Milano: SilvanaEditoriale, pp. 17-27. (Crema, Citadellla della Cultura, 6 maggio-8 luglio, 2007).

Ripa, Cesare (1603). *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità et di propria inventione.* Roma: Appresso Lepido Facii G. Olms.

Sacchi, Archimede (1874). *Le abitazioni: alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville: ricordi compendiati da Archimede Sacchi*. Milano: Hoepli.

Viollet-Le-Duc, Eugène (1868). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-1868). Paris: Édition Bance – Morel.

— (1874). *Dictionnaire raisonné di mobilier française de l´epoque carlovingienne à la Renaissance*. Paris: Édition Bance – Morel.

EL TRASFONDO POLÍTICO DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LAS CIUDADES: EL PARADIGMÁTICO CASO DEL ESCULTOR SANTIAGO DE SANTIAGO

Olga Pérez Arroyo
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

Es sobradamente conocido que la realidad social en las ciudades, representada a través de obras artísticas, supone en muchas ocasiones, una producción simbólica de las manifestaciones ideológicas que el partido gobernante quiere –subliminalmente o evidentemente– plasmar sus posturas ante la ciudadanía.

Los partidos políticos cuando están en el poder intentan por todos los medios ensalzar los momentos positivos para que avance su ideario. Para ello, visto desde una postura simplista, tratan de encumbrar a sus líderes políticos, culturales, científicos, etc. En definitiva, dejar en evidencia sus logros, sus prodigios –y, por supuesto–, borrar del panorama a sus rivales políticos. Con ello, es relativamente fácil deformar la realidad social. Una construcción de la realidad –los hechos que acaecen en un momento determinado– producida a través de una conjunción específica entre el arte, la política y la economía.

Con este panorama, muchos artistas –afines a tal partido político o régimen político– obtienen encargos donde materializar sus trabajos artísticos en los municipios o ciudades mientras está en el poder su acólito. En algunas ocasiones, pasado este periodo, viene el olvido o por el contrario si su promoción ha sido espectacular, el artista queda consagrado internacionalmente y ya puede caminar libre de ataduras políticas. De modo, que política y arte en muchas ocasiones –más de deseables– se imbrican y puede llegar el caso de que el artista se convierta en una marioneta de la opción política que gobierna en un determinado territorio. Para evitar en cierto modo esta evidencia, Alberto de Juan –galerista y presidente del Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo, tajantemente reclamaba estrategias políticas comunes para la España artística de 2011, reproducidas en el diario *Público*. Han pasado cuatro años desde aquellas declaraciones del galerista español de Juan. A día de hoy, podrían seguir siendo válidas aquéllas. Más si cabe, cuando aseguraba que había que dejar de hacer "política cultural en función del partido y pensar a favor del patrimonio". Y, de Juan alertaba a los agentes artísticos de que era un ejercicio de responsabilidad llegar a un pacto de Estado de fuerzas políticas porque el tiempo corría en contra del sector artístico (Riaño, 2011).

2. La vida de Santiago de Santiago desde los años de la preguerra civil española hasta los primeros años del franquismo

Los primeros años de Santiago de Santiago discurren en el pueblo abulense de Navasescurial. Un municipio pequeño a las faldas del Valle del Corneja, en la vertiente norte de la sierra de Villafranca. En Navaescurial pasó su primera infancia hasta los siete años. Su progenitor Ramón de Santiago Hernández y su madre Amparo Hernández Hernández deciden marcharse a Madrid para intentar dar un futuro más próspero a sus hijos. La familia de Santiago montada en una camioneta –que daba servicio de fruta y adaptada por su padre para llevar sus enseres personales– dejaba la casa familiar para establecerse en la plaza de Jesús, número tres, de la capital de España[1].

Ramón de Santiago montó una vaquería en los terrenos que se conocían como Tejar de Sixto –en lo que hoy es el final de la calle O´Donell y sus aledaños– concretamente donde hoy se alberga la torre de comunicaciones Torrespaña conocida como el *Pirulí*. Por su parte, sus hijos fueron los primeros alumnos del profesor Felipe Segovia Martínez que se hace cargo de la dirección del colegio San Estalisnao de Kotska en la calle Atocha 45[2].

Cuando estalló la Guerra Civil Española en 1936 la familia estaba ya instalada en Madrid y sus hijos escolarizados. A pesar de las vicisitudes de esa época –y las interrupciones momentáneas de las clases– Santiago de Santiago continúa su bachillerato y se convierte en un ávido lector. El joven Santiago de Santiago era un espíritu inquieto al que le interesaba el comprender la razón de las cosas. En sus lecturas se topó con un tratado de Quirosofía, el cual le desveló así mismo que por las líneas de sus manos su futuro estaba el ser escultor. Aquel libro se trataba de una ciencia natural aplicada a la psicología por entonces muy novedosa y todavía en desarrollo científico procedente de la tradición hermética[3].

En 1982 el periodista Tico Medina mantenía una conversación a propósito de este tema con el escultor para su sección *Retrato al minuto* de *ABC* (Medina, 1982: 73). Cuando el periodista le preguntó si él llegó a la escultura casi por asombro. El escultor le respondía: "Eso es Yo estudiaba ingeniero, iba por tanto, para otra cosa. Lo que pasa es que leyendo un libro de quirología…" Y, Tico Medina sorprendido le preguntaba que si esa era la ciencia era la ciencia que estudiaba las rayas de las manos. A lo que Santiago de Santiago respondía: "Eso es. Estudia los esquemas, Ya había hecho alguna cosa, en plan para mí. Por ejemplo, alguna figura de tiza con una cuchilla de afeitar, de niño, cosas de colegio. Hasta que ese día, estudiando en aquel libro, empecé a comparar. Y descubrí lo que llevaba dentro: ¡Mi mano tenía todo su destino dentro, escrito indeleblemente! Tenía que ser escultor."

---

[1] En 2010 se inaugura una rotonda en la entrada de Navaescurial (Ávila) con un monumento titulado*: Al abulense emprendedor*, cuya composición evoca la salida de sus padres de ese lugar. Es curioso observar que los cuerpos de los mismos aparecen mirando al horizonte, desnudos y ya octogenarios.

[2] Todos los colegios con ese nombre, así como las Universidades SEK y Camilo José Cela provienen de esa primer colegio, cuya labor de dirección pasa a regirla más tarde su hijo Felipe Segovía Olmo y sus descendientes Jorge y Nieves Segovia Bonet.

[3] La Quirología fue aprobada como Ciencia Natural especializada dentro de la Psicología, en el Congreso de Ciencias Psíquicas Experimentales que se reunió en París en 1913. Se adoptó el término Quirología a fin de caracterizarla y diferenciarla de "Quiromancia" término cuya común denominación, en esa época se consideraba sinónimo de charlatanería. En Alemania la definieron como Quirosofía, mientras que Francia apostó por Quirología, pero en realidad la intención primordial fue la de salvar a la antigua ciencia del estudio de las manos y restituirle en su auténtica categoría que había perdido con la popularización gitana de métodos adivinatorios, según la web de la organización Proyecto de la Vida.

Curiosidad, que el escultor años más tarde sostiene en entrevista personal con la autora de este artículo[4] y, dice: "Primero, leí Quirología que era un procedimiento de describir una teoría de un saber, que me llevó a la quirosofía, que era el estudio filosófico de ese saber. Fuera como fuese, sin divagar por el término –quirología o quirosofía– por ese libro y su razonamiento me di cuenta que yo iba a ser escultor a través de mis manos."

En los duros años de la postguerra –fueron sobre todo especialmente duros de 1946 a 1949– Santiago de Santiago se inicia en la escultura. Sus primeras piezas las realiza en su dormitorio donde conoce los materiales y las herramientas. Con mucho entusiasmo empieza a esculpir partes del cuerpo para aprender. Intenta la perfección con diferentes materiales, que iban desde figuras en diferentes maderas a pequeñas piezas en marfil. Tanto le interesaba conocer el cuerpo humano que obtiene un permiso oficial que le consigue el doctor Mezquita para poder presenciar las autopsias y poder tener acceso a los diferentes órganos y partes anatómicas del cuerpo humano en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense de Madrid.

Sus primeros encargos son modelos para porcelana que elabora para el taller de decoración de porcelana Alako en Madrid. El dueño de la empresa le ofreció un puesto fijo en la empresa que él declino porque quería dedicarse a la escultura libre en toda su extensión. Con los encargos del taller –le pagaban parte en obras acabadas y parte en dinero– que reinvertía en materiales para poder seguir trabajando.

3. Unos inicios escultóricos marcados por la Milicia Universitaria y el espíritu del Grupo de Regulares

A Santiago de Santiago le llegó el momento de realizar el servicio militar obligatorio. Consiguió hacerse maestro nacional –como entonces se llamaba– en muy poco tiempo[5]. El objetivo era hacer los años de milicia con más comodidad si tenía un título universitario[6]. Santiago de Santiago pensó que si lo hacía de esta manera podría seguir con la escultura cuando sus obligaciones militares se lo permitieran. Cuando llegó el sorteo, a de Santiago la suerte le llevó al cuartel de Regulares de Segangan en Mellilla[7]. Un tiempo que se le presentó feliz pese a la dureza de la milicia africana en Regulares. Al poco tiempo de terminar la milicia realiza la escultura del fallecido general Fernández Capalleja, un mito para el ejército, fue la primera creación escultórica de Santiago de Santiago en un espacio público.

Esta escultura está catalogada en el trabajo de investigación que da pie al *Catálogo de Monumentos y placas militares en la ciudad de Melilla* (Bravo; Diez; Bellver; Gámez; Gallardo y Blasco, 2007: 109-120). La ficha del monumento se corresponde con el número de inventario CGML.MO-025, cuyo título en la catalogación aparece como Monumento al Teniente General D. Juan Fernández Capalleja, su ubicación en Base Militar Alfonso XIII de Melilla y cuya titularidad corresponde al Ministerio de Defensa[8]. En ese mismo catálogo aparece referenciada (nº inventario CGML.MO-24) un busto de escayola pinta-

[4] Entrevista de Olga Pérez Arroyo realizada el 12 de julio de 2014.

[5] Profesión que nunca llegó a ejercer, únicamente en unas prácticas al término de la carrera.

[6] Este status de oficial se conseguía a través de unos cursillos de tres meses hasta conseguir el rango de oficial. Primero se examinaban para ser sargento y una vez conseguido se podían presentar a las pruebas de alférez, que era graduación de oficial.

[7] Grupo de Fuerzas Regulares indígenas de infantería Alhucemas nº 5.

[8] La historia del Monumento viene descrita de la siguiente manera: El escultor Santiago de Santiago destinado en cuartel de Segangan en

da, del oficial de regulares nº 5 Sidi Mohamed Kaddur Bokera[9]. Según el propio Santiago de Santiago[10], esa escultura la realizó durante su milicia en Segangan y él "la ofreció al cuartel para que estuviera allí en representación de los oficiales" antes de su licencia. Tomando como válida está afirmación este busto pasaría a ser la primera pieza en un espacio público. Hoy ubicada en el Museo del grupo de Regulares de la actual Base Militar Alfonso XIII.

Santiago de Santiago se presentó junto a otros 542 artistas a la XI Exposición Nacional de Educación y Descanso de 1953. Nodo[11] presentaba de una manera peculiar la noticia de aquella exposición en la que Santiago de Santiago consiguió la medalla de bronce y es su primer premio en escultura.

Cuatro años más tarde consigue la Tercera Medalla del prestigioso Salón de Otoño de Madrid con una escultura de Rojas Navarrete, primer oficial de la milicia universitaria que murió en acto de servicio, reflejada en *ABC* (*ABC*, 20/12/1957), que estuvo ubicada en ocho campamentos de Milicias Universitarias en España. Ese mismo año consiguió el Premio Aledo. Todos estos premios contribuyeron sin duda que su nombre empezara a sonar en los círculos culturales del final del periodo de posguerra.



Fig. 1 – Su primera escultura pública en el acuartelamiento del grupo de Regulares de Segangan, 1954. Fuente: Santiago de Santiago

1953. Al enterrarse de la muerte de Fernández Capalleja y la decisión de eregir un monumento en su honor, envió un boceto que daría lugar al busto del monumento. Se inauguró el monumento el 26 de marzo de 1955 en el acuartelamiento del grupo de regulares de Segangan, con la asistencia del Alto Comisario García Valiño. Después en 1956 se trajo este monumento a Melilla y estuvo ubicado en el cuartel de Regulares nº 5 en la carretera de Alfonso XIII, pasando con la unificación de los grupos al acuartelamiento de Santiago y finalmente a la Base Militar, donde actualmente se encuentra.

[9] La historia de la escultura que se refleja es la siguiente: El oficial Sidi Kaddur Bokera del grupo de Regulares nº 5 (1922-1951) ampliamente condecorado y figura simbólica por sus actuaciones en guerra. Popularmente se le caracterizaba por su afición al juego denominado '4-21' y al fino, por lo que durante mucho tiempo su busto estuvo acompañado por un cubilete con dados y una copa de este vino, como homenaje a los oficiales de regulares nº 5.

[10] Entrevista realizada por Olga Pérez Arroyo el 20 de octubre de 2015.

[11] Se trataba de una convocatoria para trabajadores. Así que en la voz en off se puede escuchar: La exposición de Educación y Descanso muestra, a través de diferentes estilos y tendencias, las nobles aspiraciones de nuestros obreros, que en sus horas libres de trabajo cabe cultivar el arte con singular destreza. La inauguración corría a cargo del Director General de Bellas Artes y el Delegado Nacional de sindicatos.

4. Desde los inicios del Desarrollismo Franquista a la Muerte de Franco

Ésta es la etapa de consolidación del futuro artístico del escultor. En España la recuperación económica y social se empieza a sentir. Santiago de Santiago empieza a recibir muchos encargos de particulares. Su destreza en el retrato hace que sus piezas sean muy demandadas[12].

En estos años recibe muchos premios y distinciones[13]. Los años 60 son para Santiago de Santiago de total apertura artística en cuanto a exposiciones por España[14]. En 1967 coloca la escultura titulada *Mujer del cántaro* u *Homenaje a la madre soltera* en Leganés (Madrid), inspirada en bonita historia real ocurrida en Leganés[15]. En 1968, Santiago de Santiago, cruzó el Atlántico por primera vez, rumbo a Canadá y a Estados Unidos. En estos dos países expuso por las gestiones del marchante de arte Franco Albi, al que siempre le unió una gran amistad hasta la muerte de éste. No obstante, hay que señalar que Santiago de Santiago nunca ha tenido representante artístico como tal[16].

En ese tiempo, Franco nombraba sucesor a la Jefatura del Estado a Juan Carlos de Borbón y Borbón. Este hecho ocurría el 22 de julio de 1969[17]. Santiago de Santiago recibía muchos encargos de particulares y su presencia era constante en los ambientes artísticos de España. Uno de esos encargos –a título personal– lo recibe del recién estrenado Príncipe de España para realizar los bustos de sus tres hijos, los infantes Elena, Cristina y Felipe de Borbón y Grecia. La agencia de noticias *Cifra* se encargó de difundir la noticia y casi toda la prensa escrita de la época se hizo eco[18]. Al poco tiempo, la reina Federica de Grecia quiso que modelara los bustos de sus nietos los príncipes de Grecia: Pablo, Alexia y Nicolas. La agencia *Cifra* nuevamente se encarga de la difusión nacional de la noticia[19].

---

12 En esa época tenía su estudio en la calle Eduardo Aunós 24 –donde está en la actualidad– muy cerca de la vaquería de su padre y dónde entonces residía con su familia.

13 Entre ellas: Medalla Especial de la EXINCO (1962), Primera Medalla en el Salón de Otoño en el apartado Artes Decorativas (1963), Premio Oriol (1963), Popular de Ávila (1965), Medalla Mateo Inurria (1966) y Premio Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid (1968).

14 Con varias muestras en Madrid, Ávila, Segovia, Córdoba, Santander, Barcelona, Águilas (Murcia) y otras.

15 Una madre soltera que tenía que ocultar la identidad de su hijo, que veía a escondidas cuando iba a coger agua a la fuente. Una historia que conmovió al por entonces pequeño pueblo de Leganés, que decidió colocarla en homenaje junto a la fuente del caño. Hoy, la escultura está situada en la plaza del Salvador.

16 Él mismo, desde sus comienzos, ha realizado y realiza la gestión artística de sus obras. Franco Albi y Olga Pérez Arroyo –autora de este artículo– serán las dos únicas personas que en ocasiones han realizado gestiones artísticas y de defensa de la obra en nombre del escultor. Franco Albi desde los años 60 hasta su muerte, en los Estados Unidos e Italia. Olga Pérez arroyo en España desde 2000 hasta la actualidad.

17 Con el título de Príncipe de España y con el juramento de fidelidad a los Principios del Movimiento Nacional y demás leyes fundamentales del Reino.

18 El Álcazar (15-1-1970),El Noticiero (15-1-1970), Correo Español del Pueblo Vasco (15-1-1970), Ya (15-1-1970), El Norte de Castilla (15-1-1970), revista Garbo (21-1-1970), revista La Actualidad Española (8-1-1970). En esta última revista, bajo el título *Primera escultura de los infantes*, el periodista Javier de Montini relata que los Príncipes de España –Juan Carlos y Sofía– visitando el Salón de Otoño les gustó las obras del escultor, conversaron con él y al final decidieron hacer los bustos de sus hijos como entonces hacían muchos matrimonios jóvenes. Como curiosidad decir que estas esculturas fueron pagadas por Juan Carlos I con un talón nominativo a su nombre.

19 Puede verse, por ejemplo, en los ejemplares del diario Pueblo (4-1-1973) y en Dígame (4-1-1970).

Desde 1970 hasta la muerte de Franco en 1975 son años de una intensa creación artística. Su nombre está consolidado. En 1973 inauguró un busto de bronce sobre pedestal de piedra en la Plaza de la Merced en Segovia en homenaje al poeta nicaragüense Rubén Darío, por iniciativa de la embajada de Nicaragua. En septiembre de 1974 realizaba una exposición en el Polyforum Cultural Siqueiros de México, por iniciativa del propietario del edificio el asturiano exiliado Manuel Suárez. La prensa tomaba en cuenta cualquier noticia en torno al escultor. Como demostramos por el eco de esta muestra mexicana –en una página gráfica completa de *ABC* (*ABC*. 26/09/1974)– acompañado de documentos gráficos de la realización de una escultura a la nieta mayor de Franco, Carmen Martínez Bordiú Franco. Trascurridas dos semanas escasas, inauguraba el monumento al poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer en el Parque Fuente del Berro de Madrid[20]. Santiago de Santiago subía hacia la cumbre del arte, como producto de un intenso trabajo.

No había pasado ni una semana de lo anterior –el 15 de octubre de 1974– cuando Santiago de Santiago se desplazó a Zaragoza para la inauguración del *Monumento a los muertos de la Legión*. Por orden de Franco, la inauguración oficial corrió a cargo del entonces Príncipe de España, lo que supuso para nuestro actual Rey Emérito una fecha clave porque era parte de la campaña para *conquistar* de alguna manera España y a los españoles. En la revista *La Legión*, producida por el Ministerio de Defensa –revista para los Tercios y Apoyos– hacían un recuerdo del monumento el pasado año y *ABC* (*ABC*. 16/10/1974) recogía ampliamente la notica en su momento[21].

El 20 de noviembre de 1975 es otra fecha que no se puede olvidar en la trayectoria del escultor. Ese día, falleció Francisco Franco –aproximadamente a las cuatro y veinte de madrugada– en el hospital de La Paz de Madrid. Sobre esa hora Santiago de Santiago recibió la llamada de Fernando Fuertes de Villavicencio, por entonces Jefe de la Casa Civil del Caudillo, diciéndole que Franco había muerto y preguntándole si quería hacer la mascarilla mortuoria –finalmente también hizo sus manos– del hasta entonces Jefe del Estado. Sin ningún género de dudas, aceptó el encargo y lo realizó en soledad en la habitación donde el cuerpo de Franco "estaba todavía caliente"[22].

5. Santiago de Santiago tras la llegada de la Democracia en España

El paso de la sociedad española de un régimen dictatorial a una monarquía parlamentaria no deja ver en la obra de Santiago de Santiago un desgarro artístico, a pesar de que su relación con el régimen de Franco fue óptima. La perspectiva del tiempo transcurrido, deja en evidencia que siguió trabajando y mucho. Las posibilidades de realizar monumentos en los pueblos y ciudades ya dependía más del color de formación política gobernante en cada lugar.

---

[20] Este monumento lo inauguró Miguel Ángel García-Lomas Mata, entonces alcalde de Madrid y arquitecto de profesión. Junto con el alcalde de Sevilla, Juan Fernández y García del Busto. Existe una amplia descripción en la página web unaventanadesdemadrid.com a cargo de Lourdes Morales Farfán (2013). ABC (10-10-1974), por su lado, recogía la inauguración y le dedicaba dos tercios de una página impar.

[21] Santiago de Santiago ideó este monumento en su totalidad pero el proyecto arquitectónico aparece firmado por el arquitecto Reyero, con lo cual cuando se hacen referencias al citado monumento aparece la autoría del arquitecto cuando realmente el diseño y el alma mater del mismo fue Santiago de Santiago en su totalidad, según sus propias declaraciones realizadas a la autora del artículo en entrevista personal realizada el 22 de julio de 2015.

[22] A la autora del artículo en conversación personal con el escultor (Madrid. 18 de julio de 2015).

En Madrid, por ejemplo, con Enrique Tierno Galván (PSOE) como alcalde de la capital inaugura en 1978 la escultura *Amigos* en la Plaza de Alfredo Mahou. Con Tierno Galván también de regidor, a petición de Unicef, se devela el *Monumento al niño* (1979) en los Jardines de San Francisco junto la calle Concha Espina. Curiosamente, nunca tuvo problemas de censura por parte del PSOE madrileño por su pasado artístico de la etapa franquista. Es más, sus relaciones fueron buenas, incluso esculpió una medalla conmemorativa para el Centenario de esta formación política, en la que aparecía la esfinge de Pablo Iglesias, fundador del PSOE (1979). Cinco años más tarde, recibió el encargo –cuando Ramón Espinar (PSOE) era presidente de la Asamblea de Madrid– para realizar un relieve para la citada institución. Con Enrique Tierno Galván todavía de alcalde –27 de Marzo de 1985– se coloca en el parque del Oeste de la capital –promovido por la Embajada de Bolivia y el Instituto de Cooperación Iberoamericana– una buenísima escultura clásica del Gran Mariscal Andrés de Santa Cruz de Bolivia, partidario de una confederación perubolivia y de la integración de las naciones americanas.

Con el Partido Popular madrileño las relaciones han sido en ocasiones más tensas de lo que cabría esperar. Un ejemplo de ello, es el caso de la escultura conocida como *La Violetera* que se colocó en 1991en la calle Alcalá en su confluencia con Gran Via. Esta escultura –desde que el escultor la esculpió en barro en 1974– estuvo envuelta en polémica. Los políticos de todos los partidos políticos desde la época de Franco hicieron una instrumentalización política de la figura. En 1973, Carlos Arias Navarro –poco antes de dejar la alcaldía de Madrid– encargaba a Santiago de Santiago la escultura de la artista hispano-argentina Celia Gámez, de la que era un ferviente seguidor[23].



Fig. 2 – La polémica Violetera ataviada con vestido de croché para la fiesta de Podemos, junio de 2015. Fuente: O. Pérez

El escultor inspirándose en la canción *Los Nardos* realiza en 1974 una figura de cuerpo entero a tamaño natural que representa a una florista –de las que a principios del siglo XX recorrían la calle de Alcalá ofreciendo flores a

[23] Celia Gámez era la musa de los nacionales y cuya canción Ya hemos pasao era una burla al No pasarán republicano. Independientemente del perfil político de Celia Gaméz –actriz y vedette– consiguió un éxito clamoroso en la revista *Las Leandras,* por su interpretación de la canción titulada *Los Nardos*.

los viandantes con sus cestos– con unos nardos apoyados en su cadera, como dice la canción. Al morir Franco la escultura se quedó sin colocar. Muchos años después –en 1990– Agustín Rodriguez Sahagún y Santiago de Santiago mantienen una conversación en la que proyectan *reciclar* la escultura como homenaje a la calle de Alcalá y el famoso citado pasodoble de Los Nardos[24]. No obstante, sería en 1991 cuando por fin –en la legislatura siguiente cuando José María Álvarez del Manzano (PP) está de Alcalde de Madrid– se coloca la escultura en la calle de Alcalá esquina Gran Vía. La escultura en esos momentos pasa a llamarse *La Violetera* muy a pesar del escultor. Se trataba de toda una absurda campaña política para que con ese nombre ensalzar la canción *La Violetera*, compuesta por el compositor José Padilla –acaso pariente cercano de uno de los prohombres de Álvarez del Manzano– y de paso apartarla del personaje que había dado pie a esta creación artística[25]. Años más tarde, el 16 de enero de 2001, con absoluto sigilo el Ayuntamiento retira la escultura a los almacenes Municipales por "acondicionamiento" de las aceras (Criado, 2001). Como se vio más tarde, fue solo un pretexto del entonces concejal de Urbanismo, Sifrido Herráez para salir del paso. A propósito de su retirada y debate ciudadano nació la Comisión de Estética Ciudadana, que reunidos en reunión en noviembre de 2002 decidieron que se ubicaría en *Las Vistillas*, enclave muy castizo (Mediaaldea, 2002), donde se encuentra en la actualidad y dónde el partido político Podemos celebró su primera victoria electoral, vistiendo a la escultura con un vistoso vestido de ganchillo (Sánchez, 2015).

El caso del *Monumento a la Guardia Civil* es otro ejemplo de la variabilidad de los políticos a la hora de implicarse con las obras artísticas según los tiempos que soplen, que para ellos deben ser siempre favorables. Los políticos no quieren nada que no les signifique un éxito del cien por cien de los mensajes que quieran lanzar a través de las obras[26].

Santiago de Santiago durante estos 40 años de democracia en España ha realizado cientos de esculturas que están tanto en colecciones privadas como en espacios públicos. Tiene dos museos que enseñan sus obras: El museo al Aire Libre de Tortosa (España) y Museo Santiago de Santiago en Puebla (México). Tiene en su poder muchas condecoraciones, entre otras: Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo (2001) o la Medalla de la Orden del Sol Naciente –otorgada por el emperador de Japón (2008) por su contribución al estrechamiento de las relaciones entre Japón y España.

---

[24] Conocido también como el pasodoble de la *Florista* o más popularmente *Por la calle de Alcalá*. Pieza musical emblemática del folklore castizo donde los haya, que ha sido interpretado por muchas estrellas de la revista española: Lina Morgan, Rocío Dúrcal, María José Cantudo, Paloma San Basilio y otras muchas.

[25] Para transformarla lo único que se hizo fue ponerla una placa con la primera frase de la canción *La Violetera* que dice: "Como aves precursoras de primavera. En Madrid aparecen las violeteras". Si se observa la escultura, se puede ver que el rostro es el de Celia Gámez, tiene una flor de nardo apoyada en su cadera, como asegura el escultor en entrevista personal con Olga Pérez Arroyo realizada en Madrid (28 de julio de 2015).

[26] Un monumento –dedicado a la labor social y protectora de la Guardia Civil y a los asesinados de este cuerpo por la banda terrorista ETA– que estuvo en el estudio del escultor años porque ningún Ayuntamiento se atrevía a ponerlo por las connotaciones mediáticas posibles que podía acarrear. El conjunto escultórico se costeó por suscripción popular a través de ABC pero durante años le faltó el sitio. Felizmente, en junio de 2007, los políticos del PP –en Ayuntamiento de Mérida– y del PSOE –en la Junta de Extremadura– se pusieron de acuerdo y se conseguía tener un lugar para colocar la obra. Pedro Acedo Penco, regidor del PP en esos momentos estaba como alcalde en funciones porque no había tenido los votos suficientes para continuar en las elecciones municipales que se acababan de celebrar.



Fig. 3 – *Tatuaje*, su última creación en bronce pulido, 2015. Fuente: Santiago de Santiago

6. Conclusiones

Santiago de Santiago ha permanecido en primera línea del panorama artístico español casi desde sus inicios en la posguerra española. Como artista plástico no ha tenido muy en cuenta los dictámenes políticos; si bien, ha tenido que convivir con ellos y ha sabido aprovechar las circunstancias que se le presentaban. En muchas ocasiones se le ha tachado de artista de la derecha porque fue el *elegido* para realizar la mascarilla de Franco y otros monumentos de la época franquista. Apreciación alejada de la realidad, si acaso lo sí que le marcó su carácter ideológico es su paso por la milicia dentro del Grupo de Regulares en África, donde propició una atracción personal por el estamento castrense.

Santiago de Santiago no colabora con la política. Más bien al revés, quiere que los políticos colaboren con su arte y que éste sea cada vez más grande y duradero. Sus obras, en gran medida suponen un desafío a la política convencional, que creen que a los artistas se los puede manejar a través de los encargos: una especie de pesebre que tienen miedo a abandonar. Este escultor supone el dinamismo en la carrera artística, vive para crear, sin creer en la política ni en los políticos sino únicamente cree en los que sus manos modelan, cincelan y dan volumen para producir emociones en los demás.

La obra de Santiago de Santiago trasciende las vicisitudes políticas y consigue que sus obras se integren a la perfección en el urbanismo global: desde pequeños pueblos a ciudades mastodónticas, en cuanto a tamaño poblacional. Lugares regidos en cada momento por infinidad de opciones políticas desde regímenes dictatoriales hasta las democracias más avanzadas.

En España, los artistas plásticos se encuentran muy ideologizados y trabajan más –o quizá menos– según el partido que esté en el poder. Caminar en senderos diferentes y continuar es mucho, como ha ocurrido con el escultor Santiago de Santiago. Ciertamente, la esencia artística de este creador da respuesta a ciertos mensajes subliminales pero influenciados sin duda por tres factores fundamentales: cabeza, corazón y sensibilidad.

Bibliografía

Bravo, Antonio (comp.); Diez, Juan; Bellver, Juan Antonio; Gámez, Sonia; Gallardo, Benito; Blasco, José Luis (2007). *El reflejo de marte. Catálogo de Monumentos y placas militares en la ciudad de Melilla*. Melilla: Instituto de Cultura Mediterránea.

Cabecera, P. (2007). "Mérida tiene el primer monumento del país a la labor de la Benemérita" en *El periódico de Extremadura*. 2 de junio de 2007. Disponible en http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/sociedad/merida-tiene-primer-monumento-pais-labor-benemerita_306462.html (última consulta: 12 de agosto de 2015).

Centro de Arte Ciudad de Oviedo (1994). *Santiago de Santiago*. Oviedo: ediciones La versal.

Criado, Azucena (2001). "El Ayuntamiento retira de Gran Vía la polémica estatua de la Violetera" en *El País*. 17 de enero de 2001. Disponible en http://elpais.com/diario/2001/01/17/madrid/979734272_850215.html (última consulta: 4 de noviembre de 2015).

Ferrua, Prietro (2007). *El cántico de la ternura en… Santiago de Santiago*. Portland: House of Albi.

Gyenes, Juan (1983). *Memorias de un fotógrafo en España*. Madrid: Espasa Calpe.

Honda, Akihito (1988). *The Hakone Open-Air Museum*. Tokyo: Fujisankei Communications group. Disponible en https://www.academia.edu/9890066/El_Reflejo_de_Marte._Cat%C3%A1logo_de_monumentos_y_placas_militares_en_la_ciudad_de_Melilla

Jun, Lou (2013). *Santiago de Santiago. 60 años con la escultura*. Madrid: Plaza y Váldes editores.

Lama, César (1974). *Juan Carlos camino del trono*. Madrid: Sedmay ediciones.

Martín, José Luis (1992*). La escultura segoviana*. Segovia: Obra Social y Cultural de Caja Segovia-Ayuntamiento de Segovia.

Medialdea, Sara (2002). "La Violetera, a las Vistillas" en *ABC,* 21 de noviembre de 2002. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-11-2002/abc/Madrid/la-violetera-a-las-vistillas_145177.html (última consulta: 4 de noviembre de 2015).

Medina, Tico (1982). "Santiago de Santiago: mañana bodas de plata con el barro" en *ABC*. 12 de diciembre de 1982 p.73. Disponible en http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/12/13/073.html (última consulta: 22 octubre de 2015).

Morales, José Luis (1987). *Los toros en el arte*. Madrid: Espasa Calpe.

Página oficial de Escultura urbana. Disponible en http://esculturaurbana.com/paginas/sans001.htm.

Página oficial de Escultura y arte. Disponible en http://esculturayarte.com/006164/La-Mujer-del-Cantaro-en-Leganes.html#.Vjth-WBdHq8.

Página oficial de La Página de la Vida. Disponible en http://www.proyectopv.org/1-verdad/quirologia.html.

Página oficial de Nodo. Disponible en http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-574/1485921/.

Página oficial de Photaki. Disponible en http://www.photaki.es/foto-la-mujer-del-cantaro-leganes_116730.htm.

Página oficial de Santiago de Santiago. Disponible en http://santiagodesantiago.es/.

Página oficial de SEK. Disponible en http://www.sek.es/index.php?section=conocenos/historia.

Pagina oficial de una ventana de Madrid. Disponible en http://www.unaventanadesdemadrid.com/parque-la-fuente-del-berro.html.

Página oficial de Wikipedia. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Fern%C3%A1ndez-Capalleja.

Página oficial del Norte de Castilla. Disponible en http://www.elnortedecastilla.es/segovia/201511/02/primer-jardin-publico-segovia-20151102113254.html.

Pérez, Olga (2002). "Santiago de Santiago: el mejor escultor de España" en *Agenda Taurina*. Nº 2002, pp. 120-121.

— (2011). *Santiago de Santiago. Panorámica en el Tiempo*. Madrid: Xunta de Galicia. Prologo Catálogo de exposición de la Casa de Galicia en Madrid 2-31 marzo de 2011.

Prado, Domingo del (1994). *Gentes de Ávila*, Ávila. Fundación Cultural Diario de Ávila.

Redacción de ABC (1974). "El Príncipe de España inaugura un monumento a la Legión en Zaragoza" en *ABC*. 16 de octubre de 1974, p. 35. Disponible en http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1974/10/16/027.html.

Redacción de ABC (1974). "Se inaugura en el parque de la Fuente del Berro el monumento a la memoria del poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer" en *ABC*. 10 de octubre de 1974, pp. 61. Disponible en http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1974/10/10/061.html (última consulta: 19 de julio de 2015).

Riaño, Peio H. (2011). "Cultura busca un pacto de Estado para las artes plásticas" en *Público*. 31 marzo de 2011. Disponible en http://www.publico.es/culturas/cultura-busca-pacto-artes-plasticas.html (última consulta: 22 octubre de 2015).

Sánchez, Ray (2015). "La verbena de 'La Carmena'"en *El Mundo*. 14 de junio de 2015. Disponible en http://www.elmundo.es/madrid/2015/06/14/557cbe25e2704ed4268b458d.html (última consulta: 23 de octubre de 2015).

Sin firma (1957). "Vida Cultural" en *ABC*, 20 de diciembre de 1957, p. 59. Disponible en http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1957/12/20/059.html (última consulta: 22 de octubre de 2015).

Sin firma (1974). "Grafico" en *ABC*, 26 de septiembre de 1974. Disponible en http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1974/09/26/137.html (última consulta: 22 de octubre de 2015).

Sin firma (2014). "Hace 40 años. SAR el Príncipe de España inauguraba el monumento a los muertos de la Legión" en *Revista de los Tercios y Apoyos*: *La Legión*, nº 529, abril de 2014, p.55. Disponible en http://publicaciones.defensa.gob.es/pprevistas/967fa36b-fb63-65ab-9bdd-ff0000451707/index.html#/56/ (última consulta: 20 de octubre de 2015).

Souto, Ángela (2001*). Fuente del Berro*. Madrid: Ediciones Doce Calles.

Viana, Carlos (2011). "Santiago de Santiago. Miembro de honor de la cofradía del ciento" en *La Cofradía del Ciento*. Nº 4, verano, pp. 10-13.

THE ICELANDIC LOVE CORPORATION: FEMINISMO, ARTE Y ACCIÓN

Estíbaliz Pérez Asperilla
Universidad Complutense de Madrid

1. El colectivo y sus principales localizaciones

Sigrún Hrólfsdóttir, Jóní Jónsdóttir y Eirún Sigurðardóttir[1]: tres mujeres fuertes, decididas y emprendedoras que desde 1996 actúan bajo el nombre de The Icelandic Love Corporation[2] y cuyas obras giran en torno a la creación colectiva y a la involucración ciudadana. Su cultura se percibe notablemente en sus trabajos escogiendo en varias ocasiones parajes propios de su tierra natal con la naturaleza como una de sus grandes aliadas consiguiendo llenar sus obras de un latir inconfundible.

> Icelanders as well as other humans of this world are a part of Nature (...) we are certain that growing up in this environment has moulded us in some way. In that sense it is also interesting to see that, even though the three of us have travelled (...) and lived in other countries, all of us have moved back to Iceland. We are like salmons that turn back to where they were "born" to lay our own eggs (...)[3] (Q&A between pinksummer contemporary art and The Icelandic Love Corporation, on the occasion of the exhibition Origin at pinksummer, septiembre de 2011. Disponible en http://www.ilc.is/ILC/Site_3/q%26a.html)

El fuerte sentido de pertenencia a la naturaleza que éstas poseen queda reflejado en trabajos como *Dinasty* (2007)[4]. Optando por las tierras más altas de su país de origen –Islandia–, representan el deleite que la vuelta a lo básico supone para tres mujeres adineradas que están

[1] Anteriormente teniendo también a Dora Isleifsdottir como otra de sus componentes hasta el 2001.

[2] Conocido también como Gjorningaklubburinn en su lengua materna y traducido como *happening club*.

[3] "Los islandeses así como otros humanos de este mundo forman parte de la Naturaleza, estamos seguras de que crecer en este ambiente nos ha moldeado de alguna manera. En ese sentido también es interesante ver que, aunque las tres de nosotras hemos viajado (...) y vivido en otros países, todas nosotras hemos vuelto a Islandia. Somos como los salmones que vuelven a su lugar de nacimiento para poner sus propios huevos (...)" (traducción de la autora).

[4] En el siguiente link se pueden visualizar las imágenes pertenecientes a *Dinasty*: http://www.ilc.is/ILC/ILC/Dynasty.html

acostumbradas a vivir en la metrópoli. Alejadas de la contaminación, la tecnología y la industria disfrutan de los pequeños detalles que destacan frente a la inmensidad del paisaje. En una de las fotografías que componen la serie, se puede observar un fuerte contraste entre naturaleza e industria a través de la localización de un cableado eléctrico en plena naturaleza (fig. 1) además de un mix entre realismo y surrealismo continuo donde la sencillez y el lujo se mezclan y entremezclan llegándose incluso a confundir. Transmitiendo como mensaje principal la preocupación por el cambio climático, *Dinasty* intenta concienciar al espectador sobre la sostenibilidad y el medioambiente a través de un escenario que parece no encajar con los personajes a los que The Icelandic Love Corporation da vida.

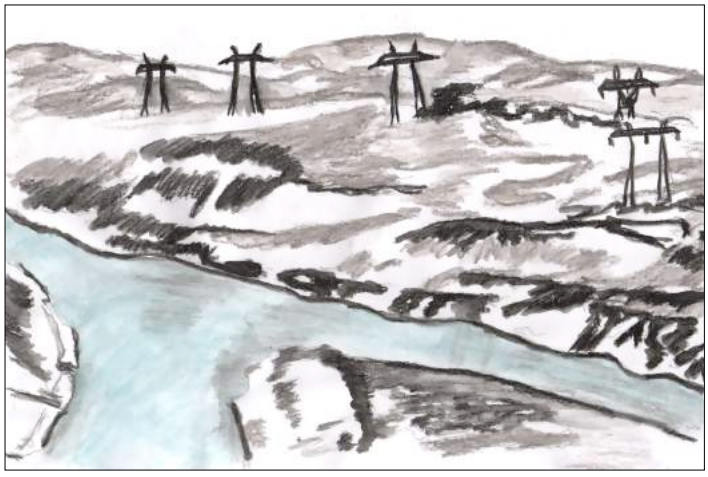


Fig. 1 – *Dinasty*, 2007. The Icelandic Love Corporation. Dibujo realizado a partir de una de las fotografías tomadas por Bernhard Ingimundarson. Fuente: E. Pérez

Utilizando calles, avenidas y espacios abiertos relacionados con las galerías y/o museos donde exponen sus obras, apuestan por una colaboración activa entre el artista y el público ofreciendo así un diálogo entre artista-espectador-artista que se retroalimenta constantemente tal como sucedió en una de las *performances* que se realizó dentro de la exposición *Midnight Walkers and City Slpeers* en el Barrio Rojo de Amsterdam en 1999 –y posteriormente en Gothenburg, entre otras ciudades– bajo el nombre de *Higher Beings*[5]. Dicho acto supuso una intensificación de la representación en sí gracias a la participación activa del vecindario teniendo como una de sus principales temáticas la auto redención.

> The atmosphere promises a better future and general positivity. A movement that is above everyday worries, a new power.
> Higher Beings are strong, beautiful and untouchable[6] (Higher Beings, 1999. Disponible en http://www.ilc.is/ILC/ILC/higherbeings.html).

2. LA SERIE *TIGHT*: SINTÉTICO VS NATURAL

The Icelandic Love Corporation pasea por las calles de la ciudad a pie o en bicicleta ofreciendo a su vez un espectáculo un tanto inusual causando confusión y sorpresa entre los viandantes debido a su vestimenta –curvas, cortes, colores crudos, materiales sintéticos...–. Una segunda piel recubre su cuerpo desnaturalizándolo a la vez que lo expone en su forma más pura sin condimentos ni ropajes que oculten su silueta. Nos encontramos así con una contradicción continua entre lo natural y lo sintético; lo sintético y lo natural propia de los trabajos de este colectivo.

[5] Los resultados e imágenes de *Higher Beings* pueden consultarse en el siguiente link: http://www.ilc.is/ILC/ILC/higherbeings.html

[6] "La atmósfera promete un futuro mejor y una positividad general. Un movimiento que está por encima de las preocupaciones diarias, un nuevo poder.
Higher Beings son fuertes, excelentes e intocables" (traducción de la autora).

Miradas, susurros, confusión e incluso temor. Estas tres artistas nórdicas hacen reflexionar no sólo al espectador que vive de forma activa sus intervenciones, sino al ciudadano que tropieza con esta tríada artística que le invita a reflexionar utilizando como principal herramienta el panty de nylon a través de *performances* como *Power* (2010)[7] donde invitan a los viandantes que transitan por la calle a ser espectadores de una auténtica operación quirúrgica utilizando como sala de operaciones el aire libre y sirviéndose de una red de medias de nylon como única protección para evitar cualquier deterioro en su segunda piel sintética a causa de los rayos del sol (fig. 2).



Fig. 2 – *Power*, 2010. The Icelandic Love Corporation. Dibujo realizado a partir de una de las fotografías tomadas en la *performance*. Fuente: E. Pérez

> Tights are firmly linked to the female sphere. (...) Through the use of tights as the chief material, topics such as womanliness as well as the male gaze are brought to a head and exaggerated to the point of the grotesque. In some works traditional male and female characteristics are juxtaposed or sounded against each other. Bicycle-riding creatures dressed from head to toe in tight "skin-coloured" attire materialize on to the streets of Helsinki. A brave new, synthetic Nylon Woman has emerged[8] (Kaj Martin, 2010. Disponible en http://www.ilc.is/ILC/Site_10/kajM.html).

Símbolo de feminidad y de paso de niña a mujer. Objeto en muchas ocasiones odiado, pero a su vez deseado. Dualidad constante que nos atrapa y nos lleva a la confusión permitiendo la generación de una mirada crítica capaz de provocar intriga y opinión entre aquéllos que tropiezan con The Icelandic Love Corporation y que nos transporta no sólo a la crudeza del mundo material, sino que nos traslada a un mundo onírico donde la energía femenina se siente alrededor de sus obras y representaciones.

Así, el carácter inerte del nylon consigue transformarse en una obra viva que habla por sí sola tal como sucede en su trabajo denominado *Wheel*[9] plasmando a través de diferentes panties de colores los órganos sexuales femeninos y masculinos presentes en una rueda donde creación y generación rebosan notablemente. Como si de un rosetón de estilo gótico se tratara, *Wheel* aparece como una de las piezas clave de la serie *Tight* representando a

[7] Las imágenes de *Power* se pueden visualizar en el siguiente link: http://www.ilc.is/ILC/Site_10/power.html

[8] "Las medias están firmemente vinculadas a la esfera femenina. (...) A través del uso de las medias como el material principal, temas como la feminidad, así como la mirada masculina son llevados a un punto crítico y exagerados hasta el punto de lo grotesco. En algunas obras las tradicionales características masculinas y femeninas se yuxtaponen o suenan unas contra otras. Las criaturas montadas en bicicleta y que visten desde la cabeza a los pies atuendos confeccionados a base medias de color carne se materializan en las calles de Helsinki. Una nueva Mujer Nylon valiente y sintética ha surgido" (traducción de la autora).

[9] La obra *Wheel* puede visualizarse en el siguiente link: http://www.ilc.is/ILC/Site_10/tight.html

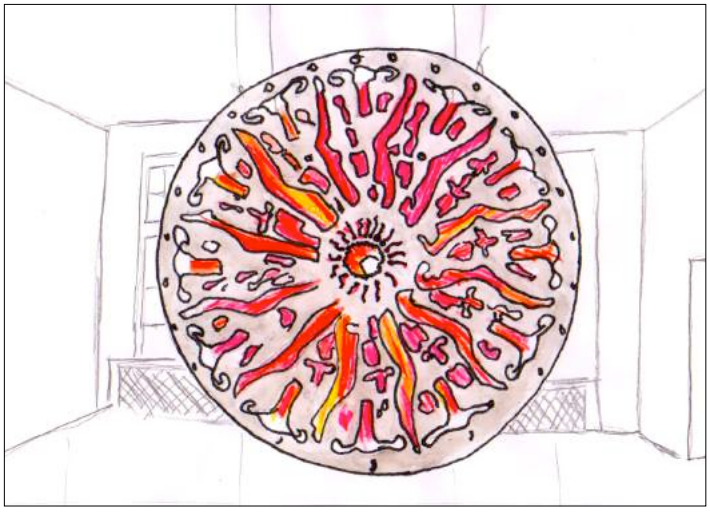


Fig. 3 – *Wheel*, 2011. The Icelandic Love Corporation. Dibujo realizado a partir de una de las fotografías tomadas de la obra *Wheel* en la exposición *Origin* del Pinksummer Contemporary Art en Génova, Italia. Fuente: E. Pérez

su vez la estrecha relación entre la mujer y la luna y reflejando asimismo la fuerte conexión existente entre sus ciclos (fig. 3).

> Wheel (...) demonstrates the sex organs of the human male and female, the organs that take care of the biological conception of a human embryo. The cycle of colored pantyhose represents the menstrual cycle and the cycle of the moon is also visible encircling the whole spectacle, thus connecting the outer universe to the inner universe. In the center is the egg, the sun of this inner universe and the sperm cells are approaching it. This is the real miracle of life, way more complex than we can fathom[10] (The Icelandic Love Corporation, 2011. Disponible en http://www.ilc.is/ILC/Site_3/q%26a.html)

3. BILLBOARD FESTIVAL Y WOMAN 2003: EL USO ARTÍSTICO DE LAS VALLAS PUBLICITARIAS

3.1. Billboard Festival

Otro de los trabajos de la serie *Tight –Attic* (2010)[11]– participó en el Billboard Festival que tuvo lugar en Casablanca –ideado por la danesa Hanne Lise Thomsen– durante la primera quincena de abril de 2015. Consistente en el emplazamiento de 63 vallas publicitarias que exponían el trabajo de varias artistas femeninas de procedencia nórdica y árabe, se incitaba a la reflexión y debate del público sobre cuestiones de género, arte e interculturalidad. Utilizando la valla publicitaria como soporte innovador para ampliar la difusión del arte contemporáneo y de las diferentes visiones en cuanto a imagen y cultura se refiere, Billboard Festival Casablanca supuso una modificación temporal del espacio urbano transformando la calle en una galería abierta a toda clase de público y contrastando a su vez con las imágenes estereotipadas presentes en las imágenes comerciales que vestían habitualmente esos soportes publicitarios (http://billboardcasablanca.org).

En Bd Ain Harouda, en frente de la Résidence Yassmine, una de las componentes del colectivo que nos ocupa

[10] "Rueda (...) demuestra los órganos sexuales masculinos y femeninos del ser humano, los órganos que se ocupan de la concepción biológica de un embrión humano. El círculo de las medias coloreadas representa el ciclo menstrual y el ciclo de la luna también se puede ver rodeando por entero el espectáculo, conectando así el universo exterior con el universo interior. En el centro está el huevo, el sol de este universo interior y los espermatozoides acercándose a éste. Este es el verdadero milagro de la vida, mucho más compleja de lo que podemos imaginar" (traducción de la autora).

[11] Para poder visualizar la valla publicitaria de *Attic* consultar el siguiente link: http://www.billboardcasablanca.org/?portfolio=the-icelandic-love-corporation

observaba su reflejo utilizando de nuevo el panty de nylon como segunda piel y presentando a la vez una dualidad que involucraba al espectador haciéndole partícipe de la escena al transmitirle una mirada a través del espejo. Esta escena guarda ciertas similitudes con la figura de Narciso quien acude a la fuente secreta para poder ver su reflejo descubriendo su identidad y dualidad surgiendo así –tal como apunta Bachelard– el denominado narcisismo idealizante (Bachelard, 1978: 44). No obstante, esta representación también puede estar muy ligada a las denominadas diosas dobles quienes a través del espejo simbolizaban la dualidad propia de la mujer:

> La diosa doble (referida al arte o a las mujeres) simboliza la manera de reflejarse en un espejo (...) la dualidad de algo que no es verdaderamente su propio contrario (su diferencia) sino la imagen que devuelve el espejo cuando se mira en él (su mismidad); durante este proceso de ambos polos dobles fluctúan sin cesar (Noble, 2005: 24).

Por otro lado, la dualidad de la diosa también se ha llegado a conectar con el ciclo lunar y consecuentemente con la menstruación además de la naturaleza orgánica femenina (Noble, 2005: 34, 35). Cuestión que cabe relacionar con otros trabajos del colectivo en cuestión como *Wheel* donde la temática principal era la creación y su conexión con el ciclo lunar –véase el capítulo 2 (págs. 2 y 3)–. En ocasiones también se ha llegado a pensar en la posible representación del lesbianismo por aquellas diosas dobles que aparecen abrazándose o en situaciones íntimas (Noble, 2005: 224). Sin embargo, otras veces se le ha dado un significado que va más allá del posible amor entre dos mujeres, considerándolas muestras del sexo tántrico y consecuentemente del chamanismo[12].

Así, cabe subrayar cómo en *Attic*, lo que a simple vista parece un mero reflejo a través del espejo, se convierte en una escena impregnada de cierto misterio que invita al espectador a profundizar en la obra en cuestión y en observar más allá de la imagen en su conjunto adentrándose en los posibles mensajes que la mujer que nos dirige la mirada a través del espejo quiere hacernos llegar.

3.2. Woman2003

En Woman2003 The Icelandic Love Corporation también participó a través de la introducción de *Shake your hands with your inner fear, shake your hands with your fantasy*[13] (fig. 4). Dándonos la espalda, estas tres mujeres se abrazan compartiendo con el transeúnte una mirada hacia nuestro interior. Provocando una aceptación hacia nuestro "yo más oscuro" cercana a una temática alquímica, adoptan la figura de las nornas nórdicas, parcas romanas o moiras griegas encargadas de tejer nuestro destino. Un presente, pasado y futuro cargado

[12] Tal vez el significado esotérico de todas las estatuas de diosas dobles tiene que ver con el reconocimiento del principio energético simple que cualquier mujer puede emplear como recipiente sagrado para contener en él las divinas energías de la curación, la transformación y el discurso profético. Dada esta capacidad natural, cuando dos mujeres se encuentran y unen sus campos electromagnéticos, son capaces de desarrollar un trabajo físico y ritual poderosísimo. (...) cuando dos mujeres unifican sus energías en un plano físico, una de ellas transmitirá la carga positiva y la otra será lógicamente el polo negativo. Esta habilidad para mutar es femenina por naturaleza y, como está regida por la Luna, permite cierta flexibilidad en las leyes habituales que gobiernan el mundo físico. En cierto modo, esta es la base de lo que denominamos chamanismo (...) (Noble, 2005: 201-203).

[13] "Estrecha las manos con tu miedo interior, estrecha las manos con tu fantasía" (traducción de la autora).
Para poder visualizar la obra consultar el siguiente link: http://www.women2003.dk/artists.php?id=19

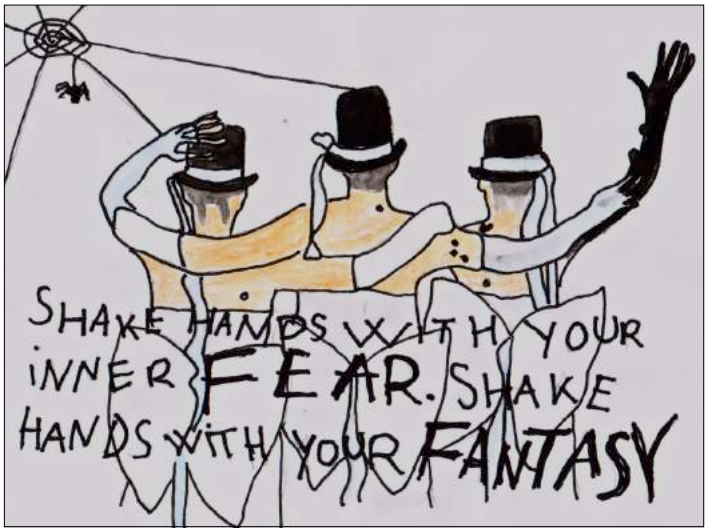


Fig. 4 – Dibujo realizado a partir de la valla publicitaria donde se emplazó *Shake hands with your inner fear. Shake hands with your fantasy* del colectivo The Icelandic Love Corporation (Woman2003). Fuente: E. Pérez

de nuevo de una dualidad personificada a través del bien y el mal. Dualidad propia de la mujer y que ésta ha de aceptar invitándola a esa iniciación interior ligada al poder femenino.

> El destino era un concepto muy importante para los pueblos nórdicos, quienes creían en las nornas como fijadoras del hado con carácter irrevocable. Aunque originariamente eran múltiples, en la época escandinava en que se fijan los poemas quedan reducidas a tres: Urdr, que quiere decir lo que ha venido o sea, pasado; Verdandi, que significa lo que está sucediendo o presente, y Skuld, que indica lo que vendrá, el futuro (Melgar Valero, 2000: 200).

Varias son las diosas que están relacionadas con el arte de tejer, tal es el caso de Atenea que es considerada la principal protectora de las hilanderas, tejedoras y bordadoras o Aracne –quien desafió a esta última a realizar un tapiz mejor que el suyo–. Las valquirias también son consideradas como hilanderas, llegándose incluso a confundir con las nornas nórdicas. Tampoco hay que olvidar a Penélope y el sudario que tejía de día y destejía durante la noche. Pero no sólo se deben buscar relaciones con los personajes asociados al arte de tejer, sino que incluso es imprescindible estudiar las posibles conexiones con la propia araña –figura que aparece también incluida en el trabajo de The Icelandic Love Corporation en la esquina superior izquierda–, ya que desde tiempos inmemorables ésta ha estado relacionada no sólo con la mujer, sino con la luna y consecuentemente con las aguas (Noble, 2004: 75, 76). Su relación con el Gran Femenino y la Gran Madre creadora sigue estando presente, siendo esta última considerada como la Señora del Tiempo y del Destino que nos lleva de nuevo a la figura de las nornas, parcas o moiras.

> Los misterios originarios del tejido y el hilado fueron también experimentados en la proyección sobre la Gran Madre que teje la malla de la vida y devana los hilos del destino, sea ésta la gran hilandera solitaria o se manifieste, como tantas veces sucede, en forma de trinidad lunar (Neumann, 2009: 225).

A todo ello hay que añadir que estas mujeres cercanas a las divinidades femeninas son dotadas de un poder aún mayor si se tiene en cuenta la simbología del sombrero que las mismas portan, el cual –si se atiende a las interpretaciones de Chevalier y Gheerbrant (2007: 956)– el papel de este complemento se corresponde con el de la propia corona.

De esta forma, ya sea en Billboard Festival o en Woman2003, The Icelandic Love Corporation consigue reemplazar esas diosas objeto de deseo y "photoshopeadas" hasta la consecución de unos cánones de belleza previamente establecidos por unas diosas que brillan con luz propia incitando a la acción colectiva y al autodescubrimiento interior.

4. Conclusiones

Cercanas a las grandes divinidades que protagonizan las Eddas nórdicas propias de su cultura, The Icelandic Love Corporation hacen del público un sujeto activo que interactúa con ellas planteándose temas como la feminidad y la conexión latente entre la mujer y los ciclos de la propia naturaleza lanzando una crítica hacia el olvido de los orígenes del ser humano.

La creación, el cambio y la sostenibilidad se aúnan en muchos de sus trabajos presentando en varias ocasiones una dualidad constante incitando a una reflexión y despertando en el espectador un pensamiento crítico a través de las obras que éstas ponen a su disposición.

Ubicando sus trabajos también en galerías y museos, el colectivo opta por salir a la calle entremezclándose con el público acercando sus mensajes y su forma de crear y ver el arte de una manera abierta, libre y espontánea. Invitando a la acción y participación ciudadana esta trinidad consigue atraer la atención del espectador proponiendo a su vez nuevas experiencias artísticas.

Bibliografía

AA. VV. (1986). *Edda Mayor, poesía nórdica, siglos IX-XIII*. Madrid: Alianza Editorial.

Bachelard, Gaston (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia.* México: Brevarios del Fondo de Cultura Económica.

Bernárdez, Enrique (2002). *Los mitos germánicos*. Madrid: Alianza Editorial.

Billboard Casablanca (2015). Disponible en http://billboardcasablanca.org (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder editorial.

Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

G. May, Pedro Pablo (2000). *Mitos nórdicos*. Madrid: Editorial Acento.

Gimbutas, Marija (1991). *Diosas y dioses de la vieja Europa 7000-3500 a.C. Mitos, leyendas e imaginería*. Madrid: Ediciones Istmo.

Melgar Valero, Luis T. (2008). *La Enciclopedia de la Mitología*. Madrid: Libsa.

— (1996). *El lenguaje de la Diosa*. Madrid: Dove.

— (1999). *The living Goddesses*. Berkeley y Los Ángeles, California: University of Califonia Press.

Neumann, Erich (2009). *La Gran Madre. Una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente.* Madrid: Editorial Trotta.

Noble, Vicki (2004). *La mujer Shakti. Sintiendo nuestro fuego, sanando nuestro mundo. El nuevo chamanismo femenino.* Madrid: Perito en Lunas

— (2005). *La Diosa doble. Las mujeres comparten el poder*. Madrid: Perito en Lunas.

Page, R. L. (1992). *Mitos Nórdicos*. Madrid: Ediciones Akal.

Página oficial The Icelandic Love Corporation. Disponible en http://www.ilc.is/ILC/ILC/index.html (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

Pérez Asperilla, Estíbaliz (2013). *Björk: la revolución de la Diosa*. Tesis dirigida por Pilar Aumente Rivas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en http://eprints.ucm.es/23959/1/T35025.pdf

Sturluson, Snorri (1982). *Textos mitológicos de las Eddas*. Madrid: Editora Nacional.

— (1984). *Edda Menor.* Madrid: Alianza Editorial.

Women2003. Disponible en http://www.women2003.dk/welcome.php (última consulta: 10 de noviembre de 2015).

ESCULTURAS SONORAS Y PAISAJE URBANO*

Magda Polo Pujadas
Universitat de Barcelona

1. El arte sonoro como estímulo escultórico

El arte sonoro utiliza al sonido, al ruido y al silencio como principales elementos expresivos e implica una conciencia muy estructurada del elemento sónico en las obras de los artistas. Las músicas experimentales aparecidas después de la Segunda Guerra Mundial potenciaron las esculturas sonoras, las instalaciones sonoras y el audioarte, entre otras prácticas.

Las esculturas sonoras nacen con el fin de construir instrumentos, estructuras o grabaciones que posibiliten nuevas prácticas de ejecución y nuevas maneras de escuchar y participar interactivamente con la música. Así pues, es importante dejar claro que las esculturas sonoras a las que nos referiremos nacen de una praxis compartida entre la experiencia artística, la experiencia estética y la experiencia acústica, tomando como premisa básica la esencia de los instrumentos musicales para explorar formas capaces de producir inesperadas capacidades sonoras.

Los inicios de la escultura sonora van asociados a la importancia del arte cinético y a la idea de máquina que ya trabajaron los artistas futuristas. En este contexto uno de los pioneros de estas esculturas sonoras fue Luigi Russolo con los intonarumori quien abrió un camino con unas consecuencias que se reflejaron clarísimamente a partir de las segundas vanguardias artísticas. Muchos creadores a partir de los años 50 trabajaron de lleno en las esculturas sonoras como los hermanos Bernard y François Baschet, Harry Partch, Harry Bertoia, Jean Tinguely, Takis, Robert Morris, Paul Panhuysen, Max Neuhaus, Nam June Paik, Wolf Vostell, Bill Fontana, Llorenç Barber, etc. A partir de las propuestas de estos artistas el arte sonoro comprende tanto música, tecnología, como artes plásticas.

Hablar de escultura sonora implica tener presente el concepto de Rosalind Krauss de "escultura en el campo expandido", un tipo de escultura que, a pesar de tomar una significación específica en el contexto del minimalismo, tiene mucho que ver con la inclusión del sonido

* Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación "Arte, Arquitectura y Sociedad digital" (HAR2014-59261-C2-1-P).

en la escultura. Krauss señala como la pérdida del espacio escultórico que ya se vive en el modernismo produce una abstracción de la obra llevando a la autorreferencialidad, es en este proceso de abstracción que la escultura va mostrando su autonomía. Estamos ante lo que se denomina ausencia ontológica o desmaterialización de la forma y formalización de la materia.

> A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía (Kraus, 2002: 65).

2. LAS DIMENSIONES DE ESPACIO Y TIEMPO EN LAS ESCULTURAS SONORAS

Cuando el sonido se convierte en un elemento integrado en lo escultórico, los parámetros espacio y tiempo se transforman. La dimensión del espacio en las artes plásticas y la dimensión del tiempo en la música se fusionan en un solo objeto que las contiene a ambas. El resultado de esto es la percepción temporal del espacio y la percepción espacial del tiempo. Y conlleva el que la escultura se llame "obra expandida", porque se experimenta, en primer lugar, una expansión de la escultura con el nuevo elemento temporal del sonido.

La oposición dualista espacio-tiempo queda superada en las esculturas sonoras porque el tiempo está esculpiendo el espacio, porque el sonido, con su evolución en la materia sonora está cambiando las particularidades de la escultura. Además, categorías como la de timbre adquiere nuevos matices y planteamientos plásticos que hasta entonces nunca habían tenido una relevancia en el ámbito de la creación musical. Con las esculturas sonoras la música se aleja de la tradición y explora nuevos paisajes sonoros.

El sonido se convierte necesariamente en un contrapunto a lo visual, pero un contrapunto necesario en la evolución de la experiencia estética global e integradora. El sonido mantiene viva la escultura, le confiere una dimensión orgánica ya que esculpe el espacio en el tiempo. La interacción entre tiempo y espacio lleva a una percepción más rica y descubridora de matices de los materiales hasta entonces inapreciados y de las formas de la obra escultórica. La dimensión física del sonido, la propagación de las ondas sonoras en el espacio, los rebotes y las resonancias, amplían la dimensión escultórica de la obra y la transforman en una obra abierta.

Como comenta José Iges, a raíz de su proyecto *La ciudad resonante*, el espacio y el tiempo son coordenadas de lo sonoro y lo visual y despiertan una conciencia específica en el espacio y en el tiempo del espacio y del tiempo.

> Tiempos y espacios son conceptos tanto de la ordenación sonora como del urbanismo y la arquitectura... Pero es cierto que toda obra sonora proyectada en- y acaso para un espacio, reedita un drama que no solo es en el espacio y en el tiempo sino que es de espacio y de tiempo (Iges, 1998: 6).

La experiencia estética se convierte, de manera especial para el espectador, en una experiencia totalmente diferente, sorprendente. El espectador pasa a ser el determinante de la escucha o bien el intérprete, porque es necesario el paseo del espectador por un escenario específico o porque es necesaria la interacción del contacto físico y la acción directa del espectador en la obra para que se experimente la sonoridad del instrumento, para que la escultura convierta de forma expandida una escultura sonora.

> Avec certaines sculptures sonores, la participation du spectateur prend un tout autre sens que celiu qui lui est généralement attribué dans le cadre de représentations publiques. Afin que l'experiènce acoustique ne soit pas réservée à ceux qui possèdent une technique instrumentale, les musiciens

> et/ou plasticiens préconisent alors le recours à des sources ou objets sonores des plus hétéroclites (Bosseur, 2006: 273).

A partir de la segunda mitad del siglo XX muchos eran los artistas que interactúaban con otros para crear obras conjuntas o fruto de la inspiración de técnicas y lenguajes que no les eran conocidos. La interdisciplinariedad iba ganando terreno y comportaba unas consecuencias que no se vislumbrarán hasta bien entrados los años 60. Fue Dick Higgins el que acuñó otro término muy importante en la interdisciplinariedad que conlleva la escultura sonora, el término "Intermedia". Este término lo presentó en 1966 en su texto *Statement on intermedia,* para intentar entender el fenómeno de la percepción de obras que proceden de diferentes lenguajes artísticos y en los que las dimensiones tiempo y espacio cambian:

> For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has arisen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world (Higgins).

Esta intermedialidad hace que la escultura comience a percibirse multisensorialmente, que la escultura se libere de la materialidad. Y a la vez que esta materia se va liberando se adquiere la carga de un potencial sonoro que nunca antes había tenido. La sonoridad escultórica invita al público a la interpretación de la obra, a "tocar la escultura", en su doble sentido. Las limitaciones de la percepción táctil desaparecen con esta propuesta sonora en lo escultórico. Las funciones de los sentidos cambian, la vista ya no sólo es vista sino oído, el tacto no sólo toca sino que siente y el oído ya no sólo siente sino que toca y voz.

3. El objeto y el paisaje sonoro como marco de las esculturas sonoras

Pierre Schaeffer, junto con Pierre Henry, crearon una de las músicas experimentales más relevantes de nuestros días, la música concreta y electroacústica. Los sistemas de grabación del sonido posibilitaron la revolución acústica y acusmática que el Group de Musique Concrète creado en 1951 desarrolló para cambiar los paradigmas de la música a partir de la Segunda Guerra Mundial. La finalidad más importante de este tipo de música era la de captar lo "sonoro concreto" en cualquier lugar y abstraer los valores musicales potenciales. Es a partir de este momento que ya se puede hablar de manera rotunda de objetos sonoros.

Uno de los documentos más significativos donde se recogen las búsquedas de Schaeffer es el *Tratado de los objetos musicales* publicado en París en 1966. En este tratado se presentan las leyes generales de la percepción sonora y de la acústica y se lleva a cabo un estudio profundo de objetos y estructuras que confrontan la musicalidad con la sonoridad, la música y el lenguaje, la forma de escuchar del músico y la escucha musical por parte del oyente.

Solo si nos centramos en la escucha, una escucha reducida, podremos entender y comprender los sonidos, será entonces cuando despertaremos una conciencia de la escucha. El objeto sonoro es fruto de la fusión entre la acción acústica y la intención de escuchar.

A partir de la música concreta las características de lo sonoro se dividen en frecuencia (altura), intensidad (volumen), duración y timbre (color). Y las fases en que lo sonoro se manifiesta son la preparación, el ataque, el sonido estacionario, la extinción, la reverberación y la muerte y memoria del sonido. Todas estas características serán especialmente tenidas en cuenta por los artistas de esculturas sonoras.

Asimismo, la figura de John Cage ha sido especialmente relevante, para los artistas sonoros. La constatación de la

no existencia del silencio por parte del músico norteamericano y de todas las implicaciones que se deducían de su obra *4'33"* abrió nuevas vías de experimentación par los músicos más arriesgados en todo el mundo. A raíz de las composiciones de sus *Imaginary Landscapes*, de lo novedoso de sus pianos preparados, para buscar nuevas sonoridades, y de la incorporación de la dimensión del espacio acústico como generador de matices en un concierto, los conceptos de irrepetibilidad y de unicidad en la música pasaron a ser los retos de los artsitas más comprometidos con estas innovaciones.

En esta misma línea de consecuencias cageanas, R. Murray Schafer representa otro de los pilares fundamentales que reforzó las creaciones de esculturas y paseos sonoros. El creador del nuevo paisaje sonoro pone en relación el entorno con el individuo o, mejor dicho, los objetos sonoros. Los eventos sonoros que forman parte de un contexto nos dicen como es el individuo o la sociedad que en ese contexto se encuentra.

> Lo que quiero decir mediante diseño acústico se comprende mejor si consideramos el paisaje sonoro del mundo como una composición musical que se despliega a nuestro alrededor sin cesar. Simultáneamente somos su auditorio, sus intérpretes y sus compositores (Schafer, 2013: 283).

De ahí que los mapas sonoros sean herramientas que nos acercan a las comunidades para desvelarnos cuáles son sus valores y qué relación establecen con su medio. Fruto de los estudios del paisaje sonoro, tanto el natural como el de las ciudades, ha sido la ecoacústica: evitar excesos sonoros, respetar los espacios sonoros individuales y colectivos, considerar el silencio como un bien en la comunidad y desarrollar estrategias ante los excesos sonoros. La acústica y la psicoacústica pasan a ser elementos indiscutibles a la hora de diseñar lo escultórico y la esquizofonía o la descontextualización del sonido una consecuencia de estos elementos. El estudioso del paisaje sonoro ha de observar los cambios en la percepción y el comportamiento de quienes lo habitan". Hay una dimensión que deberíamos resaltar respecto a la antropologización que representan, dentro de la sociedad, los paisajes sonoros, tal como nos indica Carlos Fortuna:

> El paisaje sonoro es, de esta manera, fundamentalmente antropocéntrico ya que, al contrario de lo que sucede con el campo sonoro, no es un agente emisor indiferenciado –humano o material–, sino el sujeto humano concreto quien, en su calidad de receptor, constituye su centro. Dicho de otra manera, mientras los campos sonoros hacen destacar la acción de producción/emisión de sonoridades, los paisajes sonoros se refieren al acto de su apropiación/recepción y parecen, así, capaces de reterritorializar y volver específica la acústica indiferenciada del campo sonoro (Schafer, 2013: 134).

4. Esculturas sonoras y ciudad

La negación del Museo como contenedor, la expansión de las obras a un espacio común, como el de la ciudad, favoreció el hecho que los artistas sonoros escogieran contextos radicalmente distintos para exponer y ejecutar sus obras. Como nos comenta David Trujillo en el artículo "Arte en la ciudad: lenguajes tecnológicos y privacidad ciudadana":

> Las intervenciones en los espacios públicos y naturales surgieron como negación del museo. En los años ochenta el museo ya se había desmitificado. El proceso de democratización de la época posmoderna llevó a reconsiderar el papel del usuario y del contexto. La atención se desplazó de las obras de arte autorreferenciales y autónomas para empezar a moverse en una dirección que incluyera al usuario. Las exposiciones se celebraban en lugares cada vez más públicos y menos institucionales, retando así intencionadamente el aura enrarecida del museo tradicional.
>
> Los artistas comenzaron a plantearse tanto la forma de su obra como el contexto en el que las presentaban. Las esculturas autónomas, colocadas arbitrariamente en los

> espacios públicos, fueron tachadas de obras acontextuales, que parecían tiradas en cualquier sitio. La obra "site-specific" iba a sustituir el uso indiscriminado del arte como complemento pintoresco del tejido urbano. Convencidos de que el arte había sido hasta entonces demasiado exclusivo y elitista, los artistas empezaron a trabajar en lugares "públicos" alejados de los límites tradicionalmente más intelectuales y físicos del arte. Los espacios empleados comúnmente por la escena artística podían ser tan variados como hospitales, escuelas, viviendas públicas, iglesias y cárceles (Trujillo, 2012: 78).

La utilización de la dimensión acústica de la ciudad ha creado tres tipos de perspectivas en las esculturas sonoras: la primera, utilizar la ciudad como continente de la obra o escenario, la segunda utilizar la ciudad como contenido (con sus paisajes sonoros) y, la tercera, utilizar la ciudad como instrumento. Las tres tipologías han invitado a los artistas a cruzar algunos de los límites de la ciudad y a participar y proponer transgresiones. La ciudad siempre ha sido un constante emisor de signos, de sonidos cambiantes que transforman la silueta acústica de sus calles, de sus plazas, de sus parques... Podríamos decir que hay unos sonidos de "la ciudad" (el del tráfico, el del pasar de sus gentes, el de los aviones..) pero difícilmente podríamos encontrar dos ciudades que tuvieran los mismos sonidos, es decir, sería imposible recrear dos ciudades con los mismos sonidos, los sonidos de "una ciudad" son particulares y únicos. Cada ciudad, según la hora del día, según la estación y según la cultura tiene un paisaje sonoro específico, como el de su *skyline*. Wolf Vostell, Marina Abramovic, Max Neuhaus, Isabel López Barrio, José Luis Carles y un largo etcétera han partido de los estudios acústicos de las ciudades para elaborar distintos paisajes sonoros con esta conciencia.

4.1. La ciudad como continente: las esculturas sonoras de los hermanos François y Bernard Baschet

A pesar de que el concepto de obra abierta nos remite a Umberto Eco y a los años 60, no podemos obviar que años antes de su conceptualización semántica muchos artistas, entre otros John Cage, ya la pusieron en práctica. La imprevisibilidad y la sorpresa eran dos de los ingredientes de este tipo de obras y la interdisciplinariedad, el tercero. Dentro de este contexto vanguardista, los hermanos Baschet[1] siguen en sus obras todos estos elementos, influenciados como ellos mismos reconocen por la música concreta de Schaeffer y los pianos preparados de Cage. Uno de los aspectos más acentuados es el énfasis que ponen en el hecho de que son músicos, escultores, poetas, artesanos y directores de escena. Lo esencial, sin embargo, de su oficio es el de la creación o invención de sonidos y formas[2].

A partir de la síntesis de formas, los sonidos nuevos fruto del tañer las estructuras y la participación pública fueron conformando su proyecto creativo. La idea principal era la de diseñar instrumentos que permitieran modular e irradiar en el aire los sonidos interiores de los metales. Esta irradiación condiciona la forma externa y conduce a la creación de esculturas abstractas. Para esta finalidad utilizan globos de materia plástica, difusores cónicos, planchas distorsionadas como si se tratara de origami, cristales, madera, hierro... La utilización de estas formas y materiales conduce a lo que llaman objeto-escultura musical[3].

---

[1] El Taller de Escultura Sonora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona ha desarrollado un esfuerzo meritorio para introducir lo sonoro en la escultura a partir de la experiencia de las esculturas sonoras de los hermanos François y Bernard Baschet.

[2] Es importante comentar aquí que la necesidad de hacer una guitarra transportable condujo a François Baschet a la creación de la guitarra hinchable, con un mango plegable y un globo como caja de resonancia.

[3] Los hermanos Baschet utilizan escultura cuando se trabajaba para un entorno artístico, para una galería y estructura cuando se trabaja-

> Given the scope of our interests, should we call our constructions sculptures or instruments? We decided to make the following distinction. When we work for an art gallery, museum or community center, the shape comes first and we call the work a 'sculpture'. When we work for musicians, the sound comes first; the shape becomes the support or packaging of the sound. Then we call the work a 'structure' (Baschet, 1987: 108).

A raíz de las investigaciones que llevan a cabo en el campo del arte sonoro fundan en 1956 las "Estructuras sonoras Lasry-Baschet" y empiezan a trabajar fundamentalmente con la acústica teórica y práctica, con la construcción artesanal, con la determinación de los pianos y con la composición musical. El resultado es el de concebir unas esculturas sonoras que permitan encontrar una nueva expresión musical a partir de una renovada instrumentación y acentuar el papel de la improvisación. Esta improvisación trabaja con las "imprografías", en las que se definen sólo unos parámetros como los de instrumentos, el tiempo, las atmósferas, nunca las notas. En definitiva, el eje central es el de la obra abierta promovida por el "arte sonoro".

> Por otro lado, el arte sonoro emancipa la música de la temporalidad que la definía y la aproxima a la toma de contacto con las potencialidades sonoras del espacio que la produce. Ello evidencia, cada vez más, el don de la ubicuidad de la música, pero también la necesidad de poder hacer un zoom o ampliación y amplificación del sonido para darnos cuenta de su textura y de su profundidad, cosa que lleva a reconsiderar la música como objeto y como proceso (Polo, Mestres, 2014: 141).

Las estructuras musicales de los hermanos Baschet van destinadas al gran público. Con este proyecto interactivo se quiere que cualquier persona pueda "subir al escenario" y tocar las esculturas sin que deba tener conocimientos musicales. Lo que prima en la experiencia por parte del público es que tenga una experiencia artística, que no se sienta limitado ante la posibilidad de experimentar, que se incluya en el acto musical[4]. Tocando las esculturas accede a un resultado sonoro, con la toma de contacto con el material y la forma que tienen.

La democratización de la música, o mejor dicho, la democratización de la música a través de una escultura que se puede tocar, palpar, o la democratización de la escultura a través de una música que se puede sentir, escuchar, provoca un gran paso en los años 60.

La base estética de esta aproximación del arte al público se genera a partir de la creencia de que todo el mundo tiene un sentido lúdico. El arte no se concibe desde el punto de vista de su sacralización sino desde el punto de vista de su capacidad de generar una empatía con los que la observan y miran con ganas de tocarlo.

Transformar el arte en algo cercano, en algo que se puede tocar con las manos, sentir con las orejas y ver con los ojos le otorga al arte una función social incuestionable. El conocimiento y el placer se fusionan en una experiencia personal y colectiva, a la vez. Las barreras que separaban el arte de su público ya no tienen ningún sentido. El artista ya no concibe su creación como única y exclusivamente para un uso contemplativo sino de manipulación para que el mismo artista pueda experimentar un alejamiento de su obra y pueda pasar de vivir una experiencia artística en una experiencia estética. El acercamiento del arte al público implica un alejamiento del artista respecto a su obra. Pero este alejamiento no implica, en absoluto, un alejamiento del aura sino un reen-

ba para los músicos.

[4] Recomendamos el artículo de Ruiz y Ruiz, 2013.

cuentro con su obra desde una perspectiva factual diferente y también más enriquecedora.

En esta línea se conciben distintas esculturas sonoras para proyectos de ciudades como la de Bell Tower (cerca de París, 1968), Sant Antonio Texas Hemisfair (1968), Mexico City Olimpics (1968), Fountain Chicago Arts Club (1969), Flowers Musical Windmill Köln (1971), The Fountain in Shopping Centre Rochester, New York (1971), The Fountain at Mexico City (1972) Fountain National Gallery Berlin (1972), Belfrie (1975) St. Michel School (1978), Evry School (1980), Bell Tower for a New City (cerca de París, 1981), Barbican de Londres (1983), etc.

4.2. La ciudad como contenido: las esculturas sonoras de Bill Fontana

En el año 1987 Bill Fontana publica el artículo "The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture"(Fontana, 1987) en la revista *Leonardo* para explicar tres de sus proyectos iniciales e esculturas sonoras de ciudades desde los años 70-80. El punto de vista estético, como experiencia artística que recubre de nuevos significados lo que se está viendo y escuchando, es uno de los motores que Fontana considera en todas sus obras.

> I began creating acoustic networks of sounds as the aesthetic basis of my work in the mid 1970's. At this time, digital technology did not exist. These analog networks were guided by aesthetic ideas about the inherent musicality of sound in the environment.
>
> It was, and still is my belief that the world at any given moment contains unimaginable acoustic complexity. My methodology has been to express this wide horizon of possibilities as a spatial grid of simultaneous listening points that relay real time acoustic data to a common listening zone. Since 1976, I have called such musical information strategies, sound sculptures (Fontana, Musical Information Networks).

Uno de los elementos que recorren todas sus obras es el de la recontextualización o "relocation". Para ello se basa en uno de los estudios de referencia de la acústica de todos los tiempos, el de Hermann von Helmholtz *Sobre la sensación del tono como base fisiológica para la teoría de la música* de 1862-63 y en las obras *ready made* de Marcel Duchamp, con la voluntad de grabar sonidos de espacios concretos de ciudades, sacarlos de su contexto originario y trasladarlos a un contexto nuevo. Estos sonidos ambientales son esculturas en ellos mismos porque pertenecen a un espacio concreto donde se generan. Los sonidos no están aislados de sus contextos, esta es una de las premisas más importantes de Fontana.

> I began my artistic career as a composer. What really began to interest me was not so much the music that I could write, but the states of mind I would experience when I felt musical enough to compose. In those moments, when I became musical, all the sounds around me also became musical.
>
> This kind of subjective musical transformation of wherever I happened to be was fascinating. The investigation and isolation of these experiences became my obsession. I began to carry a tape recorder wherever I went (the most interesting tape recorder at this time as a miniature Nagra), so that when the ambient sounds became musical, I could make a recording of them (Fontna, Resoundings).

Los sonidos reflejan el espacio en los que se generan, las condiciones acústicas y las calidades arquitectónicas son esenciales a la hora de seleccionar los lugares de procedencia de sus esculturas.

Las obras de Fontana responden a la voluntad de expandir[5] las esculturas buscándoles un nuevo lugar donde

[5] *Extending*, en palabras de Fontana.

resonar. Cada uno de los sonidos de un espacio concreto dentro de un mismo contexto conserva su propio campo sónico. El multiperspectivismo de los sonidos es uno de los objetivos estéticos que las obras de Fontana ha perseguido en New York, San Francisco, Hawaii, Alaska, West Berlín, Cologne, París, Amsterdam, Stockholn, Thailandia, Australia y Japón[6].

> We look around and almost everything we see, except for light reflections and shadows, corresponds exactly to the place being looked at. Listening does not have the same sense of spatial correspondences as visual perception. With visual perception, we look directly at what is being seen, in listening we orient ourselves to where the sound is, not necessarily to where it is coming from. In visual perception, there is usually simultaneity between the viewer and the object of perception. With sound there is often a time lag, since we can often hear a sound source before or after we see it. In aural perception, we sometimes do not see what we are actually hearing. Because sound is experienced in a 360 degree way, we hear overlapping residues of many sounds at any given moment. If we were trained to turn mentally towards everything we hear, we would achieve a sense of spatial correspondence comparable to visual perception. Since as a culture we are not trained to bring this mental orientation to sound, the time lag between what we see and what we hear and the resulting disparities between our senses of visual and aural spatial correspondences have contributed greatly to our present cultural blind(deaf) spot - the concept of noise (Fontana, Sound as virtual Image).

4.3. La ciudad como instrumento: las esculturas sonoras de Llorenç Barber

Los conciertos de ciudades o los también conocidos como Ciudadanos Conciertos de Campanas de Llorenç Barber han representado una aportación destacable a la hora de utilizar un patrimonio urbano, como los campanarios, como instrumentos que han posibilitado realizar conciertos únicos e irrepetibles en los que el tiempo ha sido el elemento común y el espacio el elemento divergente. Cada ciudad tiene una orografía distinta, la sonoridad de sus campanarios, los códigos de sus sonidos han permitido acercar el pasado a la contemporaneidad de las calles, de las plazas, de los rincones más emblemáticos de una urbe.

---

[6] Soaring Echoes, Pritzker Pavillion, Millennium Park, Chicago, 2012 · Acoustical Visions of the Golden Gate Bridge, For Site Foundation, San Francisco, 2012 · White Sound – An Urban Seascape, Wellcome Trust, London, 2011 · Sonic Shadows, SFMOMA, 2010 · River Sounding, Somerset House, London, 2010 · Tyne Soundings, Baltic Center for Contemporary Art and Sage Gateshead, Newcastle, 2009 · Spiraling Echoes, San Francisco Art Commission, 2009 · Speeds ot Time, Tate Britain, London, 2008 · Objective Sound, Western Bridge, Seattle, 2007 · Panoramic Echoes, Madison Square Park, New York, 2007 · Harmonic Bridge, Tate Modern, London, 2006 · Speeds of Tiime, Palace of Westminster, London, 2004 · Speeds of Time, BBC, London, 2003 · Falling Echoes, Creative Time, New York, 2002 · Acoustical Visions of Venice, 48th Venice Biennale, 1999 · Wave Memories, Trafalgar Square, National Maritime Museum, London, 1999 · Time Fountain, Fundació Antoni Tapies, Barcelona, & Reina Sofia, Madrid, 1995 · Sound Island, Arc de Triomphe, Paris, 1994 · Soundbridge Cologne - Kyoto, 1993 - simultaneously installed in Cologne and Kyoto at the Museum Ludwig and National Museum of Modern Art Kyoto · Sound Sculptures through the Golden Gate, San Francisco Museum of Modern Art, 1987 · Entfernte Züge (Distant Trains), Berliner Künstlerprogramm des DAAD, West Berlin, 1984 · Oscillating Steel Grids along the Brooklyn Bridge, World Trade Center and Brooklyn Museum, New York, 1983 · Sonic Passage, San Antonio River Foundation,San Antonio, Texas, 2009 · Acoustic Journey, Cultural Mile Project, Enschede, the Netherlands, 2009 · Primal Soundings, Leeds City Gallery and Contemporary Art Society, 2004 · Musical Information Network Lyon, Lyon Tramway Line 1, 2001 · Wave Phases at Chesil Beach, National Maritime Museum, Greenwich, U.K., 1999 · Sound Sculpture with a Sequence of Level Crossings, 1982/1997, digitally remastered eight-channel installation, collection of the San Francisco Museum of Modern Art · Wave Trains, 1996, Mülheimer Brücke subway station, Colgone, Germany...

El concepto más importante de los conciertos de ciudades ha sido el de plurifocalidad, es decir, la existencia de múltiples focos de emisión de sonido. La urbanización de la ciudad va cambiando en el tiempo, lo que no cambia son las ubicaciones o vestigios del pasado que representan como escultura sonora los campanarios y sus respectivas campanas. Así pues, para realizar estos conciertos es necesario efectuar toda una serie de estudios urbano-acústicos. "Son el urbanismo y los avatares históricos concretos de una ciudad los que dictan la composición, ubicación y límites de la, esta vez sí, muy dilatada y dispersa orquesta" (Barber).

El individuo vive continuamente inmerso en los sonidos emitidos por diferentes focos espaciales que le transmiten una memoria individual y colectiva, como en el caso de las campanas de los campanarios de una ciudad. El oyente puede seleccionar la escucha y descubrir el espacio a partir del oído. Los campanarios son los instrumentos y la ciudad una gran resonador.

Hay tres escuchas que se desarrollan a través de estos conciertos de ciudades[7]:

a) La escucha estática: el oyente se sitúa en lugares fijos para escuchar desde ese espacio el concierto, el sonar de distintas campanas en la ciudad.
b) La escucha panorámica: el oyente sale del lugar donde se circunscriben los campanarios que van a sonar y se sitúa en miradores.
c) La escucha peripatética: el oyente recorre las diferentes calles de la ciudad.

El primer concierto de campanas en el que se desarrollan ya las tres escuchas fue en el primer concierto de ciudades de Ontinyent (València) el 6 de enero de 1988 titulado *Vivos Voco, concierto para cinco campanarios de Ontinyent*. La partitura de este concierto está configurada por indicaciones del tiempo en que deben ponerse a sonar y su duración las 21 campanas comprendidas en los cinco campanarios. Las figuras minimalistas que en ella se dibujan empiezan a sonar después del estallido de tres cohetes en el centro de la ciudad.

A partir de este concierto le seguirán casi dos centenares de conciertos más por todo el mundo: España, Italia, México, Cuba, Holanda, Austria, Polonia, Francia, Portugal, Dinamarca, Alemania, Inglaterra, y un largo etcétera.

> En el fondo, toda mi música de campanarios y ciudades devino reflexión sobre la escritura, o mejor sobre el escribir el espacio ese que siempre es musical (o espacio musical "externo", añadiría aquí un semiólogo como Tarasti, en contraposición al interno, aquel que damos por oírlo todo poblado de registros, escalas, octavas, sonidos altos o ba-

[7] Estas pueden ser o no a la intemperie. Y muchas veces vienen acompañadas de recomendaciones, como las que ponemos a continuación: *Consejos para escuchar un Concierto de Campanas:* • Infórmese bien. Consulte un mapa donde se le aclare el embrollo de este empeño plurifocal y urbano. • Cree a su alrededor un espacio de atención y calma, sólo así podrá atender convenientemente el sonar de los bronces: deje las prisas y los motores apagados. • Que nadie espere melodías y ritmos conocidos y banales: es tan sólo un concreto sonar de viejas campanas al aire. • Buscar lugares abiertos. Mejor cuanto más alto. Cazar al fresco sonidos lejanos. • Muévase y guíese por su oído. Pero tenga en cuenta siempre que cualquiera de las soluciones que escoja esconderá otras igualmente válidas. • No es un concierto pasivo sino que cada cual debe construir su itinerario sonoro en busca de ecos, retumbos y repiques, surgidos del combate entre la partitura escrita y la complicada orografía de la ciudad. • No es concierto de estruendos y evidencias sino de sutilezas, ecos y melancolías. • Nunca se sitúen muy cerca de un campanario. Mejor cuanto más equidistante entre varios puntos sonoros. Acercarse mucho a un solo foco sonoro, le velará los diálogos, los lejos y cerca, los fértiles tropezones del sonar. • Tómese su tiempo. Recréese en el goce de lo distinto. Evite espacios de sombra sonora. Provoque su suerte. • Abrir de par en par las puertas de la sensibilidad y la memoria (Fuente: Flyer del concierto de campanas de Llorenç Barber en Toledo en 2014).

jos, etc. Y que los distintos minimalismos cargaron de esplendidez al borde de todos los alucines). Y dentro de ese espacio –hecho texto– cada escucha ha de escoger libremente su perspectiva acústica, sea entrando en cómodas inmovilidades, sea desplazándose en el espacio, que es aquí tan amplio y abierto como cada topos, ciudad y circunstancia lo permite. Además, frente a tanto solipsismo moderno, despreciador de lo colectivo y público, ensayar nuevas formas de escucha colectiva es nuestra tarea de compositores que laboramos con toda clase de especies de espacios y que acabamos produciendo a la postre una suerte de arte geográfico: "cuando soné tal o cual ciudad", suelo decir. Arte geográfico, las más de las veces urbano, esto es, ya de por sí cargado de divisiones, muros, esquinas, plazas y tantas veces terrazas, miradores o balcones, todo lo cual proporciona al auditor una parrilla de posibilidades y transcursos posibles para atender a aquello que suena. Construyendo cada quién su propio laberinto por decantación, pues nadie sino el aleteante son le marca dónde o cuándo estar, o mejor, situarse para "fruicionar" la tonalidad o sonalidad de ese tiempo devenido espacio o, para decirlo con las mismas palabras mágicas de Wagner en su *Parsifal*, "zum Raum wird hier die Zeit"(Barber).

BIBLIOGRAFÍA

BARBER, LLORENÇ (2002). "Músicas de cielo y suelo o sobre la composición del lugar" en *Acto*, nº 1, 2002. Disponible en https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/11.htm (última consulta: 13 de octubre de 2015).

BASCHET, FRANÇOIS y BASCHET, BERNARD.(1987) "Sound sculptures: sounds, shapes, public participation, Education" en *Leonardo*. Vol. 20, Nº 2, Special Issue: Visual Art, Sound, Music and Technology, pp. 107-114.

BOSSEUR, JEAN YVES (2006). *Musique et arts plstiques. Interactions au XXe siècle*.París: Minerve.

FONTANA, BILL (1987). "The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture" en *Leonardo*. Vol. 20, nº 2, pp. 143-147.

—– *Musical Information Networks*. Disponible en http://resoundings.org/Pages/Resoundings.html, (última consulta: 2 de octubre de 2015).

— *Resoundings*. Disponible en http://resoundings.org/Pages/Resoundings.html (última consulta: 2 de octubre de 2015).

— *Sound as virtual Image*. Disponible en http://resoundings.org/Pages/Resoundings.html (última consulta: 2 de octubre de 2015).

GRAYSON, JOHN (1975). *Sound Sculpture*. Vancouver: A.R.C. Publications.

Higgins, Dick. Disponible en http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html, (última consulta: 20 de mayo de 2015).

IGES, JOSÉ (1998). "La ciudad resonante" en *Acciones,* 2. Madrid: Ministerio de Fomento.

KRAUSS, ROSALIND (2002). "La escultura en el campo expandido" en FOSTER, H., *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

FORTUNA, CARLOS (2009)."La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos" en *Cuadernos de Antropología Social*. Nº 30, pp. 39-58.

POLO PUJADAS, MAGDA y MESTRES QUADRENY, JOSEP M. (2014). *Pensamiento y música a cuatro manos. La creatividad musical en los siglos XX y XXI.* Murcia: Editum.

RUIZ, MARTÍ y RUIZ, ROBERT (2013). "Escultura Sonora Baschet: Universal Design, Pedagogía e Inclusión" en *Barcelona Research Art Creation (BRAC)*. Disponible en http://brac.hipatiapress.com (última consulta: 3 de septiembre de 2015).

SCHAFER, R. MURRAY (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.

TRUJILLO, DAVID (2012). "Arte en la ciudad: lenguajes tecnológicos y privacidad ciudadana" en *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*. Nº 2, Octubre. Madrid: UCM.

EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y ENTORNOS URBANOS

Ricard Ramon Camps
Universitat de València

1. La ciudad como entorno privilegiado de experimentación educativa

Existe una característica que delimita con claridad cuando se produce un proceso verdaderamente educativo, y este tiene que ver con el desarrollo de la capacidad de construcción de mundos propios, a partir de los mundos que rodean al discente. Esta creación de mundos, en la terminología y conceptualización que nos propone Nelson Goodman (1990), es particularmente efectiva en entornos urbanos, donde la riqueza, complejidad y diversidad visual, nos da oportunidades de renovar nuestra relación con este entorno, a partir de la mirada y la reconstrucción imaginaria de sus artefactos visuales.

En el ámbito de la investigación educativa, es cada vez más importante la aparición de estudios centrados en evaluar el impacto de los entornos educativos, es decir aquellos espacios en los que nos educamos, y por tanto donde vamos construyendo nuestra propia esencia identitaria. En este sentido, se entiende cada vez más, que una parte de esos procesos se desarrollan fuera de las paredes del aula, y los escenarios urbanos, constituyen sin duda uno de esos entornos fundamentales. Obviar este aspecto implica dejar vacío de análisis crítico este proceso, y por tanto, limitar las posibilidades de nuestro alumnado de ampliar sus experiencias cognoscitivas a ámbitos que contribuyan a enriquecer sus capacidades de generación de nuevas narrativas de identificación y recreación imaginaria de su propio Yo.

Como muy bien afirma la profesora María Jesús Agra (2007: 200): "No existe una ciudad total e invariable sino distintos conceptos, distintas formas de aproximarse a ella, distintas miradas. La ciudad es también una forma de percibirla." En este sentido, trabajar la ciudad en la forma en la cual se percibe, se interpreta y se reelabora nuestra experiencia de interacción con ella, es un aspecto que debe ser abordado desde el ámbito de la educación artística.

A la hora de hablar de arte y cultura parece que a veces se olvidan algunas cuestiones que tienen una gran relación con la colectividad, y que son producto de una evolución progresiva y colectiva que de alguna manera acaba por definir y configurar, las relaciones vitales de las personas con los demás y con el poder.

Nos referimos a la construcción urbana, a la manera como se organiza y se define la estructura dentro la cual desarrollan su vida los ciudadanos de cualquier ciudad o barrio. Que el urbanismo se considere un arte, no es ninguna novedad, pero verlo desde la perspectiva de un arte popular, y como constructor del espacio visual y sobretodo condicionador vital de los ciudadanos, no es algo tan habitual.

El ciudadano interactúa cada día con sus calles, con sus construcciones arquitectónicas, fachadas, espacios, revueltas, mobiliario urbano, esculturas, monumentos, y cualquier otra clase de estructuras urbanas que configuren el espacio sobre el cual desarrolla la mayor parte de su vida, y esto condiciona muchos de los actos de esa vida, su forma de moverse, de comunicarse y relacionarse con los otros, los suyos y los considerados "diferentes" u "otros", y con el poder establecido, etc.

Son muchos los autores, en un ámbito próximo, que han trabajado las posibilidades educativas de la ciudad y las relaciones del profesorado con los maestros. Especialmente fructíferas e interesantes son las aportaciones del profesor y colega de departamento en la Universidad de Valencia el Dr. Ricard Huerta, que ha investigado desde múltiples dimensiones esta relación y ha establecido posibilidades estratégicas de acción y reflexión para poder trabajar la interacción y la presencia de la ciudad en las aulas. Sus aportaciones van desde la investigación del impacto de los artefactos visuales en los procesos educativos (2004), hasta el papel de múltiples elementos urbanos en nuestra percepción de la ciudad, como el análisis de las letras y tipografías que inundan nuestras ciudades (2008, 2011), hasta algunas reflexiones más profundas y recientes como (2014, 2015) en las que reflexiona directamente sobre el papel de la ciudad en las experiencias vitales de los profesores y su reflejo en la práctica docente.

Diálogos que nos permiten abrir puertas a nuevos discursos, que en cada receptor o lector del texto generaran a su vez nuevas visiones y perspectivas de trabajo diferentes de las aquí planteadas, y por ello enriquecedoras del plural universo de experiencias identitarias que supone la práctica de la educación patrimonial. Es evidente que cualquier práctica, propuesta, pretensión o reflexión en éste ámbito deben aspirar únicamente a ser un punto de partida, una chispa que encienda nuevas lumbres de luz y calor, pero debe estar sólidamente estructurada en conocimientos teóricos y estructuras de pensamiento establecidas que no supongan un errabundar inconsecuente y vacuo, aun con todo lo interesante que acaba siendo ese viaje por los caminos inciertos del pensamiento crítico y analítico.

Cada proyecto, cada práctica, cada propuesta o unidad didáctica que cada uno de nosotros podamos plantear enfocada a nuestro propio trabajo en el aula, debe estar siempre y necesariamente, si pretende actuar eficazmente sobre el pensamiento discursivo de nuestro alumnado, pensado para un entorno, realidad y espacio concretos, para un ámbito sociocultural específico, debe responder en definitiva a la contingencia de nuestra propia experiencia docente. Todo educador debe ser primero un investigador de su propio entorno y condiciones de trabajo, de la propia realidad a la cual se enfrenta, para generar narrativas eficaces de enfrentamiento y comprensión de ese entorno.

Y actuar eficazmente desde el ámbito de la educación artística es inferir nuevos planteamientos y dudas, generar las incertezas que la propia poética del pensamiento artístico produce y que son precisamente las incertezas más certeras de todas las vinculadas a nuestra propia construcción vital. La comprensión profunda del entorno se hace imprescindible en una labor educativa que aspire a generar proyectos de interacción con su propia

realidad social inmediata, que provoquen un reconocimiento identitario de múltiples niveles y la generación de nuevos discursos de cambio anclados en ese entorno que provoquen nuevos desarrollos positivos.

2. Cultura visual, ciudad y escuela

Si existe un ámbito que resulta privilegiado para abordar las problemáticas urbanas desde la perspectiva creativa, y especialmente desde la práctica de la educación artística, este es el ámbito de los estudios de la cultura visual, que abordan de forma mucho más amplia y menos restringida, el acercamiento a la construcción de imaginarios visuales que se producen a partir del entorno urbano y la relación con sus calles, plazas, jardines y otros espacios públicos compartidos.

> Una de las principales labores de la cultura visual consiste en comprender de que modo pueden asociarse estas complejas imágenes que, al contrario de lo que sostendrían las exactas divisiones académicas, no han sido creadas en un medio o en un lugar. La cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y la centra en la experiencia visual de la vida cotidiana (Mirzoeff, 2003: 25).

Este marco de actuación mucho más amplio que conlleva la cultura visual, nos permite trabajar las realidades urbanas y incorporarlas a las aulas, de una forma mucho más dinámica y haciendo participar un amplio abanico de dimensiones conceptuales y de realidades y experiencias que se producen en los entornos urbanos y a partir de los entornos urbanos.

> Comenzar a construir la experiencia de lo artístico desde el contexto personal hasta aquellos contextos colectivos del grupo, clase, centro escolar, barrio, pueblo o ciudad, región, etc. Una visión individualizada de lo artístico. Construcción de patrimonios individuales y colectivos, desde dentro hacia afuera. Una ordenación postmoderna de la enseñanza del arte por módulos, mediante pequeños relatos cuyo referente es la deconstrucción y que asume la relación poder-saber anulando las diferencias entre alta y baja cultura, potenciando la cultura próxima, de nuestros patrimonios y la cultura de los otros patrimonios (Fontal, 2008: 48, 49).

Como explica perfectamente la profesora Olaia Fontal en la cita reproducida, la ciudad, el barrio el entorno, vinculado a las experiencias más propias de lo cotidiano y por tanto las más próximas al proceso que nos identifica con un entorno, con un espacio que sentimos como propio y en el que desarrollamos algunas de las experiencias más intensas de nuestras vidas, nos permiten acercarnos y construir nuestras propias narrativas artísticas, desde nuevos ámbitos de reflexión, que aumentan nuestra capacidad para pensarnos y construirnos a nosotros mismos en relación con el mundo que nos rodea y en nuestra relación con el mundo construido por otros.

Esa estética de lo cotidiano que configura nuestros patrimonios propios, se construye a a partir de una serie de vías de interrelación inseparables y reconectadas en múltiples rizomas, bajo la experiencia permanente de la existencia. Estas vías de relación se articulan a través de la propia experiencia estética y las identificamos como el objeto, la construcción de la identidad personal, el archivo de la memoria y las estructuras de poder social que se ejercen a través de la presencia del objeto-imagen o artefacto visual en nuestro mundo. En nuestra relación con lo urbano y sus entornos ponemos en juego todas esas vías, exentas de reflexión y de forma inconsciente van contribuyendo a forjar nuestras identidades.

La vida, y sus relaciones de experiencia con el entorno, se desarrollan a través de la mediación de los artefactos visuales, mejor dicho, a través de la mediación de la experiencia estética entre el objeto y el sujeto, en sus distintos niveles jerárquicos de recepción y percepción. El artefacto visual, y la ciudad es un universo infinito de creación

inacabada de artefactos visuales, deviene así, instrumento predilecto de mediación y medición en múltiples sentidos. La mirada a la ciudad configura estrategias de mediación y construcción social, su presencia en la aparente individualidad del ser humano que interactúa con ella, y con el resto de sus habitantes y sus experiencias permanentes y cambiantes, genera un universo de posibilidades de enriquecimiento educativo sin fin.

3. Creando un laboratorio educativo de observación urbana

Dentro de este marco de desarrollo conceptual explicado en los puntos anteriores, iniciamos nuestras propuestas de trabajo, basadas en el análisis y reflexión del entorno urbano más próximo y en la recreación y reconstrucción, con instrumentos artísticos y teniendo como base la experiencia estética, y su aplicación en las aulas. Todo ello se lleva a cabo a partir de un proyecto marco, que bajo el título genérico de Observatorio, se presenta como un verdadero laboratorio de investigación urbana, desde la escuela y con objeticos claramente pedagógicos.

El proyecto Observatorio, se inició hace unos años como un proceso de investigación y práctica de experimentación pedagógica, que tiene su continuidad en el presente y que no tiene una fecha de finalización definida. Esto supone que el proyecto sigue en marcha en la actualidad y todavía dará muchos frutos en el futuro, respecto a las relaciones entre ciudad y artes plásticas, desde una perspectiva educativa y bajo la mirada crítica de los estudios de cultura visual.

Este proyecto se inicia como un proceso de investigación educativa basada en la imagen, sobre la reflexión en torno a la ciudad, las imágenes que percibimos y transformamos asimilándolas en nuestra memoria visual, y de que forma influyen en nuestros procesos de aprendizaje, si son correctamente incorporadas al discurso pedagógico de las aulas.

En los cinco años que lleva en desarrollo, se han elaborado dos grandes líneas de trabajo que se han visto reflejadas en decenas de trabajos de alumnos y alumnas de educación secundaria, del centro de enseñanza en el que se ha llevado a cabo el proyecto, el centro cooperativo laico Hermes Valentia Gaia, situado en la ciudad de Valencia, y en pleno corazón de un barrio con enorme vitalidad social, como es Patraix, y al que se dedica especialmente el proceso de análisis urbano desarrollado desde la escuela.

Los resultados de algunos de estos trabajos se han ido publicando y presentando periódicamente (Ramon, 2013, 2015) de manera puntual, haciendo referencia a aspectos concretos de cada una de las ediciones del proyecto, pero hasta ahora, no se había realizado una reflexión y análisis global del conjunto de propuestas, ya que responden a un mismo objetivo y nexo común, que es la mirada hacia la ciudad como proceso de análisis educativo, aspecto que se ha desarrollado en la elaboración de este texto.

En las dos ediciones que se han llevado a cabo hasta el momento, la mirada a la ciudad desde la contemporaneidad y el presente, eran el centro del desarrollo de nuestro trabajo, la propuesta que está prevista desarrollar durante el año 2017, tendrá su centro de atención en la memoria de la ciudad, y por tanto en el pasado.

¿Por qué se consideró necesario abordar una mirada educativa al entorno urbano más próximo de los alumnos, su barrio? En primer lugar, por todos los aspectos ya mencionados en los apartados anteriores, que hacen extensivo este estudio y su aplicación, es decir la incorporación del trabajo sobre la ciudad en el aula, a cualquier entorno urbano. Pero en nuestro caso, por las peculiaridades propias del barrio objeto de análisis educativo.

Se trata de un barrio que crece a expensas de un antiguo núcleo o municipio rural próximo a la ciudad de Valencia, y que con el proceso de industrialización, se va convirtiendo en una primera fase, en una zona industrial periférica de la ciudad. Todavía se conservan muchos restos de ese pasado industrial, como chimeneas de fábricas, o solares que poco a poco se van ocupando por jardines o edificios, y que son la huella de la vieja industria desaparecida, o algunas fábricas abandonadas que todavía resisten el paso del tiempo y nos recuerdan en su abandono, la vitalidad y la transformación de los espacios en los que habitamos. Todos ellos artefactos visuales de primer orden, que pueden incorporarse en las prácticas reflexivas y pedagógicas de las aulas.

Otro de las características, que constituye una enorme riqueza desde el ámbito de la imagen, tal y como la planteamos en este trabajo, es la peculiaridad de mantener, en esencia, y en unos pocos casos, arquitectónicamente, algo de la configuración del antiguo pueblo, como las casas adyacentes a la plaza y la vieja iglesia. Se da la circunstancia que el centro educativo en el que se está desarrollando este laboratorio de observación urbana, está justo al lado de este núcleo histórico más antiguo, cohabitando incluso con el edifico de la vieja iglesia, a pesar de tratarse de un centro laico.

El primer desarrollo del proyecto tuvo como centro de su investigación visual, fijar la mirada en una serie de artefactos visuales concretos, espacios comunes y cotidianos del alumnado, que ellos mismos habían de seleccionar, hasta llegar a un número de treinta puntos focales en los que dirigir su mirada reflexiva e interpretativa. Todas estas intersecciones visuales, suponían una pausa en medio del ajetreo en el entramado urbano de su propio barrio, en los que habrían de detenerse durante un tiempo más acostumbrado del habitual, en sus encuentros cotidianos con ellos, para establecer una relectura que iba a ser desarrollada en múltiples dimensiones.

Desde ese momento empezamos a trabajar en la propuesta artística-reflexiva que surgiría de este primer encuentro con nuestra ciudad, proponiendo a un grupo de alumnos de distintas edades, desde los 3 años de edad hasta los 16 años, que elaboraran una interpretación personal, utilizando medios plásticos y visuales, sobre uno de esos treinta espacios, que serían confrontadas en



Fig. 1 – Visiones de la ciudad creadas por alumnos de distintas edades en diálogo. Fuente: R. Ramon

una única composición visual. Esto permitía establecer un diálogo visual de relaciones permanentes entre las distintas visiones y miradas, que sobre un mismo espacio, tenían y proponían niños y niñas de edades tan distintas. Además, la interacción posterior, que permitía la exposición pública de esos trabajos, con los visitantes adultos, miembros de la comunidad educativa y otros agentes de la vida social del barrio, repercutió, en un fructífero análisis tanto del entorno que servía como punto de partida, como de las narrativas visuales propuestas por los alumnos sobre ese espacio conocido.

Tanto en la primera como en la segunda edición, el hecho de convertir el proyecto en una exposición pública, en un espacio reservado para el arte, una sala de exposiciones del propio Ayuntamiento de Valencia, generaba un proceso de legitimación de las propuestas de los alumnos a un nivel jerárquico superior y ellos mismos tomaban conciencia que aquello que estaban haciendo, era mucho más que un simple ejercicio de aula y pasaba a ser considerado importante por un grupo de personas mucho mayor. De esta forma, se atraviesan los muros del aula en dos vertientes, la primera en el propio planteamiento del análisis urbano del entorno, y finalmente, en la exhibición pública de esos resultados en un espacio externo al colegio, el museo, la sala de exposiciones y el poder legitimador que la institución arte posee, sitúa sus trabajos en una esfera de reflexión conceptual superior, que aprovechamos de forma pedagógica.

La segunda edición del proyecto, tuvo lugar en el año 2015, y en esta ocasión, nuestra mirada daba un paso más allá de la mera observación y interpretación, para pasar a la construcción y proposición reales de proyectos de intervención urbana a escala, y en espacios sin vida del propio barrio. Todas ellas, fueron propuestas de re-



Fig. 2 ▲ – Ejemplo de uno de los proyectos creados por los alumnos. Fuente: R. Ramon

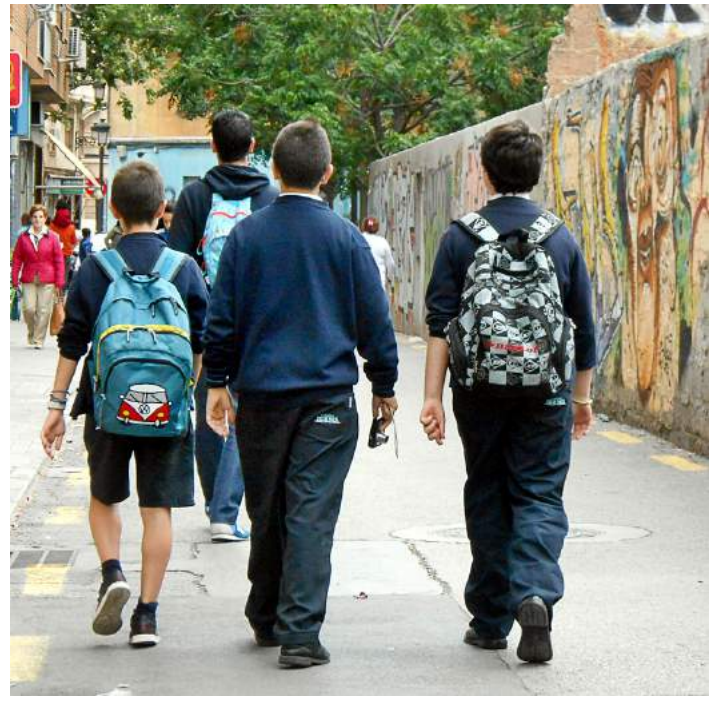


Fig. 3 ▸ – Una de las imágenes de un foto ensayo elaborado por los alumnos. Fuente: R. Ramon

construcción originales y la mayoría de ellas podría llevarse a cabo con voluntad política y dinero.

En esta ocasión los alumnos realizaron una serie de proyectos de reconstrucción del espacio urbano de su propio barrio, a partir de una serie de maquetas a escala, y en este caso trabajando de forma cooperativa, contrariamente a la primera edición del proyecto, donde la confrontación y el diálogo se producían a posteriori. Se consideraba, que era necesario trabajar de esta forma, por la mayor dificultad técnica del proceso, y por el enriquecimiento en la experiencia educativa que supone el trabajo cooperativo.

Todo el proceso del proyecto, parte de los propios alumnos, desde la elección del espacio concreto sobre el que trabajar y modificar, hasta las ideas y la forma de presentarlas, siempre bajo el asesoramiento del profesorado participante y del coordinador, y cinscunscribiendo la propuesta al barrio de Patraix y alrededores, basándonos en el concepto de entono, más que del de barrio, aunque el centro neurálgico sobre el que trabajar, es el propio barrio de Patraix.

Por otra parte, y desde una vertiente diferente de acercamiento a la relación y vivencia con la ciudad, se ha trabajado esta desde la perspectiva de la cotidianeidad diaria e individual, planteando a los alumnos la realización de un foto-ensayo que describiera su relación diaria y cotidiana con su barrio y su ciudad, vinculada a la narrativa visual. Los resultados en este caso, mostraban una vinculación muy clara con su faceta como alumnos, mucho más que con sus experiencias dedicadas al ocio y interpretaban la ciudad especialmente en referencia a las impresiones que reciben de la misma cada día en los caminos que recorren desde sus casas al centro educativo.

Todo este proceso de trabajo, les ha permitido el desarrollo de la capacidad de observación y de mirada crítica en el ámbito de la estética de lo cotidiano. Además les ha facilitado el trabajo del descubrimiento de los mecanismos que conforman la cultura visual de su propio entorno, y muy especialmente, se les ha permitido la posibilidad de generar alternativas y propuestas de alteración real o imaginada del espacio urbano y social cotidiano, con la implicación que ello tiene respecto del fomento de la participación en la acción y la transformación social, desarrollando una interacción entre la escuela y la sociedad y la escuela y el entorno.

BIBLIOGRAFÍA

AGRA, M. J. (2007). "Creando situaciones. El cuaderno del paseante" en HUERTA, R. DE LA CALLE R. (ed.), *Espacios Estimulantes.* Valencia: Universitat de València.

FONTAL, O. (2008). "Hacia una educación artística patrimonial" en AGIRRE, I. (ed.), *El acceso al patrimonio cultural. Retos y debates.* Pamplona: Universidad Pública de Navarra.

GOODMAN, N. (1990). *Maneras de hacer mundos.* Madrid: Visor.

HUERTA, R. (2004). *Cultura visual a Ontinyent.* Ontinyen: Caixa d'Estalvis d'Ontinyent.

— (2008). *Museo tipográfico urbano. Paseando entre las letras de la ciudad.* Valencia: Universitat de València.

— (2011). *Ciudadana letra.* Valencia: Alfons el Magnànim.

— (2014). "La mirada de los docentes hacia su ciudad: identidades urbanas y educación patrimonial" en *Pulso.* 37, pp. 127-147.

— (2015). *La ciudad y sus docentes. Miradas desde el arte y la educación.* Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.

MIRZOEFF, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual.* Barcelona: Paidós.

RAMON, R. (2015). "Reinventar la ciudad, desarrollo de las competencias básicas a través de un proyecto de creación urbana" en *Matéria-Prima.* 3 (2), pp. 79-88.

— (2013). "Estéticas del entorno urbano. La experiencia de visualización de la ciudad" en *Matéria-Prima.* 1 (2), pp. 98-106.

FICCIONES DE SEXO-GÉNERO, ASEOS PÚBLICOS Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Alfonso del Río Almagro
Oihana Cordero Rodríguez
Universidad de Granada

1. Introducción

Desde el Grupo de Investigación HUM.425 de la Universidad de Granada estamos desarrollando un proyecto de investigación y una tesis doctoral cuyo principal objetivo es el análisis de las estrategias artísticas que reflexionan e intervienen el discurso espacial de los aseos públicos, en cuanto que lugares privilegiados de producción del sistema heteronormativo de sexo-género que, a través de estrategias de representación y normativización de los cuerpos, excluyen aquellas identidades situadas más allá del binomio heteronormativo hombre/mujer. A lo largo de la historia hemos constatado segregaciones sociales que producen profundas injusticias. Muchas de ellas están basadas en creencias que naturalizan la diferencia y justifican su jerarquía. Así ocurría (y sigue ocurriendo) con el sistema de castas en la India, con el *apartheid* vivido en Sudáfrica o con las leyes Jim Crow en EE UU, etc. La mayoría de las segregaciones suelen ser defendidas por normas y realidades consideradas naturales –como el color de la piel, la raza, el sexo-género, etc.–. Es más, no es necesario apartarse de nuestra geografía ni de nuestra actualidad para observar una de las mayores segregaciones sociales de la historia: la segregación por sexo-género. Nuestras sociedades asumen que la humanidad se divide mediante una dicotomía biológica (hombres/mujeres) y que las leyes, conductas, arquitecturas etc. deben de responder a ella. Esto produce un paradigma de segregación basado en un sistema binario y jerárquico de identidades normativas que, además de ser afianzado y producido mediante unas tecnologías y aparatos de verificación que lo imponen y controlan (Foucault, 1976), queda naturalizado y, por tanto, neutralizada su necesidad de cuestionamiento. De este modo, nuestra sociedad asume un sistema heteropatriarcal que imposibilita las identidades que quedan fuera de su norma binaria.

A lo largo de esta investigación hemos analizado uno de los dispositivos de poder, a menudo difícil de detectar y delimitar, que producen estas jerarquías binarias de sexo-género: el discurso espacial arquitectónico. En palabras de Henri Lefebvre, el espacio, a pesar de su apariencia neutral, "viene a ser un instrumento político intencionalmente manipulado" (Lefebvre, 1976: 31), que regula los cuerpos y sus comportamientos. La capacidad del espacio para esconder sus relaciones con el

poder y simular abstracción y universalidad, lo convierte en tecnología clave para la regulación de los discursos identitarios dominantes, produciendo lugares de imposición y exclusión social. Una de las prótesis espaciales donde mejor se manifiesta la segregación de sexo-género y que Jacques Lacan (1994) utilizó como ejemplo idóneo de ésta es: el aseo público. Los aseos públicos son lugares privilegiados donde analizar las consecuencias del sistema heteropatriarcal y su transformación no sólo es necesaria para el respeto de las identidades de sexo-género menos normativas, sino beneficiosa para la pluralidad de subjetividades relacionadas con la masculinidad, la feminidad o la diversidad funcional. Los aseos públicos mantienen una segregación regulada por ley (RDL486/1997, de 14 de abril; RDL 173/2010, de 19 de febrero; RDL 233/2013, de 5 de abril), un aspecto que genera procesos de verificación de las ficciones normativas "hombres", "mujeres" y personas "discapacitadas"[1] (RDL 173/2010, de 19 de febrero), dificultando la producción y el tránsito de las identidades transexuales, transgénero, intersexuales y *queer* que disienten de las estrategias de representación establecidas respecto a las nociones de masculinidad y feminidad (Cabral, 2009; Missé y Coll-Planas, 2010), las cuales quedan, en estos espacios, perfectamente delimitadas y estereotipadas. Los aseos públicos, tal y como los conocemos hoy, son una invención moderna de la Europa occidental, fruto de las reformas sanitarias y urbanísticas de las sociedades disciplinarias del siglo XIX (Gershenson y Penner, 2009). Su división por sexo-género es consecuencia de la creciente actividad de las mujeres en la vida pública y de los conceptos que la sociedad burguesa tenía, y sigue teniendo, respecto a su vulnerabilidad, a la necesidad de decoro y de protección de las mismas. Los aseos públicos revelan los conceptos clave de las relaciones heteropatriarcales y sus consecuencias.

Respecto a estudios sobre los mecanismos de control de sexo-género de los aseos públicos, podemos destacar el trabajo de J. Jack Halberstam en *Masculinidad Femenina* (2008) y de Paul B. Preciado en *Basura y género* (2006). En EE UU varias universidades, como Princeton (Nueva Jersey), están comenzando a renovar determinadas propuestas espaciales para los aseos públicos y posibilitando investigaciones académicas en referencia a ellos (Gershenson y Penner, 2009; Molotch y Norén, 2010). Sin embargo, en el Estado español aún no hay leyes[2] ni investigaciones académicas que confronten los problemas derivados de este discurso espacial, tan sólo análisis realizados desde las prácticas artísticas como: *Chicas deseos y ficción* (1998) de Carmela García, o *Autorretrato como fuente* (2001) de Cabello/Carceller, las propuestas sobre urinarios de Txaro Fontalba o *Gender Poo* (2008) de Coco Riot. La capacidad que el discurso artístico y los estudios visuales (Brea, 2005) poseen para el análisis y la transformación cultural hacen que la práctica artística, entendida ésta como un sistema de conocimiento transdisciplinar, performativo y relacional (Blanco et al., 2001; Ramírez y Carrillo, 2004), haya sido una de las herrramientas más adecuadas para abordar el objeto de estudio. Estas propuestas artísticas, acontecidas desde los años noventa, suceden además en un momento en el que los movimientos feministas ponen en crisis su marco epistemológico y surgen las teorías *queer* (Córdoba et al., 2005). Éstas han posibilitado un cambio en las estrategias de representación del sexo-género y de sus ficciones políticas, modifi-

[1] Se usa la palabra "discapacitadas" al referirnos a la identidad o ficción que se crea respecto a las personas con diversidad funcional, no porque estemos de acuerdo con su uso, sino porque ésta es la palabra que se usa legalmente para regular la señalización de accesibilidad.

[2] En California (EE.UU.) entró en vigor en 2014 *The Bathroom Bill* (California, 2013), la cual permite a las personas transexuales y transgénero utilizar los aseos públicos acordes a su identidad de sexo-género en las escuelas. California, 2013.

cando los códigos de representación de los cuerpos, del sexo-género y la sexualidad, y de las cuales el discurso artístico ha sido eco y motor (Navarrete et al., 2005).

Las propuestas artísticas en las que se centra esta investigación proponen los aseos públicos como el objeto idóneo en el que localizar las claves para comprender las problemáticas consecuencias que conlleva la interpretación de esta división de sexo-género. Artistas como Elena Knox plantean un análisis de aquellos aspectos invisibilizados que componen el discurso espacial de los aseos públicos en *The Water Closet* (2006). Obras como *Don't miss a sec* (2003-2004) de Monica Bonvicini o *Safe Zones No. 7* (2001) de Jonas Dahlberg ofrecen un análisis experimental del espacio de control y vigilancia de los mismos, o las incursiones en baños públicos *Women's bathhouse* (1997) y *Men's bathhouse* (1999) de Katarzyna Kozyra, son claves para comprender los sistemas de poder, las concepciones asimétricas del espacio o las estrategias de representación de la masculinidad y la feminidad que se dan en los aseos públicos. Estos lugares singulares de uso obligado, estereotipan modelos corporales y de conducta, anulan otras posibilidades identitarias más allá de las heteronormativas y chocan frontalmente con las intenciones de cualquier política de igualdad y atención a la diversidad que desde los estamentos institucionales se proponen.

Para alcanzar los objetivos que persigue esta investigación, la metodología que se ha aplicado es deductiva, comparativa y crítica, partiendo de posicionamientos feministas, porque, tal y como señala Chela Sandoval (2004), se requerirán éstos como herramienta metodológica de producción de conocimiento, dado que apelan a la deconstrucción de las formas ideológicas dominantes con el fin de revelar verdades más complejas y objetivas. Se ha recurrido a los planteamientos sobre la deconstrucción del saber de Vivien Burr (1997) y a los *conocimientos situados* de la científica Donna Haraway (1995) como postura metodológica para lograr una objetividad real del conocimiento, ya que ha sido necesario un análisis exhaustivo que no cayera en el relativismo absoluto y que no obviara el hecho de que el objeto de conocimiento de la investigación es inseparable del sujeto conocedor. Así, esta investigación ha sido dividida en diferentes fases de estudio:

a) Investigación de las relaciones de poder que el entramado arquitectónico establece con los cuerpos y sus comportamientos. Se analizó cómo el discurso arquitectónico ejerce poderes sobre la conceptualización del sexo-género, acudiendo a textos de Michel Foucault, Henry Lefebvre, José Miguel G. Cortés, diversos documentos sobre arquitectura y sexo-género de Linda McDowell, Diana Agrest, Beatriz Colomina, Jane Rendell, etc.
b) Análisis sobre las identidades menos normativas y las relaciones que éstas establecen con el discurso espacial, analizando textos sobre las teorías *queer* y transfeminista de Judith Butler, Teresa de Lauretis y J. Jack Halberstam, aportaciones sobre los movimientos *cripple* y *queer* de Paul B. Preciado, Paco Vidarte, Javier Sáez, etc.
c) Investigación y análisis de los aseos públicos como dispositivos espaciales claves para la producción y reproducción de los discursos identitarios de sexo-género, así como dispositivos de control y de exclusión social, examinando diversas publicaciones de Olga Gershenson, Barabara Penner, Harvey Molotch, Laura Norén, etc
d) Partiendo de las reflexiones de Suzanne Lacy en *Mapping the terrain: New Genre Public Art* (1995), elaboración del aparato crítico que permite analizar las prácticas artísticas y las estrategias de representación de sexo-género en relación a los dispositivos espaciales.

e) En la última fase de esta investigación, se extrajeron las conclusiones y se elaboraron los resultados, siendo éstos difundidos y transferidos a otros campos del conocimiento.

2. Articulaciones espacio/poder

Si analizamos la propuesta artística que Monica Bonvicini nos propone con su obra *Don't Miss a Sec* (2003/2004), veremos cómo la advertencia de Michel Foucault sobre el panóptico de Bentham, "es una forma de arquitectura, por supuesto, pero sobre todo es una forma de gobierno" (1979: 94), toma cuerpo. Bonvicini crea un aseo portátil que sitúa en la vía urbana donde, gracias a los espejos de doble cara con los que está construido, la persona que hace uso del inodoro puede ver absolutamente todo lo que ocurre a su alrededor, sin ser vista por las personas que pasean por la calle. A pesar de saberse a salvo de las miradas externas, la vulnerabilidad generada por la propia visión de la persona ubicada dentro del aseo es casi inevitable, condicionando fuertemente su comportamiento –un ideal panóptico–. A través de ésta propuesta vemos cómo a pesar de que el discurso espacial se presenta como un elemento desprovisto de ideología, esta estrategia es uno de los principales mecanismos de la propia arquitectura para ejercer poder sobre los cuerpos.

Como afirma Lefebvre, si el espacio "tiene un aspecto neutro, indiferente (…) es precisamente porque ya está ocupado, acondicionado, porque ya es objeto de estrategias antiguas, de las que no siempre se consigue encontrar las huellas" (1976: 46). Si atendemos al funcionamiento de los dispositivos de poder de Foucault (1979), podemos establecer el discurso espacial, aparentemente neutral y universal, como uno de los aparatos para la verificación de las verdades de cada momento histórico y contexto social, gracias, en gran medida, a su capacidad para esconder sus vinculaciones con el poder. De este modo, el discurso espacial articula los cuerpos y las arquitecturas, controlando los comportamientos e imponiendo separaciones identitarias a través de mecanismos invisibles (Sennet, 1997). Una de las grandes divisiones que establece el discurso espacial arquitectónico, tal como explica McDowell (2000) es la que corresponde a la perpetuación y producción de las segregaciones y jerarquías binarias de sexo-género. De hecho, históricamente hemos enfrentado en oposiciones binarias conceptos relacionados con el espacio y su uso: lo público pertenece a los hombres y se asocia con lo masculino, mientras que lo privado pertenece a las mujeres y se asocia con lo femenino (Durán, 2008). La construcción del espacio y su producción privilegia a algunas personas y usos por encima de las demás identidades y sus comportamientos. De este modo, determinados espacios, como los aseos públicos, actúan como lugares representativos donde las arquitecturas se convierten en ubicaciones de imposición y afianzamiento de los discursos hegemónicos con su consecuente jerarquización y, como tal, en lugares de discriminación social.

3. Más allá del binomio hombre/mujer

El desarrollo de las teorías y el activismo *queer* han hecho posible que las categorías sexo y género, así como la orientación sexual, puedan ser pensadas desde la performatividad y la discursividad, haciendo que los planteamientos biologicistas apoyados por los dispositivos científicos, que naturalizan el sexo y hacen de la heterosexualidad la norma, salgan a la luz y sean cuestionados. Aportaciones como las de Teresa de Lauretis (1991), Judith Butler (2007), Eve K. Sedgwick (1998), J. Jack Halberstam (2008), o Paul B. Preciado (2002), serán fundamentales para desarticular la asunción de que si bien el género podía ser cultural, el sexo quedaba inscrito inevitablemente en la materialidad de un contexto

biológico. El sexo "no es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras materializan el 'sexo' y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas" (Butler, 2002: 18).

El activismo *queer* surge en un momento sociopolítico convulso, en un cruce de caminos donde confluyen las crisis que se estaban dando en los movimientos feministas (con feminismos negros, poscoloniales y lesbianos) y en los movimientos de gays y lesbianas, la crisis del sida y el activismo de las periferias identitarias como lo transgénero y transexual, (Hooks, 2004; Preciado 2002, Romero en Córdoba *et al*., 2005:149-164), y ha sido capaz de desarticular la distinción entre sexo y género mostrando además cómo estas construcciones se ven atravesadas por la raza y la clase. Junto con el transfeminismo (Solá y Urko, 2013) son fuerzas que ponen en marcha estrategias hiperidentitarias, instrumentales y nómadas que en última instancia persiguen –entre otras cosas– un estallido del sistema heteropatriarcal, dando lugar a un profundo cambio en las políticas de representación y producción de los cuerpos y los deseos: la masculinidad no será propiedad del hombre ni la feminidad de la mujer, la homosexualidad será una identidad tan construida como la heterosexualidad, se visibilizarán las culturas trans, travestis, *drags*, *kings* o transgéneros, etc.

Todos estos cambios en los sistemas de representación fluirán hacia los discursos artísticos y serán desarrollados por éstos. Artistas como Del Lagrace Volcano, LSD, Catherine Opie, Zanele Muholi, Shigeyuki Kihara, Post-Op, o Cabello/Carceller son claves para mostrar la disidencia de sexo-género y la diversidad de las comunidades *queer*. Exposiciones como *Oh Boy, It's a Girl!* (Saxenhuber, 1994), *Rrose is a Rrose is a Rrose: Gender Performance in Photography* (Blessing, 1997), o más recientemente, *La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla* (Preciado, 2011) o *Genealogías feministas en el Estado español: 1960-2010* (Aliaga et al., 2013) se encargarán de introducir en los museos e instituciones los discursos que se vienen dando desde el feminismo y desde las prácticas *queer*, evidenciando las estrategias de representación de los discursos de sexo-género y difundiendo nuevas perspectivas sobre el discurso espacial.

4. Aseos públicos y segregaciones identitarias

Las arquitecturas construidas para la higiene y la desnudez de los cuerpo están segregadas mediante una lógica binaria de sexo-género (Molotch y Norén, 2010). En ellas se regulan los cuerpos y sus comportamientos, y se vigilan en extremo las representaciones de la masculinidad y la feminidad, las sexualidades no normativas y las prácticas no regladas. En estas arquitecturas se producen ficciones identitarias concretas mediante del doble juego de marcar y ocultar la diferencia: presentan espacios homónimos para hombres y mujeres, lo cual no implica una simetría y equidad del discurso espacial, bien al contrario, tienden históricamente a una desigual concepción espacial, con distribuciones, disposiciones, usos y funciones completamente diferenciados (Preciado, 2006). La exposición *Flush. A quest for Melbourne's best public toilets in art, architecture and history* (2005) da muestra de ello en las fotografías dedicadas a los aseos públicos subterráneos de Russell Street, construidos en 1902.

Los aseos públicos, segregados por ley, simbolizan su división mediante señaléticas iconográficas (RDL 233/2013, de 5 de abril; ISO 7001/2007) basadas en nuestros códigos culturales de representación de la masculinidad y la feminidad asociados al binomio hombre/mujer, respectivamente, y de forma excluyente, reafirmando y reforzando unas construcciones tan normativizadas como cuestionables. El aseo público erige ficciones identitarias normativas concretas: "hombres", "mujeres" y "discapacitadas" –que generalmente se constituye como una ficción

dependiente de la ficción "mujer" al ser incluidas habitualmente las personas con diversidad funcional dentro del aseo para mujeres–. La obras *Women's bathhouse* (1997) y *Men's bathhouse* (1999) de Katarzyna Kozyra son claves para analizar los diferentes discursos espaciales producidos y reproducidos en las arquitecturas destinadas a mujeres y a hombres respectivamente. En sus instalaciones, en las estrategias artísticas utilizadas y en sus propias declaraciones (Blase, 1999; Zmijewski, 2004) se puede apreciar cómo el discurso heteropatriarcal atraviesa la conceptualización de cada uno de estos espacios: la hipersexualización del baño masculino frente a la desexualización del baño femenino, con la homofobia que esto implica, la seguridad patriarcal del espacio femenino, la objetualización del cuerpo de las mujeres y el concepto de lo monstruoso en referencia a aquello que difiere de la representación normativa del par hombre/mujer.

Los espacios segregados son lugares donde la performatividad del sexo-género (Butler, 2002) es producida y vigilada de forma exhaustiva. Entrar en un espacio delimitado sólo para mujeres o sólo para los hombres, supone producir y poner en juego la eficacia de los sistemas de representación del sexo-género. Así, cualquier cuerpo que no se adapte a las normas, comportamientos y estrategias de representación establecidas por el orden heteropatriarcal para hombres y mujeres, queda imposibilitado tanto en el tránsito como en la producción, tal y como sucede con las subjetividades transexuales, *gender queer,* trans, travestis, personas andróginas, transgénero, intersexuales, etc. "La acusación: 'estás en los servicios equivocados' (...), sugiere que los servicios con un solo género son sólo para aquellas personas que encajan claramente en una categoría (varón) u otra (mujer)" (Halberstam, 2008: 46). No ser una persona identificada dentro de una de las ficciones heteronormativas "hombre" o "mujer" puede suponer un verdadero riesgo en un aseo público, que dependerá de la homofobia, transfobia y machismo que estén dispuestas a ejercer las personas con las que se comparten en cada momento. En 2013 la prensa española se hacía eco de la investigación abierta por la fiscalía a tres colegios malagueños por el trato dado a tres menores transexuales (González, 2013) y del caso de Coy Mathis, una niña transexual que ganó la demanda legal interpuesta contra el colegio que no le dejaba usar los aseos para chicas (García, 2013).

Idear una solución para un espacio segregado y conflictivo, sin atender a la interseccionalidad de los ejes de opresión (Platero, 2012), supondría no tener en cuenta las diferentes realidades que necesitan soluciones situadas y contextuales, sin que esto implique que no sea posible proponer nuevos discursos espaciales que huyan de los conceptos heteropatriarcales actuales. Debemos de destacar que uno de los ejes de opresión más relevantes en los aseos públicos es aquel que tiene que ver con la capacitación del cuerpo y la interdependencia personal. La ficción "discapacitadas", que se genera respecto a las personas con diversidad funcional en un aseo público, tiene unas relaciones concretas con las ficciones de sexo-género (habitualmente ubicado en el aseo para "mujeres"). Así, mientras que un aseo sin marca de sexo-género es necesitado y reclamado por muchas personas *queer* (Gershenson y Penner, 2009), para otras muchas con diversidad funcional es una falta de derechos y una exclusión del cuerpo no normativo, al ser éste segregado de los espacios de producción de la masculinidad y la feminidad. Esto muestra cómo los ejes de opresión se articulan de diferentes maneras pero sustentan el mismo discurso hegemónico.

5. Desde la práctica artística

Partiendo de las indicaciones de Suzanne Lacy (1995) y el análisis que de ellas hace Paloma Blanco (2001: 23-50), respecto a la forma de abordar las problemáticas de este contexto espacial por parte de las personas artistas,

encontraremos cuatro estrategias de enfrentarse y posicionarse al respecto: experimentadora, informadora, analista o activista. Puesto que la práctica artística es el motor de esta investigación, las obras investigadas y analizadas irán relacionándose con las estrategias utilizadas por cada artista para generar un cuerpo relacional de obras que representan, cuestionan y transformar las cuestiones expuestas. Sólo a modo de ejemplo, se citan a continuación algunas obras que dan muestra de cada una de las estrategias:

a) Estrategia experimentadora: recordemos la obra Autorretrato como fuente (2001) de Cabello/ Carceller, Public Inconvenience I (2004) y Public Inconvenience II (2004) de Fernando Arias, Women's bathhouse (1997) y Men's bathhouse (1999) de Katarzyna Kozyra.
b) Estrategia informadora: podemos citar Chicas deseos y Ficción (1998) de Carmela García, And I Will Always Love You (1994) de Larry Krone, Mansfield 1962 (2006) y Tearoom (2007) de William E. Jones.
c) Estrategia analista: retomemos Don't Miss a Sec (2003/2004) de Monica Bonvicini, Safe Zones No.7 (2001) de Jonas Dahlberg y Superdesk (2001) de Julia Scher.
d) Estrategia activista: citemos The Water Closet (2006) de Elena Knox, Gender Poo (2008) de Coco Riot, y Fluid (2004) de Shu Lea Cheang.

Estas categorías son flexibles y rizomáticas (Deleuze y Guattari, 2010) y tejerán metodologías que quedarán completamente hibridizadas con otros campos de conocimiento como el Urbanismo, la Arquitectura, la Sociología o los Estudios de Género, convirtiéndose el discurso artístico en un excelente aliado en el cuestionamiento y evidenciación del aseo público como dispositivo de verificación y control.

6. Conclusiones

Si bien esta investigación sigue en curso, los estudios y resultados llevados a cabo hasta el momento nos permiten establecer determinadas conclusiones. Podemos afirmar que el aseo público es un ideal panóptico que jerarquiza y distribuye los cuerpos. Una de las grandes exclusiones que impone es aquella que corresponde a la perpetuación y producción de las jerarquías binarias de sexo-género. Mediante una segregación aparentemente neutral e inocua, el discurso espacial de los aseos públicos, construye espacios pretendidamente análogos, pero que generan discursos espaciales asimétricos en su concepción y uso y que ejercen poder a través de los diferentes ejes de opresión relacionados con la normatividad de los cuerpos y su discurso heteropatriarcal. Se convierten en espacios de imposición identitaria –mujeres y hombres que se comportan de manera estereotipada bajo un estricto código heteropatriarcal de sistemas visuales de la masculinidad y la feminidad– que excluyen cualquier cuerpo que no se adapte a las normas, comportamientos y estrategias de representación establecidas.

Incluso los aseos mixtos existentes no se presentan como una solución pues, tal y como se vienen desarrollando, no dan una respuesta a los problemas planteados. Generalmente se construyen como una solución a la falta de espacio y, como tal, suelen ser de uso individual, prohibiendo que sean utilizados por hombres y mujeres simultáneamente (RDL 486/1997, de 14 de abril) y produciendo las ficciones normativas "hombres", "mujeres" y personas "discapacitadas". Si bien es verdad que al ser individuales se relajan determinados procesos de vigilancia identitaria, resultan ser una yuxtaposición de las lógicas espaciales analizadas. Se está teniendo en cuenta en el proceso de esta investigación la posibilidad de encontrar las alianzas necesarias para proponer, más que un aseo mixto, uno múltiple o libre de sexo-género que haga frente a los aseos segregados que hoy tenemos, sin que

esto suponga proponer una solución aparentemente universal que imposibilite dar una respuesta contextual, situada y respetuosa con la interseccionalidad que se da en el discurso espacial de estas arquitecturas.

Las estrategias artísticas analizadas ponen de manifiesto la capacidad del discurso del arte para reflexionar y transformar nuestro entorno social y evidenciar el entramado de relaciones de poder que lo configura. La mayoría de ellas abordan los aseos públicos en relación a su capacidad de producir exclusión, bien respecto a problemáticas propias, bien abordando otras situaciones sociales conflictivas que aprovechan las fuerzas que atraviesan este singular espacio. Seguir analizando las prácticas artísticas en torno a los aseos públicos se hace imprescindible para continuar avanzando en esta investigación y proponer nuevas arquitecturas inclusivas capaces de transformar el actual discurso espacial de los aseos públicos.

Bibliografía

Aliaga, Juan V. y Patricia Mayayo (eds.) (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010.* Madrid: This Side Up.

Anzaldúa, Gloria; Brah, Avtar; hooks, bell; Sandoval, Chela; [et al.] (2004). *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.) (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa.* Salamanca: Universidad de Salamanca.

Blase, Christopher (1999). "In a men's bathhouse. Men, two camera, and one woman". Disponible en http://katarzynakozyra.pl/main/text/5/womens-bathhouse/ (última consulta: 21 de mayo de 2014).

Blessing, Jennifer (ed.) (1997). *Rrose is a Rrose is a Rrose: Gender Performance in Photography*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications.

Brea, José Luís (ed.) (2005). *Estudios visuales. La nueva epistemología de la visualidad en la era de la globalización.* Madrid: Akal.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires: Paidós.

— (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* Barcelona: Paidós.

Burr, vivien (1997). *Una introducción al construccionismo social.* Barcelona: UOC.

Cabral, Mauro (ed.) (2009). *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Córdoba: Anarrés.

California (2013). "Assembly Bill No.1266" en *California State Legislature*. Disponible en http://www.leginfo.ca.gov/pub/13-14/bill/asm/ab_1251-1300/ab_1266_bill_20130812_chaptered.pdf (última consulta: 19 de abril de 2014).

Córdoba, David, Javier Sáez y Paco Vidarte (eds.) (2005). *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales.

Deleuze, Gilles (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Valencia: Pre-textos.

Durán, María A. (2008). *La ciudad compartida: conocimiento, afecto y uso*. Santiago de Chile: Ediciones Sur.

Entwistle, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.

España (1997). "REAL DECRETO 486/1997, de 14 de abril, por el que se establecen las disposiciones mínimas de seguridad y salud en los lugares de trabajo" en *Boletín Oficial del Estado* (Madrid). 97, pp. 12918-12926.

España (2010). "Real Decreto 173/2010, de 19 de febrero, por el que se modifica el Código Técnico de la Edificación, aprobado por el Real Decreto 314/2006, de 17 de marzo, en materia de accesibilidad y

no discriminación de las personas con discapacidad" en *Boletín Oficial del Estado* (Madrid). 61, pp. 24510-24562.

España (2013). "REAL DECRETO 233/2013, de 5 de abril, por el que se regula el Plan Estatal de fomento del alquiler de viviendas, la rehabilitación edificatoria, y la regeneración y renovación urbanas, 2013-2016" en *Boletín Oficial del Estado* (Madrid). 86, pp. 26623-26684.

Foucault, Michel (1976). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión.* México: Siglo XXI.

— (1979). *Microfísica del poder.* Madrid: Ediciones de la Piqueta.

García, Carolina (2013). "Una niña transexual de seis años gana una demanda civil en Colorado". *El País,* 24 de junio. Disponible en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/06/24/actualidad/1372103107_547123.htm(última consulta: 12 de febrero de 2014).

González, María A. (2013). "Educación obliga a tres colegios a tratar a los alumnos transexuales según su nueva identidad" en *Diario Sur.* 4 de octubre. Disponible en http://www.diariosur.es/v/20131004/malaga/educacion-obliga-tres-colegios-20131004.html (última consulta: 10 de febrero de 2014).

Gershenson, Olga y Barbara Penner (2009). *Ladies and Gents: Public Toilets and Gender.* Filadelfia: Temple University Press.

Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina.* Madrid: Egales.

Haraway, Donna J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza.* Madrid: Ediciones Cátedra.

International Organization for Standardization (2007). *ISO 7001:2007 Public information symbols.* Ginebra: ISO.

Lacan, Jacques (1994). "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", en Jaques Lacan, *Escritos 1*. México: Siglo XXI.

Lacy, Suzanne, ed (1995). *Mapping the terrain. New Genre Public Art.* Seattle: Bay Press.

Laqueur, Thomas (1994). *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.

Lauretis, Teresa de. (1991)."Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities" en *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies.* Nº 3 (2), pp. 3-18.

Lefebvre, Henri (1976). *Espacio y Política.* Barcelona: Ediciones Península.

McDowell, Linda (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografía feministas*. Madrid: Cátedra.

Missé, Miquel y Gerard Coll-Planas (eds.) (2010). *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad.* Barcelona: Egales.

Molotch, Harvey y Laura Norén (2010). *Toilet: Public Restroom and the Politics of Sharing.* Nueva York: New York University Press.

Navarrete, Ana y William James (2004). *The Gendered City: Espacio urbano y construcción de género.* Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.

Navarrete, Carmen, María Ruído y Fefa Vila (2005). "Trastornos para devenir: entre artes plásticas y políticas feministas y queer en el Estado español", en VV.AA., *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* 2. Gipuzkoa: Arteleku.

Platero, Raquel (Lucas) (ed.) (2012). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra.

Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual.* Madrid: Editorial Opera Prima.

Preciado, Beatriz (2006). *Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino.* Disponible en http://www.

hartza.com/basura.htm (última consulta: 15 de diciembre de 2013).

Ramírez, Juan A. y Jesús Carrillo (eds.) (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI.* Madrid: Cátedra.

Saxenhuber, Hedwig y Astrid Wege (1994). *Oh boy, it's a girl!: Feminismen in der Kunst.* Munich: Kunstverein Munchen.

Sedgwick, Eve K. (1998). *Epistemología del armario.* Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Sennett, Richard (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.* Madrid: Alianza Forma.

Solá, Miriam y Elena Urko (comp.) (2013). *Transfeminismos: Epistemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txalaparta.

Zmijewskiz, Artur (2004). "A passport into the male sanctum". Disponible en http://katarzynakozyra.pl/ /main/text/11/mens-bathhouse/ (última consulta 10 de diciembre de 2013).

ARTE, ENFERMEDADES Y OCULTACIÓN EN EL ESPACIO PÚBLICO

Alfonso del Río Almagro
Marta Rico Cuesta
Universidad de Granada

1. Introducción

Desde el Grupo de Investigación HUM-425 de la Universidad de Granada venimos trabajando sobre cómo los lenguajes artísticos tienen capacidad de cuestionar las políticas culturales de representación de la enfermedad en el espacio público, interviniendo en los discursos que lo generan y promoviendo nuevas formas de representación y visibilización.

Este proyecto persigue el análisis y reflexión de los dispositivos que expulsan las enfermedades del espacio público en las "sociedades avanzadas" desde la crisis de la pandemia del sida. En él analizamos las posibles causas y modos de funcionamiento de estos dispositivos y reflexionaremos sobre las consecuencias de esta ocultación, que hace que sigamos pensando que debemos seguir silenciando algunas enfermedades, pues como diría Tavares: "Hemos eliminado la enfermedad de la vía pública, los enfermos y los moribundos solo habitan los hospitales y la privacidad" (Tavares, 2014).

Así podremos entender las posturas que se han creado desde las estrategias artísticas contemporáneas.

2. El espacio público y la enfermedad ausente

El discurso espacial es "una realidad histórica construida de manera diferente por determinadas sociedades" (Sennet, 1997: 19) y bajo determinados intereses ideológicos que lo configuran y destinan a unos usos y modos concretos de ocuparlo, que lo convierten en legible y urbanizado, en el que para habitarlo hay que adaptarse a sus leyes.

> Los espacios surgen de las relaciones de poder; las relaciones de poder establecen las normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido, así como la situación o emplazamiento de una determinada experiencia (McDowell, 2000: 15).

El espacio está unido a una ideología y política (Lefebvre, 1970: 30-37) que ejercen una violencia material y física sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas. El espacio se impone a través de la asunción de un sometimiento material de ciertas representaciones normalizadas, creadas por una forma hegemónica de representación, visualización y utilización (Lefebvre, 1974: 42-49). Los espacios urbanos se siguen creando de forma homogénea. Espacios asépti-

cos a la espera de un cuerpo discordante. Un espacio que niega cualquier tipo de disidencia, oculta sometimientos, vigila la apostasía y elimina cualquier muestra no normativas de corporeidad. Así se crea una visión normalizadora que ignora cualquier diferencia y otras formas de percibir, imaginar y habitar el mundo. Son espacios trampa preparados para localizar, señalar, neutralizar o eliminar cualquier manifestación que no se adecue a la norma. El espacio público quedará definido por aquello que oculta, silencia y margina. También contribuye a la valoración y definición de la enfermedad al no crear modos de representación y ubicación de la misma, al situarla delimitada y aislada en organismo clínicos especializados (Foucault, 2001: 275-280) o bien expulsarla al ámbito de lo privado, creando fronteras que configuren los modos de concebirla, relacionarnos y vivirla. Exclusión que llevará a grupos de personas a buscar espacios de diferenciación como prácticas de resistencia. Es el caso de los *Funerales políticos* (1992) donde miembros del grupo estadounidense *Act Up* reivindicaron por las calles de la ciudad las muertes por sida que tanto querían ocultar las autoridades, convirtiendo los entierros de sus seres queridos en actos públicos de denuncia.

Se nos obliga a disimular y ocultar los síntomas de determinadas enfermedades que no encuentran representación y visibilización en estos espacios uniformes y neutros, en un intento de eliminar lo otro. Pues, las enfermedades son un espacio desorganizado de cierta concepción del cuerpo, de la ordenación espacial, de la cultura y de las estrategias domesticadoras. Leyes y normas que oprimen las diversas manifestaciones corporales y no aceptan e integran a los/las enfermos/as o a quienes no se hayan adaptado a los modelos estrictos que impone la sociedad. Por ende, se puede considerar enfermo/a a todo aquel que no se adapte social y culturalmente a las normas, generando la sociedad sus propios enfermos/as y marginados/as (Cortés, 1997: 17-39).

3. La enfermedad a partir de la crisis del sida: Construcción cultural

La pandemia del sida (Arrizabalaga, 1995; Cardin, 1985; Gorbea, 2012) a finales del siglo pasado, puso de relieve, entre otras cosas, la construcción cultural de la enfermedad, la significación interesada e intencionada a la que son sometidas algunas enfermedades y de qué manera la valoración social de éstas determina su padecimiento. La interpretación que cada sociedad hace de sus enfermedades condiciona tanto dicho proceso que establecerá terriblemente el cómo lo vivimos (Sendrail, 1983).

Cuando hablamos de la crisis del sida nos estamos refiriendo a las ineficaces políticas preventivas, de información o paliativas realizadas por las instituciones responsables y cómo esta enfermedad evidenció que todas las enfermedades tienen también una elaboración social. La relación que se establecería con la propia enfermedad, por parte de los portadores/as, enfermos/as y la supuesta población sana, es determinante, modificando nuestra percepción sobre la salud, la sexualidad e, incluso, nuestra corporeidad, transformando los comportamientos y las relaciones humanas. Todo ello evidenció la terrible desigualdad en el acceso a tratamientos médicos, el papel de las empresas farmacéuticas, la discriminación de sectores de la población, etc. Pero sobre todo, el secretismo al que se ha forzado a vivirla para no ser rechazado en el ámbito social, laboral, familiar, etc. Sin embargo, aún resuenan las numerosas significaciones (Barnett, 2014), las distintas maneras de aceptación social o cómo se han nombrado otras muchas enfermedades y no sólo al sida. Un ejemplo de ello es el pudor y disimulo con el que se ha vivido las mastectomías y la valentía de algunas mujeres al mostrarnos sus cicatrices, como el caso de Jo Spence en *Property of Jo Spence* (1982), dejando al descubierto el daño que realizan las convenciones estéticas, desafiándolas y recordándonos que ese seno es propiedad suya.

Una población que lucha contra las epidemias y las enfermedades como si fuesen ejércitos o enemigos[1]. Un argumento identitario común en Occidente frente al mal, lo diferente y lo extraño. A finales del siglo XX, el discurso de la salud fue usado como un excelente mecanismo para afianzar el discurso del miedo (Ramos, 2009). La salud se convierte en una herramienta que justifica todo movimiento y ejercicio de poder y en nombre de ella se cierran aduanas, se promueven invasiones, se expulsa, se margina, etc. Así, las enfermedades se convierten en un lugar privilegiado de control y vigilancia de los cuerpos, un excelente dispositivo biopolítico.

4. Las diferencias secretas expulsadas

El espacio localiza la diferencia desde unos criterios establecidos que procuran la homogeneidad y neutralidad. Las notas discordantes son señaladas en nuestro entorno, el espacio está a la espera de un cuerpo disonante, lo que nos lleva a ocultar, a quienes lo habitamos, aquello que pueda delatarnos. "Hay que aceptar que la diferencia y la semejanza (...) está en todas partes; pero cuáles de ellas se tienen en cuenta y con qué objetivo es algo que se determina fuera de la investigación empírica" (Laqueur, 1994: 31). El pensar que las causas de las diferencias están en la ciencia y la genética es aislar otra vez de lo colectivo las enfermedades. Nuevas tácticas para alejar la enfermedad y convertirla en secreto. Como ya señaló A. Mira: "El dolor es privado, el sida es un problema público, las opiniones en torno al sida se generan en el ámbito público, y es aquí donde pueden alterarse" (Aliaga y Cortés, 1993: 154). El sufrimiento es personal, pero toda enfermedad se construye desde lo público, donde puede y debe cambiar la percepción y la relación con la misma.

El secreto del otro nos atrae, aunque la verdadera atracción es el otro. Secretos que acabamos sacando a la luz mediante los mecanismos de confesión que emplean los estamentos de poder. Las enfermedades se convierten en secretos, como aquello que se invisibiliza, se evita mostrar, por obligación o opción personal y voluntaria ante el temor del rechazo y la discriminación. La evidenciación de la enfermedad, de lo que nos negamos a ver y reconocer, que se escapa a nuestro control y percepción, esas otras formas fluidas que la carne y el organismo rezuman, también son valoradas como abyectas. No obstante, lo abyecto es producido "por aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden, lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado" (Kristeva, 1989: 27). La abyección derriba las dicotomías (Kauffman, 2000: 70), reconoce lo raro, descubre lo extraño y muestra lo diferente a la norma y su construcción intencionada. Pero, las enfermedades no son abyectas sólo por supurar o excretar lo que nos negamos a reconocer, sino por la valoración que de ella se hace al ser mostradas públicamente y silenciarse, el secreto desvelado se convierte en abyecto. Ron Athey se sirve de todo esto, para a través de la abyección desvelar la enfermedad en *Four scenes in a harsh life* (1994), usa el pánico que se genera durante la crisis del sida al contagio y los fluidos para hacernos conscientes de la realidad que se está viviendo (Aguilar, 2013: 229; Cruz y Hernández, 2004: 209-210).

5. Medios de comunicación, publicidad y turismo

> Es patético ver cómo la imagen del enfermo está excluida de esa especie de inconsciente colectivo que forman la publicidad y los medios audiovisuales. La imagen que

[1] Se le atribuye la primera utilización de las metáforas militares para referirse a la enfermedad al político y médico Rudolf Virchow, hacia 1860 (Sontag, 1996: 108-109).

> se vende es la del chico y la chica jóvenes, altos, rubios, blancos y sobre todo, enormemente sanos, como en los anuncios de jabón (Espaliú en Fagardo, 1992: 140).

Desde el discurso publicitario o los medios de comunicación se divulga y promueve un sistema de pensamiento tan hermético y estereotipado que acaban configurando las opiniones de nuestra sociedad (Balló, 1999). Al elevar unos comportamientos sobre otros se contamina los demás campos de la producción del discurso social. Una visión constreñida de nuestro espacio social y corporal, que ignora a quien no se ajuste a los cánones y condiciona nuestras vidas y nuestros cuerpos. Unas noticias sometidas a las audiencias y al espectáculo que expulsan nuestras preocupaciones cotidianas. Aquello que no se nombra en los medios de comunicación se convierte en inexistente e invisible. Se produce una búsqueda encarnizada e interesada de lo extraordinario, quedando nuestras dolencias, afecciones, al margen (Guerra, 2003).

La idea del éxito, la competitividad, el cuerpo atlético y sano, etc. en los medios de comunicación y el discurso publicitario, llena todos nuestros sistemas de representación, eliminando cualquier referencia y relación con las enfermedades. Se impone un modelo único de cuerpo sano de forma hegemónica (Trosman, 2003), diseñado desde los medios de producción de subjetividad y comunicación, para ser consumido vorazmente. Nos hacen desear ser otros, tener otros cuerpos que se ajusten al modelo universal (Orbarch, 2012). La publicidad es discurso ideológico, palabra comercial, política, y social, es el lenguaje dominante de la cultura y el sistema de información más importante de la Historia (Cathelat, 1897). Desde el arte también se sirven de sus mecanismos para criticar al sistema y evidenciar, como en el caso de la campaña de vallas publicitarias de No-lita, *No-Anorexia* (2007) creada por Oliviero Toscani, se evidencia cómo la obsesión por cumplir los estándares de belleza provoca que se caiga en enfermedades, al mostrarnos la extrema delgadez de una modelo con anorexia.

Además, hay que recordar que nuestras ciudades se están convirtiendo en industrias turísticas y grandes parques temáticos (Ritzer, 1997), que atraen y proporcionan visitantes de saludables recursos, donde la economía es el eje central de la sociedad. Se produce así, el encumbramiento de unos imaginarios fácilmente vendibles en los que las enfermedades no tienen cabida. Se simplifica la experiencia urbana, para convertirla en un producto de fácil consumo que poder introducir en amables guías turísticas que dejan de lado las realidades y necesidades de quienes las habitan. Una homogeneización acorde a unos imaginarios propuestos e impuestos que elimina de la calle y los sistemas de representación aquello que difiere. Se deja en un cajón aislado lo real y lo cotidiano, sin mostrarse o poder visitarse y se expone lo auténtico, lo único y lo típico (MacCannell, 2003: 140), solo aquello que pertenece al imaginario propuesto, sobrando e ignorando lo que no es parte de él y cree conflicto (Delgado, 2007: 116). Las enfermedades se convierten en una ausencia en el imaginario y se expulsa de la representación pública, relegándola a la oscuridad. Sin embargo, Pedro Reyes en *Sanatorium* (2011) hace que cobre protagonismo en la ciudad el enfermo/a al convertir a todo/a el/a que visitaba su obra en uno/a. Crea una clínica transitoria que proporciona terapias para que alejemos de nuestras vidas las causas de algunas enfermedades, el estrés, la soledad, etc.

6. LA IDENTIDAD E INTIMIDAD DE LAS ENFERMEDADES

La identificación y la manifestación pública de las enfermedades se vuelven posturas vitales de resistencia, rebeldía y posicionamiento crítico en contra del silencio impuesto, para evitar y combatir el rechazo de algunas dolencias. Descubrimos que la sociedad demanda y exi-

ge que constantemente desvelemos infinidad de datos y rasgos personales, rayando con un exhibicionismo obsceno. Si a finales de los ochenta el silencio es igual a muerte, como señaló el grupo de artistas Grand Fury en la obra *Let the record Show* (1987), ahora nos vemos obligados romper ese mutismo en las redes sociales para ser alguien, pues a día de hoy si no estás en FaceBook no existes y nuestras identidades se convierten en identidades mediáticas (Sampedro, 2003).

Estamos obligados a mostrar quienes somos o deseamos ser, haciéndonos más vulnerables y controlables. Asimismo, la ruptura de los límites de la privacidad creada por esta obsesión por mostrarnos y definirnos, ha originado un exhibicionismo y exposición en las redes sociales o en los programas de televisión cuya ansia de miseria ajena parece no saciarse nunca. Unas ficciones en las que la protagonista principal es nuestra intimidad, como nos muestran los medios audiovisuales y la mayoría de las páginas webs donde se convierte en el elemento fundamental. Un espectáculo masivo de audiencias y usuarios/as, instigado por corporaciones que nutren esos espacios y nuestras mentes, como si de un virus mediático se tratara, que convierte la experiencia cotidiana en un consumible irreal y esperpéntico entretenimiento (Iraizoz, 2004) y la exhibición de la intimidad como espectáculo (Sibilia, 2008).

Un proceso que deberíamos relacionar con la evidenciación de las enfermedades, impuesta o voluntaria, ya que éstas modifican nuestras identidades (Kauffman, 2000: 53) y nos facilitan un nuevo estado identitario del que no nos podremos desprender. No olvidemos que tras la construcción de la identidad está el discurso del miedo y las empresas farmacéuticas (Blech, 2005) que nos imponen como tenemos que ser, estar y sentirnos. Desde este punto de vista, estar enfermos/as también se identifica con ser pacientes, clientes/as y consumidores, dejando de ser la salud un derecho para pasar a ser un objeto de consumo que se compra plastificado. Esto, ya nos lo hizo patente Pepe Miralles al cuestionarse las consecuencias de los tratamientos en los pacientes que consumían AZT en el proyecto *Dinero=Poder=Muerte* (1993). Tras aparecer en los medios de comunicación la noticia de que el medicamento no retarda la aparición del virus en las personas seropositivas, la farmacéutica que lo produce perdió cantidades desorbitadas de dinero (Miralles, 2006).

Los personajes públicos a través de ruedas de prensa o redes sociales hacen público que padecen alguna enfermedad, pero esto hace que nos preguntemos cuáles se confiesan y cuáles no, cuáles siguen en silencio y ocultas en el ámbito privado. Jean y Catherine McEwan en *Proyecto Nosotras* (2010-211) realizan, a través de fotografías, un recorrido por la enfermedad de la fatiga crónica. Sin embargo, hace que nos preguntemos si se mostraría igualmente otras enfermedades que se evidenciasen de una forma más cruenta, debiéndose tapar o esconder para evitar el rechazo de los demás.

7. Las enfermedades

En su construcción, las enfermedades son atravesadas por una interseccionalidad tal, que su exclusión y valoración responderá a diferentes fuentes estructurales de desigualdad y sumisión que se interrelacionan (Platero, 2012). Cuestiones como el género, la raza, el sexo, la posición social, etc., cruzarán las enfermedades generando ante la misma dolencia diversas formas de sufrirlas, con posturas vitales diferentes. En este sentido, es urgente señalar, analizar y comprender cómo los discursos atraviesan todas y cada una de las jerarquías y ámbitos de nuestra sociedad y corporeidad.

Enfermedades que quedan expuestas como superficies de inscripción cultural y que repercuten y modifican otros ámbitos y esquemas establecidos que configuran nuestras vidas. Estas alteraciones se manifiestan en

nuestros cuerpos y producen y evidencian transformaciones más allá de nuestra piel.

Las enfermedades se producen en sujetos situados (Haraway, 1995), en cuerpos con biografías, historias y singularidades determinadas y en contextos concretos, que terminarán otorgándolas unas significaciones específicas, estableciendo su experiencia, el cómo dicha realidad será vivida y las consecuencias de esto. Las enfermedades son más que en un hecho médico o científico y su valoración depende de si hay síntomas visibles, de sus secuelas, si son adquiridas por modos de vida reprobados socialemente, aislando afectados/as y grupos de riesgo, etc. Algunas son aceptadas y visibilizadas sin llegar a producirse un rechazo, pero otras siguen silenciadas, construyendo unos imaginarios vejatorios, reforzados por unos referentes visuales que logran perdurar en el tiempo, levantando y difundiendo como verdad falsos mitos y, en consecuencia, repudiando y señalando a los/as enfermos/as, creyendo así controlar la enfermedad. Se someten a los enfermos/as a enjuiciamientos, reprobando sus modos de vida, se muestran intransigentes hacia los comportamientos diferentes y se les rechaza por no cumplir los ideales normativos. Sin embargo, a Anne Sprinkle no le preocupará no formar parte de esos ideales y cuando le detectan un cáncer de mama decide trabajar a partir de su situación, creando un proyecto artístico, *Breast Cancer Project* (2005), en el que poder subvertir determinados aspectos, como el mito de la ausencia de sexo en las personas enfermas.

8. CONCLUSIONES

El discurso artístico continúa intentando modificar las políticas culturales de representación, generando un debate público sobre las construcciones culturales y políticas de salud. Esto ayuda a fomentar nuevas representaciones, a crear imaginarios y valoraciones más diversas y disidentes, que toman posturas ante los estereotipos y desencadenan nuevas formas de relación con los enfermos/as y las enfermedades. Además, indicar los mecanismos de ocultación mediante las estrategias de información, experimentación, cuestionamiento o transformación (Lacy citado en A.F.R.I.K.A. Gruppe et al., 2001: 140), estamos valorando sus consecuencias y apostando por un cuestionamiento del régimen de visibilidad pública. Al situarnos descubrimos el entramado de relaciones que nos configuran y nos condicionan, modificando los usos y significados del espacio público propuestos por los productores, hasta desvelar las posiciones privilegiadas de ciertos discursos y sus procesos de dominación invisibilizados. Esto hace que cambie nuestras formas de entendernos como enfermos/as y a las enfermedades. Posicionarnos contra las narrativas que fluyen de forma nada inocente hasta llegar a contaminarlas de otros referentes.

En paralelo al cuestionamiento de la valoración social que se hace de algunas enfermedades se discriminan otras que heredan y se contaminan de los prejuicios de las anteriores. Es ya un hecho que toda enfermedad es en parte cultural, pero no todas las enfermedades son significadas del mismo modo, ni se viven o se valoran igual. En los últimos años se ha dejado claro que las enfermedades son atravesadas por ejes discursivos que hacen que se vivan de maneras diversas. Cada sociedad crea sus propias patologías (Ruiz de Samaniego, 2010) y categoriza enfermedades de primera, segunda y tercera clase, enfermedades accidentales, heredadas o advenidas como castigo, con enfermos/as inocentes y culpables, condicionando cómo las vivimos y si las ocultaremos o mostraremos.

BIBIOGRAFÍA

AGUILAR GARCÍA, TERESA (2013). *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro.

ALIAGA, JUAN VICENTE y CORTÉS, JOSÉ MIGUEL G. (1993). *De amor y de rabia. Acerca del arte y el sida.*

Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones.

Arrizabalaga, Jon (1995). *El fenómeno del SIDA*. Madrid: Historia 16.

Barnett, Richard (2014). *The Sick Rose. Disease and the Art of Medical Illustration*. London: Thames and Hudson.

Balló, Jordi (comisario), (1999). *Mundo TV. La cultura de la televisión*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona e Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona.

Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Blech, Jörg (2005). *Los inventores de enfermedades. Cómo nos convierten en pacientes*. Barcelona: Destino.

Cathelat, Bernard (1897). *Publicité et societé.* París: Payot.

Cardín, Alberto (1985). *S.I.D.A*. Barcelona: Laertes.

Cortés, José Miguel G. (1997). *Orden y caos. Un estudio sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.

Cruz Sánchez, Pedro A. y Hernández Navarro, Miguel (2004). *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.

Delgado, Manuel (2007). *La ciudad Mentirosa. Fraude y miseria del "modelo Barcelona"*. Madrid: Libros de la Catarata.

Fagardo, José Manuel (1992). "La iglesia es farisea frente al SIDA" en *Cambio 16*. 21 de diciembre de 1992.

Foucault, Michael (2001). *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gorbea Robles, Mª del Carmen (2012). *Más allá del SIDA*. México D.F.: Editorial Alfil, 2012.

Guerra, Carles (2003). *Después de la noticia. Documentales postmedia*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona e Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona.

Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Iraizoz, Alina (2004). "Confidencias y confesiones" en *Metrópolis*. Abril, 2014. Disponible en http://www.rtve.es/television/20100323/intimidad/324830.shtlml (última consulta: 5 de septiembre de 2013).

Kauffman, Linda S. (2000). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos.* Madrid: Cátedra.

Kristeva, Julia (1989). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

Laqueur, Thomas (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.

Lefebvre, Henri (1970). "Reflections on the politics of space" en *Antipode*. Nº 8 (2), 1970, pp. 30-37.

— (1974). *La production de l'espace*. Barcelona: Anthropos.

MacCannell, Dean (2003). *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Melusina.

McDowell, Linda (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.

Miralles, Pepe (2006). "Sida y arte: Cuando hay poco arte y demasiadas infecciones" en *Actas de Encuentro FIPSE sobre investigación de la perspectiva social del VIH/Sida*. Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en http://www.pepemiralles.com/sida-y-arte/ (última consulta: 7 de octubre de 2015).

Orbach, Susie (2012). *La tiranía del culto al cuerpo*. Barcelona: Paidós.

Platero Méndez, Raquel (Lucas) (2012). *Intersecciones. Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra.

Ramos, Pepa G. (2009). *Miedo en el cuerpo*. Madrid: Pandora Comunicación S.L.

Ritzer, George (1997). *La MacDonalización de la sociedad*. Barcelona: Ariel.

Ruíz de Samaniego, A. (2010). "Pasiones tristes. Notas cinematográficas sobre la enfermedad" en Barro, D.; Castro Florez, F.; Komniou, E.; Ruíz de Samaniego, A. y Santos, S., *Muestra la herida*. A Coruña: Fundación Luis Seoane.

Sampedro Blanco, Víctor F. (2003). *La pantalla de las identidades. Medios de comunicación, políticas y mercados de identidad*. Barcelona: Icaria.

Sendrail, Marcel (1983). *Historia cultural de la enfermedad*. Madrid: Espasa Calpe.

Sennet, Richard (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Forma.

Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sontang, Susan (1996). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.

Tavares, Gonçalo (2014). "La ciudad y el viaje, fuentes de Europa" [Conferencia] en el ciclo *La idea de Europa*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Trosman, Carlos (2003). "El cuerpo es ideología" en *Topía*. Octubre 2003. Disponible en http://www.topia.com.ar/articulos/el-cuerpo-es-ideolog%C3%AD (última consulta: 7 de septiembre de 2013).

LA COHESIÓN SOCIAL A TRAVÉS DEL ARTE: MURALES A GRAN ESCALA EN VITORIA-GASTEIZ

María Tabuenca Bengoa
Laura González Díez
Universidad CEU San Pablo

1. Introducción

Desde hace unos años diversos proyectos artísticos se han extendido por Euskadi tratando de recuperar espacios urbanos abandonados, ejemplo de ello son la revitalización del término industrial de Eibar, zonas comerciales deprimidas de Bilbao o el Casco Medieval de Vitoria-Gasteiz, modelo que nos ocupa en esta comunicación. Cabe señalar que en estas iniciativas el arte público desempeña un papel importante "pues aparte de mejorar la imagen de su entorno urbano pueden atraer al mismo bastantes visitantes, que dejan dinero en tiendas de recuerdos, restaurantes, bares y demás negocios de la vecindad" (Lorente, 1997: 12).

En el caso de la capital administrativa de la Comunidad Autonómica vasca nos encontrarnos con numerosas obras de pintura mural que invitan a la reflexión, ya que además de su pretensión artística albergan una intención social. Elemento común a todas ellas es el empleo del espacio abierto colaborativo para expresar ideas, transmitir mensajes e inculcar valores por medio de una estética cuidada.

En esta ciudad, donde como en tantas otras, las administraciones municipales venían considerando el arte callejero más como un acto cuasi vandálico que como un medio de creación artística de calidad, han visto en esta disciplina un recurso turístico atractivo y una alternativa para dar a conocer la localidad desde otra perspectiva. Enormes dibujos coloridos ubicados en la zona centro de la capital, donde fachadas dan cobijo a diferentes propuestas a gran escala, a caballo entre la intervención pública y un museo al aire libre, que permite llegar a un público que se topa sin buscarlo con la obra de arte.

El objeto de la presente comunicación será ofrecer una amplia visión de cómo el Casco Viejo ha sido capaz de revitalizarse no sólo desde un punto de vista arquitectónico y económico sino también a través del arte. La elección de este barrio viene dada por ser el más antiguo de Gasteiz, al tiempo que ha sido y es capaz de reinventarse de una forma constante a lo largo de las últimas décadas, hasta convertirse en un hervidero intercultural pionero en la integración social y de diversas expresiones artísticas.

La investigación planteada ha nacido de un estudio de campo a partir de la observación y del análisis realizado a través del recorrido por las calles de la almendra medieval. Se realizó un itinerario por las calles principales y cantones del barrio, para localizar y fotografiar las distintas intervenciones de muralismo con el fin de dejar constancia documental de los mismos y poder analizar posteriormente su autoría y contenido.

2. Arte urbano y muralismo

La creación artística supone un punto de inflexión si hablamos del proceso de desarrollo de las capacidades cognitivas del hombre. Podría decirse que los artistas urbanos de la actualidad son los herederos modernos de los prehistóricos autores de las pinturas rupestres, claro que en este momento las motivaciones creadoras que les impulsan son diferentes.

Al abrigo del concepto "arte urbano" se engloban las distintas manifestaciones artísticas que se representan en la calle, bien a modo de protesta o simplemente como afirmaciones estéticas, "el término *arte urbano* funciona como un cajón de sastre que reúne corrientes de actuación muy diferentes en origen, forma e intención. Desde el juego competitivo y sectario del *graffiti* hasta formas de arte abiertas al público general"[1]. Consideramos que como apunta García Guatas al recordar la *Declaración de Zaragoza* refrendada por el equipo de investigación del Observatorio Aragonés de Arte Público de la Universidad de Zaragoza

> el arte público debe ser considerado en un sentido amplio, incluyendo todas las manifestaciones artísticas contemporáneas que emplean la ciudad como herramienta de trabajo. Por esta razón, consideramos imprescindible la catalogación y desarrollo de una concepción patrimonial del arte urbano, que implique la conservación, investigación y difusión de todas las manifestaciones artísticas de la ciudad (García Guatas, 2009: 14).

Una de las características del arte callejero es que se ubica en espacios con gran afluencia de público y que pretende sorprender a los viandantes. Frecuentemente esta disciplina artística alberga un carácter insurrecto que incita a la lucha, la crítica y la reflexión social, pero en otras ocasiones únicamente busca captar la atención y reivindicar el uso de espacios públicos para disfrute de vecinos y visitantes. Como apuntan Brandis y Del Río, se puede considerar a las ciudades como un "escenario colectivo y complejo de encuentros y desencuentros, de contestación y acomodo, de dominio o dependencia, de contacto o conflicto de culturas diferentes" (Brandis y Del Río, 2014: 12). En este sentido "el soporte físico de la ciudad, (…) es determinante para acoger la expresión concreta en soportes reales del arte espontáneo o programado que refleja el sentir de una sociedad" (Urda, 2011: 328).

Así mismo, el arte urbano contribuye a la configuración de la imagen de las ciudades y el modo de recordarla tanto por parte de los que las habitan o visitan, facilitando la interacción entre ambos y provocando un mayor acercamiento de los ciudadanos a ellas. Cualquier manifestación de *street art* constituye una forma de reivindicar el espacio público como lugar de encuentro entre artistas, vecinos y viandantes. Para Urda,

> el arte como parte intrínseca de la vida puede tener su expresión más participativa o reivindicativa en el lugar que es común para todos: el espacio público. El diálogo entre este arte necesario y la ciudad y sus ciudadanos transforma la imagen de la ciudad y la memoria que tenemos de ella (Urda, 2011: 330).

[1] Disponible en http://www.urbanario.es/articulos/arte-urbano/articulo-arte-urbano/art/que-es-en-realidad-el-arte-urbano/ (útlima consulta el 30 de septiembre de 2015).

En este contexto el muralismo, como uno de los representantes más destacados del arte urbano, forma parte de la expresión colectiva y surge con la única premisa de acercar el arte a la gente. Refleja su compromiso artístico y cultural pero también su capacidad de expresarse. "El muralismo se contempla y gestiona como pantalla de inquietudes, sensaciones e ideas, como herramienta interactiva, cambiante y renovable de una sociedad viva y, ¿por qué no?, como una seña de identidad"[2].

Desde su nacimiento, este movimiento artístico buscó primeramente retratar la realidad, particularmente las luchas sociales a favor de las clases obreras, para después servir como soporte estético de transmisión de valores, mensajes o ideas. Así, el muralismo se ha constituido como uno de los fenómenos más importantes de la plástica contemporánea.

3. Casco Medieval de Vitoria-Gasteiz y su revitalización

En el centro de Vitoria-Gasteiz se encuentra el casco antiguo, que ya en la época medieval se localizó como el asentamiento que supondría el germen de la villa. El trazado urbano de dicho núcleo urbano tiene forma similar al de una almendra y como apunta Aramburu

> es del tipo denominado radio-concéntrico-elipsoidal, configurado por calles longitudinales de origen gremial (Zapatería, Correría, Cuchillería, Pintorería,…) en su sentido norte-sur y cantones (calles transversales) en el sentido este-oeste". Dicha configuración urbanística se ha mantenido prácticamente intacta y "sus calles estrechas, iglesias, conventos, palacios, viviendas le confieren un carácter especial, dotándoles de un ambiente que le llevó a Víctor Hugo a calificarlo como "barrio gótico de Europa" (Aramburu y Gil de Prado, 1997: 160).

El crecimiento de la ciudad fuera de los límites del Casco Medieval trajo consigo el abandono paulatino de las edificaciones del casco antiguo y la herencia de unos componentes constructivos deficientes unida a un mantenimiento deficiente, dieron como resultado un progresivo deterioro de la zona. Tanto fue así que a finales de los 60 el epicentro de la ciudad se encontraba en un estado de degradación urbanística, económica y social muy fuerte y se había convertido en un reducto de carácter marginal con un vecindario envejecido.

Tuvieron que pasar unos años hasta que instituciones y agentes sociales empezaran a tomar conciencia de la necesidad de recuperar el centro histórico de la ciudad, compromiso que se materializó en 1982 con la aprobación por parte del Ayuntamiento del Plan de Rehabilitación Integral para el Casco Medieval, proyecto que además de estar encaminado a resolver las deficiencias urbanísticas básicas, pretendía sentar las bases de un posterior desarrollo económico. En estos años "se sientan las bases que posibilitan la transformación, modernización y adecuación del tejido urbano y social del Casco Medieval en la época contemporánea" (Aramburu y Gil de Prado, 1997: 160).

No hubo de pasar mucho tiempo para que el aspecto y ritmo del centro antiguo cambiara radicalmente, la apariencia de los inmuebles comenzó a mejorar tanto interior como exteriormente, edificios de interés histórico se reciclaron para acoger distintos servicios públicos, nuevos locales comerciales abrieron y se modernizaron los viejos y hasta profesionales liberales se ubicaron por la zona.

Después de la etapa de agotamiento económico y de degeneración, el casco histórico está experimentando un fuerte impulso, dando lugar a la diversificación de la oferta comercial y de locales de ocio, de actividades cul-

[2] Disponible en http://www.muralismopublico.com/p/es/murales.php (última consulta:el 10 de octubre de 2015).

turales, de mercadillos, etc. Cada vez más los habitantes de la ciudad y los turistas que a ella se acercan acuden al Casco Viejo a visitar museos, de compras o a simplemente a pasear descubriendo facetas escondidas de la ciudad.

Puede decirse entonces que cualquiera que conozca Vitoria desde hace unas cuantas décadas podrá avalar las transformaciones y cambios que esta ciudad ha venido experimentando en los últimos años:

> Capital adormecida y fría –climáticamente– de una provincia mayormente rural, poco evolucionada que siempre parecía a la zaga de sus primas de alrededor (…) se convierte en las dos últimas décadas del siglo XX en una urbe dinámica, renovada y amable en la proyección urbanística (Díaz Balerdi, 2009: 265).

El este contexto el trabajo de recuperación de espacios urbanos es ya un clásico en la ciudad. La capital alavesa es una población en constante movimiento que desde hace un tiempo ha ido cambiando la percepción que tiene del siempre polémico arte callejero. En la actualidad se tolera mucho más esta forma de expresión e incluso, muchas comunidades de vecinos o comerciantes acceden a que jóvenes artistas embellezcan rincones degradados dando rienda suelta a su creatividad. Esta actitud más permisiva y de colaboración ha permitido que lo que antes eran *graffitis* realizados con celeridad y de acabado descuidado, ahora sean pinturas ejecutadas con mayor planificación y en muchos casos dibujadas por los mismos artistas que se antes eran acusados de asaltar de forma clandestina distintos rincones de la ciudad. En última instancia,

> el grado de éxito de un proyecto de renovación urbana basado en una inversión en el campo der arte, también está en función de su capacidad de estimular la cultura artística local. Por eso, habría que reivindicar la inclusión de expertos en arte dentro de los equipos de analistas que estudian y proyectan intervenciones en las que el arte actúe como catalizador de la regeneración urbana (Lorente, 1997: 14).

Cabe apuntar que, como antesala del objeto de estudio que nos ocupa, la Corporación municipal en 2009 puso en marcha *Muralia*, un concurso de intervención pictórica que perseguía la mejora estética de los cerramientos al tiempo que servía como escaparate para mostrar la obra de artistas de diferentes disciplinas, que iban desde el *graffiti* hasta el cómic muralístico. Dicha iniciativa, desarrollada durante cinco ediciones y que supuso un cambio de paradigma para el arte urbano vitoriano, decoró distintos barrios y abordó desde un punto de vista creativo el problema del deterioro, que pasado el tiempo, acaban teniendo las lonjas cuando en ellas no se desarrolla actividad comercial alguna.

4. Itinerario muralístico por *La ciudad pintada*

Desde hace casi una década las fachadas de la capital del País Vasco están siendo coloreadas gracias al proyecto *La ciudad pintada*, iniciativa que crece cada año y que es fruto del programa denominado "Itinerario Muralístico de Vitoria-Gasteiz" (IMVG).

Fundado en 2007 por Christina Werckmeister, Verónica Werckmeister y Brenan Duarte, el IMVG es una herramienta de expresión comunitaria que como ellos mismos apuntan en la web de *muralismopublico.com* nació "con el fin de dotar a la ciudad de Vitoria-Gasteiz con un espacio abierto de participación y creación. Es un proyecto que visualiza el compromiso que tienen las personas con su entorno y la ciudad con sus ciudadanos y ciudadanas". Dicho proyecto está focalizado en facilitar la cohesión social a través del arte, en fomentar la participación de la ciudadanía y en impulsar a artistas y creadores:

> Con una estructura altamente participativa, creamos murales a gran escala sobre fachadas, generando una galería de arte a ras de suelo, donde proceso y producto cobran igual valor. IMVG impulsa a artistas profesionales a implicarse en su entorno junto a vecinos e interesa-

dos en participar activamente en creaciones que mejoran y embellecen su propio barrio[3].

Por medio de la acción del voluntariado *La ciudad pintada* se ha convertido en uno de los escaparates culturales más importantes de Vitoria y en la actualidad cuenta con un muestrario de casi una veintena de paredes pintadas. Los murales del Casco Viejo se han convertido en una seña de identidad que ha transformado fachadas en enormes lienzos para que ciudadanos y artistas lo emplearan como un soporte de expresión pública y comunitaria. El resultado, que ha contribuido a cambiar la imagen del distrito más antiguo de la ciudad, es una explosión de color que disfruta de una excelente acogida entre el vecindario y que además cautiva al visitante. Como apunta la creadora gazteiztarra Karen Warner, responsable de la dirección artística del último de los murales inaugurado "todo esto le da a Vitoria una proyección cultural muy interesante, muestra el trabajo de los artistas locales y deja en muy buen lugar a la ciudad, por mostrar esa implicación de los voluntarios" (Martínez Orduna, 2015: 6).

Cada una de estas magnas obras nace de una planificación y tiene un significado que compartir con el caminante. Todas ellas se pueden contemplar siguiendo el itinerario muralístico, un recorrido que muestra el Casco Medieval desde un prisma diferente y que una vez más pone de manifiesto el compromiso de un barrio que lucha por la igualdad social en todos los sentidos.

4.1. *Al hilo del tiempo* (2007)

Fue el primer taller exterior del IMVG, cuyo título proviene de la tradición histórica de la plaza donde se ubica, la cual en tiempos medievales fue un mercado de telas, se realizó bajo la dirección de Verónica y Christina Werckmeister. Emplazado junto a la Plaza de las Burullerías y ocupando una superficie de más de 225 m^2, tras dos semanas de trabajo de bocetaje fue pintado durante un mes sobre un andamio de cremallera por 13 voluntarios, tanto artistas como aficionados, que trabajaron con pintura acrílica y barniz de protección y antigraffiti.



Fig. 1 – *Al hilo del tiempo.* Fuente: M. Tabuenca

4.2. *Continentes* (2008)

Dicho mural abarca las cuatro fachadas de una escuela infantil y hogar de acogida de jóvenes sito en una parte del Casco Viejo característica por su diversidad cultural. Tras seis semanas de intenso trabajo de los 18 voluntarios que participaron en el taller, bajo la batuta de las hermanas Werckmeister, se culminó una pintura que muestra la fauna de distintas partes del mundo para que, al tiempo que se adorne la fachada con motivos que agradan a pequeños y mayores, se recree simbólicamente la pluralidad del barrio.

[3] Recuperado de http://www.muralismopublico.com/p/es/que-es-el-imvg.php (última consulta: 10 de octubre de 2015).

4.3. *El triunfo de Vitoria* (2009)

Mural de temática medieval situado en la parte alta de la almendra próxima a la Catedral de Santa María, está inspirado en el cuadro de Georges de la Tour "El tramposo". Dicho proyecto simboliza

> cómo la gran dama 'Vitoria' juega una partida de cartas con un hombre, símbolo de poder corrupto, que intenta hacer trampas y presume enseñando las cartas al público. Ocurre que la sirvienta, que aparece fiel a 'Vitoria' observa las cartas y la jugada del hombre. Ella simboliza el pueblo de Vitoria y avisa de la trampa a su señora[4].

Carlos Adeva, como director artístico, y un grupo de 25 personas entre voluntarios y responsables crearon esta notable composición a lo largo de seis semanas.

4.4. *Cubiertos de cielo y estrellas* (2009)

En la ladera oeste del casco histórico encontramos esta pintura de grandes dimensiones dirigida por Patricia López Landabaso. Pintada por una veintena de personas a lo largo de un mes y medio es la reinterpretación del fresco que Giotto pintó para la Capilla de los Scrovegni. En él se muestra el encuentro ante la Puerta Dorada de



Fig. 2 ▲ – *El triunfo de Vitoria.* Fuente: M. Tabuenca



Fig. 3 ▲▶ – *Cubiertos de cielo y estrellas.* Fuente: M. Tabuenca

[4] Disponible en http://www.muralismopublico.com/p/es/murales/vitoria-gasteiz/el-triunfo-de-vitoria.php (última consulta: 10 de octubre de 2015).

Jerusalén de Santa Ana y San Joaquín, escena de un beso con el cual ambos se comprometían en matrimonio y con cuya revisión se quiere transmitir la idea de que el amor es lo predominante y que cualquier viandante puede ser el protagonista de una historia de amor cubierta de cielo y estrellas.

4.5. *La noche más corta* (2010)

En la calle Correría, ubicado en un entorno privilegiado del Jardín de la Muralla Medieval, se encuentra este cuadro urbano que rinde tributo a la noche de San Juan, la noche más corta del año. Una escena que conmemora la mágica fiesta pagana próxima al solsticio de verano. Colorido y formas diversas con las que el equipo tutelado por Gorka Otsoa de Alda representa una fiesta nocturna plagada de las tradicionales hogueras, música, baile, etc., todo ello protegido por los antiguos muros de la ciudad.

4.6. *Eskuz esku* (C/ Herrería) (2010)

Bajo la dirección artística de Estibaliz Vera, *Eskuz esku*, de 130 m^2 de ocupación y que en euskera significa "mano a mano", forma parte de un conjunto que incluye dos fachadas pintadas en dos calles aledañas y un mosaico en la base de ellas, todos ellos unidos a través de una mano como protagonista. Dicho símbolo en todos los casos alude a la herramienta de la que surgen actividades creativas como la música o el arte. En este caso la mano representa el trabajo de la tierra, de manera que en esta composición pueden apreciarse imágenes del proceso de crecimiento de las tomateras en los huertos urbanos, que aunque bastante escondidos son comunes en el Casco Viejo de Vitoria.

4.7. *Eskuz esku* (Mosaico) (2010)

Ligazón de unos 50 m^2 que une la parte baja de las dos fachadas del conjunto *Eskuz esku*. En este mosaico podemos contemplar nuevamente el símbolo de la mano, hilo conductor de toda la propuesta, Vemos una mano de Fátima y otra recolectando, también pueden leerse varios textos en diversas lenguas: español, euskera, inglés, chino, árabe, etc., que al no estar traducidos invitan al espectador a compartir sus significados con el resto de los vecinos. Con John Pitman Weber a la cabeza, todas las citas están pintadas con esmalte sobre cerámica y el propio mosaico está construido manualmente con piezas a modo de teselas de cerámica, espejo y vitrogrés.

4.8. *Eskuz esku* (C/ Zapatería) (2010)

El segundo mural del conjunto *Eskuz esku*, esta vez dirigido por Marta Gil, sigue homenajeando en sus 150 m^2 de superficie a la figura de la mano. En este caso podemos observar una alusión directa al universo musical: fiesta, cultura, letras de canciones, *txalaparta*, etc. Vemos imágenes de la historia musical de Vitoria, haciendo un guiño a la época más fructífera del rock vasco en la ciudad.

4.9. *¿Qué haremos con lo que sabemos?* (2011)

El concepto de este mural nace del nombramiento de Vitoria-Gasteiz como "Green Capital 2012". A propósito de dicho galardón surge una discusión sobre el medioambiente y lo que significa ser *green*. Desde el IMVG, Verónica Werckmeister y el resto de su equipo buscaron que los participantes expresaran sus reflexiones al tiempo que plantearon la cuestión que da título al

mural. Con esta obra de 150 m², ubicada frente a la Plaza del Artium, se trata de provocar en el espectador una sensación de asombro ante la naturaleza que le rodea.

4.10. *¿Qué haremos con lo que sabemos?* (Moving mural) (2011)

En paralelo a la consecución de la anterior obra citada se llevó a cabo el primer taller participativo de *videomapping*. Con esta experiencia innovadora se consiguió aunar las técnicas del muralismo pictórico tradicional y las técnicas de animación 3D, dando como resultado la proyección de un vídeo de gran formato sobre las superficies volumétricas de un edificio.

> Un cuento sobre la sostenibilidad que toca conceptos como la superproducción y el consumo enloquecido, la falta de conciencia en la utilización de la energía y sus consecuencias. Revela el potencial que tenemos de crear belleza, respetando a la naturaleza y reflexionando sobre nuestro papel dentro de ella[5].

4.11. *La luz de la esperanza* (2011)

Con una superficie que supera los 200 m², este mural cuenta con el patrocinio y la participación de diferentes asociaciones que trabajan para difundir el papel de la mujer en la construcción de la paz en el mundo. Por medio del lenguaje del color, donde los tonos fríos representan el problema y los cálidos aglutinan la solución, el equipo de Michelle Ángela Ortiz e Iván García transmite con las imágenes pintadas sobre esta fachada de la calle Zapatería, el avance desde la desigualdad y los estereotipos hasta la educación, la justicia y la esperanza. La figura más destacada de esta propuesta es la de una mujer madura, "rompiendo las cadenas de su opresión avanzando hacia la consciencia y la sabiduría natural"[6].

4.12. *Somos agua/Somos arte* (2011)

Con el fin de crear un mural que cubriera el frontal de la piscina del Centro Cívico Aldabe y como fruto de un proyecto creativo común capitaneados una vez más por Verónica Werckmeister, los participantes de dicha iniciativa crearon una composición de 200 m2 a modo de *collage*. Con ella se busca representar una iconografía relacionada con el agua como medio (flora, fauna, sirenas, *lamia*...) y también como fuente de inspiración. Así mismo, en las paredes colindantes a la entrada del teatro del mismo centro cívico, se continúa con un imaginario vinculado al arte: títeres, muñecos y una bailarina de ballet con clara inspiración en la obra pictórica de Dègas.

4.13. *Érase una vez el voluntariado* (2012)

Dicho trabajo supone un homenaje al propio voluntariado, concretamente a las personas que diariamente trabajan sin descanso por la mejora del paisaje urbano en Vitoria-Gasteiz. "El esfuerzo, dedicación y cariño se reflejan en un libro en el que gráficamente se explica la historia de este proceso, recogiendo aspectos relativos a la restauración, tradiciones de Euskadi y aspectos medioambientales de la zona"[7]. Además, con este proyecto dirigido por Antoni Gabarre se asumieron dos nuevos retos: de un lado trabajar por primera vez sobre *Polytab*,

---

[5] Disponible en http://www.muralismopublico.com/p/es/murales/vitoria-gasteiz/que-haremos-con-lo-que-sabemos-moving-mural/moving-mural/moving-mural.php (última consulta: 10 de octubre de 2015).

[6] Disponible en http://www.muralismopublico.com/p/es/murales/vitoria-gasteiz/la-luz-de-la-esperanza.php (última consulta: 10 de octubre de 2015).

[7] Disponible en http://www.muralismopublico.com/p/es/murales/vitoria-gasteiz/erase-una-vez-el-voluntariado.php (última consulta: 10 de octubre de 2015).

que consiste en pintar sobre una tela que posteriormente se coloca sobre la fachada, y por otro lado, la posibilidad que ofrece dicha técnica permitiendo pintar sin andamios, lo que supuso que personas con movilidad reducida pudieron vincularse a este proyecto artístico que puede visitarse en la calle Barrancal.

4.14. *No hay presente ni futuro sin memoria* (2013)

Dirigido por Javier Hernández Landazabal, es el primer mural emplazado en el barrio de Zaramaga como resultado de la expansión del IMVG desde el casco histórico de la ciudad. Tras las numerosas peticiones vertidas, la temática del mural versa sobre los sucesos acaecidos el 3 de marzo de 1976 en Vitoria-Gasteiz; cuando en un convulso ambiente de lucha obrera cinco trabajadores fueron asesinados y más de cien resultaron heridos como resultado de los disparos efectuados por la policía al desalojar la Iglesia de San Francisco, en la cual se celebraba una asamblea de trabajadores en huelga. Este mural, situado frente al templo donde ocurrieron los hechos, interpreta este pasaje histórico a modo de reparación y reconocimiento histórico.



Fig. 4 – *No hay presente ni futuro sin memoria.* Fuente: M. Tabuenca

4.15. *En la cresta de la arruga* (2014-2015)

Segundo proyecto realizado en el sector de Zaramaga, en este caso con la supervisión de Eva Mena y Nahikari Mora y de 120 m^2 de superficie. La temática de este taller es la representación de los propios vecinos de la zona, un barrio obrero envejecido, habitado por inmigrantes que llegaron en su día desde otras provincias alentados por las ofertas laborales. Durante la fase de diseño se realizó un trabajo de campo con ánimo de conocer las propuestas de las personas de la zona, además de realizar una recopilación fotográfica retratando a ancianos del lugar. La simbología que se recoge en esta propuesta apunta al ciclo de la vida, a la vejez enfrentada con espíritu joven y a la mente abierta de las personas mayores que proporcionan identidad a este barrio.

4.16. *El lince de Zaramaga* (2015)

Ultimo proyecto inaugurado en Zaramaga por el IMVG hasta la fecha. Este mural dirigido Karen Warner alude a la perdida de la biodiversidad y a su recuperación "habla de la simbiosis real del mundo animal y de fantásticas relaciones soñadas entre especies". Con esta obra se pretende reflejar la belleza que hay tras la colaboración vecinal y aportar a este barrio multicultural cierta alegría a través de una composición visual y colorida que impulse

el optimismo. En palabras de la responsable de la dirección artística "se trata de devolver la biodiversidad al barrio y hablar de las problemáticas sociales, pero no de forma tan explícita" (Martínez Orduna, 2015: 6).

Bibliografía

Aramburu, N. y Gil de Prado, E. (1997). "TRASFORMA, un proyecto independiente en Vitoria-Gasteiz" en Lorente, J. (ed.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana.* Zaragoza: INO Reproducciones, S.A.

Brandis, D y del Río, I. (2014). "Relaciones contemporáneas entre museos, turismo y ciudad" en *Estudios Turísticos.* Nº 201, 3er T, pp. 9-30.

Díaz Balerdi, I. (2009). "Habemus Artium" en Fernández, B. y Lorente, J. (ed.). *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

García Guatas, M. (2009). "Presentación" en Fernández, B. y Lorente, J. (ed.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana.* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Lorente, J. (1997). "Focos 'artísticos' de revitalización urbana, espacios para el sincretismo" en Lorente, J. (ed.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana.* Zaragoza: INO Reproducciones, S.A.

Martínez Orduna, C. (2015), "Doble simbiosis en Zaramaga" en *Diario de Noticias de Álava.* Nº 2 julio, p. 6.

Página del Itinerario Muralístico de Vitoria-Gasteiz (IMVG). Disponible en http://www.muralismopublico.com/ (última consulta: 10 de octubre de 2015).

Urbanario: graffiti y arte urbano. Disponible en http://www.urbanario.es/articulos/arte-urbano/articulo-arte-urbano/art/que-es-en-realidad-el-arte-urbano/ (última consulta: 30 de septiembre de 2015).

Urda, L. (2011). "El espacio público como marco de expresión artística" en *Actas de las I Jornadas Internacionales sobre Arte y ciudad.* Madrid: UCM, pp. 325-329.

DE LA CONCEPCIÓN TRANSGRESORA DEL GRAFFITI A SU LEGITIMACIÓN INSTITUCIONAL EN LA CIUDAD ACTUAL. UN ANÁLISIS DESDE EL ARTE Y LA ANTROPOLOGÍA

Teresa Vicente Rabanaque
Universitat Politècnica de València

1. Graffitti: el giro desde un arte subversivo a otro institucionalizado en la ciudad actual

El graffiti (plural de la palabra italiana *graffito*) constituye una forma de expresión característica del muralismo urbano de nuestro tiempo[1]. Desde su génesis, el graffiti comprendería todo tipo de pinturas e inscripciones, "en alguna medida no autorizadas, en espacios públicos no concebidos para tal fin" (Kosak, 2004: 21). Sería inabarcable en estas páginas hacer un estudio detallado del volumen y la heterogeneidad de graffiti que encontramos en las ciudades actuales, no siendo tampoco nuestro objetivo profundizar en las diferentes tendencias[2] y autores adscritos a esta tipología mural. No obstante, antes de analizar los casos propuestos, conviene recordar someramente cuáles son los principales elementos distintivos atribuidos al que podríamos denominar graffiti "originario". Así pues, uno de los rasgos diferenciadores vinculados a la misma concepción del graffiti sería la apropiación de cualquier superficie mural urbana y, con frecuencia, localizada en barrios marginales o periféricos. El hecho de que estos soportes murales sean siempre espacios clausurados por el poder, ha vertido sobre el graffiti una connotación de amenaza e ilegalidad, hasta el punto de ser considerado por numerosos colectivos sociales como vandalismo. Esta usurpación de espacios no autorizados (públicos o privados) iría de la mano de otro signo consustancial del graffiti: la búsqueda deliberada de transgresión y el deseo provocación, al saltarse los márgenes de lo permitido para incurrir en terrenos (físicos y simbólicos) prohibidos: "Entre prohibición y provocación funciona la mecánica del deseo y su objeto, la satisfacción" (Silva, 1988: 42). El objetivo último es la desvinculación del discurso oficial del poder hegemónico, por lo general, político y económico. Y esta separación genera, como contrapartida, un fuerte sentido de identificación y solidaridad grupal: "Sus expresiones pueden estar ciertamente muy diferenciadas, pero su lógica es constante: el hecho de compartir un há-

[1] Por tanto, en esta comunicación nos referiremos al graffiti desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, lejos de la acepción que remonta la práctica del graffiti, dado su carácter etimológico, a una técnica de escritura utilizada desde la Antigüedad (Gimeno, 1997: 11).

[2] Como puedan ser la neoyorquina (considerada más icónica) o la europea (caracterizada por un componente más textual).

bito, una ideología, un ideal, determina el ser conjunto y permite que éste sea una protección contra la imposición, venga de donde venga" (Maffesoli, 1987: 67).

Como resultado, el graffiti se erige en un medio de expresión idóneo para proyectar mensajes de denuncia o reivindicación urbanos, al tiempo que asume una potencialidad estética. En este sentido, aunque en la conceptualización del graffiti no puede hablarse de gramáticas universales, muchos graffiti comparten una serie de elementos comunes: la codificación, el uso sistemático (pero no exclusivo) de sprays y aerosoles, la presencia de alteraciones ortográficas (que normalmente responden al deseo consciente de violentar la norma), el empleo de estrategias formales para apelar al ingenio y la ambigüedad, la fusión entre elementos icónicos (con una notable influencia del cómic) y verbales (con textos muy condensados), el anonimato o el uso de *tags* (firmas que son en realidad pseudónimos y que frecuentemente adoptan cierto carácter de logotipos o monogramas). Dichas firmas implican una demarcación territorial inviolable y se sustentan en normas propias de comunicación interna, de modo que permiten únicamente el reconocimiento a otros miembros de los clanes o tribus urbanas. Atendiendo a todos estos parámetros, el graffiti ha sido definido, de forma sintética, como "un medio de comunicación no institucional" (Garí, 1995: 24). Su esencia primera reside en su carácter inconformista y subversivo, erigiéndose de forma deliberada en una de las principales manifestaciones contraculturales de nuestro tiempo:

> En el modelo social imperante, cada discurso tiene su espacio (incluso los discursos extremos, como la pornografía), pero el del graffiti es el espacio ajeno por definición (…) El constante fuera de marco del graffiti –y, además, la invasión del marco propio de otros discursos– lo define indeclinablemente como la tradición discursiva más subversiva de la historia de nuestra civilización (Garí, 1995: 259-260).

Esta posición del graffiti ajena a los preceptos institucionales, así como su carácter efímero y asistemático, han condicionado tradicionalmente su censura. Sin embargo, a pesar de su pretendida marginalidad, el graffiti cuenta con una extensa bibliografía a sus espaldas. Al respecto, Talens (1997: 7) critica la contradicción aparente de convertir en objeto de estudio académico un discurso como el de los graffiti, surgido en los suburbios de la oficialidad institucional. Este hecho tal vez responda a que el carácter icónico-semiológico del graffiti permite un análisis sociocultural de la comunidad, al ofrecer un reflejo de la particular visión que se tiene del barrio o, por extensión, de la urbe: de sus intereses, deseos y conflictos, de los discursos aceptados o de aquellos otros clausurados y que buscan estrategias alternativas de transmisión y legitimación. En este punto, no podemos perder de vista que "las paredes son espacios de expresión, palimpsestos donde se inscriben la historia, las ideologías y las identidades, constituyendo una fuente interesante para abordar las diferentes culturas de la ciudad" (Epstein, 2007: 174). Estos espacios urbanos y públicos se convierten entonces en un soporte privilegiado para determinadas formas de expresión artística, que son indicativas de los usos y valores simbólicos proyectados sobre la metrópolis: "Un lugar donde se condensan los imaginarios son las artes en un sentido amplio, desde los monumentos hasta las performance, los graffiti y otras intervenciones estéticas en espacios públicos. Esas construcciones simbólicas sirven como marcas para fijar lo que la urbe ha sido o averiguar lo que se quiere hacer con ella" (García Canclini, 2013: 48).

Partiendo de estas premisas, en esta comunicación nos centraremos en aquellos graffiti que han abandonado su carácter marginal para trasladarse al marco de lo legal, de lo aceptado y admitido desde el consenso institucional y sociocultural. Esto plantea una serie de interrogantes: ¿es oportuno continuar hablando de graffiti cuando este se desprende de sus connotaciones transgresoras? ¿Debe

entenderse esta asimilación como un proceso natural que termina por aceptar incluso el arte vanguardista y con vocación de ruptura, tal como sucedió con el dadaísmo al cruzar los márgenes del museo? La mayoría de autores coinciden en diferenciar el "auténtico" graffiti, subversivo y censurable, respecto a aquellos otros socialmente aceptados por haber sido realizados en recintos habilitados y bajo condiciones pactadas de antemano. Dicha demarcación queda bien ejemplificada en la denominación de estos últimos graffiti como "spray art" (Castillo, 1997: 232) o "picture-graffiti" (Riout, 1997: 238). Estas otras conceptualizaciones conllevan un importante giro conceptual: de los graffiteros a los artistas. Esto es, de la espontaneidad y clandestinidad primitivas, a la premeditación y concepción de propuestas que, aun manteniendo el uso de materiales y un mismo sistema de lenguaje, son seleccionadas por los organismos institucionales que encargan, autorizan y financian el trabajo. De este modo, el graffiti cruza el umbral de lo "incorrecto" para integrarse en el discurso oficial hegemónico:

> El objetivo del graffiti es en primera instancia, expresar aquello que la estructura del poder y sus medios de comunicación no consideran como conveniente o directamente juzgan como peligroso para el sistema. No permitiendo su incorporación o institucionalización, lo marginan, por eso el graffiti busca lugares anónimos o que puede y logra utilizar sin el consentimiento de sus dueños. Precisamente por haber adquirido este connotado, o sea, expresión de la voz y de la voluntad anónima, la espontaneidad, la no determinación desde el oficialismo, muchas veces ha sido aprovechado desde los puntos más determinantes del mismo poder (Zatonyi, 1993: 82).

En cualquier caso, no hay duda de que la transformación conceptual del graffiti que comporta esta asimilación institucional tiene como telón de fondo la dinámica de la ciudad actual. Bajo el modelo de urbanismo neoliberal que se ha dado a escala global desde las últimas décadas del siglo pasado, la ciudad ha experimentado una auténtica metamorfosis. Ésta se ha traducido tanto en la reestructuración de los sistemas urbanos como en la implementación de nuevas políticas y fórmulas de gobernabilidad, que se han materializado en diferentes estrategias para garantizar la acumulación de capital y el poder de las élites económicas. Asimismo, estas transformaciones han traído consigo "un también renovado modelo de narración, que aúna tanto una visión de futuro para la ciudad –transformarse en una urbe atractiva, competitiva y global– como el itinerario preciso para hacerla efectiva" (Cucó, 2013: 7). Como consecuencia, las culturas locales se han visto desplazadas y, con frecuencia, ya no se localizan en sus lugares originarios, lo que implica una revisión de la misma noción de lugar (Augé, 1993: 44). En efecto, el concepto tradicional de lugar ha cedido paso al nuevo sistema de información que articula la vida en las zonas metropolitanas (Belting, 2007: 79). En paralelo, al término del siglo XX se ha incorporado el término de *ciudad creativa*, caracterizada como un contexto cosmopolita que favorece el talento y la innovación, y que despierta el interés de un gran sector de agentes sociales (emprendedores, artistas, intelectuales, activistas sociales, etcétera). Ya en el siglo XXI, este modelo ha llegado a su máxima expresión con la consolidación de la *New urban policy* (NUP), centrada en la búsqueda estratégica del logro de una ciudad creativa, competitiva y global (Rodríguez y Vicario, 2005; Santamarina y Moncusí, 2013: 369). Este proceso de mutación, con frecuencia, ha conllevado una mayor homogeneización y privatización espacial, minimizándose cada vez la individualidad y las manifestaciones contraculturales en el seno de la ciudad.

En este contexto resulta esencial la concepción de la espacialidad y la territorialidad que, más allá de sus fronteras físicas, hace referencia a la dimensión social, es decir, al territorio como espacio de vida de los grupos humanos

(Sevá y Amoedo, 2014: 141). De ahí que deba entenderse como una construcción social, que es resultado del ejercicio de relaciones de poder (Herner, 2009: 165). Esto ha conducido, a menudo, a "un proceso territorial deflagrado por una instancia político-administrativa externa al grupo cuyo objetivo sería la demarcación y fijación de este en un espacio físico dado" (Sevá y Amoedo, 2014: 141-142)[3]. Esta idea sería trasladable a los grupos de graffiteros, cuya esencia era la movilidad urbana y, a instancias político-administrativas, pasan a circunscribir su actuación a un área diferente, previamente acordada, y a supeditar el contenido de su discurso a los parámetros dictaminados. Con ello se asiste a un doble proceso, que constituye las dos caras de la misma moneda en el capitalismo avanzado: la desterritorialización, debido al abandono del territorio original compartido con el grupo social, y la consiguiente reterritorialización del nuevo espacio ocupado (Herner, 2009:168-169; Cucala, 2012: 53).

1.1. La institucionalización del graffitti en el ámbito académico: Poliniza

En la ciudad de Valencia, en abril de 2006 se inauguró el festival de arte urbano *Poliniza* por iniciativa del Vicerrectorado de Cultura de la Universitat Politècnica de València (UPV). Este certamen, convocado con carácter anual y que el pasado mes de mayo de 2015 celebró su décima edición, pretendía ser un espacio de confluencia entre dos mundos inicialmente alejados, como la universidad y el arte urbano. Para ello, junto a otras actividades culturales, se convino asignar una serie de soportes murales en todo el campus (y con especial presencia en la zona de la Facultad de Bellas Artes) para que los artistas seleccionados realizasen sus proyectos murales. Entre ellos, ya en la primera edición encontrábamos una amplia representación de graffiteros[4]. Las obras se concibieron con una temporalidad anual, debido a la reutiliza-





Figs. 1 y 2 – Graffiti realizados durante el certamen de *Poliniza* en la Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de Valencia, abril de 2006. Fuente: T. Vicente

[3] Estos autores analizan la territorialidad de ciertos grupos (como nómadas o migrantes) que se caracterizan por la movilidad física, pero metafóricamente estas ideas serían aplicables al graffiti.

[4] Pueden verse los autores seleccionados en esta primera edición en http://www.upv.es/poliniza/2006/#

ción de soportes en la siguiente edición, y esto les confería un carácter efímero asociado también a la pintura urbana. Pero, lejos del anonimato, la participación en esta muestra suponía una importante resonancia mediática y un impacto internacional. Así pues, en *Poliniza* la connotación marginal ha quedado suplantada por la elección de determinados artistas, a los que se ha brindado la oportunidad de plasmar sus proyectos en espacios asignados. Con ello, la espontaneidad como signo identitario del graffiti ha sido relegada por el compromiso de trasladar sus proyectos y bocetos a la superficie mural.

En el conjunto de murales representados en la fachada de la facultad de Bellas Artes (hoy sustituida por un nuevo edificio), la linealidad de murales simulaba la sucesión temporal de un relato. El resultado era un abigarrado conjunto de diferentes graffiti que, como si se tratase de un *horror vacui*, se articulaban sin dejar espacios vacíos de demarcación, integrando a su paso cualquier elemento del soporte mural: tuberías, puertas, repisas, etcétera (figs. 1 y 2). En ellos se ve una confluencia de diferentes materiales: aerosoles, pintura acrílica aplicada mediante brochas o rodillos, empleo de plantillas, etcétera. Pero lo más relevante es que han supuesto una modificación del espacio, alterando su percepción y valor significativo. De tal forma que una institución académica se convierte, al mismo tiempo, en lugar de expresión y difusión artística bajo la pretensión de sacar el arte a la calle, fuera de los márgenes comerciales y sacralizados de las galerías y los museos de arte.

1.2. La institucionalización del graffitti en el ámbito museístico: el Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía

En la ciudad de Madrid, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Museo Nacional del Prado organizaron, del 6 de junio al 25 de septiembre de 2006, la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*, con motivo de la celebración del XXV aniversario de la llegada del Guernica de Picasso a España, procedente del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York. La exposición retrospectiva se desarrolló simultáneamente entre las dos instituciones, que constituyen dos de los principales emblemas museísticos a escala nacional e internacional.



Fig. 3 – Graffiti realizados en el Patio de la Ampliación del MNCARS con motivo de la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*, junio de 2006. Fuente: T. Vicente

En el mes de abril, el Departamento de Educación del Museo Reina Sofía convocó un concurso de graffiti para rememorar este acontecimiento cultural. El objetivo era conectar al público joven con la célebre obra de *El Guernica*. Para ello, recurrieron al graffiti como medio de expresión e interpretación de la guerra, a cargo de los artistas Suso33, Brakei, Boa Mistura y Max501, que fueron seleccionados entre más de una veintena de trabajos presentados. Todos ellos realizaron sus respectivos murales en el Patio de la Ampliación del Museo, en una sola jornada de trabajo y a la vista del público, en soportes portátiles de iguales dimensiones que el lienzo de Picasso reinterpretado. Por tanto, a partir de la asignación espacial y de unas dimensiones comunes, cada artista plasmó su propia visión de la guerra en el momento actual (fig. 3).

Tras esta actuación, en 2007 se editó el catálogo *Homenaje a Guernica. Concurso de murales de graffitis*. La publicación, que contó con el patrocinio de la Fundación Santander, incluyó el relato de Pastron#7, uno de los grandes exponentes del panorama urbano español desde los años ochenta, junto a un texto inédito de Francisco Reyes, profesor de la Universidad Complutense de Madrid y autor de una tesis doctoral sobre el graffiti[5]. Asimismo, el diseño del catálogo fue realizado por los graffiteros Boa Mistura, autores de uno de los murales expuestos. Por tanto, también en este caso hubo un concurso y selección de candidatos, que debían ajustarse a una misma premisa: rendir culto a esa gran obra de Picasso, plenamente institucionalizada y que ocupa simbólicamente el lugar más importante del museo. Por analogía, la aceptación de este certamen por parte de los graffiteros participantes también suponía un suculento reconocimiento: situarse en la primera línea de la escena artística nacional.

Llegados a este punto, existen numerosos ejemplos precedentes donde advertimos ese cambio de posición hacia espacios legitimados, dentro de la referida tendencia definida como "spray art", "subway art" o "picture-graffiti". En unos casos, el inconformismo fue soterrado por una formación artística reglamentada. Así, por ejemplo, diversos jóvenes de Alcalá de Henares asistieron a un cursillo organizado por la Concejalía de la Juventud en 1992 y, a su término, aplicaron los conocimientos aprendidos en algunos muros de la ciudad. Esta propuesta fue seguida también en otros lugares, como en Colmenar de Oreja. En otros casos, este cambio de óptica comportó la inclusión de estas obras en espacios expositivos. Buena muestra de ello son las intervenciones de los *letter assassins* en diferentes museos, galerías y ferias de arte. En este contexto, cabe recordar que la primera gran retrospectiva graffitera internacional la organizó el holandés Wim Beeren, director del museo Boymans-van Beuningen, en 1983 (Garí, 1997: 249).

Frente a estas actitudes, la mayoría de graffiteros denuncian esta práctica que actualmente se está produciendo y defienden que la verdadera identidad del graffiti está precisamente en su condición libre, espontánea y clandestina: "El arte debe estar en las calles y, si es necesario, contra la ley y no en una galería o en un museo donde el lema tiene un trasfondo económico" (King Pin, de Brühl, Alemania. Citado en Gimeno y Mandingorra, 1997: 242). De hecho, en 1991, el ministro de cultura socialista francés Jack Lang montó en el Palacio Chaillot (sede del Museo Nacional de los Monumentos franceses), una exposición titulada *Graffiti Art. Artistes Américaines et Francais 1981-1991* en la que cualquier graffiti del metro de París competía en protagonismo con las joyas de la cultura gala. Sin embargo, los *taggers* o graffiteros parisinos se posicionaron contra esta iniciativa gubernamental que pretendía llevar el graffiti a los museos. Su reacción no se hizo esperar y se tradujo en una explosión de graffiti en las estaciones de transporte público del Sena (Garí, 1997:249). Esta repulsa ha sido analizada y secundada por no pocos autores, que cuestionan el impacto de este tipo de prácticas:

> ¿Alguien se extraña, sin embargo, del fracaso de la reciente operación consistente en invitar a los graffitistas a mostrar / realizar sus obras en el interior de los museos (…) Lo que caracteriza al discurso mural, como sabemos, es la ausencia de las limitaciones topológicas, la libertad espacial de su escritura (lo contrario del orden milimétrico de un museo?(Garí, 1995: 199).

1.3. La institucionalización del graffiti en establecimientos privados

Ya hemos señalado que el espacio por antonomasia del graffiti es cualquier superficie mural urbana. Por ello, los graffiti han plagado paredes, puertas, monumentos, persianas de comercios, escaparates,… de numerosas calles

[5] En ella analiza el origen, la historia y el significado de ese arte callejero.

y barrios en todas las ciudades. Estas intromisiones en el espacio ajeno han generado una fractura entre los graffiteros y los vecinos y propietarios de los inmuebles afectados: "existe una lucha por el uso del espacio comunicativo, con prohibición de escriturarlo por parte del propietario y con invitación a su uso por parte de los jóvenes graffitistas" (Gimeno, 1997: 15). Esta presencia masiva de graffiti no deseados en ciertos barrios urbanos ha llevado a sus habitantes, cansados de este intrusismo, a contratar a algún graffitero para que realice un diseño, previamente acordado, sobre la superficie mural de su vivienda o establecimiento (fig. 4).



Fig. 4 – Graffiti en persianas de comercios de Madrid. En primer término, diseño de graffiti contratado. Junio de 2006. Fuente: T. Vicente

El objetivo es evitar la presencia de superficies blancas que despierten la atracción de otros graffiteros y sean soporte de mensajes cuyo contenido, a menudo, resulta molesto por su carga política y de denuncia. Cuando el graffitero llega a asumir el discurso institucional encontramos casos como el de Iván Alonso, *Vons*, miembro de la asociación de grafiteros de Parla, que animaba a los comerciantes a que les contrataran alegando que su "trabajo es un seguro contra las pintadas ajenas" (Castillo, 1997: 240) y comprometiéndose con su grupo a defender el graffiti artístico y erradicar las firmas. De hecho, la razón última que mueve a los ciudadanos a contratar este tipo de diseños se sustenta sobre el conocimiento de una regla que todos ellos respetan: "Existe una ley entre nosotros que dice que no se puede pintar sobre lo que ha hecho otro" (citado en Darío, 1997: 220).

Este hecho implica un doble cambio de roles. De un lado, la contratación para evitar futuras pintadas indeseadas por parte de quien censuraba estas actuaciones; y, de otro lado, la aceptación de trabajar por encargo por parte del graffitero, lo que contraviene la lógica primigenia que vertebra las intervenciones de graffiti.

2. Conclusiones

El graffiti constituye un vehículo de expresión en el contexto urbano desde las últimas décadas del siglo XX hasta nuestros días. En origen, las imágenes y escrituras realizadas mediante el graffiti suponían una forma transgresora de apropiarse del espacio público de la ciudad, una forma de dejar la propia marca, inscripción o sello en la metrópolis anónima. Además, en tanto que los graffiti son susceptibles de condensar significados y valores socioculturales, se erigen en símbolos de pertenencia y de identidad grupal, de constitución y afirmación de identidades. Y, desde esta óptica, tienen un impacto en la memoria o el imaginario colectivo; ya no solo del grupo que los realiza sino, por extensión, de los habitantes del barrio y de la ciudad donde se insertan. Esta capacidad significativa, por lo general ligada a un deseo de integrar en el diálogo social temas de denuncia y reivindicación, llevó en una primera instancia a su reprobación e intento de invisibilidad por parte del discurso oficial institucional. Con todo, en nuestro tiempo se invita a los graffiteros a participar en la dinámica institucional im-

perante y asumida socialmente, lo que puede entreverse como una nueva estrategia de desarticular el componente identitario ilícito que constituía la esencia del graffiti:

> El graffiti, nacido de una actitud inconformista ante la sociedad, que empezaba transgrediendo en las cocheras del metro, aprovechando la complicidad de la noche, se constituye, revestido bajo la forma del spray art o subway art, en una de las manifestaciones contraculturales o underground que se dan en la semiesfera contemporánea. Entonces las firmas (…) traspasaron su función territorial y comenzaron la carrera hacia la fama, mientras que los chavales del barrio dejaron de sentirse miembros anónimos de una ciudad inmensa para constatar que sus nombres eran reconocidos mediante la firma más allá de su barrio (…) Muchas de estas piezas prueban la pérdida del germinal significado "dissacratorio" del graffiti y se integran en la amalgama de la cultura de masas. Su tiempo de escritura es más dilatado y su espacio el muro autorizado. Tanto es así que éste se ha convertido en el soporte legitimado de la escritura urbana, determinando la polaridad entre unos usos lícitos o propios del graffiti (aunque sería más que discutible incluirlos bajo este concepto) y los usos impropios o criminales, a la vez que introduce diversas sensibilidades en la lógica del discurso oficial respecto al arte callejero (Castillo, 1997: 238-239).

Qué duda cabe que la historia del arte es la historia de una clasificación, en tanto que la mirada occidental ha establecido categorías estéticas que han condicionado la valoración y jerarquización de las diferentes manifestaciones socioculturales (Méndez, 1995: 39-42). Y este proceso de activación patrimonial nunca es natural o innato, sino que, por el contrario, es el resultado de una construcción sociocultural que responde a determinados intereses y que requiere del consenso para alcanzar su legitimación. Bourdieu introdujo la noción de campo social del arte y, de forma similar, Gombrich recurrió a la idea de campo de gravedad, de tal manera que el campo artístico pasa a ser entendido como un campo de fuerzas "en el que se lucha por algún tipo de recurso, valor o posición (…), en el que hay valores legítimos e ilegítimos, dominantes y dominados" (Furió, 1999: 147). Así pues, el hecho de integrar este tipo de manifestaciones en los márgenes de la ortodoxia y la oficialidad conlleva implícita una particular manera de visibilizar cierto modelo de cultura urbana. Por el contrario, y de forma recíproca, el hecho de descalificar y censurar estas actuaciones sirve al deseo de invisibilizar ciertas subculturas asociadas a la marginalidad y la ilegalidad. En última instancia, la adaptación de estos discursos nos remite a la necesidad de reconocer una ciudad moderna fragmentada y en continua mutación. En ella se han ido transfigurando ciertas lógicas y valores identitarios representativos de determinados colectivos, para dar cabida a una pluralidad de usos, intereses, agentes y significaciones que conforman un escenario poliédrico y, muchas veces, contradictorio.

Bibliografía

Augé, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Castillo, A. (1997). "Paredes sin palabras, Pueblo callado. ¿Por qué la historia se representa en los muros?" en Gimeno, F. y Mandingorra, M. (ed.), *Los muros tienen la palabra. Materia para una historia de los Graffiti*. Valencia: Universitat de València.

Cucala, A. (2012). *Entretejidos. Ciertas prácticas del arte contemporáneo a la luz de la antropología*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Cucó, J. (2013). "Introducción" en Cucó, J. (ed.), *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*. Barcelona: Icaria Editorial.

Darío, R. (1997). "Las bandas urbanas" en Gimeno, F. y Mandingorra, M. (ed.), *Los muros tienen la palabra. Materia para una historia de los Graffiti*. Valencia: Universitat de València.

Epstein, A. (2007). "Los graffitis de Montevideo. Apuntes para una antropología de las paredes" en *Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay*. *Udelar.* Montevideo: Editorial Nordan–Comunidad, pp. 173-184.

Furió, V. (1999). "Gombrich y la sociología del arte" en *La Balsa de la Medusa*. Nº 51-52, pp. 131-161.

García Canclini, N. (2013). "Arte en la ciudad. Reinventar la historia" en *Código.* Nº 73, pp. 48-51.

Garí, J. (1995). *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: FUNDESCO.

— (1997). "Mentre els murs no diesen de parlar. Una visió semiòtica del graffiti" en Gimeno Blay, F. y Mandingorra Llavata, M. (ed.), *Los muros tienen la palabra. Materia para una historia de los Graffiti*. Valencia: Universitat de València.

Gimeno, F. (1997). "Défense d´afficher. Cuando escribir es transgredir" en Gimeno, F. y Mandingorra, M. (ed.) (1997), *Los muros tienen la palabra. Materia para una historia de los Graffiti*. Valencia: Universitat de València.

Herner, M. T. (2009). "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari" en *Huellas*. Nº 13, pp. 158-171.

Kosak, C. (2004). *Contra la Pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Libros del Rojas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Maffesoli, M. (1987). "La hipótesis de la centralidad urbana" en *Revista de Occidente*. N° 73, p. 64.

Méndez, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.

Talens, G. (1997). "Los muros para el que los trabaja" en Gimeno, F. y Mandingorra, M. (ed.), *Los muros tienen la palabra. Materia para una historia de los Graffiti*. Valencia: Universitat de València.

Santamarina, B. y Moncusí, A. (2013). "De huertas y barracas a galaxias faraónicas. Percepciones sociales sobre la mutación de la ciudad de Valencia" en *Papers*. Volumen 98, número 2, pp. 365-391.

Rodríguez, A. y Vicario, L. (2005). "Innovación, competitividad y regeneración urbana: Los espacios retóricos de la 'ciudad creativa' en el nuevo Bilbao" en *Ekonomiaz*. Nº 58 (1), pp. 262-295.

Sevá, V. y Amoedo, D. (2014). "Un territorio tejido en la movilidad: dos investigaciones etnográficas" en *Ankulegi*. Número 18, pp. 141-155.

Silva, A. (1988). *Graffiti, una ciudad imaginada*. Colombia: Tercer Mundo Editores.

Zatonyi, M. (1993). *Diseño, Análisis y Teoría*. Buenos Aires: Ed. Kliczkowski Publisher.

LA CASA DE LOS ARTISTAS: NÚCLEO DEL DESARROLLO DE LA ACTIVIDAD PLÁSTICA, INSPIRADA EN LA TRADICIÓN Y CULTURA DE LA CIUDAD DE SEVILLA (1892–1980)

Mª Dolores Zambrana Vega
Juan Francisco Cárceles Pascual
Universidad de Sevilla

1. El Palacio de los Arias de Saavedra ("La Casa de los Artistas")

Sevilla es única y eterna que, al igual que otras ciudades como Atenas, Roma, París o Lisboa, tiene una extensa tradición histórica de consolidación y desarrollo de la civilización mediterránea, europea y occidental, y que ha experimentado un profundo devenir histórico y cultural. Es pues, una ciudad que destaca por su gran personalidad, tanto en lo relativo a la unidad urbana como a la comunidad sociocultural que alberga.

Dentro de ella debemos de destacar un antiguo edificio del siglo XV ubicado en la calle Viriato número 3, que pertenece al conocido barrio de La Feria, concretamente a la altura de San Juan de la Palma, plaza en la que encontramos la Iglesia de San Juan Bautista, antiguo Convento de la Concepción. Nos referimos, al palacio de los "Arias de Saavedra" conocido en Sevilla desde finales del siglo XIX como la "Casa de los Artistas". Podemos decir, que este edificio está situado en una zona privilegiada de la ciudad Hispalense, rodeado de calles llenas de conventos y palacios con su presencia en el recuerdo, en la leyenda de escritores y en los cuadros de muchos pintores (Ferrand, 1976: 37-39).

También debemos señalar que la calle Viriato se ha caracterizado y se caracteriza por ser una calle clara, con un gran despliegue polícromo de fachadas, así como por su gran carácter mercantil activado principalmente por el comercio popular de "el jueves" cuyo origen parece remontarse a una primitiva feria o zoco musulmán confirmado en 1263 por Sancho IV. Dicho comercio, ha sido relegado en el tiempo a la compraventa de objetos varios y es una de las ferias que ha sobrevivido hasta nuestros días, aunque muy transformada y alterada (Escalera, 1993: 202-206).

A todo esto tenemos que añadir la tradición cultural y festividades de la ciudad de Sevilla, que se prolongaron de una forma u otra dentro de la "Casa de los Artistas", creándose un binomio entre el palacio y la ciudad y llegando a ser la inspiración de muchos de los temas desarrollados por los creadores que estuvieron vinculados a éste. Nos referimos principalmente a la Semana Santa, la Feria de Abril, las fiestas del Corpus Christi y de la Inmaculada Concepción, las Velás y las Cruces de Mayo.

También se caracteriza este edificio por acoger en sus estancias señoriales a conquistadores, militares, políticos, diplomáticos, aristócratas, empresarios y artistas cuyas vidas, muertes, conquistas, conspiraciones, hechos y obras transcurrieron entre sus antiguos muros. Podemos decir que el Palacio estuvo habitado por tres familias importantes de la nobleza sevillana antes de que llegaran los artistas a sus estancias. Cada una de esas familias marcará una etapa de las tres que configuran su historia, es decir, la Baja Edad Media, el Renacimiento y la Ilustración. La primera familia que habitó la casa fue la de los *Arias de Saavedra*, moradores y constructores de la zona más antigua[1], asentada probablemente sobre las ruinas de un edificio mozárabe del siglo XI, según nos dicta el testigo de una puerta árabe encontrada en su patio principal[2]. La segunda etapa histórica de este palacio estuvo protagonizada por la antigua familia de los *Ponce de León*, procedentes de la Casa Ducal de Arcos, que fueron responsables de posteriores reformas sobre el primitivo edificio, dejando constancia de su presencia en un pequeño azulejo que aún se conserva y en el que figuran pintadas las antiguas armas de su linaje. Por último, fueron sus moradores los *Díaz de Lavandero*, que ostentaron el título de Marqueses de Torrenueva, (Sánchez Saus, 1991: 269-275) y fueron responsables de posteriores reformas, de restauración y acondicionamiento de la casa, mandando labrar en piedra sobre la puerta principal el escudo de armas de su apellido (Vázquez Consuegra, 1986: 66).

Es en el siglo XIX, cuando el VI Marqués de Torrenueva, Don José de la Lastra y sus hermanos, venden la casa a Don Francisco Javier Sánchez-Dalp, Marqués de Aracena y gran mecenas del arte sevillano, encargado de destinar una parte de ella a estudios taller, y la otra, a casa de vecinos. Pero las consecuencias de la gran depresión económica y financiera que se generó a partir de la Guerra Civil española del siglo XX y los elevados costes de mantenimiento de este gran edificio que, paulatinamente dejaron ver las marcas del tiempo en su fachada y estructura, obligaron al desalojo de los artistas y a la venta del edificio al Ayuntamiento de la ciudad, en el año 1980. Por último, éste se la cedió al Club de Leones, responsables de su actual rehabilitación quienes han destinado a la "Casa de los Artistas" a ser residencia de ancianos, perdiendo así su carácter cultural y etnológico (Díaz del Río, 1999: 4-14).

2. Tradición Cultural y Festividades de Sevilla

La "Casa de los Artistas" fue considerada como uno de los centros culturales más importantes de su época, y no sólo desde el punto de vista artístico sino también tradicional y simbólico de la ciudad de Sevilla. Las fiestas son otra forma de expresión, que identifica al pueblo o la comunidad que la protagoniza, influyendo de forma directa en las distintas actividades que se trataron dentro del palacio. En lo relativo a la pintura, podemos decir que dichas festividades dieron lugar al desarrollo de muchos de los temas que representaban los pintores en sus cuadros, también fueron motivo de inspiración para muchos escultores que tallaron un gran número de imágenes que más tarde fueron y siguen siendo representativas de la Semana Santa. A todo ello debemos de añadir que la Feria de Abril, las Cruces de Mayo y las Romerías

[1] Posiblemente los Arias de Saavedra edificaron la fachada principal, el patio principal, y su escalera, que son las partes más primitivas de la Casa, con lo que crearon una estructura básica que sufriría sucesivas transformaciones a lo largo del tiempo dando origen a la actual configuración del edificio.

[2] Vestigio vivo de que esta Casa se encontrara edificada sobre otra anterior, es la puerta mozárabe de herradura, que aún se conserva en una de las paredes del patio principal muy anterior a la conquista de la ciudad por el Rey Fernando III El Santo en el año 1248.

estuvieron también presentes en sus estancias concretamente en la Academia de baile y cante de Ángel Pericet.

Realmente, las dos fiestas más representativas de la ciudad de Sevilla son sin duda, la Semana Santa y la Feria de Abril. Quizás sea la primera la que mejor personifique el espíritu de la ciudad, la forma de ver el mundo, los modos de expresión y el sentido estético de su gente. Por tanto, nuestros artistas del pasado y del presente, convierten estas festividades como motivos representativos en muchas obras artísticas y, por supuesto, en el cartel anunciador de dichos eventos (Moreno, 1993: 162).

Sevilla ha llegado a considerar su tradición cultural y sus fiestas, como monumentos vivos en los que se integran y subliman todos los elementos, factores y aspectos que componen la ciudad, tanto humanos, como arquitectónicos, urbanísticos e inmateriales. Sin embargo, a diferencia de algunos monumentos arquitectónicos o naturales, que suelen permanecer relativamente inmutables a lo largo del tiempo, estas fiestas están sujetas a un continuo proceso de cambio y transformación, debido sobre todo a que ni Sevilla ni los sevillanos son los mismos, ya que la evolución socioeconómica de la ciudad, las transformaciones urbanísticas, demográficas y ocupacionales experimentadas se reflejan necesariamente en sus festividades. Estas no son sólo diferentes sino que además muchas de ellas han desaparecido y perdido gran parte de su significación e importancia, como ocurrió con las Velás de los distintos barrios (Escalera, 1993: 197- 201).

Todo ello nos lleva siempre al mismo punto, el sentimiento humano se ve ensombrecido por factores tan demoledores como el consumo, las modas y la ambición, que hacen abandonar en el camino la tradición y la unidad de nuestros antepasados. De ahí que ocurran cosas tan tremendas como la desaparición de esta casa, la de los Artistas, tan emblemática e importante para ciudad Hispalense.

3. Principales Actividades Plásticas desarrolladas dentro de la "Casa de los Artistas"

En la época decimonónica se despliega entre los muros del Palacio de los Saavedra una actividad que giraba sobre todo alrededor de los movimientos pictóricos del momento, guiada de la mano de D. José Jiménez Aranda y continuada por algunos de sus coetáneos, quienes muchos de ellos instalaron allí sus estudios. Nos referimos a pintores de la talla de D. José Chaves Ortiz, D. Joaquín Turina Areal, D. José García Ramos, D. Juan García Ramos, D. José Arpa Perea, D. Guillermo Gómez Gil y D. José Rico Cejudo, siendo este último quien les abre las puertas de la casa a las nuevas generaciones que pertenecen ya al siglo XX. Dicho siglo nos revela un importante cambio en las actividades que se desarrollaron dentro de la "Casa de los Artistas", nos referimos principalmente a la presencia de varios escultores, lo que supone una novedad con respecto al siglo XIX y quienes también, muchos de ellos, instalaron allí sus talleres. Podemos destacar los nombres de D. Manuel Delgado Brackembury, D. Antonio Illanes, D. Manuel Echegoyán, D. Francisco Buiza y D. Francisco Berlanga. Estos escultores, compartieron junto con los pintores del momento los diferentes aposentos del palacio, como es el caso de D. Gustavo Bacarisas, D. Diego López, D. Félix Lacárcel, D. Santiago Martínez, D. Miguel Ángel del Pino, D. Juan Rodríguez Jaldón, D. Alfonso Grosso, D. José Molleja, D. Juan Miguel Sánchez, D. Javier Sánchez Dalp, D. Ramón Monsalve, D. Rafael Cantarero y D. Ricardo Comas. Todos estos artistas fueron unos verdaderos cronistas de lo que sucedió tanto dentro de la casa como fuera de ella, ya que se creó un importante vínculo entre el sentir de la ciudad con el sentir y la creación de cada uno de los pintores y escultores que vivieron dichos acontecimientos y que dejaron reflejados de una forma u otra en sus obras (Salas; Pérez; Ybarra; Díaz; Olmedo; Comas; Egea, 1997: 78-162).

El mundo artístico se expresaba con una riqueza viva, pero no obstante existía un claro estancamiento estilístico ya que se le cierra el paso a todas las novedades que están sucediendo en el resto del mundo. Sabemos que todos ellos eran conocedores de los movimientos vanguardistas de la época, ya que la mayoría de los pintores y escultores fueron pensionados para viajar a los principales focos artísticos de Europa, durante los siglos XIX y XX. Pero debido a las circunstancias políticas y económicas en la que estaba sumergida España y en particular Andalucía, probablemente se hacía muy difícil, por parte de ellos asumir y desarrollar las nuevas tendencias (Valdivieso, 1981: 91).

En el caso de la pintura nos encontramos con el declive del romanticismo, que tuvo un gran peso durante buena parte del siglo XIX, debido principalmente a que Andalucía se convierte en una región muy visitada por los viajeros románticos. Más tarde se implanta una pintura realista pero alejada del compromiso social, que junto con el historicismo, impuesto por los gustos oficiales, hacen perder fuerza al costumbrismo folklórico y nos da una visión más serena de la realidad. En Sevilla no se llega abandonar del todo dicho costumbrismo pero sí podemos observar en la mayoría de los cuadros una evolución estilística dentro del mismo. Por tanto van a predominar, los temas históricos y regionales. En la transición del siglo XIX al XX nos encontramos con que se va a seguir insistiendo en las últimas tendencias de la pintura decimonónica, es decir, el naturalismo que deriva hacia la pintura social con tintes preciosistas y realistas teniendo presente siempre las influencias impresionistas y luministas que en su vertiente del cuadro de costumbres adopta la forma del regionalismo artístico y oscila entre la descripción objetiva de la realidad y el casticismo pintoresco (Quesada, 1992: 172).

Durante los primeros años del siglo XX se continúa con el costumbrismo, pero es ahora cuando la pintura española empieza a asumir de una forma muy discreta los avances de la pintura europea, aunque esto ocurre en Andalucía más lentamente, debido principalmente a que los artistas sevillanos de la época fueron unos grandes defensores de los valores artísticos relacionados con la tradición de su ciudad, por tanto su estilo se encuadra dentro de una exaltación regionalista primando la figuración y llevándonos pues a una pintura anecdótica y superficial. A partir de la década de los años sesenta nos encontramos con algunas obras abstractas y semiabstractas, como es el caso de los pintores sevillanos Antonio Milla y Ricardo Comas (Barrios, Cobreros, de la Torre, Flores, García Soria, González, Medianero, Moreno, Mozo, Ortiz, Ros, Vázquez, 1979: 1486-1487).

En cuanto a la escultura, nos encontramos con un claro declive de la imaginería neobarroca, donde se suceden las formas postrománticas e historicistas junto a otras como las pre realistas marcando así la transición de la escultura hacia el realismo de finales del siglo XIX. En el siglo XX se sigue también con las pautas de la centuria anterior, encontrándonos de forma muy leve algo de vanguardia en los años de la República. Generalmente en este siglo lo que más destaca es el historicismo, el realismo y el costumbrismo muy utilizados en los monumentos de carácter público (De la Banda, 1982: 186-190).

En realidad Sevilla no llega a abandonar nunca el neobarroco en lo que a la imaginería se refiere, ya que ésta la siguen solicitando las hermandades y cofradías procesionales que tenían y tienen un gran peso en la ciudad llegando incluso a anular la apertura y conocimientos de las creaciones del exterior. Tras la Guerra Civil se dejan a un lado esos tímidos trazos de vanguardismo y se continúa claramente con el realismo y el regionalismo neobarroco, sobre todo en el campo de la imaginería. Al igual que en la pintura es a partir de los años cincuenta y sesenta cuando podemos hablar de modernidad en el mundo de la escultura española, tanto en la parte técnica

como en la estilística. En el caso de Andalucía, a pesar de ser sobre todo tierra de imagineros, podemos observar en sus escultores una pequeña apertura hacia las nuevas corrientes artísticas, lo que implica la desaparición poco a poco de los talleres de imaginería por lo que los artistas se empiezan a dirigir a las escuelas de Artes y Oficios y aquellos que querían profundizar más se inscribían en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, ya que estos centros eran el único medio de conocer otras propuestas (De la Banda, 1982: 402-418).

4. Temáticas de las Disciplinas Plásticas desarrolladas en la "Casa de los Artistas"

A lo largo de este periodo marcado por nuestro estudio, es decir, desde último tercio del siglo XIX y gran parte del siglo XX, podemos comprobar que los pintores no han variado mucho en la elección de sus temas ya que casi la totalidad de los asuntos tratados son los característicos de la pintura de costumbres andaluzas desde sus orígenes y con ciertas variantes, sobre todo a partir del XX.

Dichos temas se pueden englobar de la siguiente forma: ambientes callejeros, vida familiar, tipos humanos, prácticas religiosas y procesionales, fiestas populares, asuntos sociales, trabajos del campo, vida de ocio y vacaciones. Según va avanzando el siglo XX, como hemos dicho anteriormente, los pintores también van evolucionando en cuanto a la elección de sus temas, encontrándonos algunas novedades importantes, como son las representaciones de paisajes, bodegones y retratos, que nunca fueron abandonados del todo. Los principales ejemplos los encontramos en las obras de Juan Miguel Sánchez que trata mucho el bodegón, o en la obra de Ramón Monsalve que cultiva de una forma extraordinaria el paisaje y Rafael Cantarero o Miguel Ángel del Pino de los que destacan un gran número de retratos. También debemos nombrar, aunque sea un tema menos abundante en la pintura andaluza de la época, el de los desnudos femeninos, ya que es una temática muy habitual de la pintura de Antonio Zambrana y tratado dentro de un espléndido hiperrealismo (Gómez, 1993: 12-13).

Ante esta amplitud de temáticas nos vamos a centrar principalmente en las que están relacionadas con las festividades de la ciudad y con las del paisaje urbano por ser las engloban ese binomio creado durante este periodo artístico-cultural, entre la ciudad Hispalense y la "Casa de los Artistas". Como ya hemos visto anteriormente, los pintores han plasmado escenas de los festejos típicos, especialmente en los carteles anunciadores de las fiestas de primavera, siendo la Semana Santa y la Feria de Abril el centro de mayor atención, aunque también destacan los temas taurinos así como otras festividades que iremos analizando a lo largo de este apartado.

La pintura postromántica y realista sevillana en general recoge dentro de una misma ortodoxia, pero con ligeros cambios según el artista, las heterogéneas expresiones de las prácticas religiosas y con especial relevancia las procesiones de la Semana Santa. Nos encontramos por tanto con diversas y peculiares manifestaciones de la religiosidad popular del siglo XIX, por ejemplo, García Ramos trata el asunto desde un punto de vista anecdótico y divertido en muchas ocasiones, en contraposición de Jiménez Aranda quien lo trataba de una forma más anodina. También existen muchos cuadros de anécdotas alrededor de las misas del Gallo, bautizos y bodas, encontrándonos obras basadas en ceremonias religiosas como el "Corpus Christi" y las procesiones de "Gloria" que comenzaban en la primavera y se alargaban hasta el invierno. Un claro ejemplo de esto que estamos hablando, lo encontramos en la obra de García Ramos titulada "Se aguó la procesión", ya que se trata de una procesión de "Gloria" que se refugia en una iglesia tras ser sorprendida por un aguacero, este asunto lo plasma el autor de una forma cordial y divertida. Los temas religiosos implican también la repre-

sentación de personajes típicos de dichos asuntos como son los monaguillos, nazarenos y seises, entre otros. En cuanto la vida devota del siglo XX podemos observar que se diversifican de forma extraordinaria los distintos temas ya comentados, es decir, nos encontramos desde la banal charla de una anciana con el sacristán de su parroquia, como nos refleja Arpa en una obra suya, hasta una procesión de la "Majestad" de García Rodríguez o la recogida vida conventual que nos refleja Grosso en muchas de sus obras, sin dejar a un lado bautizos y escenas en los interiores de distintos templos, bien tratadas por Rico Cejudo y Arpa. Los Seises y monaguillos también son muy representados en esta época, como es el caso de Rico Cejudo, de Alfonso Grosso o Juan Miguel Sánchez (De la Banda y Vargas, 1991: 419-424).

En los años de la Restauración podemos destacar otros temas que son muy representativos, nos referimos a las escenas típicas de la vida sevillana y de otras de sus fiestas, tal es el caso del carnaval o del circo, que sólo son tratadas por García Ramos. En el siglo XX, los temas de la las "Romerías" y de la propia "Feria de Abril" no se representan tanto como sucedía en el romanticismo y son pocos los autores que los reflejan en sus cuadros e incluso lo hacen de una forma casi ocasional, como es el caso de García Ramos, Rico Cejudo, Gonzalo Bilbao, Antonio Zambrana y Alfonso Grosso destacando su obra titulada "Mujer y Niño rocieros" (Medianero, 1993: 347-348).

Un tema muy relacionado con los dos anteriores es el flamenco y las juergas correspondientes que están muy presentes en los lienzos de los pintores, ya que el cante y el baile flamenco acentúan su carácter de espectáculo en los últimos años del siglo XIX, por lo que se suelen representar dentro del marco de los cafés, salones o tablaos. Como ejemplo podemos citar a Jiménez Aranda que lo trata en varias de sus obras o a García Ramos. En el siglo XX, sobre todo al principio, se sigue con la misma dinámica a la hora de representar estos contenidos, ya que era la época dorada de los cafés cantantes e incluso de los espectáculos que a modo de "fin de fiesta" se ofrecían en teatrillos y cines al aire libre o en barracones. Como representante de dicho argumento en esta época podemos destacar a Rico Cejudo que llevó al lienzo imágenes de tablaos y bailes animados por guitarristas y cantaores (Valdivieso, 1986: 465-466).

Otra temática de tradición social y popular de la Sevilla del XIX, es la tauromaquia, siendo muy cultivada por artistas como Jiménez Aranda y José Chaves, aunque García Ramos también la toca pero no con mucha dedicación. Chaves brindó gran parte de su producción a este tema, pinta sobre todo figuras de la fiesta, es decir, matadores, picadores, banderilleros y también ilustra artículos y crónicas en publicaciones taurinas. En el siglo XX las escenas del mundo del toreo casi desaparecen porque los pintores son poco aficionados a esta fiesta nacional (Salas, 1974: 91-96).

Como venimos diciendo a lo largo de este estudio, en la obra de nuestros protagonistas se refleja el instante sociocultural del momento, por ejemplo, sabemos que en Sevilla la vida transcurre en el exterior, en las calles, plazas y jardines, por lo que es muy normal que uno de los argumentos más desarrolladas sea la vida urbana, muy típica también de la pintura costumbrista. Dicha temática, fue muy tratada por pintores como Jiménez Aranda, José García Ramos y Joaquín Turina, que reflejaban con frecuencia escenas relacionadas con el ocio en plazas y jardines, que eran frecuentados por un público de lo más variopinto, como parejas de novios, mozas de servir o soldados, entre otros. Posteriormente se observa un cambio hacia el paisaje urbano típico del costumbrismo, como la representación de los alrededores de la Catedral, Barrio de Santa Cruz y, en menor medida otros lugares típicos del urbanismo sevillano, como las representaciones de las escenas en la orilla del Guadalquivir o del

puente de Triana. A lo largo del siglo XX, es cuando los pintores de la "Casa de los Artistas" empiezan a recurrir de forma frecuente a representaciones de la calle Feria, San Juan de la Palma o escenas del mercadillo del "Jueves", combinando de forma magistral los personajes con el entorno, algo que no nos extraña porque en realidad estos pintores no dejan del todo a un lado las representaciones costumbristas. También incorporan escenas urbanas del exterior donde se reflejan los mercados, vendedores y artesanos al aire libre o en portales (Escalera, 1993: 202-206).

En cuanto a las temáticas tratadas por los escultores comprobamos que son mucho más limitadas que en el caso de los pintores. Éstos, han realizado y siguen realizando imágenes procesionales, diseños de pasos, canastillas y candeleros, no solo por la gran demanda que oferta las hermandades y cofradías de la ciudad, sino también porque coinciden con los gustos oficiales y son promovidas por la burguesía, generando una tradición cultural muy fuerte en la ciudad, que polariza los distintos temas y estilos escultóricos que se implantan en la Sevilla de los siglos XIX y XX (Moreno, 1993: 162). Gracias a la Exposición Iberoamericana de 1929, aparece una revolucionaria generación, tanto en el estilo como en el tratamiento de los argumentos escultóricos, encabezada por Manuel Delgado Brackembury, que se interesa mucho por el estudio y el tratamiento de las obras clásicas haciendo infinidad de monumentos civiles y retratos, al igual que Antonio Illanes destacando su obra del "El Retrato del Marqués de Aracena", quien implanta también como novedad el desnudo femenino. El más vanguardista, aunque sin abandonar nunca la figuración, es Manuel Echegoyán especializándose sobre todo en el tema de carácter público, de los relieves cerámicos y de los retratos (De la Banda, 1982: 402-418).

Con el transcurrir del siglo XX, y debido principalmente a que en Sevilla han tenido un gran peso las Cofradías y Hermandades de Semana Santa que demandaban mucho la imaginería polícroma, nos encontramos con infinidad de temas centrados en la representaciones de cristos nazarenos, crucificados, o en distintas escenas bíblicas, así como representaciones de dolorosas, inmaculadas y todo lo relacionado con la decoración y ampliación de los misterios que los pasos procesionales representan. Dentro de la "Casa de los Artistas" los escultores que más destacan en este campo son: Antonio Illanes, Francisco Buiza, Francisco Berlanga y Juan Manuel Miñarro (González; Roda, 1992: 199).

Bibliografía

Banda Vargas, Antonio de la (1982). *Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Díaz del Río, Luis y Díaz del Río, Ángel (1999). *Proyecto básico para la rehabilitación Preferente de la Casa de los Artistas.* Sevilla: Colegio de Arquitectos de Sevilla.

Escalera Reyes, Javier (1993). *Las fiestas de Sevilla: identificación simbólica de la Ciudad. Sevilla y su provincia*. Tomo IV. Sevilla: Editorial Gever.

Ferrand, Manuel (1976). *Calles de Sevilla.* Barcelona: Editorial Planeta.

González Gómez, Juan Miguel y Roda Peña, José (1992). *Imaginería procesional de la semana Santa de Sevilla.* Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.

Navascués Palacio, Pedro (1993). *Suma Artis. Historia General del Arte.* Volumen XXXV. Madrid: Editorial Espada-Calpe.

Quesada, Luis (1992). *La vida cotidiana de la pintura andaluza.* Sevilla: Editorial Focus.

Salas, Nicolás (1974). *Las ferias de Sevilla.* 1ª edición. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.

Salas, Nicolás; Pérez Calero, Gerardo; Ybarra, Eduardo; Díaz del Río, Luis; Olmedo, Manuel; Comas, Ricardo y Egea, Andrés Joaquín (1997). *La Casa de los Artistas.* Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Museo de Bellas Artes, 25 de octubre a 23 de noviembre 1997. Catálogo de Exposición.

Sánchez Saus, Rafael (1991). *Linajes Sevillanos Medievales.* Sevilla: Editorial Guadalquivir.

Valdivieso, Enrique (1981). *Pintura sevillana del siglo XIX.* Sevilla: Editorial Sever - Cuesta.

— (1986). *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX.* Sevilla: Editorial Guadalquivir.

Vázquez Consuegra, Guillermo (1986). *Cien edificios de Sevilla.* Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Viviendas, Consejería de Política Territorial de la Junta de Andalucía.



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD

SECRETARÍA DE ESTADO DE INVESTIGACIÓN, DESARROLLO E INNOVACIÓN

