

ON ART

indice

On Art
t e r u e | 2 0 1 2

Durante los días 26, 27 y 28 de octubre de 2011, se celebró la primera edición de **ON ART (Entorno al Arte)** en el Salón de Actos del Vicerrectorado del Campus de Teruel (Universidad de Zaragoza). Este seminario Internacional supone una continuación de los ciclos *Punto de Encuentro* y *Jornadas de Arte del siglo XX*, celebrados durante los cursos 2010-2011 y 2011-2012.

En esta publicación, posible gracias a los “Proyectos de mejora e innovación relacionados con la coordinación de la docencia en las nuevas titulaciones y la implantación de actividades y metodologías novedosas”, concedido en convocatoria pública por la Adjuntía al Rector para Innovación Docente a la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel, recogemos algunas de las ponencias presentadas en ON ART.

Participantes (por orden de intervención):

D. José Antonio Gómez Muñoz
D. Manuel Adsuara Ruiz
D^a. Ana Isabel Herce San Miguel
D. Gregorio Molina Martos
D^a Carmen Martínez Samper
D^a. Soledad Córdoba Guardado
D. José Prieto Martín
D. Antón Castro
D^a Amparo Carbonell Tatay

D. Jesús Alonso Carballes
D. Mario Ayguavives de Castro
D. Diego Arribas Navarro
D. Pedro Luis Hernando Sebastian
D^a. Pilar Biel Ibáñez
D^a. Ascensión Hernández Martínez
D^a. Laura Aldama Fernández
D. Rubén Benedicto Rodríguez
D. Juan Francisco Roy Delgado

ON ART (ENTORNO AL ARTE).
Seminario Internacional. - PIECyT_11_1_328

Coordinadores:

D. José Prieto Martín
D. Manuel Adsuara Ruiz
(Coordinador del Grado en Bellas Artes)

Comité Científico:

D. José Prieto Martín
D. Pedro Luis Hernando Sebastian
D^a. Natalia Juan García

Coordinación editorial:

D. José Prieto Martín

Diseño:

Joaquín José Pérez Gimeno

Correctora:

Marta Fortea Muñoz



Facultad de
Ciencias Sociales
y Humanas - Teruel
Universidad Zaragoza



Universidad
Zaragoza

ISBN: 978-84-92522-65-1

Deposito Legal: TE-192-2012

Edita:

Universidad de Zaragoza.
(Adjuntía al Rector para Innovación Docente).

Colaboran:

Vicerrectorado para el Campus de Teruel.
Fundación Universitaria Antonio Gargallo.
Ayuntamiento de Teruel
Asociación de Vecinos del Barrio de San Julián.

Dirección online:

fcsh.unizar.es/bellasartes/seminario.onart/

Pág. 5



Presentaciones
ON ART (ENTORNO AL ARTE).
Seminario Internacional. - PIECyT_11_1_328

Pág. 11



Entrevista al arquitecto
José Antonio Gómez Muñoz.
Autor del Edificio para los
estudios de Bellas Artes en Teruel.

Pág. 18



Manuel Aduara Ruiz.
Coordinador del Grado de BBAA Teruel
*"El Grado de Bellas Artes de la
Universidad de Zaragoza".*

Pág. 30



Gregorio Molina Martos.
Director de la Escuela de Arte de Teruel.
"Escuelas de Arte".

Pág. 47



Carmen Martínez Samper.
Artista.
"Mirar desde dentro".

Pág. 62



Soledad Córdoba Guardado.
Artista.
"Hacia lugares de silencio".

Pág. 81



José Prieto Martín.
Artista.
*"Instalaciones
de José Prietoy Vega Ruiz".*

Pág. 107



Amparo Carbonell.
Catedrática de escultura de la
Universidad Politécnica de Valencia.
"Laboratorio de Luz".

Pág. 125



Diego Arribas Navarro.
Director de Museo Salvador Victoria de
Rubielos de Mora (Teruel).
"Fundaciones y Museos de Arte".

Pág. 142



Pedro Luis Hernando Sebastián.
Director del Museo
de Arte Sacro de Teruel.
"Museos y Arte Contemporáneo".

Pág. 162



Pilar Biel Ibáñez.
Profesora Titular de Historia del Arte.
"Arte y diseño: una relación fructífera".

Pág. 178



Ascensión Hernández Martínez.
Profesora Titular de Historia del Arte.
*¿El artista actual:
entre el mercado y el activismo social?*

Pág. 202



Laura Aldama Fernández.
Profesora del Dpto. de Historia del Arte.
*"Una Visión de la
Arquitectura del siglo XX".*

Pág. 220



Rubén Benedicto Rodríguez.
Profesor de Estética.
"La belleza y su destrucción".

Pág. 235



José Prieto Martín.
Profesor Contratado Doctor de escultura.
*"Concurso de Arte Urbano
Barrio de San Julián".*



Presentación. Seminario On Art, 2011

Alexia Sanz Hernández

0

Alexia Sanz Hernández

Vicerrectora para el campus de Teruel

Desde la implantación de los estudios universitarios de Bellas Artes en el campus turolense, se ha producido una serie de impactos llamativos, posibles gracias a la implicación de numerosos actores: profesores, estudiantes, instituciones culturales y políticas del entorno y medios de comunicación.

La apuesta por las enseñanzas artísticas en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas despierta en el propio centro de la comunidad universitaria una manera diferente de sentir, enseñar y transmitir todo lo relacionado con la creación artística y las semánticas asociadas a lo que el arte representa.

Las diferentes unidades responsables de llevar adelante estos estudios han entendido rápidamente la importancia del arte y la cultura para la mejora del entorno. A su vez nuestro entorno ha sido receptivo a las propuestas que desde la universidad se han venido ofreciendo.

La reciprocidad entre actores implicados adquiere forma visible en propuestas que se van consolidando. El Seminario On Art encarna de manera muy acertada esta apuesta. La iniciativa, heredera de otras anteriores generadas como propuestas culturales del campus (Punto de encuentro cultural, por ejemplo), recoge cada año lo mejor de la trayectoria experiencial acumulada, lo más significativo de la actualidad artístico-cultural y el compromiso participativo de profesores y alumnos implicados. Y deseamos que así siga siendo.

El permanente apoyo institucional del Vicerrectorado del Campus de Teruel, la Fundación Universitaria Antonio Gargallo y el Ayuntamiento de Teruel a las propuestas que diferentes profesores diseñan desde la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, se ha ido concretando año tras año en asignaciones presupuestarias o contribuciones modestas que, sin embargo, han visto multiplicada su rentabilidad con el buen hacer de los impulsores y sostenedores de los proyectos y la receptividad de los participantes.

Esta valoración satisfactoria retroalimenta y refuerza ese convencimiento acerca de la necesidad de seguir apoyando la creación artística desde el campus de Teruel, no solo como mecanismo contributivo a la mejora de la calidad de nuestras enseñanzas sino como un medio de canalizar todas las potencialidades que tenemos en el campo artístico y proyectarlo hacia el entorno. Hacer coincidir en el mismo foro a artistas, profesionales del mundo de la cultura y el arte, técnicos, comunicadores, docentes e investigadores y sobre todo a los estudiantes, es un objetivo ineludible que hay que seguir persiguiendo y alcanzando.



Seminario en torno al Arte. On Art

Luisa Esteban

Presentación Seminario en torno al Arte. On Art

O

Luisa Esteban

*Decana de la facultad de Ciencias Sociales y
Humanas de Teruel*

El Seminario internacional en torno al arte, ON ART, supone una apuesta más por la incorporación de nuevas metodologías activas de enseñanza al grado en Bellas Artes, impartido en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. En la presente edición se analiza el arte desde la perspectiva del espacio, de los medios de comunicación, de la técnica y de la belleza, y se debate sobre el presente y futuro de esta disciplina.

Con el seminario se pretende conseguir, además de una formación complementaria y transversal en el trabajo académico de los estudiantes, una orientación en su toma de decisiones sobre las posibles salidas profesionales, para que una vez concluidos los estudios y en el momento en el que los alumnos y alumnas se enfrenten a su carrera profesional, tengan un mayor conocimiento del mercado de trabajo. Para garantizar los objetivos del seminario, en las diferentes ponencias participan tanto académicos, como profesionales de reconocido prestigio, que aportan una visión complementaria a la que se les ofrece en los planes de estudios de la titulación.

Gracias a las ayudas de innovación docente de la Universidad de Zaragoza, a la colaboración de la Fundación Universitaria Antonio Gargallo y al Ayuntamiento de Teruel, los coordinadores del proyecto y los profesores de la titulación han conseguido impulsar un seminario en el que los contenidos, contemplados desde un punto de vista multidisciplinar, giran como su propio título indica, entorno a las enseñanzas artísticas.

Para concluir, es importante señalar que la actividad supone la coordinación y confluencia de los ciclos *Punto de Encuentro Cultural* (2009 y 2010) coordinados por el profesor José Prieto y las *Jornadas de Arte del siglo XX* dirigidas en cursos anteriores desde el Departamento de Historia del Arte por Pedro Luis Hernando y Natalia Juan. Por lo que el seminario simplifica, reorganiza y enriquece los encuentros anteriores.



*Entrevista al arquitecto
José Antonio Gómez Muñoz
realizada por José Prieto Martín y publicada en:
(AACAA Digital, nº 19, junio de 2012)*



Entrevista con el arquitecto José Antonio Gómez Muñoz

1

José Prieto Martín

Profesor de escultura de la Universidad de Zaragoza, miembro de AECA y AACAPerancho@unizar.es

Entrevistamos al hombre que ha renovado arquitectónicamente el Campus de la Ciudad Universitaria de Teruel, creando unos espacios arquitectónicos modernos y funcionales. Su última aportación es el edificio para los estudios de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, construcción que acabamos de estrenar. Se caracteriza por ser amplio, neutro, cálido y cómodo, y por tener unas instalaciones y zonificaciones óptimas para su función.

¿Por qué decide ser arquitecto?

Tenía previsto hacer físicas, pero el dibujo no se me daba mal y disfrutaba con los trabajos de carpintería de mi padre; esto, unido a la influencia del marido arquitecto de una compañera de COU, me animó a decidirme por la arquitectura.

¿Qué arquitectos han influido en su obra?

James Stirling, en cuanto a la organización del funcionamiento interno de los edificios y ubicación de los núcleos de comunicación; Richard Meier en cuanto a diseño, limpieza, claridad de los espacios e imagen; Rafael Moneo como gran referente en todos los aspectos; y, cómo no, un compañero de Aragón, Basilio Tobías, sobre todo en la arquitectura universitaria.

El arquitecto Álvaro Siza dice que la arquitectura no debe de ser arrogante, que debe de ser prudente. ¿Qué opina usted?



Estoy totalmente de acuerdo con esta afirmación. No tiene sentido la arquitectura de un gran protagonismo, de elevados costes económicos y con grandes carencias. Es mejor una arquitectura más sencilla y que cumpla las necesidades para la que ha sido proyectada.

¿Qué destacaría de su trayectoria profesional?

Creo que he tenido una trayectoria profesional responsable y con mucha dedicación porque me ha entusiasmado. En realidad, he disfrutado con muchas de mis obras.

El reflejo de mi trayectoria profesional se puede seguir en el Campus de Teruel, como autor de todos los edificios existentes a través de diferentes concursos de arquitectura. Todos y cada uno de ellos me han aportado algo interesante y, quizás sean las obras de las que más satisfecho me siento, no solamente desde el punto de vista profesional sino personal. En todas ellas, la relación con la Universidad ha sido extraordinaria.

Usted fue galardonado con el premio García Mercadal, en su XXIª edición, por su proyecto con Arquidos S.C., de la Rehabilitación del Convento de Carmelitas para Sede Administrativa del Gobierno de Aragón. ¿Qué aportó este premio a su carrera?

Fue el reconocimiento a una trayectoria profesional seria y a una dedicación a las obras, demostrando que, en Teruel, también sabíamos hacer las cosas. Recuperamos un edificio, que no servía para nada, en un punto estratégico de Teruel, para un uso institucional y que ha colaborado a la rehabilitación de la ciudad y del centro



histórico de Teruel. Fue una actuación moderna, respetuosa y atrevida en algunos aspectos, pero, siempre, integradora y referente de una carrera profesional.

Vemos que ha realizado varios proyectos arquitectónicos para la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel, imprimiendo una cierta uniformidad de estilo en los edificios. Y, en el año 2010 inauguró en Teruel, un edificio para albergar el instituto de enseñanza secundaria “Segundo de Chomón”. ¿Es usted un especialista en construir edificios educativos?

Especialista, quizás, sea demasiado fuerte, pero sí que me gusta este ambiente y me desenvuelvo bastante bien en él. Entiendo las necesidades y las resuelvo con edificios funcionales, sencillos, luminosos. En todos, he intentado aportar algo a la ubicación y que fueran identificables interior y exteriormente.

El Colegio Mayor, el Vicerrectorado y el edificio de Bellas Artes están ayudando a configurar la imagen actual de Teruel. ¿Cómo se planteo usted la unión de estos edificios con la trama urbana?

El Campus de Teruel aporta una imagen arquitectónica actual a la ciudad de Teruel; yo creo que la gente así lo identifica. El conseguir esta pequeña unidad nace de un plan de infraestructuras que se hizo, en el año 2001, como planteamiento del entonces Vicerrector del Campus, y cuyos espacios previstos para ubicaciones se están completando y consumiendo, aunque con usos diferentes. Creo que en este momento sería necesaria una nueva previsión, de forma similar, para las futuras necesidades del Campus. Todavía quedan pendientes de aquella propuesta un edificio para Biblioteca

del Campus y otro para Actividades Deportivas. No obstante, en cada concurso para un nuevo edificio, he tenido en cuenta los edificios existentes y todo se ha articulado alrededor de ellos, haciendo una trama de organización coherente.

Reconozco que costó esfuerzo reservar el espacio que ocupa actualmente el edificio de Vicerrectorado, y, ahora, es el edificio central del Campus, porque iba destinado a la Escuela Universitaria Politécnica ante la negativa a ocupar San Nicolás de Bari que habría disgregado el Campus.

Háblenos más detalladamente del edificio de Bellas Artes, explíquenos el porqué del color, del predominio de la línea recta, la iluminación, el volumen y la funcionalidad de este edificio.

El blanco es la combinación perfecta de forma y limpieza, resaltando los volúmenes en contraste con los acristalamientos y carpinterías oscuras.

Es un edificio singular, con sus peculiaridades propias para la enseñanza de las Bellas Artes y, a la vez un edificio universitario donde todos los diferentes cuerpos edificados están perfectamente articulados, ensamblados y conectados tanto visual como espacialmente.

En este tipo de arquitectura, la ortogonalidad es importante y se consigue una arquitectura donde el trazado viene apoyado por cuestiones de tipo estructural, programático y funcional. Lo importante es que el edificio funcione bien por planta, con interés por los recorridos y que sea capaz de articular e interrelacionar los





diferentes espacios y zonificaciones y, siempre, con gran luminosidad, para un edificio público y docente.

¿Díganos qué relación hay entre el espacio interior y el exterior de este edificio?

El edificio está girado para mejorar la orientación de la parcela, para vincularlo con el edificio de Vicerrectorado y, como no, para provocar espacios libres a la vía pública, con rotura de volúmenes que alternan el recorrido con una sensación de amplitud y dominio público de los que la parcela, en sí, carece, utilizando los espacios, generados en la parte posterior, para actividades docentes al aire libre.

Con la forma, se ha conseguido el máximo perímetro de fachada que posibilita la máxima iluminación natural y, a la vez, el máximo contacto con el entorno privilegiado donde se ubica.

Y para concluir ¿Qué proyectos tiene para el futuro?

Dada la situación actual de la construcción y del país, en este momento, pequeños proyectos y estudios para el futuro.



La Titulación de Grado en Bellas Artes

Manuel Adsuara Ruiz
Coordinador del Grado en Bellas Artes

La Titulación de Grado en Bellas Artes

2

Manuel Adsuara Ruiz

*Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad de Zaragoza
C/ ciudad escolar s/n Teruel
adsuara@unizar.es*

La **Titulación de Bellas Artes** inicia sus actividades académicas en el curso 2006/2007.

La Comunidad Aragonesa, y en particular, las comarcas del sur de la misma, han ido evolucionando socio-económicamente, generando por tanto un gran incremento de estudiantes universitarios. La idea de ofertar docencia, investigación y servicios de alta calidad constituye uno de los compromisos más claros expuestos en la memoria de creación de la titulación.

La idea de ubicar en Teruel un Campus para posibilitar los estudios de BB.AA. tuvo una buena acogida por parte del municipio, que a su vez, había apostado por llevar a cabo un proyecto cultural de gran envergadura que hiciera de Teruel una ciudad clave para el mundo del arte. La titulación de BB.AA. es la clave principal dentro de esta proyección hacia el futuro; tan sugerente para todo aquel estudiante que quiera cursar estudios en nuestra licenciatura, como para todos aquellos que hemos participado desde un principio en la puesta en marcha y funcionamiento de nuestro Centro Universitario.

Podríamos hablar de los diversos niveles de respuesta que la sociedad espera de ella pero, atendiendo a las principales causas de su origen, buscaremos una respuesta satisfactoria para cada una de sus demandas; potenciaremos una enseñanza polivalente y completa, como por ejemplo: formación generalista frente a formación hiperespecializada, formación profesional junto a formación académica, enseñanza de calidad junto a investigación de calidad e investigación básica junto a investigación aplicada y desarrollo de tecnología.

En cuanto a estructura departamental, el departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal, al que se encuentran vinculadas las áreas de conocimiento de dibujo, escultura y pintura, se encuentra en Huesca y está dividido en trece secciones departamentales con sus correspondientes coordinadores.

Pero, volviendo a lo que aquí nos ocupa, podemos decir que aunque con algunos problemas (propios de cualquier titulación que ha comenzado a funcionar), gracias a nuestro esfuerzo y la ilusión de todos, y en especial a la ayuda de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, dentro de la cual estamos ubicados, el proyecto ha ido cogiendo consistencia.

Todos apostamos por el mejor funcionamiento del centro para poder dar una calidad de enseñanza óptima. La construcción definitiva, que albergará nuestra titulación, no está finalizada, pero gracias a la profesionalidad y cooperación de todos hemos hecho posible que nuestro centro docente crezca y se consolide progresivamente dentro del marco de nuestra universidad, la Universidad de Zaragoza.

Así pues, el Campus de Teruel conseguirá cubrir e incrementar satisfactoriamente la oferta de enseñanzas universitarias de calidad en las comarcas del sur de Aragón.

La Titulación de Grado en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza, implantada en el curso 2008/2009 en el campus de Teruel, está pensada y programada para aquellos estudiantes que quieran dedicarse, profesionalmente, al ámbito de la imagen. Un campo que ha ido ampliándose desde las clásicas artes plásticas hasta los nuevos medios de creación y comunicación surgidos con las nuevas tecnologías y que mantienen como vehículo el lenguaje visual. La cultura y la industria que genera una sociedad son fiel reflejo de la evolución humana, de ello nos dan testimonio las artes y las ciencias. Nos hallamos inmersos en una fase evolutiva global donde las comunicaciones, y entre ellas la comunicación visual, juegan un papel preponderante. También la educación como pilar fundamental del progreso. Artistas plásticos: dibujantes proyectistas, pintores, escultores; profesores de dibujo, de artes plásticas y diseño; técnicos en reproducción gráfica; diseñadores; creadores multimedia; gestores o conservadores de museos, comisarios de exposiciones, críticos de arte, investigadores de arte... son profesiones requeridas por sectores sociales, públicos y privados, para mantener una industria cultural sostenible, una buena imagen corporativa o el atractivo de lo visual en cualquier proyecto, producto o empresa.

Son objetivos primordiales de esta titulación: la formación de estos futuros profesionales en la comprensión y dominio con maestría de los materiales, instrumentos y técnicas que caracterizan a este lenguaje visual en sus diferentes soportes con fines artísticos, creativos e innovadores o productivos; el dominio de las nuevas tecnologías aplicadas a la creación artística o visual; la capacidad de trabajar autónomamente o de

forma interdisciplinar cuando las circunstancias técnicas así lo requieran y capacitar a los graduados para poder continuar sus estudios de especialización mediante los programas de postgrado nacionales o europeos. Esta titulación ofrece un aprendizaje personalizado mediante grupos reducidos de alumnos, profesores especializados, instalaciones y medios adecuados, y sistemas de tutorías y control de calidad eficientes.

La Titulación de Grado en Bellas Artes se proyecta en base a una concepción del hecho artístico desde una perspectiva global, en tanto que permite una formación que dota al alumnado de una serie de conocimientos y competencias relacionados con los criterios contemporáneos que articulan el mundo del arte y sus disciplinas derivadas. Conocimientos y competencias que permiten la elaboración de juicios propios y autónomos, que aborden todos los aspectos que estos conllevan, desde el punto de vista social, científico y ético. Demostrando, así mismo, el desarrollo de aquellas habilidades de aprendizaje que le permitan acceder a estudios posteriores con autonomía y su capacidad para la elaboración y defensa de argumentos y resolución de problemas dentro del mundo profesional relacionado con el arte. Por otra parte, esa idea global atiende, también, a los requerimientos de adaptación del proceso de enseñanza-aprendizaje que están en consonancia con las necesidades actuales del mundo profesional y social en el que se imparten dichos estudios.

Desde hace algunas décadas estamos asistiendo a un cambio profundo en la forma en la que se crea y se transmite la realidad. El lenguaje escrito está dejando paso a una prioridad de la imagen sin precedentes, que implica una nueva manera de comprender y enfrentarse a esta. El lenguaje visual se convierte así en un producto que crea la cultura y que reduce distintas formas subjetivas de representación social. Las

imágenes aparecen como un tejido donde se elabora un juego de representaciones que induce a una determinada construcción subjetiva de lo real. Todos pertenecemos a una organización normativa que nombra los valores con los cuales pautamos nuestras acciones y modulamos nuestros comportamientos. En el mundo contemporáneo la imagen está adquiriendo esa función y, en base a esto, todas las disciplinas relacionadas con ella están alcanzando una importancia directamente proporcional al papel que esta juega en todos los ámbitos, ya sean de índole social, política, económica o cultural. Unos estudios superiores que analicen y enseñen los mecanismos específicos de articulación del lenguaje visual se convierten en esenciales para los requerimientos profesionales y científicos que conllevan los cambios citados.

En el momento en el que la imagen ha empezado a invadir todos los ámbitos, la concepción de lo artístico se ha tornado más amplia. La heterogeneidad cultural se convierte, así, en un principio que articula disciplinas que antes se consideraban fuera del territorio del arte. Esta necesidad está en consonancia con las competencias comunes planteadas para evitar una especialización demasiado temprana y con la adquisición de conocimientos que, a posteriori, serán necesarios para elaborar proyectos que supongan una verdadera aportación al ámbito del conocimiento relacionado con los estudios culturales.

Hoy en día, toda creación tiene que estar, necesariamente, vinculada con otra serie de disciplinas, que no solo son un aporte más al proceso, sino, que se convierten en nodos o nudos de una red que conecta todos los ámbitos del conocimiento para convertir a la persona creadora en un ser capaz de servir de medio entre lo que ocurre y lo que percibimos. El mundo del arte requiere un espíritu crítico que plantee, desde

otro punto de vista, aquello con lo que convivimos. Lecturas paralelas a la información suministrada a través de los canales de difusión o marketing, o bien, ejercicio responsable de los mismos.

De igual manera, los productos derivados de los procesos de creación plástica han dejado de ser considerados un objeto para adquirir una función de vehículos de pensamiento, capaces de catalizar comportamientos sociales. Una relación más estrecha con la sociedad en la que surgen tiene como consecuencia la posibilidad de dinamizar comportamientos y servir directamente a los objetivos de la sociedad con la que se imbrica, contribuyendo al desarrollo y sirviendo de apoyo para proyectos e iniciativas de diversa índole.

Desde el punto de vista académico, la estructuración de un plan de estudios que profundice en la enseñanza del arte en consonancia con los estudios que se enseñan en el resto de países de la Unión Europea, permite la formación de personal cualificado en la creación, transmisión, conservación y aplicación del conocimiento que permita garantizar el bienestar y el desarrollo sostenible de la sociedad. Fomentando la investigación y la innovación en el campo extendido de las Bellas Artes se pueden afrontar los nuevos retos que supone una sociedad globalizada en la que la interacción entre las distintas disciplinas que componen la esfera del conocimiento cada vez es más evidente.

Las características específicas del proceso de enseñanza-aprendizaje propio de esta titulación hace que esta nueva perspectiva, cuya última instancia será la implantación del Título de Grado, sea menos ajena que en otro tipo de estudios. El gran

contenido práctico que, desde siempre, se ha venido impartiendo en la Licenciatura de Bellas Artes permite establecer una clara continuidad entre pasado, presente y futuro.

Su estructura atiende necesariamente a los requerimientos propios de cada alumno y la evolución personal de su discurso artístico. Especificidades que imponen una enseñanza basada en un seguimiento individualizado y una tutorización continua que incida en un doble objetivo, por un lado, promover la formación inicial y, por otro, fomentar la formación permanente por medio de la interiorización de estrategias para la formación a lo largo de la vida. Se considera importante, desde el punto de vista científico, la enseñanza del hecho artístico en base a su concepción, producción y recepción. La estructuración de las materias y actividades del Título de Grado de Bellas Artes tiene que asegurar un pensamiento donde la coherencia del discurso del alumno esté basada en estos tres conceptos.

Hay que tener en cuenta que dentro del contexto universitario español la demanda potencial de los alumnos que pretenden acceder a los estudios de Grado en Bellas Artes está experimentando variaciones significativas debido a la aparición de un nuevo mapa educativo a partir de la LOGSE, con alternativas diversas y posibilidades de conexión entre ellas. El análisis del mapa español de las enseñanzas artísticas está dando a conocer algunos de los posibles motivos para las oscilaciones de la demanda en los últimos años y permite poder prever el comportamiento futuro en relación a la posición que ocupan los estudios de Bellas Artes en el sistema general de la enseñanza en España.

Así, la relación que se establece entre manifestación plástica y espacio público es evidente y, por tanto, las estrategias en las que se basa se convierten

en elementos que intervienen en el desarrollo de la sociedad en general y en cada uno de los ciudadanos que toman contacto con ellas, en particular. Se parte de una reivindicación de la actividad cultural plástica, visual o escénica como un bien cultural necesario. La cultura de una sociedad representa unos modos conductuales y unas percepciones que se relacionan con los valores concretos de una época determinada; por esto, es tan necesario invertir en el futuro de la cultura que va a representarnos. La cultura contemporánea está relacionada con la adopción de decisiones que afectan, directamente, al interés público y que promueven la participación ciudadana. De ahí, la importancia de estrategias artísticas encaminadas a la realización de proyectos abiertos que fomenten dicha interacción.

Si desde el sector público es necesaria la formación de personas que aseguren el buen funcionamiento de lo cultural, a todos los niveles, desde las instituciones privadas se requieren profesionales que intervengan en el diseño de estrategias de actuación en iniciativas enmarcadas en el sector servicios, que intervengan en el estudio y mejora de la percepción social o la imagen corporativa de empresas e instituciones o que orienten a empresas, instituciones, colectivos o particulares, en su incorporación a los nuevos canales de comunicación y difusión de la red y los mass media.

Así, el perfil profesional del graduado en Bellas Artes (BA) será el de un profesional que pueda ejercer su labor, por cuenta propia o ajena, para empresas públicas y/o privadas, en solitario o formando parte de equipos mono o multidisciplinares. Además, el graduado será competente para realizar acciones, actuaciones e intervenciones que tienen que ver con la creación, exhibición, difusión, enseñanza, evaluación, crítica y gestión de manifestaciones relacionadas con el hecho artístico y la expresión del

pensamiento plástico y visual. Según los datos recogidos en el Libro Blanco del Título de Grado en Bellas Artes, relativos a la generación de empleo y a las ocupaciones en las que se contratan a graduados en Bellas Artes, se desprende un dato altamente significativo dadas las características de los estudios y de las salidas profesionales previstas según los académicos para las Facultades de Bellas Artes. En este aspecto, Bellas Artes se encuentra en el 5º lugar entre las titulaciones que optan por el autoempleo con un porcentaje del 23,2 %. Esto la sitúa detrás de Arquitectura, Veterinaria, Aparejadores y Derecho.

Se comprende pues por qué, en relación a unos estudios como los de Bellas Artes, es mucho más importante tener en cuenta los datos relativos a ocupaciones emergentes u ocupaciones en transformación que los relativos a empleo y contratación, especialmente si, desde la academia, lo que hay que prever y posibilitar es una trayectoria futura en sentido profesional.

Por lo que respecta a años posteriores, los datos suministrados por los informes anuales del INEM y del INE aportan algunos datos en relación al comportamiento de los desocupados. Así por ejemplo, según el Informe del INEM de 2003, las demandas de empleo hechas por los egresados en Bellas Artes había experimentado un ligero incremento entre 1999 y 2000 (3.141 en 1999 y 3.159 en 2000).

A continuación se exponen los objetivos generales y específicos del Título de Grado en Bellas Artes que se consideran los más adecuados para alcanzar la finalidad última de la titulación: formar artistas capaces de aportar criterios y dar respuestas creativas a los problemas que surjan en la evolución y desarrollo de las manifestaciones

artísticas del siglo XXI. Antes de enumerar estos objetivos consensuados y aceptados por todas las Facultades de Bellas Artes del Estado Español se especifican algunas de las premisas contempladas en su elaboración.

Para definir los objetivos del título, en primer lugar y siguiendo el modelo de los criterios formulados por el programa de la ANECA, se parte de la noción de las competencias en términos de “saber”, de “saber hacer” y de “habilidad/destreza”. La particularidad de la Bellas Artes reside, tal como se expuso en el capítulo 5, en que el perfil formativo del artista se despliega a partir de una experiencia de conocimiento integrada. La experiencia artística, más allá de separarse en conocimientos teóricos o de reducirse a habilidades procedimentales, incorpora la teoría/saber, en tanto como práctica/saber hacer, junto con sus habilidades/destrezas específicas. Por tanto, las competencias y objetivos del título deben considerar la integración como un criterio de formulación fundamental. En segundo lugar, se han evaluado los objetivos generales obtenidos a partir del mapa europeo de la enseñanza superior de Bellas Artes y de las planteadas por diversas asociaciones artísticas europeas. En este sentido, cabe subrayar que aquí nos hemos apoyado en las recomendaciones propuestas por ELIA en la reunión de mayo de 2003 con respecto al uso, sobre todo, del término de “adquirir” como denominador común para medir el nivel de profundidad de los conocimientos de grado. Otras consideraciones fundamentales en la configuración de los objetivos del título están vinculadas a los conceptos del mestizaje y de la hibridez manifiestos en la cultura plural de la Comunidad Europea, tanto en términos del respeto por la diferencia, por los derechos de expresión y de creación, como en términos de la interdisciplinariedad, del uso de todo tipo de tecnologías y de la transferencia de conocimientos.

Por último, se ha contemplado la especificación de los objetivos de grado en relación a la formación de postgrado, de tal forma que puedan ofrecer una orientación previa sobre lo que posteriormente constituya la enseñanza artística de postgrado y sus perfiles correspondientes.

En resumen, la Titulación de Grado en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza, en el campus de Teruel, está pensada para dar salida a las tendencias actuales del arte contemporáneo español, cuya variedad se nutre de un gran número de materiales y técnicas. La coexistencia de una gran cantidad de estilos artísticos es una de las características principales que, junto a la herencia de las anteriores escuelas de la Pintura, Escultura y Dibujo, quedan plasmadas en las producciones artísticas actuales.

3



Las Escuelas de Arte

Gregorio Molina Martos

Gregorio Molina Martos

Escuela de Arte de Teruel

Plaza de la Catedral 8, 44001 Teruel

gregormoli@yahoo.es

1. Antecedentes

A lo largo el s. XVIII encontramos un creciente interés por el desarrollo de nuevos marcos formativos, al margen de los establecidos desde las estructuras gremiales. Los ilustrados consideraban que la formación que se llevaba a cabo en los gremios estaba alejada de los ideales de la Ilustración: la razón, el espíritu crítico, la experimentación, la innovación, la idea de progreso... Entendían que la enseñanza que se impartía en los gremios fomentaba la reiteración y la rutina, ya que se encontraba asentada en el pensamiento tradicional medieval, de marcado carácter eclesiástico¹.

¹ Según refiere JOSÉ A. ZAMORA: "El proceso de diferenciación de las distintas esferas de valor –religión, arte, moral, derecho, ciencia... – que caracteriza la modernidad va unido a la progresiva emancipación de determinados ámbitos vitales del control directo de las instituciones religiosas. Si en los siglos XII y XIII el contenido de la casi totalidad de las obras de arte era de carácter religioso, en el s. XX quizá no alcance el cinco por ciento". ZAMORA, José A. *Estética y religión* (pp. 345-374). En el libro: XIRAU, RAMÓN y SOBREBILLA, DAVID (Ed.) *Estética*. Madrid, Editorial Trotta-CSIC, 2003. Colección Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, n° 25, p. 345.

Se puede decir que en España el pensamiento ilustrado adquiere unas características particulares, en la medida que todavía permanece vinculado (en mayor o menor medida) a la nobleza, el poder monárquico y el eclesiástico. Así, por ejemplo, si bien los ilustrados españoles consideran que la educación promovida por el Estado, puede contribuir al bien social y económico del país, por el contrario, no conciben el mismo tipo de educación para todos los estamentos y clases sociales; en palabras de Clotilde Gutiérrez, los ilustrados en España:

Pensaban que la pobreza, la injusticia y las demás arbitrariedades existentes tenían su raíz en la ignorancia, y que una vez desterrada esta por el imperio de las luces, desaparecerían las consecuencias de la misma. Quisieron mantener una educación para las clases populares de la sociedad y otra para las altas: eran reacios a la mezcla de clases y defendían la división jerárquica de la sociedad tradicional.²

En España encontramos diferentes figuras destacadas ligadas al pensamiento ilustrado, entre las cuales podemos destacar a: **Pedro Rodríguez de Campomanes** (1723-1803), **Gaspar de Jovellanos** (1744-1811), **Conde de Cabarrús** (1725-1810), **Pablo de Olavide** (1725-1803), **Fray Jerónimo Feijoo** (1676-1764) o **León de Arroyal** (1755-1813), entre otros. Los planteamientos son diversos, así, por ejemplo, Jovellanos, en su obra *Bases para la formación de un plan general de instrucción pública*, propone la coexistencia de una red pública de enseñanza, con otra privada, formada

² GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, CLOTILDE. *Enseñanza de primeras letras y latín en Cantabria (1700-1860)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2001, p. 29.

en parte por los seminarios. También sugiere la posibilidad de ir extendiendo la gratuidad de la enseñanza a todos los niveles educativos. Por el contrario, León de Arroyal y Cabarrús promueven una secularización de la enseñanza. Y Olavide y Feijoo ponen el acento en la jerarquización de la educación en función de los diferentes estamentos sociales.³

La figura que considero necesario destacar es la de P. R. Campomanes, por sus propuestas para la enseñanza de las artes y los oficios. En este sentido, se preocupa por una enseñanza dirigida a los artesanos de las clases populares urbanas, con el objeto de dignificar los diferentes oficios, promover la economía del país, el bien público, la instrucción de una moral católica⁴ y el orden social. Para la consecución de estos objetivos, el Estado monárquico juega un papel destacado.

En lo que se refiere a la dignificación de las artes y los oficios, Campomanes se posiciona en contra del desprestigio de los oficios manuales. En palabras de Antonio E. de Pedro Robles, en relación a lo planteado por Campomanes en sus obras *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1774) y *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775):

3 GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, CLOTILDE. *Educación e Ilustración. Manifestaciones en Cantabria* [en línea]. Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME) de la Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria (España) [publicación seriada en línea]. N. ° 2. Diciembre 2009.

4 “Campomanes no concibe una educación técnica, especializada y racional, a la vez que útil socialmente, sin el sustento de la moral, de una moral que no puede ser nada más que católica.” DE PEDRO ROBLES, ANTONIO E. *Pedro Rodríguez de Campomanes y el Discurso sobre la educación popular*. Universidad Autónoma de Tamaulipas, Ediciones Universidad de Salamanca. Cuadernos dieciochistas, 7, 2006, pp. 197-217 y p. 204.

...establece una educación en función de una estructura social asentada en la tradición de la monarquía absolutista, una monarquía que se veía forzada a superar los viejos criterios degradantes en relación con las artes y los oficios desarrollados por el pueblo, calificados tradicionalmente como actividades alejadas de cualquier impronta intelectual. La gran apuesta de Campomanes era tratar de superar este escenario dotando a la enseñanza de las artes y oficios de un nuevo marco social y cultural de legitimidad e incidiendo en la beneficiosa y necesaria enseñanza del dibujo, de la lectura, de la escritura y de ciertos conocimientos matemáticos.⁵

Se puede decir que en este sentido, Campomanes, enlaza con el pensamiento renacentista, en la medida que plantea la dignificación de las artes y los oficios, poniendo en relación las artes con las ciencias especulativas:

Las artes no solo tienen esa vocación utilitaria sino que se valen de las ciencias especulativas, caso de la matemática (más adelante mencionará al dibujo como un instrumento situado a caballo entre lo especulativo y lo práctico), para conseguir estos fines.⁶

Será también Campomanes uno de los principales promotores de las *Sociedades Económicas de Amigos del País*; así, por iniciativa suya se constituye *La Real Sociedad Económica de Madrid*. Se trataba de instituciones ilustradas

⁵ Ibidem. P. 200.

⁶ Ibidem. P. 202.

de carácter no gubernamental que surgieron en diferentes países europeos, como España, Suiza o Irlanda, y que pretendían la formación de los trabajadores, con el objeto de fomentar la economía y la cultura, adaptándolas a las nuevas necesidades de desarrollo del país.

Una de las funciones, que con frecuencia llevaban a cabo, era la constitución de las denominadas *Escuelas patrióticas*, dirigidas a la instrucción de mujeres y niñas en los oficios de hilar y tejer. En este sentido, cabe destacar La Real Orden de Carlos III de 1779, en la medida que precisamente se pronunció por la defensa de estas escuelas, ante la posible oposición e ingerencia de los gremios.⁷

En este contexto de gestación de nuevas entidades formativas, en 1775 La Junta de Comercio de Cataluña, crea en Barcelona *La Escuela Gratuita de Diseño* (conocida como *Escuela de La Lonja*), dedicada a la formación para la estampación textil. A finales del s. XVIII tenía la ciudad de Barcelona una gran actividad manufacturera en este sector.

7 “Embarazase con ningún pretexto ni motivo el que por sus individuos u otro cualquiera se enseñase a las niñas y mujeres el hacer botones u otra cualquiera manufactura propia de su sexo y fuerzas femeninas, y que las que supiesen construirlos, o fabricarlos los pudiesen vender de su cuenta libremente lográndose de esta manera el no tener ociosas estas manos, y que las de los hombres se pudiesen aplicar a la agricultura y otras operaciones de mayor trabajo, o al servicio de las armas y Marina [...] considerando las conocidas ventajas que se conseguirán de que las mujeres y niñas estén empleadas en una tareas propias de sus fuerzas, y en que logran alguna ganancia, que a unas puede servir de dotes para sus matrimonios, y a otras con que ayudar sus casas y, obligaciones, y lo que es más libertarlas de los graves perjuicios que ocasiona la ociosidad y que tanto número de hombres se emplean en estas manufacturas menores, se dedique a otras operaciones más fatigosas, y a que no alcanzan las fuerzas femeninas”. GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, CLOTILDE. *Enseñanza de primeras letras y latinidad en Cantabria (1700-1860)*. Servicio de Publicaciones de la universidad de Cantabria, 2001, Santander, p. 44.

Bajo la administración de José I Bonaparte, y mediante el Real Decreto del 13 de junio de 1810, se intentó crear en Madrid, siguiendo el modelo francés, el *Conservatorio de Artes y Oficios*. Se pretendía que se constituyera en depósito de nuevas patentes, de todo tipo de herramientas, maquinarias, utensilios, dibujos y libros, sirviendo a la difusión de información relativa a las nuevas tecnológicas. Así mismo, tendría un carácter educativo, en donde se impartirían asignaturas como dibujo, geometría, uso y construcción de nuevas tecnologías... Acerca de esta institución se refiere J. R. Teijelo:

Este proyecto no llegó a hacerse realidad como consecuencia de los problemas de la Hacienda bonapartista y los sucesos de la Guerra de la Independencia, si bien sirvió de referencia a la hora de poner en marcha el Real Conservatorio de Artes en 1824.⁸

Las *Cortes de Cádiz* elaboran el Decreto CCLXII, de 8 de junio de 1813, por el que se decreta la libertad de industria, estableciendo la derogación de las Ordenanzas gremiales, y proclamando “el libre ejercicio de cualquier industria u oficio útil sin necesidad de examen, título o incorporación a los gremios respectivos”⁹. Con posterioridad, Fernando

8 TEIJELO, JAVIER RAMÓN. *Aproximación al Real Conservatorio de Artes (1824-1850): Precedente institucional de la ingeniería industrial moderna*. Quaderns d'història de l'enginyeria. Volum V, 2002-2003, p. 48.

9 Cortes de Cádiz. Decreto CCLXII, de 8 de junio de 1813. *Sobre el libre establecimiento de fábricas y ejercicio de cualquier industria útil*. Las Cortes generales y extraordinarias, con el justo objeto de remover las trabas que hasta ahora han entorpecido el progreso de la industria, decretan: I. Todos los españoles y los extranjeros avecindados, o que avecinden en los pueblos de la Monarquía, podrán libremente establecer las fábricas ó artefactos de cualquiera clase que les acomode, sin necesidad de permiso ni licencia alguna, con tal que se sujeten á las reglas de policía adoptadas, ó que se adopten para la salubridad de los mismos pueblos. II. También podrán ejercer libremente cualquier industria ú oficio útil, sin necesidad de examen, título ó incorporación á los gremios respectivos, cuyas ordenanzas se derogar en esta parte. Lo tendrá entendido la regencia del reino, y dispondrá su cumplimiento, haciéndolo imprimir, publicar y circular. Dado en Cádiz á 8 de Junio de 1813. Florencio Castillo, Presidente. Josef Domingo Rus,

VII mediante La Real Orden de 29 de junio de 1815, da marcha atrás a lo establecido desde las Cortes de Cádiz, recuperando las Ordenanzas gremiales. Y no es hasta 1836, con La Ley del 6 de diciembre, que se restablece la libertad de industria, según el Decreto de las Cortes de Cádiz de 1813.

En 1824 en Madrid, se pone en funcionamiento el *Real Conservatorio de Artes* (1824-1850), con el objeto de: “mejorar la formación de artesanos al objeto de poder afrontar el desarrollo de las entonces denominadas artes industriales.”¹⁰ Pretendió sustituir la formación que se venía impartiendo en los gremios y tenía como principal objetivo contribuir al progreso industrial, cubriendo las necesidades formativas de las artes y los oficios industriales. Los estudios que allí se impartían eran de rango académico inferior e iban dirigidos principalmente a las clases populares.

La conocida como *Ley Moyano de Instrucción Pública*¹¹ (9 de septiembre de 1857) constituye el fundamento del ordenamiento legislativo del sistema educativo en España, sentando también las bases normativas para las enseñanzas artísticas en nuestro país. Con *La Ley Moyano* se organiza la enseñanza en tres niveles: la enseñanza primaria,

Diputado Secretario. Manuel Goyanes, Diputado Secretario. A la Regencia del Reino. Reg. Lib. 2, fol. 187.

10 Ibidem. P. 45.

11 “La Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, llamada Ley Moyano por ser Claudio Moyano Ministro de Fomento en el momento de su aprobación, fue fruto del consenso entre progresistas y moderados. Significó la consolidación del sistema educativo liberal y el comienzo de la estabilidad, sobre todo a nivel legislativo, de administración y del desarrollo de la instrucción pública durante más de un siglo.” MORATALLA ISASI, SILVIA y DÍAZ ALCARAZ, FRANCISCO. *La segunda enseñanza hasta la dictadura de primo de Rivera*. Revista de la Facultad de Educación de Albacete. ISSN 0214-4824, N.º. 23, 2008, pp. 255-282. P. 265. Para consulta de *La Ley Moyano de Instrucción Pública*: http://es.wikisource.org/wiki/Ley_Moyano_de_Instrucci%C3%B3n_P%C3%BAblica_de_1857 (02/05/2012).

la enseñanza secundaria y la enseñanza superior con las universidades. Con esta ley, la enseñanza de las artes que se imparten en el nivel superior, quedan recogidas bajo la denominación de **Bellas Artes**. Las líneas fundamentales de esta ley se mantienen hasta el establecimiento de *La Ley General de Educación de 1970*.

En 1871 se crea la *Escuela de Artes y Oficios de Madrid*, quedando vinculada al *Real Conservatorio de Artes*. Con posterioridad, en 1886 (Real Decreto de 5 de Noviembre), la Escuela se desvincula del Real Conservatorio de Artes, pasando a denominarse *Escuela Central de Artes y Oficios*; se crean, a su vez, otras siete Escuelas de Distrito en Madrid.

Mediante el Real Decreto del 20 de agosto de 1895 se determinan dos etapas educativas diferenciadas para los estudios de Artes y Oficios:

General (grado elemental) y profesional. El grado profesional se divide en dos secciones: Técnico industrial y Artístico industrial. En la sección Artístico industrial se configura un nivel de enseñanza superior que, mediante reválida, permite obtener el título de Perito artístico industrial.¹²

Por el Real Decreto del 4 de enero de 1900, las Escuelas de Artes y Oficios pasarán a denominarse *Escuelas de Artes e Industrias*. La enseñanza que se imparte en estos centros va principalmente dirigida:

¹² Informe anual sobre el estado y situación de las Enseñanzas Artísticas. Consejo superior de enseñanzas artísticas. Ministerio de Educación, 2010, p. 83.

... a la clase trabajadora e industrial. Las enseñanzas de las Escuelas de Artes e Industrias se dividirán en dos secciones, que se llamarán artística y técnica. Las Escuelas de Artes o Industrias serán elementales o superiores, y las enseñanzas de tres clases: generales, especiales y extraordinarias.¹³

En 1910 las Escuelas se desvinculan de las Escuelas de Artes Industriales, recuperando la anterior denominación de *Escuelas de Artes y Oficios* (Reales Decretos del 8 de junio de 1910 y del 16 de diciembre del 1910).

En los Decretos del 29 de septiembre de 1944 y 31 de octubre de 1952 se completarán las enseñanzas y talleres que se cursan en las Escuelas de Artes u Oficios Artísticos, con las asignaturas de *Religión y Formación del Espíritu Nacional*.

Hasta el año 1962 no existe:

... una agrupación o distribución de asignaturas por cursos que con carácter imperativo tengan que seguir sus alumnos, sino que estos tienen libertad para matricularse en las asignaturas o talleres que más se acomoden a su vocación, necesidades o tiempo disponible después de su trabajo.¹⁴

13 La Vanguardia, 7 de enero de 1900, pp. 4 y 5.

14 BOE Núm. 214, 6 septiembre 1963, p. 13088.

Esta situación comienza a modificarse con La Orden ministerial del 8 de octubre de 1962 (BOE 2 noviembre), en la que se crean Secciones formadas por determinados cursos de enseñanzas y talleres con carácter obligatorio.

Con la intención de poner el acento en el carácter aplicado (que se pretende para los estudios que se impartan en las Escuelas de Arte), con el Decreto 2127/24 de julio de 1963, se modifica la denominación de estos centros, que pasarán a llamarse *Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*. Los estudios que se imparten se organizan en las siguientes Secciones: 1. *Sección de Decoración y Arte Publicitario*; 2. *Sección de Diseño, Delineación y Trazado Artístico*; 3. *Sección de Artes Aplicadas al libro*; 4. *Sección de Talleres de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*. Los estudios estaban organizados en 5 cursos, tres comunes y dos especiales. Los tres cursos comunes estaban compuestos de las siguientes asignaturas:

- a) Curso primero: Elementos de Dibujo; Taller; Modelado; Historia del Arte; Matemáticas; Religión y Formación del Espíritu Nacional.
- b) Curso segundo: Dibujo; Taller; Modelado; Historia del Arte; Matemáticas; Religión y Formación del Espíritu Nacional.
- c) Curso tercero: Dibujo lineal o artístico; Modelado o práctica de Taller; Historia del Arte; Derecho usual y Nociones de Contabilidad y Correspondencia comercial¹⁵.

15 BOE Núm. 214, 6 septiembre 1963, p. 13089.

Con la nueva regulación de los estudios impartidos en estos centros se pretende que la formación ponga más el acento en la concepción e ideación proyectual, característica del diseño, que en la mera capacidad manual ejecutora.

Otro hito importante lo constituye *La Ley General de Educación* del 4 de agosto de 1970 (conocida como *Ley Villar-Palasi*, Ministro de Educación y Ciencia 1968). Se parte de un posicionamiento crítico hacia la estructura del sistema educativo del momento. A partir de la elaboración del *Libro Blanco* (publicado en febrero), se plantea una estrategia para la reforma educativa, que se concretará en la elaboración de esta ley, con la que se reordena en su totalidad el sistema educativo español. En dicha ley se establece que:

Las Escuelas de Idiomas, las Escuelas de Ayudantes Técnicos Sanitarios, los Centros de Formación Profesional Industrial y las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos se convertirán en Escuelas universitarias o Centros de Formación Profesional, según la extensión y naturaleza de sus enseñanzas. Así mismo: Las Escuelas Superiores de Bellas Artes, los Conservatorios de Música y las Escuelas de Arte Dramático se incorporarán a la Educación universitaria en sus tres ciclos, en la forma y con los requisitos que reglamentariamente se establezcan.¹⁶

16 Ley 14/1970 de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. BOE publicado el 06/08/1970.

2. Las Escuelas de Arte y las Escuelas Superiores de Diseño en la actualidad

En el año 1986 se autorizó la implantación con carácter experimental del Bachillerato en la modalidad de Artes, en las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artístico. Desde 1991 se establece este nuevo Bachillerato, articulado en asignaturas comunes y de modalidad, y que podrá impartirse en las Escuelas de Arte.

La *Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE)*, del 3 de octubre de 1990 (publicada en el BOE del 4 de octubre), sustituyó a La Ley General de Educación de 1970. Con la LOGSE los estudios de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos se transforman en las nuevas enseñanzas de *Artes Plásticas y Diseño*. Estos estudios comprenden: 1. *Ciclos Formativos de grado medio o superior de Artes Plásticas y Diseño*; 2. *Enseñanzas Superiores de Diseño* y 3. *Enseñanzas Superiores de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*.

Por medio del Real Decreto 389/1992, del 15 de abril de 1992, se determina que los centros en donde se imparten los *Ciclos Formativos de Artes Plásticas y Diseño* se denominarán *Escuelas de Arte*; a su vez, se denominarán *Escuelas Superiores de Diseño* aquellos centros en donde se impartan las *Enseñanzas Superiores de Artes Plásticas y Diseño*. Las enseñanzas mínimas de estos estudios se establecen por el Real Decreto 1496/1999, del 24 de septiembre.

En la actualidad, los estudios que se imparten en las *Escuelas de Arte* son:

1. Bachillerato de Artes en las líneas de:
 - a) Artes plásticas, imagen y diseño.
 - b) Artes escénicas, música y danza.
2. Ciclos Formativos de grado medio y superior de Artes Plásticas y Diseño.

En la actualidad, los estudios que se imparten en las *Escuelas Superiores de Diseño*, son las *Enseñanzas Artísticas Superiores de Grado de Diseño*¹⁷.

Como he referido anteriormente, el Bachillerato de Artes se implanta en el año 1991. No es hasta el año 2006 con La *Ley Orgánica de Educación (LOE)*, cuando se establecen dos líneas dentro del Bachillerato Artístico. Se accede a estos estudios habiendo titulado en ESO o en un Ciclo Formativo de grado medio. Las asignaturas de modalidad que se imparten en cada una de estas líneas son:

1. Artes plásticas, imagen y diseño: Dibujo artístico I, II; Dibujo técnico I, II; Volumen; Historia del arte; Diseño y técnicas de expresión gráfico-plásticas.
2. Artes escénicas, música y danza: Lenguaje y práctica musical; Análisis musical I, II; Anatomía aplicada; Historia de la música y la danza; Artes escénicas; Literatura universal.

¹⁷ En relación a los estudios Superiores de Grado de Diseño hay que hacer referencia a la Sentencia del 13 de 1 de 2012, del Tribunal Supremo (al estimar parcialmente el recurso interpuesto por la Universidad de Bellas Artes de Granada), que anula varios artículos del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, que regulan estos estudios. La sentencia declara nulos los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima. En dicha sentencia se hace mención a la exclusividad de los títulos de Grado por parte de la Universidad, pero se mantiene su equiparación con el nivel universitario. Se está a la espera de que el Ministerio de Educación se pronuncie al respecto.

En cuanto a los Ciclos Formativos de Artes Plásticas y Diseño, quedan regulados en La *Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo (LOE)*, siendo considerados como enseñanzas de *Régimen Especial*. Para estos estudios se establecen dos niveles: las enseñanzas de *grado medio* y las enseñanzas de *grado superior*. Se pretende que el alumno adquiera una formación artística y del diseño que le capacite para desarrollar una labor profesional.

Los Ciclos Formativos de grado medio de Artes Plásticas y Diseño, pueden tener una duración de uno a dos años, obteniéndose al finalizar los estudios la titulación de *Técnico de Artes Plásticas y Diseño*. Para acceder a estos estudios, a parte de tener la titulación, hay que superar una prueba específica.

Los Ciclos Formativos de grado superior de Artes Plásticas y Diseño tienen una duración de dos años, obteniéndose al finalizar los estudios la titulación de *Técnico Superior de Artes plásticas y Diseño*. Para acceder a estos estudios, a parte de tener la titulación, hay que superar una prueba específica.

Existen dentro de estos estudios las siguientes familias profesionales, dentro de las cuales se establecen los diferentes Ciclos Formativos de grado medio y superior:

- › Artes aplicadas de la escultura
- › Artes aplicadas de la indumentaria
- › Artes aplicadas al libro
- › Artes aplicadas al muro
- › Arte floral

- › Cerámica artística
- › Diseño gráfico
- › Diseño industrial
- › Diseño de Interiores
- › Esmaltes artísticos
- › Joyería de arte
- › Textiles artísticos
- › Vidrio artístico.

En lo que se refiere a los estudios Superiores de Grado de Diseño, quedan regulados tras la publicación del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre (BOE 27 de octubre de 2009), por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores:

... señalando como tales los estudios superiores de música y de danza, las enseñanzas de arte dramático, las enseñanzas de conservación y restauración de bienes culturales y los estudios superiores de diseño y de artes plásticas, entre los que se incluyen los de cerámica y de vidrio.¹⁸

Estos estudios han quedado definidos en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior. Tienen una duración de 4 años (240 créditos), y para acceder a los mismos, además de la titulación requerida hay que realizar una prueba específica. Se pretende llevar a cabo una formación de carácter técnico, artístico y humanístico, para el desarrollo de proyectos de diseño.

¹⁸ BOE Núm. 259. Martes 27 de octubre de 2009, sec. I, p. 89743.

Referencias bibliográficas

- DE PEDRO ROBLES, Antonio E. (2006): *Pedro Rodríguez de Campomanes y el Discurso sobre la educación popular*. Universidad Autónoma de Tamaulipas. Ediciones Universidad de Salamanca. Cuadernos dieciochistas, 7.
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Clotilde (2009): *Educación e Ilustración. Manifestaciones en Cantabria*. Cabás: *Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios en materia educativa (CRIEME) de La Consejería de Educación del Gobierno de Cantabria*. N.º 2. Diciembre.
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Clotilde (2001): *Enseñanza de primeras letras y latinidad en Cantabria (1700-1860)*. Santander, Servicio de Publicaciones de la universidad de Cantabria.
- MORATALLA ISASI, Silvia y DÍAZ ALCARAZ, Francisco (2008): *La segunda enseñanza hasta la dictadura de primo de Rivera*. Revista de la Facultad de Educación de Albacete, ISSN 0214-4824, N.º 23, pp. 255-282.
- TEIJELO, Javier Ramón (2002-03): *Aproximación al Real Conservatorio de Artes (1824-1850): Precedente institucional de la ingeniería industrial moderna*. Quaderns d'història de l'enginyeria. Volum V.



Mirar desde dentro

Carmen Martínez Samper

Mirar desde dentro

4

Carmen Martínez Samper
Universidad de Zaragoza
casamper@unizar.es

En esta intervención se ha realizado un análisis en el que el hecho artístico y cómo llegar a él han estado presentes en la línea argumental. *Mirar desde dentro* es una reflexión sobre el proceso creativo desde un punto de vista personal, pues considero que es ahí donde la subjetividad de mi trabajo se asienta, y que es el apoyo sobre el que todo lo demás acontece como en un relato.

En cada uno de los planteamientos a los que voy a referirme no pretendo estructurar el contenido desde la perspectiva del historiador o del crítico. Mi presentación es la de una hacedora de “artefactos” que, como cajitas contenedoras de historias, de paisajes y de sensaciones, presenta su modo de articular los mensajes por medio del objeto artístico y una metodología muy cercana a la antropología.

Para iniciar esta ponencia he seleccionado las palabras de Sigfried Giedion, cuyo contenido tiene unos matices sobre los enunciados artísticos en los que las personas y las experiencias hacen posible concebir el espacio dentro de un marco de referencia,

que se percibe como actitud hacia su entorno, su mundo visual, su registro psíquico.

No existe enunciado artístico que no refleje la actitud del hombre hacia el espacio. Todo enunciado artístico es una proyección directa, aunque inconsciente, del impacto del mundo sobre el hombre: de otro modo, no podría haber sido concebido. Lo mismo en sus acciones que en su arte, el hombre revela su respuesta a su entorno. Toda acción –por banal o primitiva que sea– brota de un marco de referencia filosófico. Toda obra de arte es un registro psíquico. La actitud del hombre hacia el espacio es el reflejo psíquico de su mundo visual. La cualidad más genérica de todo arte es el modo en que el hombre experimenta el espacio: la concepción espacial.¹

La concepción espacial es una forma de percepción sensitiva que desarrollamos de forma personal inmersos en un contexto que nos envuelve. El ámbito interior del espacio individualizado se integra en el espacio que lo resguarda. Es así como podemos entender el espacio interior desde el que vamos a iniciar esta reflexión. Espacio dentro de un espacio que lo arropa, pues es la casa nuestro punto de partida. Desde ella, la mirada se asoma, se desvanece, vuela, sueña y, a veces, duerme. Miradas que desde dentro pueden ser curiosas, veladas por la celosa cultura o mal vistas, como la propia mujer que al asomarse al vano es tildada de “mujer ventanera”.

¹ GIEDION, S., *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Ed. Alianza Forma, 2003, p. 30.



Subida al Carmen, 2010.

De la exposición *Espacios de la espera*.

Fotografía: Carmen M. Samper.

En este caso concreto, donde las miradas y los adentros son tan singulares, nos dejaremos llevar... Partiremos de unos espacios con un horizonte que ha sido perfilado por la línea quebrada de un terreno montañoso de aspecto rojizo, cuaternario, capaz de delimitar el instante en el que se abre y se cierra el día. Un horizonte cercano que subraya la forma de percibir las distancias y situarnos dentro del paisaje humano. No puedo referirme al espacio vivido olvidando este límite y la necesidad de límite que siempre ha buscado mi mirada. Por ello, la concepción de espacio que experimento es diferente a la que percibe y siente quien ha crecido en un paisaje de planicies infinitas. Tal vez, por ello, el océano de Bretaña, en la Pointe du Raz, por ejemplo, ahogaba la sensación de seguridad que me producía estar en el interior y precisamente esa sensación, la fuerza, las rocas, el olor, el ir y venir de las olas... vuelven a mí como un jeroglífico sin resolver.

Mi territorialidad, mi espacio vital, pertenece a un medio rural con paisaje de montañas, de perfiles arquitectónicos que se adaptan a la orografía de un terreno abrupto, en el que los desniveles se perciben como algo natural, dentro y fuera de la casa. La propia casa es un reflejo de las laberínticas calles que las acogen y sobre las que se asientan. Dentro y fuera hay recovecos, escaleras, irregularidades constructivas y constantes desafíos a la gravedad. Mirar desde dentro es asomarse al vacío y buscar la luz y el aire.

El espacio que nos rodea es esencial como modelo de identidad; nos sitúa; sitúa nuestra historia. De esta forma el espacio/tiempo se alía, pues en cada momento las vivencias suceden en un aquí y en un ahora concretos. Una serie de secuencias que se repiten como el sonido de las campanas. Su tañer es una "voz" conocida que nos informa: de las horas, de la fiesta, del peligro y de la muerte. Desde mi casa las escucho día tras día... por ello, a veces, no reparo en su sonido.

Mirar desde dentro es hablar de tiempo pasado, de lo aprendido, de lo que forma parte de la memoria y de las sensaciones que un espacio interior denota. Y más si se trata de un espacio vivido, al que se vuelve como si nuestra vida, en ciertos momentos, trazase una progresión circular e inconsciente.

[...] se puede señalar, que si la lectura se vincula a la conciencia del conocimiento, la mirada, por el contrario, se relaciona con el deseo carente de nombre que conforma lo inconsciente.

Con ello lo que deseamos poner de relieve es el carácter pasional que subyace a la mirada y que, a su vez, sirve de sustrato a la realización de la obra y a la consiguiente apropiación no personal que de la misma puede establecerse a partir de nuestra aproximación. Desde esta percepción, se puede apuntar que es nuestra mirada la que en última instancia está creando- o, al menos, tiene posibilidad de crear- los productos artísticos, puesto que es la misma la que nos empuja a la experiencia estética y la que, paralelamente, nos permite concebir las obras (...).

[...] la mirada al establecer una red cruzada de relaciones que se interpenetran, estructura la articulación de una memoria y, por ello, la vertebración de una contratemporalidad que escapa a la temporalidad que todo poder impone.²

² PÉREZ, D., *Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Murcia, CENDEAC, Ad Hoc, Serie Ensayo, I, 2003, pp.26-27.

Cuando el crítico e historiador David Pérez nos habla de la lectura como la parte consciente del conocimiento, señala que la mirada es una posibilidad inconsciente, guiada por un deseo que nos permite crear y volcarnos en la experiencia estética de modo intemporal. Al menos, desde la perspectiva del artista, el momento no se mide, más bien se concibe.

Los valores de intimidad tienen en la casa una relevancia especial. La casa es imaginada en la distancia cuando buscamos en la memoria la primera casa que habitamos conscientemente y que no siempre responde a la construcción material que podemos palpar. Nuestra primera casa es nuestra casa natal. Nuestro primer universo fuera del útero materno.

A nuestro alrededor, el trajín de las faenas, de entrada y salida de personas, rodeados de objetos que suenan extraño, de la cacerolas que pueblan las baldas de la cocina, de las despensas donde se guardan los enseres y las provisiones, un lugar donde almacenamos los objetos cotidianos, los que marcan nuestros pequeños horizontes observados desde la pequeña estatura del niño que fuimos. Por eso, a veces, esos espacios que rememoramos no responden a la realidad. ¿Quién no ha visitado un espacio, que en el recuerdo era muy amplio, y al verlo se vuelve insignificante?

Numerosas ventanas nos permiten asomarnos desde distintos lugares. Hay un tiempo para cada una de ellas. Ya sea la ventana donde el estallido del verde lo llena todo. Los reflejos en los cristales, la intimidad de la sala...

Hay espacios en movimiento. Desde dentro, el paisaje pasa de largo y no podemos retenerlo; hay ventanillas con horizontes en calma, con el mar como telón de

fondo... donde el viaje lo es todo. Nuestro proceso creativo es como ese viaje en busca de un destino al que llegar.

Hay espacios inhóspitos de eternas esperas donde la mirada es un acto inconsciente. La mirada del que espera es una mirada distraída. El tiempo la transforma en algo indefinido.

En *El vagón de tercera clase* de Daumier dos personajes muestran interés por el espacio exterior. Un interés que nace del propio automatismo por romper la espera. El resto de viajeros pierden su mirada sin un objetivo al que dirigirla, en el inconsciente que los aísla del resto, mientras sus pensamientos se trasladan a una realidad de la que el tren es el medio para llegar.

RINCONES PARA LA INTIMIDAD

“Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío. La dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas”.

Gastón Bachelard

La arquitectura nos permite tocar, sentir y reconocer los espacios que son nuestros contenedores de vivencias, de rincones para la intimidad, en los que hemos desarrollado aspectos diferentes a la hora de recordar su existencia y la importancia cambiante que, para nosotros, han tenido como lugares de encuentro; para otros, podrían no tener ningún matiz especial que los haga únicos y nos permita destacarlos del resto. Es por



Le coin à l'envers, 2011.

De la exposición *La poética del espacio*.

Sala de exposiciones de la Escuela de arte, Teruel.

Fotografía: Holga Méndez.

ello, que mirar desde dentro implica estar impregnados de connotaciones diversas que individualizan las experiencias y las hacen únicas.

Le coin à l'envers fue una intervención realizada con motivo de la exposición colectiva cuyo hilo conductor tenía su origen en *La poética del espacio*. Esta intervención consistió en una variación sutil realizada en un rincón de la propia sala de exposiciones para transformarlo en esquina. La intencionalidad buscaba cambiar el concepto de rincón, lugar de cobijo, imaginando la acción de una fuerza externa que hubiese cambiado la geometría del ángulo por esa irrealidad geométrica a la que hacíamos referencia en la cita de Gastón de Bachelard. Ese rincón “vuelto del revés” suponía mirar desde dentro, observar, reflexionar, pensar, recordar... se trataba de un ejercicio íntimo donde la luz tiene un papel relevante. Hablar de luz es iluminar, crear imágenes, recordar. En toda casa hay un rincón donde uno elige estar solo.

En ese traer a colación los recuerdos, interviene la memoria y la imaginación; la materia creadora de imágenes que ilustran los recuerdos. La palabra memoria proviene del latín memoria, está formada por el adjetivo meori (el que recuerda); el verbo memorare (recordar, almacenar en la mente). Por ello, recordar es trabajar sobre lo anterior; atrapar, de alguna manera, lo que se escapa por carecer de forma física, de objeto o relato.

“Dentro” sugiere otras palabras como: cerrado, protegido, privado, propio, visceral, oculto, cavernoso... oscuro. Íntimo, familiar, protector...

Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa.³

El espacio, como envolvente, es un contenedor y para buscar su esencia necesitamos el desplazamiento, girar sobre nosotros mismos, como medio para percibir y contemplar cuanto lo llena. Es un volumen ocupado o varios volúmenes que ocupan espacios dentro de ese espacio que los envuelve, que los contiene. Volúmenes que, a su vez, pueden ser contenedores de espacios o de vacíos. En esa percepción hay sumas y restas, hay espacios positivos y negativos. Se trata de una dualidad de relaciones tan estrechas como los límites que separan las luces y las sombras.

El espacio interior en el que guardo mis recuerdos es como la habitación propia en la que el acceso se abre, en momentos puntuales, cuando la necesidad de exteriorizar bulle y el monólogo interno quiere salir para dialogar. Siente la necesidad de dialogar.

En la necesidad de diálogo surge la escultura, la pintura, el trazo... la obra artística, la palabra escrita, la melodía... y salen a la luz tras un monólogo interior rico en interrogantes que al madurar se van resolviendo; aparece una respuesta que se exterioriza: Un "mise à nu". Una forma de sentir la calma como si caminase con *les pieds nus* sobre una planicie infinita. Una forma entrañable de experimentar la

3 BACHELARD, G., *La poética del espacio*, 4ª ed., Fondo de Cultura Económica de Argentina, México, 2000, p.127.

sensación de ser escuchado más allá de las palabras. Una calma nueva en la que tal vez una lluvia imaginaria me llevase hacia la ventana de la sala para mirar desde dentro cómo el paisaje se desvanecía detrás de los cristales empañados: *Je te cherchais, juste après la pluie*; en los cristales podría dibujar con el dedo la línea que les devuelve la claridad y la transparencia. Las líneas serían una ondulación constante de paz por donde atisbar un pensamiento desorientado en busca de la luz. Podría mirar más allá y, sin querer, sentir la ausencia.

[...] os pido que imaginéis una habitación como millares de otras, con una ventana que daba, por encima de los sombreros de la gente, los camiones y los coches, a otras ventanas, y encima de la mesa de la habitación una hoja de papel en blanco, que llevaba el encabezamiento LAS MUJERES Y LA NOVELA escrito en grandes letras, pero nada más. La continuación inevitable de aquel almuerzo y aquella cena en Oxbridge parecía ser, desafortunadamente, una visita al British Museum. Debía colar cuanto había de personal y accidental en todas aquellas impresiones y llegar al fluido puro, al óleo esencial de la verdad. Porque aquella visita a Oxbridge, y el almuerzo, y la cena habían levantado un torbellino de preguntas. ¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias para la creación de obras de arte? Un millar de preguntas se insinuaban a la vez. Pero necesitaba respuestas, no preguntas; y las respuestas sólo podían encontrarse consultando a los que saben y no tienen prejuicios, a los que se han elevado por encima de las peleas verbales y la confusión del cuerpo y han publicado el resultado de sus razonamientos e investigaciones en libros

*que ahora se encuentran en el British Museum. Si no se puede encontrar la verdad en los estantes del British Museum, ¿dónde, me pregunté tomando un cuaderno de apuntes y un lápiz, está la verdad?*⁴

Una habitación propia de Virginia Wolf.

La sala de estar contextualiza el reducto espacial donde las mujeres, por lo general, dejaban fluir el pensamiento. La sala de estar era su reducto natural ya que lo no-natural era escapar de él y buscar más allá. En el texto que precede a este párrafo encontramos un “millar de interrogantes” y entre ellos uno: ¿Qué condiciones son necesarias para la creación de obras de arte?

PENSAR EL ESPACIO

El espacio ha ido modificándose como concepto, de forma paralela a como se han transformando las corrientes de pensamiento. Podemos considerar el espacio como algo concreto y cercano o reflexionar sobre él desde la abstracción y la filosofía. En el caso de la escultura, el espacio ha modificado su concepción pasando por la evolución del bloque a la “apertura” del mismo, de tal forma que la escultura ya no es una forma cerrada y hermética donde la luz solo toca la superficie exterior. La propia escultura se llena de luz interior, deja que traspase su materia. Algo similar a lo que sucede en las obras de Pablo Serrano donde las series *Lumínicas* y *Hombres con puerta* hablan del hombre desde el humanismo. La escultura es contenedora y contenido. Si abro la puerta

⁴ WOLF, V., *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 2008, p.21.

la luz entra, penetra, se refleja en la superficie de metal pulido y sale reflejada con una fuerza que tiene su origen en el interior de la obra. Con la puerta cerrada guarda la posibilidad de la luminosidad. Al abrirla, el hueco se transforma en inmaterialidad.

Cuando los ojos miran, lo construido se hace público, pero si observamos por medio de la reflexión el interior del ser y revivimos un mundo privado, todo lo que aportamos es una realidad de irrealidades o al menos una inmaterialidad que se recoge entre los recuerdos.

Podemos ocupar nuestro rincón y desarrollar mentalmente los proyectos que siempre nacen de ese ejercicio de introspección donde vamos construyendo el episodio que fuimos erigiendo y del que tomamos los matices para la recreación.

En el proceso iniciado es necesario elegir las palabras precisas para construir con ellas una frase; de esa frase extraer un título que, por sí solo, nos da la pista sobre lo que vamos a comentar en esta reflexión.

EL CUARTO DE ATRÁS en Carmen Martín Gaité

Para mirar desde dentro no es necesario poder ver. La acción de ver es algo físico e innecesario ya que para mirar hacia y desde dentro hay que cerrar los ojos y trascender (averiguar algo que está oculto).

Los espacios que construimos nacen de la (re)construcción del tiempo pasado. Es una forma de descubrir en soledad el yo más profundo; de escuchar nuestra propia voz sin oírla.

La verdadera exploración del yo íntimo, en soledad, nos lleva a la voz de Carmen Martín Gaité.

En el momento en el que hay alguien con quien hablar no es tan necesario escribir, «si siempre pudiésemos hablar bien con toda la gente tal como queremos y tuviéramos un tiempo, un plazo narrativo, una pausa para hablar y ser escuchados y escuchar, quizás no escribiríamos. Es como un sucedáneo. En vistas de que no encuentras ese interlocutor te pones a escribir».⁵ Con estas palabras la escritora analizaba la necesidad de diálogo, de escuchar y ser escuchado. Un proceso creativo donde se van hilando las palabras para entretejer el texto; un tapiz donde la primera fase se desarrolló en nuestro rincón particular de la casa; los momentos más silenciosos para un estado mental que reconocemos por ser el que propicia la creatividad de los que elaboramos mensajes; una introspección que permite fundamentar la capacidad reflexiva y dejarla caer en los recuerdos, como materia elaborada para la invención de espacios nuevos donde situar la memoria renovada.

En estas obras confluyen lo primitivo, lo etnográfico y lo natural pero sobre todo lo personal. Se trata de la topografía de nuestro ser más íntimo. La casa útil como metáfora (cito a Santiago Martínez en *Espacios de la espera*⁶). Por la puerta de atrás, existe una dualidad de la vida aparentemente cómoda y un acceso que se resuelve con esfuerzo. La larga escalera es un viaje.



Por la puerta de atrás, 2010.
De la exposición *Espacios de la espera*.
Claustro de San Pedro, Teruel.
Fotografía: Celeste Dolz.

⁵ De la entrevista de Joaquín Soler en el programa *A fondo* (RTVE), 1980.

⁶ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, S., “Cómplice de la arquitectura” en *Espacios de la espera* (Catálogo de la exposición, 2010).



Mano y hebra, 2009.

De la instalación *Hilando palabras*.

Ventana Abierta. Escuela de Arte, Teruel.

Fotografía: Celeste Dolz.

Hilando palabras me llevó a tejer con las palabras un tapiz de alto lizo para llevar a cabo una instalación sobre un ventanal de 3x3m. Desde el exterior se podía leer una serie de “voces” vinculadas al hueco que ocupaba aquella instalación. Pasadas las horas diurnas, al anochecer, pequeñas luces azules conformaban un cielo privado. El umbral del vano, la arquitectura, se convertía en el soporte ideal para la temática que desde hace varios años estaba desarrollando. En el límite entre lo oculto y lo público la tela de hilos, así entretejida, representaba la labor silenciosa de las mujeres.

Louise Bourgeois y LA FEMME-MAISON

En numerosas ocasiones, las femmes-maison han sido consideradas la representación del confinamiento de las mujeres en su hábitat “natural”. Este límite condicionaba su posición frente a la forma de ver y mirar. Los espacios domésticos lo eran todo: su reino y su misterio.

La obra de Louise Bourgeois toma la vivienda desde un punto de vista autobiográfico. Su producción artística la tiene presente como lugar donde las emociones reviven la memoria. Sus casas son un espacio al que vuelve una y otra vez.

Será la obra de Louise Bourgeois un referente cuando hablamos de un proceso en el que volver atrás es rescatar episodios vividos y exponerlos a la luz de la mirada. Una forma de recabar en la memoria como algo necesario para construir la obra de arte y su discurso. Después de este proceso la obra espera calladamente nuestro acercamiento.



La jaula, 2010.

De la exposición *Espacios de la espera*.

Fotografía: Carmen M. Samper.

La poética de los espacios interiores, que son el alma de la casa donde un modo de sentir viene íntimamente ligado a la contextualización de nuestro proceso, nos traslada a un hábitat donde el tiempo está supeditado a condicionantes de tipo climatológico que nos hizo interiorizar “los espacios”. En el hogar aprendimos las palabras, el paso de la memoria, nos impregnamos de los lugares acogedores y de los lugares para los recuerdos. Nos atraen aquellos espacios donde las relaciones humanas cohabitan. Nuestros espacios cotidianos tienen unas ventanas muy pequeñas por las que el trocito de paisaje, de luz o de vida al que nos asomamos se mima como un tesoro valioso.



Hacia lugares de silencio

Soledad Córdoba

Hacia lugares de silencio

5

Soledad Córdoba

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad de Zaragoza
scordoba@unizar.es

Introducción

El arte tiene una función profundamente comunicativa, puesto que la comunicación interpersonal es uno de los aspectos fundamentales de la meta creativa.¹

Con esta frase os invito, a lo largo de este seminario, a reflexionar sobre el sentido que tiene querer expresar ideas que nos conmueven a través de la imagen fotográfica. En esta intervención, planteo como concibo este medio y mi experiencia personal como artista que utiliza la fotografía.

La fotografía como lenguaje plástico

Mi primer contacto serio con la fotografía fue siendo estudiante de Bellas Artes

¹ TRAKOVSKI, A., *Esculpir en el tiempo*, Madrid, RIALP, 2006, p. 63.

en 1998, entre todos los posibles medios artísticos el que más me atrajo y se acercó a mis necesidades. Al principio, la utilicé como una herramienta para documentar acciones performativas, en las que trabajaba en equipo con el que hoy día sigue siendo mi asistente técnico, Ricardo del Pozo. Esas acciones no se realizaban delante del público por lo que el azar, de algún modo, estaba controlado. La posibilidad de controlar casi todo lo que sucedía dentro de la documentación fotográfica que realizaba, me indujo a recrear puestas en escena más elaboradas, con problemáticas más complejas en las que las técnicas fotográficas –modificaciones de iluminación, maquillaje, tiempos de exposición, etc.– ayudaban a intervenir y crear situaciones que eran posibles dentro del espacio. De este modo, empecé a trabajar con lo mágico del engaño a través de las diferentes técnicas.

Es interesante tener en cuenta lo mucho que ha cambiado en 14 años el medio fotográfico, en 1998 se trabajaba solo con fotografía analógica. Esto, sin duda, implicaba tener unos conocimientos sólidos del medio para conseguir los resultados deseados. Por otra parte, la fotografía analógica estaba envuelta por un ritualismo de tiempos dentro del proceso, lo que le daba un carácter inquietante en cuanto a la consecución de la imagen, algo que se ha perdido con la inmediatez de lo digital. Aun así la fotografía sigue siendo lo mismo, dibujar con luz, ya sea sobre material fotosensible o sobre un sensor, y en ambas se tiene que ser igual de riguroso.

Pero sin lugar a dudas, la fotografía digital ha abierto nuevas puertas a la creatividad, la fotografía siempre se ha apoyado en la realidad y sobre esta realidad ha ido creando fragmentos subjetivos desde la propia mirada del fotógrafo. Lo digital ha amplificado al máximo el procedimiento del fotomontaje ya utilizado desde sus anales

por Henry Peach Robinson en 1861 –en *The Lady of Shalott* copia a la albúmina de dos negativos– hasta los fotomontajes más sofisticados utilizados en el mundo del arte, el publicitario, la moda o el fotoperiodístico a través de programas de retoque fotográfico.

De este modo, transformar la realidad, interpretarla y trascenderla con los procesos fotográficos al alcance ha sido uno de los pilares sobre los que se ha ido asentando mi obra artística. Evidentemente, utilizar la fotografía como herramienta para crear nuevas realidades ha hecho que analice el medio fotográfico y sus posibilidades.

La fotografía es un medio muy en boga al igual que democrático, ¿quién hoy día en el mundo tecnificado no tiene una cámara, aunque sea la del móvil y hace una fotografía? Convivimos con la fotografía de forma natural, consumimos imágenes de forma masiva y canibalizamos la imagen hasta tal punto que una imagen fotográfica tiene un tiempo limitado de caducidad. Vivimos en una sociedad que cada vez se está haciendo menos reflexiva debido a este bombardeo masivo de imágenes e información. Se está perdiendo la capacidad para deleitarse con una imagen, analizarla y comprenderla más allá de la superficie o de lo que simplemente representa, nos conformamos con un simple vistazo y ansiosamente esperamos la siguiente. Esta es la cultura capitalista de la voracidad, del aquí y ahora, del tener por tener. Por eso las obras de arte, en las que el soporte y el medio es común al publicitario, corren peligro. Pues el espectador está educando su mirada a un medio irreflexivo y directo haciendo que la mirada reflexiva sobre la obra artística se desvanezca por completo. Esta actitud frívola hacia el Arte es uno de los síntomas de la sociedad que estamos creando. La solución a este problema, que tiene que ver con la educación que estamos recibiendo, se está convirtiendo en la meta de todo artista. Sabemos que la solución radica en reeducar la mirada para ver

más allá de lo que se nos muestra, pararnos unos minutos delante de una imagen y reflexionar, dejarnos conmovir e intentar ver lo que se esconde tras la superficie. Porque el mensaje, la conexión con el espectador, se entabla en esa lectura entre líneas; Y es que mucho del lenguaje artístico reside en la poética, en el significado poético de la imagen, en la que solo a través de este medio es posible hablar de aspectos de la vida del ser humano que difícilmente se pueden expresar de otro modo. Es la relación poética de la imagen la que *lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador ya que de por sí la poesía es una forma especial de relación con la realidad.*²

Lo que hoy denominamos Arte fotográfico se puede extraer de esta frase de Brassai: *“La vida no puede ser captada ni por el realismo ni por el naturalismo, sino solamente por el sueño, el símbolo o la imaginación”.*³

Por este motivo, siempre me ha interesado la fotografía como herramienta y como lenguaje de expresión para comunicar y crear imágenes. Aunque la fotografía tiene muchas más funciones, es un medio que estimula las conexiones con el mundo y con nosotros mismos, nos ofrece la posibilidad de crear nuevas realidades donde las imágenes se desprenden del significado habitual, imágenes que no existen, que están en nuestra imaginación, y estableciendo así nuevos significados. Por otra parte, la fotografía tiene la capacidad de organizar, reorganizar y recrear nuestra memoria. Es una herramienta que nos invita a recordar y que mueve los mecanismos de la nostalgia, explorando los paisajes y los

2 TRAKOVSKI, A., *Esculpir en el tiempo*, op. Cit. Pp. 38-39.

3 ITURBIDE, G., “Graciela Iturbide habla con Fabienne Bradu”, en ANAUT, A., *Conversaciones con fotógrafos*, Madrid, La Fábrica, 2009, p. 34.

lugares más recónditos de la memoria y la imaginación. También se puede vislumbrar como un medio catártico para enfrentarse a las obsesiones, los temores y nuestro día a día.

La cámara fotográfica es un nexo con el mundo exterior y un reflejo de nuestras propias emociones. Con la fotografía podemos aprender a sentir, comunicar y experimentar, al tiempo que estimula la búsqueda de nuevas realidades, la contemplación y los sentidos estéticos.

Al artista le resulta imposible obtener la verdad de la vida. Porque realmente, la verdad objetiva probablemente no exista, todos vivimos nuestras propias realidades, la empatía es un ejercicio que requiere mucha humildad y amar al otro y aun así nunca seremos realmente el otro. Con la cámara se interpreta la realidad, mejor dicho, fragmentos de la realidad que vemos, pues la fotografía no es un documento fiel a la realidad es un testimonio visto desde un punto de vista personal y específico, captado o elegido por el ojo del fotógrafo.

Es evidente que el artista no es un ser neutral sino que con su criterio personal, su experiencia estética, decide extraer de un lugar, de un suceso o de una experiencia un fragmento. El acto de extraer es una forma más de transformar e interpretar la realidad, en esta interpretación se impone un valor inevitablemente personal.

Dicho todo esto, podemos considerar que la tarea del artista –y en este caso del artista que utiliza la fotografía– es sintetizar y hacer una obra poética, a partir de lo cotidiano, que no deje indiferente, pues hay aspectos de nuestra existencia que únicamente se pueden expresar de un modo poético.

El retrato como espacio de reflexión

Todo este trabajo de investigación de la imagen fotográfica y de la labor del artista me ha ido abriendo las vías para profundizar en el concepto de retrato y autorretrato como un rico campo de creación.

En todos mis trabajos aparezco como la protagonista de mis propias fotografías, este hecho no supone un mero ejercicio autobiográfico, el autorretrato lo planteo desde mi propia experiencia como ser humano. Esta experiencia ha consistido en observar y sentir todo lo que me rodea, absorber todos los estímulos del exterior para interiorizarlos, filtrarlos desde mi subjetividad para ofrecerlos nuevamente reinventados y transformados al exterior.

Retrato⁴ (Del lat. *retractus*)

m. Pintura o efigie principalmente de una persona.

m. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona.

m. Aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa.

m. Der. retracto.

~ hablado.

m. Col., Méx., Perú y Ven. retrato robot.

⁴ Significado extraído del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española:
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=retrato (Consultado el 07/05/2012).

~ robot.

m. Imagen de una persona dibujada a partir de los rasgos físicos que ofrece quien la conoce o la ha visto.

*m. Conjunto de las características de un tipo de personas.
ser alguien el vivo ~ de otra persona.*

loc. verb. Parecersele mucho.

Podemos destacar los dos aspectos a los que hace referencia el vocablo, por un lado, las cualidades físicas: el aspecto físico y la apariencia exterior, y por otro, las cualidades morales: carácter, personalidad y la descripción del alma. Esta última es la más inquietante y desde la que comienzo toda mi investigación personal como artista.

Desde la perspectiva del que se autorretrata, el retrato se convierte en un acto de búsqueda interior donde la intención es dar respuestas a interrogantes universales e inherentes a nuestra existencia como seres humanos. De igual modo, es una necesidad de autoconocimiento y autoconfirmación –quiénes somos, qué lugar ocupamos– en definitiva la constante búsqueda de la identidad.

Otra de las lecturas del autorretrato sirve como tentativa para constatar el paso del tiempo, somos un cuerpo que nos ha tocado habitar, que se define por sí solo, que evoluciona con independencia de nuestra mente, que enferma y se transforma. Al igual que el hecho fotográfico, el retratarse es un acto de intentar congelar un presente, revivificar y reconstruir el pasado, es una prueba de nuestra existencia ante la necesidad de perdurar en el tiempo.

Al que se detiene a mirar un auto/retrato le invade un deseo por ver más allá, esto es lo que nos incita a observar detenidamente. Pues en toda contemplación de un retrato existe un espíritu *voyerista* que no podemos reprimir. Al detener nuestra mirada, de algún modo, estamos entrando en la intimidad del retratado, analizamos sus facciones y sus expresiones queriendo descubrir más del sujeto que se nos muestra.

El artista se encarga de ofrecernos diferentes vías de diálogo, pues con su retrato nos muestra un desnudo figurado de su intimidad, ofreciéndonos parte de una posible identidad, sabiendo que ese diálogo puede disfrazar la verdad y ofrecernos otras posibles realidades que son verdades interpretables.

Construcción de un lenguaje propio: referentes

Un artista tiene el compromiso de saber lo que se hace hoy en el mundo del arte y lo que se ha hecho a lo largo de la historia. Igualmente, tiene que tener una formación de conocimientos técnicos y teóricos necesarios para construir su opinión crítica. Todo artista siempre se ha servido de un maestro, un referente o un punto de apoyo del que partir. Para la construcción de mi lenguaje artístico me he basado en una amplia iconografía visual con referentes muy variados, desde la pintura clásica hasta la fotografía actual. En mis comienzos me interesaron en especial las creaciones realizadas por las artistas de los años 60 y 70 donde utilizaban su cuerpo como objeto sufriente y activo en *happenings*, *performances* y acciones cuyos procesos quedaban registrados a través del documento fotográfico y el vídeo, entre las que destaco las obras de Marina Abramovic, Ana Mendieta, Gina Pane, Carolee Schneemann o Yayoi Kusama. Por otra parte, me interesa la obra de artistas que utilizan la idea de autorretrato, de búsqueda del

yo y la utilización o representación del cuerpo como medio de trabajo artístico a través de la fotografía, la escultura, el dibujo, la instalación o la pintura como Cindy Sherman, Francesca Woodman, Elena Almeida, Louise Bourgeois, Kiki Smith, Bill Viola o Rebeca Horn. Y los trabajos de artistas que a través de la fotografía hablan de la extrañeza, la singularidad del ser humano, la relación con la naturaleza, la transformación de esta por medio de la tecnología, a través del ensueño, lo mágico y lo fantástico, donde lo extraño está presente en lo cotidiano, conviviendo y creando una nueva e inverosímil realidad, como sucede en las obras de Gregory Crewdson, Tom Chamber, Robert Parkeharrison o Gilbert Garcin. O, simplemente, fotógrafos maravillosos que utilizan la fotografía como su medio de expresión artística donde la técnica y el concepto forman un equilibrio, como en la obra de Graciela Iturbide, Henri Cartier-Bresson, Duane Michals, Diane Arbus, entre otros muchos.

Hacia lugares de silencio

En cuanto a mi trabajo artístico y lo que se refiere a la creación de mi obra, lo entiendo como un único gran proyecto que se ha ido ramificando, atendiendo a un hilo conductor: el ser humano y su realidad y el cuerpo como ese lugar vital que habitamos. A partir de estas dos amplias ideas surgen de forma casi obsesiva elementos significativos que giran en torno a la identidad, el cuerpo, la naturaleza de la creación (acto creador), el concepto de tiempo (temporalidad), la relación del ser humano con la naturaleza y los límites de la realidad y lo inverosímil.

Lacrima (1999-2001), Del cuerpo (2001-2005) e Ingrávida (2004-2005)

[Figs. 1-3]

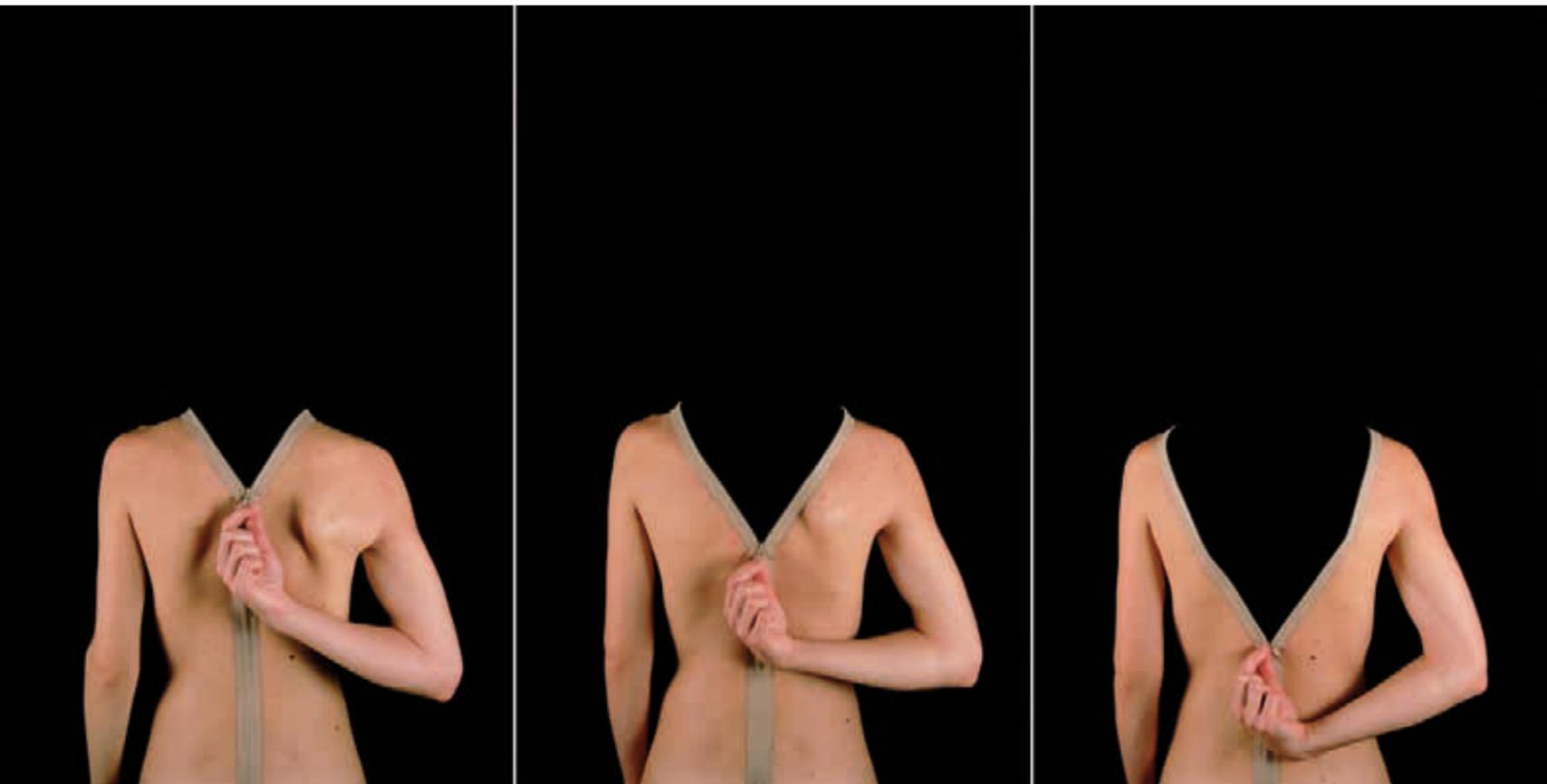


Fig. I. *Asimilación II*, 2003. 3 C- print, 100x70 cm/ud. Soledad Córdoba ©



Fig. 2. *Herida*, 2003. 3 C-print, 70x50 cm/ud. Soledad Córdoba ©



Fig. 3. *S/T (Ingrávida)*, 2005. 4 C-print, 126x84 cm/ud. Soledad Córdoba ©

Parto de la idea de utilizar el cuerpo como medio y como tema, para ello compongo diferentes acciones o historias que narran procesos y metamorfosis que se suceden en él y lo tienen como protagonista. De este modo, el cuerpo aparece como *objeto y soporte de la obra* –desde la propia reflexión hacia el contexto social (desde mi interior hacia el exterior)– y como *lugar y contenedor* –donde se suceden transformaciones, el cuerpo es presentado como un receptáculo de experiencias sensaciones y de memoria–.

Existen multitud de formas de entender el cuerpo, algunas son físicas y otras mentales. En mi obra hablo de nuestra corporeidad frágil, mutable y accidentada, como ese lugar que habitamos y todo lo que le suceda nos inquieta y perturba. Por ese motivo el miedo a la enfermedad, al dolor y a la muerte es constante en mi trabajo y los represento a través de imágenes que guardan un equilibrio entre lo bello y lo siniestro. El dolor que provoca este miedo deviene del pánico que sentimos ante cualquier mutación de nuestro cuerpo, no solo porque ese cambio sea síntoma de vejez o enfermedad, sino que con esa “pérdida” entra en crisis nuestra propia identidad.

La búsqueda constante de la identidad pone en marcha los mecanismos del inconsciente. El ser humano va creando diariamente su identidad, se va redefiniendo y redibujando –no somos iguales que hace unos años– evolucionamos, nos transformamos, nos encontramos y nos perdemos.

Somos múltiples combinaciones de nosotros mismos y de nuestro entorno, somos nosotros y otros. De este modo, en mi trabajo hablo de la sensación de sentirse en cárceles dentro de nosotros mismos, dentro de redes, de marañas que nos poseen y

no nos dejan libres y como esas marañas, a veces, son fluidos que salen como residuos o purgas necesarias para renovarnos, purificarnos y reconstruirnos.

La esencia de la creación está presente en el cuerpo como una fuente inagotable de creación, de generación de vida, de imágenes, de extraños objetos... Por eso, represento muchas de las veces un cuerpo al que le surgen extrañas excrecencias, formas de vida, un cuerpo en constante transformación.

La idea de paso del tiempo viene marcada a través de la secuencia fotográfica, la imagen quieta, atrapada y congelada en el tiempo ofrece una forma distinta de interpretarlo, no real y no lineal, a diferencia de la imagen en movimiento en la que el ritmo está impuesto. Este tiempo interpretable invita al espectador a realizar diferentes lecturas de una obra marcando su propio recorrido y ritmo.

Un lugar secreto (2007-2009) y En el silencio (2009-2012)

[Figs. 4-7]

Del cuerpo como contenedor a la naturaleza como continente del ser humano. Tras esta reflexión surge *Un lugar secreto*. A nivel técnico y formal conserva la estética de mis trabajos anteriores, lugares vacíos y oscuros donde el único protagonista es un personaje al que le suceden cosas durante su interrelación con los elementos que están en la escena. Debo añadir que existe una evolución de los medios analógicos a los digitales, lo que me permite crear escenas más inverosímiles. A medida que avanza *Un lugar secreto* irrumpe en la escenografía la luz natural, con la que voy construyendo espacios totalmente blancos, esto supone un cambio en la condición visual y estética



Fig. 4. *Un lugar secreto I*, 2007.
(Detalle nº 4) *5 Cajas de luz*,
100x150 cm/ud. Soledad Córdoba ©



Fig. 5. *Un lugar secreto IX*, 2009.
C-print, 125x138 cm. Soledad Córdoba ©



Fig. 6. *En el silencio*, 2009.
C-print, 82x190 cm. Soledad Córdoba ©



Fig. 7. *En el silencio VI*, 2010.
C-print, 125x268 cm. Soledad Córdoba ©

–de imágenes de clave baja a clave alta– planteándome conceptualmente nuevos retos y vías de diálogo.

Un lugar secreto y *En el silencio* representan ese pequeño espacio donde se confunden los límites de la realidad y la imaginación, lo natural y lo sobrenatural, lo bello y lo siniestro... lo real y lo fantástico. Lo fantástico que viene dado por ese extrañamiento que experimentamos cuando observamos lo que nos rodea, todo parece normal pero si nos paramos a reflexionar sobre lo que vemos y conseguimos abstraernos estaremos trascendiendo a nuestra propia realidad. Y esta sensación es casi como una conmoción, como un paréntesis en nuestra cotidianidad. Esta posibilidad que tenemos de trascendernos a nuestra propia realidad diaria es uno de mis objetivos dentro de mi proceso de creación. Para sobrevivir en una sociedad donde la presión y la competitividad deshumanizan nuestro día a día, es necesario casi como terapia, imaginarnos en otros lugares y escapar, huir por minutos a un espacio donde el silencio nos permita repensarnos como naturaleza que somos y habitamos.

En mis obras el extrañamiento se refleja sobre los personajes que habitan en cada una de las fotografías. Los personajes son como apariciones, confusos, conmocionados, abstraídos o perdidos y se funden, integran y habitan en el entorno. Cada escena se convierte en un espacio atemporal que trasciende a la memoria y que invita a viajar por la ensoñación y la nostalgia.

Gran parte de las obras que conforman *En el silencio* están realizadas en la propia naturaleza, paisajes agrestes y boscosos donde el personaje se muestra con una actitud de contemplación. De igual forma, en las escenas de interiores la naturaleza se desliza y

está en nuestras vidas a través de elementos como pájaros, insectos, plantas... En todos estos encuentros el silencio se configura, despojado de toda su objetividad y literalidad, como la condición necesaria para crear ese diálogo silencioso con nuestro entorno natural.

En definitiva, lo que propongo con mi obra es una complicidad con el espectador, desde un lenguaje poético donde el espectador es libre de navegar por cada una de las imágenes, apropiándose y dándoles nuevos significados que yo ni siquiera he planteado y esto, sin duda, enriquece el sentido de mi obra.

6



Instalaciones de José Prieto y Vega Ruiz.

José Prieto Martín

Instalaciones de José Prieto y Vega Ruiz

6

José Prieto y Vega Ruiz

*Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad de Zaragoza
perancho@unizar.es*

Instalaciones de José Prieto y Vega Ruiz.

“Atreverse a dar una definición exhaustiva y globalizadora de escultura es temerario, teniendo en cuenta la velocidad con que han sucedido las manifestaciones artísticas a lo largo del último siglo, su sorprendente heterogeneidad, y sobre todo porque ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera en su derecho a la vida”.¹

Antes de hablar de nuestras instalaciones, vamos a aproximarnos, brevemente, al **concepto escultórico**, determinando algunos de sus cambios esenciales, y, haciendo un breve acercamiento a las variaciones que se han producido en los elementos fundamentales de su lenguaje: materia y forma; espacio; tiempo y movimiento.

¹ ADORNO, Theodor W. (1979): *Teoría estética*. Akal. Madrid, p. 9.

La ampliación de este concepto comenzó a finales del siglo XIX, cuando los artistas se aventuraron a incorporar multitud de nuevos materiales, rompiendo los límites entre el material y la forma. Y cuando, las formas se fueron modificando y acercando a la abstracción. Con ello aumentó el carácter matérico de la escultura, manteniendo los materiales clásicos, e introduciendo y aceptando nuevos. Durante el siglo XX, se dilató mucho más este carácter matérico, ya que, además de los materiales reciclados, orgánicos, e, industriales, con formas rigurosas y simétricas; se introdujeron los audiovisuales, la luz; el cuerpo del artista, y se produjo la desmaterialización del arte.

También se ha ido transformando, el concepto de espacio escultórico, modificándose, con la aparición de los avances científicos y de las corrientes de pensamiento, y acomodándose a las diferentes etapas de asimilación del hecho espacial. A grandes rasgos, desde los creadores primitivos hasta el siglo XX, el espacio se concebía cómo un volumen tridimensional cerrado y simbólico, un arquetipo en forma de bloque; pero, al llegar esta centuria se produjo la ruptura total del bloque cerrado la escultura se fue abriendo, y el espacio envolvente penetró y se fundió con ella, rasgándola y vaciándola, produciendo la apertura del bloque hacia el exterior. Perdiendo, así, su carácter cerrado, para formar parte del espacio que la rodeaba. Renunciando a su formulación como masa en el espacio, para convertirse en espacio delimitado, estructurado y ordenado.

Generalmente aceptamos que lo específico de la escultura, es el desarrollo espacial, teniendo esto presente, la variable tiempo no parece corresponderse con la esencia de lo escultórico. Pero la física moderna nos dice que estudiar el tiempo es estudiar el espacio y la materia. Ha sido la integración del tiempo en el contexto de

la física, principalmente desde el planteamiento de la *teoría de la relatividad*. Así como, la incorporación del vacío y la desmaterialización de la obra escultórica, en la que el espectador debe reconstruirla mentalmente en el espacio. Lo que ha producido un cambio en la vinculación del hombre hacia el objeto escultórico.

Teniendo, todo esto, presente trabajamos desde comienzos de la década de los noventa, en el ámbito de la instalación, investigando y abordando proyectos relacionados con aspectos sociopolíticos de la sociedad occidental. Enfocados hacia la reflexión sobre la condición humana, apelando a la dimensión social y política que la define. Para ello recurrimos a procedimientos heterogéneos, desde los más formales, a las maneras más eclécticas trabajando con materiales clásicos, actuales o, fundiendo materiales cotidianos con técnicas tradicionales. Mediante procesos escultóricos o pictóricos, videos, ambientaciones sonoras, acciones y happenings. Todas nuestras obras se pueden definir como instalaciones sonoras², moldeables que se reinterpretan, reinstalan, se adaptan y amplían en los diferentes espacios expositivos, ya que, todas ellas se constituyen en una especie de ***“work in progress”*** que al tiempo que se desarrollan, se revisan, aumentan y readaptan de continuo, retroprogresivamente, según las necesidades expositivas que cada situación física (y/o social) manifiesta. Podemos decir que, todas ellas, se dilatan en el espacio y en el tiempo. Cada vez que las hemos reinstalado en un espacio su distribución, combinación y ordenación en este lugar se ha realizado haciendo un análisis exhaustivo del mismo. Por lo, tanto su plasmación está íntimamente relacionada con él; y, de ningún modo han concluido, por el contrario, permanecen abiertas y dependen directamente del lugar donde la obra ocurre,

2 Realizadas con el músico Daniel Ríos en el Laboratorio de Sonido del Ayuntamiento de Zaragoza

adaptándose, renovándose y revisándose en función del espacio, del lugar y del paso del tiempo. Por lo tanto se trata de obras perennes y mutables a la vez, una paradoja pues quiebra en buena medida la definición de instalación y uno de sus principios fundamentales: lo efímero

En definitiva, nuestras instalaciones varían aunque sin modificar su mensaje, explicitan una reflexión crítica y de denuncia de aspectos socio-políticos de la sociedad occidental:

1. **los conflictos bélicos**, y sus consecuencias, en la trilogía formada por: **ALERTA**; **REFUGIO** *puesto de seguridad relativa* y **SOUVENIRS**, *soldiers of the World*.
2. **el sentido y la existencia de las fronteras, los territorios, las banderas** en **GRENZE**.
3. **la degradación del medio ambiente** en **DEPREDACIÓN**.
4. **la inoperatividad del arte** en la sociedad del consumo y del espectáculo en **RECIPIENTES PARA NADA**.
5. **el conocimiento, y la paradoja** en **CULTIVARSE**, y en **BACCALAUREUS**.

1. Los conflictos bélicos

ALERTA (1991-2003), la ciudad de vidrio, surgió a partir de los acontecimientos bélicos provocados por el conflicto del Golfo Pérsico en 1991. Con ella creamos un espacio envolvente, estableciendo y conformando un lugar con morfología urbana, para

desarrollarla seguimos las tesis de Gideon Sjoberg³ que basa su teoría en el concepto de que según el tipo de tecnología presente en una sociedad se conforma su morfología urbana. Y, las investigaciones de Antonio Zarate, sobre el espacio interior de la ciudad: *“la morfología es el lenguaje espacial a través del cual se manifiesta el contenido, ya que refleja estilos de vida, modelos y condiciones de organización socioeconómica que se han sucedido a través del tiempo”*.⁴ La construimos en el Centro Nacional del Vidrio, sito en la Antigua Fabrica de vidrios de la Granja de San Ildefonso (Segovia). En esta instalación simulamos una situación de alerta, mostrando un brevísimo instante antes del bombardeo de una ciudad, vista desde arriba, con sus calles vacías y edificios penetrables, frágiles, vulnerables, a punto de estallar; *“asediada”* por un cerramiento con forma de cruz, que especifica los límites y controla el espacio impidiendo el libre movimiento, ya que necesitamos una zona inviolable que el espectador no debe transgredir. Ceñimos a esta cruz una cinta para subrayar la situación de emergencia o accidentalidad. Empleamos un potente elemento centralizador, una sirena luminosa giratoria, a modo de *“corazón vivo”* intermitente, que seduce y alerta. Amenazamos la ciudad con miniaturas de aviones estáticos, suspendidos en el espacio. Y bombardearemos el espacio con un pa(i)saje⁵ sonoro *“Alerta”*.

Al exponer Alerta en Guernika en el año 2000 empezó a gestarse **REFUGIO** (2001) o *puesto de seguridad relativa*, instalación sonora en la que tiene mucha importancia la

3 S. SJOBERG, G. (1960): *The preindustrial city. Past and present.* New York, The Free Press.

4 ZARATE, A. (1991): *El espacio interior de la ciudad.* Madrid, Síntesis. p. 73.

5 Hablar de paisaje sonoro puede parecer contradictorio. La etimología de la palabra paisaje hace referencia esencialmente al sentido de la vista. Pero, por otra parte, algunas músicas producen efectos estéticos que insinúan paisajes que pueden considerarse sonoros.



Figura: 01 ALERTA

Título: Detalle de la instalación *Alerta*

Técnica: Mixta

Medidas: variables

Lugar y fecha: Monasterio de Prado, Valladolid

Cortesía de la Junta de Castilla y León

presencia de la memoria y la memoria oral. En Guernica, tuvimos la fortuna de conocer y grabar a Luis Iriondo Aurtenetxea (1922)⁶, superviviente del bombardeo de esta ciudad por la aviación alemana (Legión Cóndor, 26/04/1937). También, nos pusimos en contacto y grabamos a supervivientes: de la Batalla y asedio de Belchite (se inició el 24/07/1937) Teresa Mayandia, Domingo Serrano, Ismael Beltrán, Manuela Lobe; de la Crisis de los Misiles en Cuba (del 14 al 28 de octubre de 1962) a Anna Cabre i Pla que estudiaba en Estado Unidos durante este conflicto; Y, del conflicto de los Balcanes (1991-2001) a Jesús Antoñanzas miembro de la ONG Movimiento por la Paz el Desarme y la Libertad (MPDL) que estuvo cumpliendo labores humanitarias. Con el material sonoro registrado elaboramos el pa(i)saje sonoro "*Testimonios*" elemento vertebral de esta instalación.

⁶ Recientemente se han publicado (19 abril 2011) sus recuerdos en un libro titulado "*El Chico de Guernica*" con motivo del 74 aniversario del bombardeo de Guernica.

Para su confección nos interesaron en especial las experiencias vividas por supervivientes confinados en muchas ocasiones en espacios físicos limitados, que debieron acomodarse a las condiciones de vida que les tocó vivir en los conflictos, así como las estrategias activas que desarrollaron para “sobrevivir” en su nuevo “hábitat”. Testimonios sonoros de experiencias humanas dramáticas: que muestran lo dura que es la supervivencia durante los periodos de guerra, en los espacios reducidos, enrevesados y en muchas ocasiones claustrofóbicos de los refugios de las ciudades bombardeadas.

Refugio solo se ha mostrado en un espacio expositivo, la Sala Cillero del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón en Zaragoza. En ella recreamos una simulación efímera de un refugio que escondía y protegía. Dejamos que el espectador transitara por la instalación invitándole a realizar un recorrido, guiándole sus pasos. Pudiendo localizar en todo momento su posición y acomodarse a las condiciones del lugar. El espacio se ocupaba de una manera mental adquiriendo funciones metafóricas sobre los desplazamientos en el tiempo y el espacio. Era un recorrido extraviado en la incertidumbre por los distintos habitáculos. En el aire se oían las voces de la memoria colectiva que permanecían encerradas en aparatos de radio de los años 50. Como en el sonido hay testimonios registrados de un miembro del MPDL, que estuvo en la guerra de los Balcanes reinstalamos la obra de Grenze “*Enclave protegido*” para ocupar el espacio central de la sala con ella se simula una tumba musulmana con una inscripción en plomo (Sarajevo) y con una reflexión: “*dokivim cekati cu*” (mientras vivo tengo esperanza) construida con pan, ya que, dicen que el pan es la vida, y, es un alimento de primera necesidad y de gran importancia durante las guerras.



Figura:02 MILLANS

Título: *Millan's cherry tree house*

Técnica: arbol, madera y cuerdas

Medidas: variables

Lugar y fecha de inicio: Cerralbo (Salamanca) julio de 2007

El concepto refugio también ha tenido un desarrollo hedonista en nuestro work in progress ***Millan's cherry tree house***, comenzado el verano de 2007, y aun, no concluido. En él nuestra actividad de autoconstrucción y de configuración del paisaje comienza con la actividad de habitar un espacio natural; de esta forma el habitar es la acción y el construir el proceso que da sentido al concepto refugio. Además, nos remite al concepto cabaña (de madera) un espacio para pensar de Martin Heidegger. Es un refugio, en construcción, para una poética contemplativa, una casa de madera⁷, elevada del suelo en lo alto de un cerezo

⁷ La madera utilizada para esta obra, procede de palés reciclados, que hemos obtenido del poblado más próximo. Todo la construcción esta ensamblada, sujeta o atada al árbol para no dañarlo. Nos interesaba utilizar palés debido a que este armazón de madera se emplea para el movimiento de carga, ya que, facilita su almacenamiento, levantamiento y manejo con pequeñas grúas hidráulicas. Se empezaron a utilizar en la Segunda Guerra Mundial, para el suministro a las tropas, no esta claro si fueron primero los europeos o los americanos. Sus medidas están relacionadas con el ancho de los vagones de tren de Europa.

centenario, que se mimetiza con el árbol. Con el creamos un espacio/lugar en el que el arte y su construcción, el pensamiento y su ocupación están relacionados.

Cerramos esta trilogía con **Souvenirs. Soldiers of the World**, (2003-2008) que surgió a raíz de la crisis de los ejércitos tradicionales, que, en nuestra opinión, se origino en el mundo tras el atentado terrorista del 11S de 2001, al *World Trade Center* de Nueva York. Este suceso, que nos evocó una de las primeras formas del arte del camuflaje en la guerra "*el caballo de Troya*", fue retransmitido en directo por la televisión. Su singularidad, sirviéndose de estrategias de ocultación y de invisibilidad, para atacar por sorpresa, un territorio y objetivo civil, "anuló" al ejército más poderoso del mundo. *Souvenirs*, personifica un compendio de los ejércitos del siglo XX (un siglo herido por el hombre). Su forma espacial la establecemos, con una estructura central que se apropia del espacio expositivo, su función es proteger, cerrar y encerrar a los soldados que forman una composición de unidades militares alineadas semienterradas, en un espacio envolvente, delimitado, estructurado y ordenado. Esta compuesta por soldados de terracota y porcelana, realizados en el Taller-Escuela de Cerámica de Muel (Zaragoza). Concluimos la ocupación espacial con unos componentes periféricos: imágenes registradas de los soldados construidos con arcilla y banderas. Envolvemos todo, con un pa (i)saje sonoro "*Phamplet*", "*Historia de un soldado*".

Al mismo tiempo, que se expone *Souvenirs* se entierran (esconden-eclipsan) parte de estas figuras. Dejando a estos frágiles soldados avanzar hacia el interior de la tierra, contradiciendo, de ese modo, el habitual desenterramiento propio de cualquier excavación arqueológica y creando un efecto de hipotética **inversión arqueológica**. Con esta *acción*, desmaterializamos la obra, para que, el espectador la reconstruya



Figura: 03 SOLDADOS

Título: Realización del ejercicio de ocultación

Disparates, obra perteneciente a la instalación
Souvenirs Soldiers of the World

Técnica: porcelana esmaltada, arcilla, barro y abeto
Lugar y fecha: Los Planos, Teruel 2008

mentalmente. Y, creamos sobre el enterramiento, un monumento/recuerdo “*vivo/ creciente/anónimo*”, plantando un **árbol** a modo de *xoanon*. Una especie de “Iceberg” del que solo se ve una parte y cuyos elementos fundamentales (los soldados) están ocultos, no tienen imagen, y se sustraen a la vista.

2. El sentido y existencia de las fronteras

GRENZE (1994-1997), acerca al espectador al concepto frontera⁸ como dimensión física; como creación de una línea territorial artificiosa; y, como territorio indefinido, cambiante e inseguro. Un aspecto que se remonta a los comienzos de la especie humana, cuyo avance y supervivencia siempre ha estado ligado a una continua superación de fronteras intransitables. Planteando las dificultades del sujeto en el espacio socio-político, en concreto, en la línea terrestre geográfica que divide los territorios erigiendo fronteras y fabricando Estados. El mapa político del mundo actual es el resultado de un largo proceso en el tiempo. Gran parte de las fronteras se han “establecido” en el siglo XX. Muchas no son definitivas y siguen siendo objeto de discusión entre Estados.

En la puesta en escena de este trabajo hay una serie de representaciones espaciales efímeras “site specific”, creadas con pigmentos de colores y con tierras, ocupando el suelo, y, a veces, las paredes. Los lugares donde estas obras ocurren son contenedores para un espacio pictórico. Los soportes argumentales del discurso de Grenze (frontera en alemán), pretenden recordar y reflexionar sobre temas relacionados con Europa y sus pueblos: el nacimiento de la Europa comunitaria “*Naissance de l’Europe*”; el tratado de Schengen “*Flane*”; y la guerra de los Balcanes una guerra europea, étnica y religiosa con ilustres genocidas que cometieron muchos crímenes, y que fragmento Yugoslavia, creando nuevas fronteras

⁸ Como dice André Louis Paré : “Desde un punto de vista topográfico, la frontera traza una línea entre el propio entorno y el exterior, el aquí y el allá, lo próximo y lo lejano. En el plano estético, la frontera diferencia lo visible de lo invisible y hace que los espacios se transformen en paisaje. En Paré, André Louis (2010):*Espacios ,paisajes, fronteras*, San Sebastián, revista Zehar, n° 67,p.42.



Figura: 04 FORTALEZA

Título: *Europa Fortaleza*, obra perteneciente a la instalación *Grenze*

Técnica: Madera, luz fluorescente dorada, pintura

Medidas: 210 x 510 x 110 cm.

Fecha: 1995

Obra realizada con motivo de la exposición *Reordenacions. 10 anys d'art Contemporani a l'Artesa de Gracia*, en el Palau de la Virreina de Barcelona.

Obra perteneciente a la colección de Arte Contemporáneo de La Paeria de Lleida

“Enclave protegido”: En ella simulamos un enterramiento musulmán con una inscripción en serbocroata elaborada con caolín *“dokivim cekati cu”*.

Para concretar, aun más, la idea se crearon piezas de un gran impacto visual para los muros: unas a modo de graffitis: *“Schengen”* y *“Scklavenhandel”*; otras con archivadores metálicos que portan pequeñas cabezas de diferentes materiales y colores para recordar el control que existe en las fronteras *“Identidades archivadas”*; Y en tercer lugar múltiples banderas de madera que visten los colores de las naciones de la Unión Europea conformando una serie. Concluimos esta puesta en escena con una representación escultórica: *“Fortaleza Europa”*, un gran cofre (del tesoro) de madera teñido de azul. En el lugar en el que iría la cerradura, para abrir

este cofre, recortamos la silueta de la línea fronteriza de la Europa comunitaria. Una luz dorada sale, a través, de esta línea fronteriza, seduciendo a los que la ven e incitándoles a entrar. Esta obra se construyó para la exposición en Barcelona en el patio del Palau de la Virreina y ocupó, después, el Claustro del Roser de Lérida

En todo el espacio se escuchan mensajes a través del pa(i)saje sonoro "*Grenze*" advirtiendo a la sociedad sobre la actualidad de las fronteras y su relación con el tema de tráfico de esclavos. Y en unos monitores se puede ver un video "*Transito*" en el que se ven piernas deambulando por el espacio fronterizo y se oyen sus pasos.

3. La degradación del medio ambiente

DEPREDACIÓN (2000-2008). En este proyecto mostramos nuestro desasosiego por el deterioro del entorno en detrimento del equilibrio de los ecosistemas naturales. El camino de la especie humana hacía la construcción de un sistema artificial como sistema rival de la biosfera se inicio: con el descubrimiento del modo de encender *fuego* en los grandes bosques y praderas; con actividades, sometidas exclusivamente al azar, como la *caza* y la *pesca*, con la *domesticación* de los animales para explotarlos; con la *agricultura*; con el desafío del metal a la piedra como material predilecto para fabricar armas para matar; y con la extracción de metales y minerales, que ha ido esquilmando el subsuelo y sus recursos no renovables.

En la actualidad este sistema artificial sigue creciendo de forma acelerada, modificamos los cauces naturales de los ríos; para mejorar el rendimiento de los cultivos, nos servimos de productos petroquímicos altamente tóxicos, que se internan

en la cadena alimentaria, afectando a la salud humana. Nuestras industrias expulsan, enormes cantidades, de vertidos nocivos para la salud humana. Acumulamos productos tóxicos y residuos que envenenan el medio ambiente y contaminan las aguas subterráneas.

En la puesta en escena de este trabajo hay una serie de instalaciones efímeras “site specific” elaboradas en el suelo con arcillas, sales minerales y tierras. Con ellas reflexionamos sobre: *la agricultura* en “Arar” el suelo de Torre Ariz (Basauri), lo aramos, lo erosionamos, lo dañamos, como metáfora sobre la agricultura que ha favorecido su deforestación, su contaminación y su erosión. El suelo es un bien precioso, que tarda mucho en regenerarse, los daños sufridos por él acaban afectando a todo el ecosistema, los residuos se filtran hasta el subsuelo, llegan a los acuíferos y pasan a la flora, y a la fauna; *el agua* y su ausencia, en “Mapamundi desecado”. Los mapas reflejan la conciencia del espacio, que a su vez deriva posiblemente de una gran variedad de perspectivas: local, regional, global, etc. Para construir este mapamundi tenemos en cuenta el mapa políticamente correcto de Arno Peters⁹. Hemos representado los océanos y los mares con sales minerales; y los continentes con arcilla materia muy abundante en la tierra que se ha empleado desde la mas remota antigüedad por el hombre para construir utensilios, y luego darles permanencia con la cocción; como dice Gordon Childen: “*la cerámica, es quizá el primer uso consciente que ha hecho el hombre de los cambios químicos*”.¹⁰ Además, hay una serie esculturas sobre la caza actividad que es tan

9 En 1974 el cartógrafo Alemán Arno Peters presentó y popularizó la **proyección de Gall-Peters**. Es una proyección cartográfica que apareció por primera vez en 1856 publicada en el *Polish Geographical Magazine* por James Gall. La ONU y muchas ONG la adoptaron convirtiéndose en la visión políticamente correcta del mapamundi.

10 V. Gordon Childen (1956): *Man makes himself*. Londres. P. 83-84.



Figura:05 PARRULA

Título: *Parrula*, obra perteneciente a la instalación
Depredación

Técnica: madera, piel sintética

Medidas: 200 x 400 x 50 cm.

Lugar y fecha: Sala Bayeu del Edificio Pignatelli, Zaragoza
2001

Obra realizada sobre una pared de esta sala de
exposiciones

antigua como la humanidad, pues los humanos pueden ser considerados depredadores desde los homínidos, que primero fueron carroñeros, y se fueron transformando en cazadores, ayudándose de trampas. Cualquier forma de caza, partía de un profundo conocimiento de los hábitos y las costumbres de la presa. La probabilidad de éxito aumentaba cuanto más indefensa estaba la presa. Para concretar esta idea se crearon piezas de un gran impacto visual buscado para atraer y repeler al espectador.

Una de las causas de las extinciones masivas de especies es el surgimiento de entre los primates de África, de una especie que se fue expandiendo por todo el planeta y estampó su sello. Por donde asomo esta especie que se autodenomina *Homo Sapiens* todo el entorno quedó transformado. Para concretar esta idea y perpetuar la presencia, de forma simbólica, de algunas especies animales exterminadas directa o indirectamente por el Homo sapiens: como el *bucardo*, el *dudu* y el *milodonte*. Creamos "*Perdidos para siempre*" una instalación con sus imágenes proyectadas sobre la pared, con tres arcaicos proyectores de diapositivas de la extinta URRS. Acompañadas de sus esqueletos colgadas a su lado.

Su pa(i)saje sonoro "*Merzbau*" es un collage, homenaje a la obra, del mismo, nombre de Kurt Schwitter, en él combinamos y recuperamos sonidos históricos y sonidos concretos (fuego, tecnología bifacial, metales, pólvora, bomba atómica, motor de explosión) con un espíritu dadaísta, desarrollando la obra en el espacio hasta producir un ámbito sonoro.

Una parte de depredación todavía está en proceso de transformación **EVIDENCES, Crime Scene Investigation (C.S.I.)**, se inscribe en un proceso de investigación sobre nuestra

sociedad y sus hábitos de consumo. Para su construcción hemos ido recogiendo, durante varios meses, basuras (no degradables), que se quedan visibles a lo largo de las orillas de los ríos: Gállego, Turia, Alfambra y Guadalaviar. Con ellas obtenemos huellas y fragmentos de imágenes (en negativo), que inmovilizamos creando la obra final con escayola un material de color blanco que es la combinación perfecta de forma y limpieza.



Figura: 06 PERDIDOS

Título: *Perdidos para siempre*, obra perteneciente a la instalación *Depredación*

Técnica: mixta

Medidas: dimensiones variables

Lugar y fecha: Sala Bayeu del Edificio Pignatelli, Zaragoza 2001

4. Inoperatividad del arte

RECIPIENTES PARA NADA (1986-1999) es una sobria exposición laberíntica formada por un conjunto de obras escultóricas, supuestamente vacías de contenido, pero sin embargo, con un significado conceptual. Unas son cajas abiertas y cerradas, piezas frías y geométricas, simétricas y repetitivas, construidas con materiales industriales donde no se deja ver la huella del hacedor. Otras son piezas construidas con materiales blandos que dan formas inéditas nacidas de la propia manipulación del material. En ellas se enfrentan calidades: chapa con madera o con su apariencia; calido con frío; rígido con blando; cilindro con cubo; color con brillo. Las posibilidades de lecturas de este trabajo son tan múltiples como los caminos enmarañados que se nos ofrecen en un laberinto.

El espacio de la sala CAI Luzán de Zaragoza donde mostramos por primera vez este trabajo lo ocupamos y transformamos en un gran laberinto que extraviaba al espectador obligándole a hacer un recorrido, en el que el retorno, y, la reconsideración de lo visto, desde, otra perspectiva o en otro momento formaba parte del camino. Este laberinto acoge, a todas las esculturas, a, cuarenta y nueve xilografías (laberintos en papel), y, a dos pa(i)sajes sonoros .

Las esculturas, están compuestas por dos series: **RECIPIENTES PARA NADA** piezas escultóricas paradójicas, que enfrentan calidades. Sus formas se basan en figuras geométricas puras de apariencia industrial, donde la mano del hombre no se percibe. Construidas con materiales fríos y aristas pronunciadas. De un carácter casi minimalista. Son contenedores del vacío, de la nada, cajas sin un fin concreto; **UTILES INUTILES**

basadas en formas circulares y realizadas con materiales orgánicos (madera, tela, cobre). Son cálidas, su disposición es más accidental, y la mano del hombre deja su huella, su apariencia casi postminimalistas.

Las cuarenta y nueve xilografías son siete series de grabados sobre el LABERINTO. Su papel está elaborado artesanalmente con papel reciclado. Casi cabe considerarlas monotipos. Recrean laberintos históricos: el **egipcio** basado en los estudios del arqueólogo inglés Petrie; el **clásico** inspirado en el mito del minotauro; el **cristiano**, basado en laberintos que se encuentran en el suelo de algunas catedrales europeas; o, el **informático**, basado en los juegos de ordenador.



Figura: 07 RECIPIENTES.

Título: *Recipientes para nada V*. Obra perteneciente a la instalación *Recipientes para nada*

Técnica: Hierro, caucho, chapa galvanizada y plástico

Medidas: 30 x 230 x90 cm.

Fecha: 1989/98

Obra perteneciente a la colección de Arte Contemporáneo de la Junta de Castilla y León

El **pa(i)saje sonoro**, consta de dos composiciones: Una ambiental y laberíntica “*Die-fremde krachem*” composición con sonidos concretos de electrodomésticos: y otra, que partía de un aparato reproductor de sonido de los años 80, con lecturas de manuales de instrucciones para el correcto manejo de los “*Útiles inútiles*”

5. El conocimiento y la paradoja

5.1. **Cultivarse (1992)**, plantea al espectador la reflexión sobre dos acepciones del término: trabajar la tierra para que produzca y ejercitar la inteligencia o el espíritu para que se perfeccionen. En el año 1992, propusimos a la profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona, Anna Cabré i Pla, realizar una instalación en el jardín de su casa particular, sita en el Campus de esta Universidad en Bellaterra (Barcelona). Se trata de una casa racionalista construida por el arquitecto catalán Joseph Ll. Sert. Para ello estudiamos y nos involucramos con el significado intrínseco del lugar reflexionando, en primer lugar, acerca de ¿qué es un jardín? - Terreno en que se cultivan plantas, árboles de adorno o de sombra para hacer de él un lugar de recreo. Y ¿qué es un árbol? -Planta que tiene un tronco leñoso que se ramifica a cierta distancia del suelo, formando una copa con hojas. Para la materialización de nuestro proyecto, dentro del jardín. Decidimos utilizar madera, que como materia prima y, tras un proceso de manipulación, se transforma en hojas de papel que a su vez, pueden llegar a convertirse en libros de lectura que nos cultivan culturalmente.

Según estas premisas creamos un volumen escultórico a modo de facistol plantado en la tierra. De esta manera acogemos ambos significados cultivamos literalmente una

escultura de madera sobre la tierra con forma de facistol, que posibilita el cultivo de la persona. Para su materialización, nos instalamos en la vivienda hasta que la obra quedo concluida, realizando un *happening* planeado en el que los tres interactuamos y jugamos unos roles de personajes que, hasta la fecha, nunca habíamos protagonizado. De esta manera llevamos a cabo “*Mecenazgo*”, una acción en la que Ana Cabré era mecenas, y nosotros los artistas que trabajan para ella.

5.2. *Baccalaureus* (1993). Para conmemorar el primer centenario de la construcción del edificio Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, realizamos cuatro intervenciones, en la planta noble de este edificio cuya función inicial era albergar la Facultad de Medicina y Ciencias. Planificado y construido por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena se inauguró el 18 de octubre de 1893. Cien años después en 1993, la función ha variado considerablemente. Conserva la Cátedra de Medicina y la antigua biblioteca, pero, el edificio está destinado a desarrollar, entre otras, la programación cultural del Área de Actividades Culturales de la Universidad de Zaragoza, a lo largo del curso académico.

Para llevar a cabo el proyecto de exposición, previamente analizamos el edificio con el fin de plantear las intervenciones espaciales relacionadas con su historia. Decidimos denominar la muestra –*Baccalaureus*–, en alusión a los títulos académicos de bachiller otorgados por este tipo de instituciones en el pasado. Concebimos cuatro espacios diferenciados (*Espacio epidérmico*, *Espacio ornamentado*, *Espacio Ordenado* y *Realidad Óptica*), en los que incorporamos elementos, términos y conceptos relacionados con el lugar, trasgrediendo su especificidad:

- **Espacio ordenado:** Con la intención de reflejar a la Universidad como un centro de producción de conocimiento, constituimos un espacio que alberga y protege innumerables datos perfectamente ordenados. Con estas premisas pretendemos reflexionar sobre la obra que Descartes escribió en el siglo XVII, *El Discurso del Método*, que ordena el mundo mediante una investigación con reglas fijas, que serán válidas hasta las primeras décadas del siglo XX; Descartes propone un método universal definido en la Regla IV de su obra *Regulae ad directionem ingenii*.¹¹ Esta obra analiza el significado de la Biblioteca General Universitaria dentro del contexto general monumental del edificio, todavía hoy en funcionamiento, contenedora del saber acumulado durante siglos. Para ello se reutilizan unos viejos archivadores olvidados y rescatados de los sótanos del edificio para resituarlos en la planta noble donde tiene lugar la intervención y otorgarles un papel principal y significativo. Ahora, el saber se guarda en estos archivadores con una linealidad ordenada alfabéticamente a lo largo de uno de los corredores. Una linealidad que ironiza sobre el conocimiento cartesiano regido por el método y sobre lo obsoleto de ciertas formas, en este caso sobre las tipografías archivístico documentales contenidas en cajas ya en desuso. Para ello, el elemento significativo, los archivadores, escapan de su mueble-archivador situado al fondo del pasillo poniendo en tela de juicio la utilidad de dicho método. Excepto el archivador de la letra *Ñ* que está colocado en un cajón del mueble archivador para que el público interactúe a su antojo y la reivindique pues está ausente en algunos idiomas y particularmente en el informático. Con los archivadores-*objetos encontrados* jugamos conceptualmente con el significado que nos inspiran todas las letras del abecedario siempre vinculadas con algún aspecto del edificio Paraninfo: la *C* de conserva, *CH* de chip, *D* de Descartes, *E* de Edificio, *J* de jeringuilla, *N* de Número, *O* de Objetos, etc.

11 *Reglas para la dirección del espíritu*. Madrid, Alianza Editorial, 1989. Pág. 79.



Figura: 08 ORDENADO

Título: *Espacio ordenado*, obra perteneciente a la instalación *Baccalaureus*

Técnica: ready made

Medidas: variables

Lucar y fecha: Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, en su centenario, Zaragoza 1993.

Cortesía de la Universidad de Zaragoza

- **Espacio Epidérmico:** En alusión directa al Museo de Ciencias Naturales fundado gracias a la donación del jesuita Longino Navas, situado en la planta calle del edificio se elaboran diversas piezas que unidas a los animales disecados expuestos en el museo tienen un denominador común: todo lo que existe en el interior de los animales disecados es engañoso pues sólo permanece intacta la superficie, o epidermis del animal. *Lo más profundo es la piel.* Uno de los soportes argumentales del discurso de *Baccalaureus* que, entre otros aspectos pretende recordar los sacrificios de animales que a lo largo de los siglos se han realizado en aras del progreso científico. Para concretar esta idea se crearon piezas de un impacto visual buscado para atraer y repeler al espectador e involucrarlo en la discusión de imposible solución que versa sobre la bondad de dichas actuaciones científicas.

- **Espacio Ornamentado:** El edificio nos inspiró para realizar una serie de piezas que incorporan los motivos decorativos que alejados de la función para la que fueron creados se individualizan e incorporan al discurso artístico: se construyeron piezas para ser expuesta sobre los muros del edificio Paraninfo con una escueta decoración floral cuya tipología se extrae de algunos de los motivos decorativos del edificio, en este caso la flor de lis su imagen en positivo y su negativo, materializada en madera, piel o plomo.

- **Realidad óptica:** Finalmente, se propone una reflexión sobre el paso del tiempo a través de una intervención efímera que trata de perpetuar el reflejo de la luz que penetra por las ventanas de los corredores e incide en los mismos puntos en el mismo momento del día. Con la intención de analizar la realidad física del lugar, tomamos medidas y fotografías instantáneas de la luz de las doce del medio día, para luego estudiarla y esbozarla a través de dibujos con caolín y agua, en el suelo con idénticas dimensiones



Figura: 09 REALIDAD OPTICA

Título: *Realidad óptica*, obra perteneciente a la instalación *Baccalaureus*

Técnica: Caolín, agua

Lugar y fecha: Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, en su centenario, Zaragoza 1993.

Cortesía de la Universidad de Zaragoza

que el reflejo de las propias sobre el mismo, con la intención de congelar ese instante preciso. El espacio lo convertimos en un lugar proyectado de forma irreal que simulaba la luz de las doce del mediodía, sobre el pavimento. Fue una acción en el espacio y en el tiempo “un work in progress” donde el público intervenía dejando su huella. El espectador que acudía a visitar la instalación, casi inconscientemente desarrollaba sus cualidades perceptivas pues creía caminar sobre un espacio real cuando en realidad lo hacía sobre la imagen de la luz proyectada sobre el suelo, erosionándola. Lo real y lo irreal se mezclaban de forma cambiante, por ello todos los días visitábamos la galería para cuidar y restaurar el deterioro de los materiales efímeros que habían sido inconscientemente agredidos.

Baccalaureus supondrá el inicio de muchos proyectos desarrollados posteriormente como el sistema de alineación de elementos utilizado en *Espacio Ordenado* que tendrá clara consecuencia en instalaciones como *Souvenirs. Soldiers of the World* una instalación con un claro desarrollo procesual. La idea de trabajar sobre el suelo en contacto con la tierra en alusión a su significado telúrico, primando en las instalaciones los materiales efímeros tal y como ocurre en *Realidad Óptica* (1993) y, posteriormente, en *Grenze* (1994) relativa a los problemas derivados de las artificiales delimitaciones territoriales causa de muchas de las últimas guerras acontecidas en el siglo XX o en *Planisferio desecado* o mapamundi inserto en la instalación *Depredación* realizada en 2001.



Investigación y práctica artística: laboratorio de luz

laboluz.org

Amparo Carbonell Tatay

Investigación y práctica artística: laboratorio de luz

7

Amparo Carbonell Tatay

*Catedrática de Procesos Escultóricos
Universidad Politécnica de Valencia
carbonel@esc.upv.es*

En primer lugar me gustaría agradecer la invitación de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel y felicitar al Grado de Bellas Artes por la organización de este Seminario Internacional ON ART (en Torno al Arte).

Esperamos contribuir con la presentación de nuestro Grupo de Investigación, Laboratorio de Luz, a despertar el interés por la investigación en Arte y fomentar tanto el intercambio de experiencias y conocimientos como establecer acuerdos para futuras colaboraciones.

El grupo de investigación surge en 1986 de la mano de José M^a Yturralde, entonces como Laboratorio de Luz y Color, y en 1990 se transformó en Laboratorio de Luz, y lo conformaron M^a José Martínez de Pisón, Salome Cuesta y Trinidad Gracia.

“Desde 1990 el laboratorio de luz, ubicado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, funciona como espacio de encuentro, estudio e investigación de principios estéticos y expresivos vinculados con la imagen luz.”¹

En la práctica, el Laboratorio de Luz se ha movido entre el experimento y la filosofía, entre la práctica experimental y la reflexión filosófica. El experimento nos acercaba a la tecnología, raíz de nuestra Universidad Politécnica, y la filosofía, a las humanidades, raíz histórica de nuestra materia.²

En la realidad, el Laboratorio de Luz fue el primer grupo de investigación en Bellas Artes que se creó en España. Hay que recordar, también, que la única Facultad de Bellas Artes de España que está en una Universidad Politécnica es la de Valencia. Este hecho ha facilitado nuestra apuesta por la investigación reglada. Desde el principio nos hemos sentido alentados y apoyados por la Universidad, quien ha puesto los medios necesarios para alimentar la necesidad de la puesta en marcha de núcleos de investigación.

El camino recorrido en estos veintidós años no ha resultado fácil, pues aunque hoy en día podamos entender como un hecho “normal” que existan grupos de investigación en Bellas Artes, hace unos años el entorno científico miraba con escepticismo las capacidades investigadoras (incluso la conveniencia o la necesidad de su existencia) de un grupo proveniente de las Bellas Artes, e integrado por pintores y escultores... como

1 http://www.laboluz.org/base_e.htm (10/06/2012)

2 De hecho, los proyectos de investigación en Bellas Artes son evaluados en la rama de Humanidades.

digo no ha sido un camino fácil al principio, pero este recorrido en el que hemos desarrollado capacidades para sortear las iniciales dificultades e integrarnos en la red de grupos de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología, ha resultado muy enriquecedor (nos gusta pensar que para las dos partes).

La Directora del Grupo Laboratorio de Luz es M^a José Martínez de Pisón Ramón, y en la actualidad los componentes del laboratorio pertenecen a distintos Departamentos de la Universidad Politécnica de Valencia, y su participación varía en función de las propuestas que se están desarrollando: trabajando entre lo colectivo y lo individual, entre la investigación universitaria y la actividad artística (poniendo a prueba, en ocasiones, nuestra capacidad de compromiso), entre la producción de proyectos y la difusión de textos, como ámbito abierto a aquellas personas que quieran desarrollar su trabajo bajo esta estructura de carácter interdisciplinar.

“El Laboratorio de Luz es política en ejercicio: una política del arte, pero también una política de la enseñanza, de la investigación, del descubrimiento... Una política que se asigna a una concepción definitivamente secularizada de lo artístico... Algo que a la vez redefine como ideas -y no como ideales falsarios- tanto al arte como a la universidad. Dejémoslo en esto. El laboratorio de luz como expresión, a la vez, de una idea del arte y de una idea de la universidad.”³

3 BREA, José Luis. “Políticas de la Luz”. Texto en el catálogo de la exposición “Laboratorio de Luz”. Aula de Cultura CAM, Valencia, 1998. Depósito Legal V-219-1998. Pag. 10. También en http://laboluz.org/base_e.htm (10/06/2012).

Los miembros de Laboratorio de Luz son:

Amparo Carbonell Tatay / Escultura UPV
Salomé Cuesta Valera / Escultura UPV
Isabel Domènech Ibañez / Escultura UPV
Dolores Furió Vita / Escultura UPV
Carlos García Miragall / Sist. Inf. y Computación UPV
Francisco Giner Martínez / Pintura a UPV
Trinidad Gracia Bensa / Escultura UPV
Josefa López Poquet / Pintura UPV
Moisés Mañas Carbonell / Escultura UPV
Emilio Martínez Arroyo / Escultura UPV
María José Martínez de Pisón Ramón / Pintura UPV
Emanuele Mazza / Investigador independiente
Ricardo Pérez Bochons / Escultura UPV
Dolores Piqueras Marin / Becaria FPI
Lorena Rodríguez Mattalía / Escultura UPV;
Fco. Javier Sanmartín Piquer / Pintura UPV
David Sanz Kirbis / Becario FPU
Laura Silvestre García / Escultura UPV

Y las principales líneas de investigación que desarrollamos: lenguajes audiovisuales, instalaciones interactivas, procesado de imagen en tiempo real, interfaces físicos, sistemas de presentación de proyectos, realidad aumentada.

Si hacemos un recorrido por las producciones de Laboratorio de Luz, observaremos que en su mayoría responden a proyectos planteados desde la investigación tecnológica (proyectos de investigación financiados por el MEC) y a propuestas de proyectos artísticos (Museos, Salas de Exposiciones y Muestras Artísticas).

En el desarrollo de los proyectos nos movemos entre la investigación tecnológica y la reflexión estética, y el resultado responde tanto a planteamientos de tipo científico como a necesidades expresivas con alto componente estético y visual.

Se puede observar con claridad que el proceso de producción es muy diferente en cada caso, pues la creación de piezas artísticas tiene otro planteamiento y otro desarrollo.

Para entender el funcionamiento del grupo, resulta clarificador ver el programa que emitió la 2 de TVE en la serie “La aventura del saber”, (14/10/2010) del que se puede ver un extracto en <http://politube.upv.es/play.php?vid=47965>

Hagamos ahora un rápido recorrido por la trayectoria investigadora del grupo. Enunciaremos en primer lugar los proyectos de investigación desarrollados con financiación de organismos:

El primero bajo la dirección de José María Yturralde, denominado:

- Exploración de los sistemas tecnológicos generadores de imagen-luz en el ámbito del arte: Complejidad de los límites perceptivos

Dirigidos por Amparo Carbonell:

- Estudio de las fuentes generadoras de imagen-luz y sistemas tecnológicos de emisión.
- Estructuras narrativas de la imagen-movimiento: un sistema no lineal de producción y presentación de audiovisuales en el arte.

Los 2 últimos proyectos, dirigidos por M^a José Martínez de Pisón:

- Sistema multiusuario de manipulación de imagen en movimiento en un entorno 3d por medio de una interface gestual.
- Percepción ampliada: un sistema dual de realidad aumentada.

En todos ellos se han realizado prototipos vinculados a la práctica artística que se pueden ver en la página web del grupo <http://www.laboluz.org/>

Pasamos a presentar ahora los proyectos realizados por Laboratorio de Luz desde 1993. Haremos una pequeña introducción de cada uno de ellos, indicando las exhibiciones artísticas en las que ha participado la pieza, y proporcionando una dirección web en la que se puede ampliar la información, ver videos relativos al montaje, etc.

Proyectante de Sombra (1993)

Su título hace referencia a una de las notas de Duchamp del infra-leve:

“Sociedad anónima de los proyectantes / de sombra / representada por todas / las fuentes de luz / (sol, luna, estrellas, velas, fuego - / incidentalmente: / diferentes aspectos / de la reciprocidad - asociación / fuego-luz / (luz negra, / fuego sin humo = ciertas / fuentes de luz / los proyectantes de sombra / trabajan en lo infra- leve”

La pieza se percibía inicialmente como la iluminación uniforme y recortada de una de las paredes de la sala. Nada nos mostraba la luz, únicamente una de sus aporías, pues la luz nos muestra las cosas ocultando su presencia, vemos los objetos iluminados no los rayos de luz que van al objeto, ni los que van a los ojos. En la pared queda oculto por la luz un texto realizado con pintura fosforescente y que ocupa toda su extensión, el texto permanece imperceptible debido a la fuerte iluminación. Una luz que profana su propio significado en la voluntad de ocultar con sus rayos el elemento que en sí mismo es agente esclarecedor: el lenguaje. (http://www.laboluz.org/pages/pro_so.htm).

Exhibiciones: (Iluminaciones Profanas. La tarea del Arte. Arteleku, San Sebastian y Galería Elba Benitez, Madrid)

Pabellón de Luz (1993)

Proyecto del Laboratorio de Luz diseñado para realizar las jornadas de debate “Los 90: cambio de marcha en el arte español” organizadas por la galería Juana Mordó en Arco’93. (http://www.laboluz.org/pages/pro_pa.htm).

Exhibiciones: (“Anys 90. Distancia Zero”, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1994).

Imágenes de Espacio (1994)

Filmación de una película de 16 mm. que registra el propio espacio en que será proyectada. Ese espacio en la instalación queda vedado por una membrana a modo de pared traslúcida que permite la percepción del vacío que encierra. La proyección cinematográfica produce la continua fluctuación de intensidades luminosas al hacer que la percepción oscile por la autoreferencia de su propio entorno (http://www.laboluz.org/pages/pro_es.htm).

Exhibiciones: (“Anys 90. Distancia Zero”, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1994).

Continuidad indivisible de cambio (1995)

Generación de una imagen/film continúa mediante cámara estenopeica circular con ocho estenopos y de un sistema mecánico de proyección giratorio por el que circula el film. La relación de los 2 movimientos produce que las imágenes se perciban relativamente inmóviles, relativamente móviles. (http://www.laboluz.org/pages/pro_co.htm).

Exhibiciones: (IVAM Centre del Carme, Valencia 1995. Galería Helga de Alvear, Madrid 1996)

Secuencias de continuidad (1995)

Este proyecto continua investigando las posibilidades de generar la sensación de una percepción continua iniciada en *Continuidad Indivisible de Cambio*.

Con la cámara estenopeica de 8 estenopos se realizan 6 registros del mismo lugar a diferentes alturas. Se enlazan las tomas para proyectar en loop, colocando ante cada proyector el mismo objeto como punto de partida, de modo que, una vez puesto en marcha el motor que hace girar la película, las distintas imágenes de los mismos objetos irán recorriendo el espacio simultáneamente (http://www.laboluz.org/pages/pro_se.htm).

Exhibiciones: (Espacio Les Brasseurs, Lieja, septiembre 1995. Massivfragil, Ludwing Forum, Aachen, abril, 1996, Espai d'Art La Llotgeta, Valencia, 1998)

Perpetuum Mobile (1996)

Construcción de un mecanismo de proyección de imagen-luz con dos movimientos giratorios contrapuestos. Traslación de una imagen lineal, continua y analógica a una impresión circular, continua y digital sobre soporte de vidrio. (http://www.laboluz.org/pages/pro_pe.htm).

Exhibiciones: («El ruido del tiempo», Canal de Isabel II, Madrid, 1996, Sala America de Vitoria, marzo 1997, Ciudadela, Pamplona, abril 1997)

Reina Mar (1999)⁴

Remezcla de imágenes del interior de una casa con estructura simétrica ubicada entre la calle Reina y el mar en Valencia. De su recorrido interior se seleccionaron 10 imágenes fijas en cada uno de los sentidos, buscando en ese nuevo orden la coincidencia de puntos visuales entre el ir y el venir. (http://www.laboluz.org/base_e.htm)

Exhibiciones: «Cabanyal Portes Obertes» Domicilio particular en la calle Reina del Barrio del Cabanyal, Valencia)

PB 97 0335 [idea][imagen][universidad] (2001)

Instalación audiovisual interactiva multipantalla con sistema de control de vídeos por parte de los usuarios, a través de microcontroladores y sensores de presión. (http://www.laboluz.org/pages/pro_pb.htm)

Exhibiciones: «PB-0335 [idea][imagen][universidad]» Sala de Exposiciones Universidad Politécnica de Valencia; «Laboratorio de Luz» Espace Brasseurs Art Contemporaine, Lieja, Bélgica.

⁴ Laboratorio de Luz se ha vinculado históricamente a movimientos sociales, en este caso las piezas se hicieron para la exposición organizada por el colectivo Salvem el Cabanyal.

Batterie-Cinema (2001)

Dispositivo de remezcla de vídeo interactivo multipantalla que utiliza como interface física una batería muda de ensayo. Desarrollado en Macromedia Director, el sistema recibía rango de señales vía MIDI gracias a un microcontrolador. (http://www.laboluz.org/pages/pro_ba.htm).

Exhibiciones: «Laboratorio de Luz» Espace Brasseurs Art Contemporain, Lieja Bélgica. «Desesculturas» Círculo de Bellas Artes Madrid y Castillo Santa Bárbara Alicante.

ON OFF (2001)

Una pantalla translúcida acota un espacio semiabierto en torno al cual (delante y detrás de la pantalla) una pequeña cámara de vídeo y la proyección de sus registros en tiempo real acomodan su funcionamiento para relativizar el espacio de representación. (http://www.laboluz.org/pages/pro_on.htm).

Exhibiciones: «ON-OFF», Sala de Exposiciones Universidad Politécnica de Valencia; - «Entre les yeux et ce qu'ils voient» Espace Brasseurs Art Contemporaine, Lieja, Bélgica- 2002.

Entre_Cabanyal (2002)

Sistema interactivo de superposición de imagen-vídeo en tiempo real e imagen-vídeo pregrabado. La imagen del espectador aparece compartiendo conversaciones sobre la problemática del barrio del Cabanyal de Valencia. (http://www.laboluz.org/pages/pro_en.htm).

Exhibiciones: (15º exposición audiovisual, Facultad de Bellas Artes de Bilbao. Fundación BBVA, Bilbao)

SmokeVille (2003)

En un momento de aislamiento al fumador, la pieza propone al espectador un juego irónico a través de 2 intervenciones: un circuito cerrado de vídeo a modo de vigilancia y 3 vídeo-ceniceros para acompañar la visualización de esa imagen exterior e ir, progresivamente, cubriendo de ceniza las secuencias que emiten. (http://www.laboluz.org/pages/pro_smoke.htm)

Exhibiciones: ("La vie an rose" Galería Rosa Santos, Valencia, 2003-04)

NotBook AR (2005)

Experimentación de las estructuras narrativas del género documental mediante técnicas de Realidad Aumentada (AR). El usuario visualiza por la pantalla de una tablet-Pc la imagen 3D de páginas virtuales flotando en el espacio y al aproximarse a ellas escucha fragmentos de conversaciones grabadas a los vecinos del barrio del Cabanyal de Valencia. (http://www.laboluz.org/pages/pro_notbook.htm)

Exhibiciones: Proyecto realizado junto al laboratorio de Investigación **MEDICLAB** de la U.P.V.

Canbanyal: Passat, present, futur (2005)

Los cajones de un viejo archivador de oficina guardan los fragmentos de conversaciones grabadas a los vecinos del barrio del Cabanyal de Valencia (los mismos de NotBook AR). Cuando los espectadores abren los cajones pueden escuchar estos fragmentos e ir buscando su origen o continuación en otros. (http://www.laboluz.org/base_e.htm)

Exhibiciones: Cabanyal de portes ofertes 2005

Delem: Delayed mirror (2005)

Instalación interactiva con circuito cerrado de vídeo. Mediante la programación de patches de Max/MSP-Jitter altera las relaciones temporales, produciendo retardos y superposición de tiempos distintos. Ante la aparente imagen-espejo nunca se refleja el tiempo-ahora, hay un retardo y varios pasados superpuestos. (http://www.laboluz.org/base_e.htm)

Exhibiciones: ("Especulaciones a un Tiempo", Centro Párraga, Murcia, Sala Exposiciones UPV, 2006)

Un infinito (2006)

Instalación multipantalla con 3 aplicaciones de Realidad Aumentada. Las pantallas funcionan a modo de espejo y los usuarios pueden ver reflejada su imagen alterada por

la inserción de elementos 3D que, a modo de máscaras dinámicas, sustituyen su rostro y manos. (http://www.laboluz.org/base_e.htm)

Exhibiciones: (“Especulaciones a un Tiempo”, Centro Párraga, Murcia, Sala Exposiciones UPV, 2006). Observatori 2006 Valencia. Sala Exposiciones UPV.2006

Mesa Interactiva (2006)

A modo de espacio de documentación o memoria de lo que diariamente fue pasando en la exposición Especulaciones a un Tiempo, desde el principio del montaje, registrando en imágenes fijas lo que va pasando días a día. Los usuarios pueden interactuar alterando el orden de los días, las horas y lo que aconteció en cada una de las imágenes- espejo de la exposición. (http://www.laboluz.org/base_e.htm)

Exhibiciones: (“Especulaciones a un Tiempo”, Centro Párraga, Murcia, Sala Exposiciones UPV, 2006)

Modulador de Luz 2.0 (2006) 3.0 (2008)

A modo de relaciones cinéticas de luz proyectada, el Modulador de Luz 3.0 (2008) explora posibilidades en torno a distintas relaciones y comportamientos entre la luz y el sonido en función de las acciones sonoras que los usuarios realicen; la relación luz- espacio-tiempo/ reflejo-sombra-movimiento que el originario Modulador de Moholy- Nagy planteó se amplía ahora con la incorporación del sonido, en búsqueda de nuevas relaciones espacio-temporales donde se ha incorporado el reto de construir en un espacio vacío una red de relaciones.

Instalación interactiva sonora basada en protocolo de comunicación DMX (lights control protocol), vinculada a la captura de voz de los usuarios a través de micrófonos. Esta información modifica en tiempo real el ambiente sonoro y el comportamiento de los focos robotizados. (http://www.laboluz.org/base_e.htm)

Exhibiciones: (Greenspace, Valencia, 2006, LABoral Centro Arte y Creación Industrial, Gijón 2008), ZKM Karlsruhe Alemania

Robot_secuencias_continuidad_(2009)

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, solicitan una pieza antigua de laboluz erpetuum Mobile, de 1995, para la exposición Máquinas de mirar. O cómo se originan las imágenes La exposición Máquinas de Mirar. O cómo se originan las imágenes relaciona el arte contemporáneo con la prehistoria del cine adaptada al presente. (<http://vimeo.com/7095343>) (<https://vimeo.com/7507400>)

Exhibiciones: CAAC, Septiembre de 2009 - Enero de 2010

Crazy letters (2010)

Visión Ampliada: Sistemas de tracking video para instalaciones interactivas en el campo del arte digital. Prototipo de detección multituch. (<http://politube.upv.es/play.php?vid=5253>)

Exhibiciones: UPV 2010

Impresiones Intangibles (2011)

Documental online sobre el Patrimonio Intangible del Barrio del Cabanyal. Este blog recoge, a modo de repositorio, las impresiones visuales, sonoras, degustativas y olfativas que hemos ido recogiendo al pasear por el Barrio del Cabanyal desde octubre de 2011.

La motivación del proyecto surgió al darnos cuenta que, al revisar los anteriores trabajos que hemos realizado sobre el barrio, echábamos de menos esas sensaciones simples que transmite la experiencia cuando no está condicionada por aquello que sabemos sobre su valor arquitectónico, sus formas de vida, sus problemas... (<http://www.lcpi.cc/>)

The impostures game (2011)

ArtGame realizado para el Seminario Internacional de ArtGame, Universidad Paris 8, en el marco de un proyecto europeo que mantenemos desde hace 6 años con Atenas, Paris 8 y Valencia.

Se trata de un juego de cartas, basado en el clásico juego de las familias, en el que se habla de movimientos artísticos (cada familia es un movimiento o una tendencia, los jockers son comisarios,...) una reflexión sobre el mercado del arte, su producción, sus familias, sus teorías...(<https://vimeo.com/43803408>).

Exhibiciones: Université Paris 8. Paris 2011.

Por último, si están interesados en profundizar en cuestiones técnicas de alguno de los proyectos o en cualquier otra cuestión relacionada con el funcionamiento del grupo de investigación, estamos en la Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de BBAA, pueden contactar a través de la web <http://www.laboluz.org>

Una última advertencia: El tejido de Laboratorio de Luz es muy poroso, y con la misma facilidad que absorbe, exhuma. Y además es luminoso, la energía que genera/ absorbe la devuelve en luz.



Fundaciones y Museos de Arte

Diego Arribas Navarro

La fundación Museo Salvador Victoria

8

Diego Arribas Navarro

Director del Museo Salvador Victoria

diegoan@unizar.es

LA FUNDACIÓN MUSEO SALVADOR VICTORIA

En el interior de la provincia de Teruel, flanqueada por las serranías de Gúdar y Javalambre, bajo el intenso añil del cielo del Maestrazgo, se encuentra Rubielos de Mora, una localidad de 700 habitantes que presume de distinciones tan prestigiosas como el Premio Europa Nostra, concedido en 1983 por la exquisita conservación de su patrimonio arquitectónico o, más recientemente, su reconocimiento como *Slow City*, un movimiento internacional que reconoce los esfuerzos de las ciudades diseñadas en función de parámetros saludables y sostenibles, que hacen que la vida de sus vecinos discorra de forma más relajada. Un selectivo club al que pertenecen tan solo otras 7 ciudades españolas: Lekeitio y Mungía en Vizcaya; Pals, Begur y Palafrugell en Girona; Bigastro en Alicante o Pozo Alcón en Jaén. Localidades que, sin renunciar a los avances tecnológicos, defienden su identidad, su gastronomía, sus tradiciones y la cordialidad en las relaciones entre vecinos. La filosofía de sus habitantes podría resumirse con el célebre binomio de *tranquilidad y buenos alimentos*.



Tradición y modernidad conviven también en este municipio turolense en muchos de sus ámbitos, pero sobre todo en el de la cultura. La existencia de un museo de arte contemporáneo en la localidad sorprende a quienes se acercan a este privilegiado enclave atraídos, inicialmente, por el rico patrimonio arquitectónico, fruto de su densa historia que hunde sus raíces en el siglo XII, como lo atestiguan los restos de sus murallas. No en vano, la localidad forma parte del *Camino del Cid*, una ruta turístico cultural que atraviesa cuatro comunidades autónomas: Castilla-León, Castilla-La Mancha, Aragón y la Comunidad Valenciana, siguiendo los pasos de Rodrigo Díaz de Vivar recogidos en el *Cantar del Mío Cid*.

La Fundación Museo Salvador Victoria pone el contrapunto al rico pasado histórico de Rubielos de Mora, conectándolo con la modernidad. El museo alberga una importante colección de arte contemporáneo formada, principalmente, por obras de Salvador Victoria (Rubielos de Mora, 1929 – Alcalá de Henares 1994), uno de los máximos exponentes de la abstracción lírica de nuestro país, junto con una selección de obras de los más destacados artistas de su generación, pertenecientes a la corriente abstracta de la segunda mitad del siglo XX.

La cronología de la creación de este museo arranca en 1992, cuando el alcalde de Rubielos de Mora, Ángel Gracia, propone a Salvador Victoria la donación de una parte de su obra a su pueblo natal. La generosidad del pintor respondió con entusiasmo a la invitación y a partir del verano de ese año comenzaron a trabajar en la donación de un conjunto de obras que recogiera lo más representativo de su dilatada carrera artística.

Junto con la donación de sus obras, Salvador Victoria, profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, propuso al consistorio la creación de talleres de grabado durante el verano, como complemento a la función expositiva, para acercar el museo a los más jóvenes. Su labor docente universitaria le había granjeado un buen número de seguidores entre sus alumnos, y ya contaba con algunos de ellos para comenzar el primer curso.

Su repentino fallecimiento en 1994 dejó en el aire la materialización de este proyecto museístico, hasta que, poco tiempo después, su esposa, Marie Claire Decay, lo retomara con el apoyo incondicional de Ángel Gracia y la colaboración del crítico de arte Jesús Cámara.

Marie Claire Decay concretó la donación de las obras de su marido con la incorporación de otros autores de su generación, pertenecientes a la colección del matrimonio. La donación se enriqueció notablemente con esta aportación, transformando el carácter monográfico del proyecto inicial en un proyecto museístico generacional, correspondiente al grupo de artistas españoles que despuntaron en la década de los 50, muchos de los cuales se conocieron en París, a donde viajaban, como cita obligada, al encuentro de las vanguardias.

La colección fundacional se presentó en el Museo Provincial de Teruel en el año 2000, integrada por una larga nómina de artistas que arropaban a una cuidada selección de obras de Salvador Victoria. La relación completa de los artistas que forman la colección nos da una idea de su valor: Lucio Muñoz, Francisco Farreras, Egon Nicolaus, José Caballero, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Eusebio Sempere, Amalia

Fundación Museo Salvador Victoria.
Fachada principal.



Avia, Juan Genovés, Antonio Saura, Doro Balaguer, José Vento, Francisco Echauz, Luis Caruncho, José Ortega, Joaquín Ramo, José Orús, Rafael Muyor, Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Julio López Hernández, Arcadio Blasco, Elena Colmeiro, Julia Dorado, José Luis Lasala, Enrique Trullenque, Diego Arribas, Eduardo Sanz, María Victoria Brox, Martín Chirino, Gabriel Fuertes, José Luis Gómez Perales, Manuel Hernández Mompó, José María Iglesias, Vicente Pascual, Manuel Millares, Gerardo Rueda, Pablo Serrano o Antoni Tàpies. Una colección que continúa abierta a nuevas adquisiciones, y a la que muchos artistas han manifestado su deseo de incorporarse.

En correspondencia con la calidad de la donación, el ayuntamiento acondicionó uno de los mejores edificios de la localidad como sede del museo. Se trata del Hospital de Gracia, también conocido como Hospital de Peregrinos, una robusta construcción del siglo XVIII, terminado de construir en 1757, enclavada en un pequeño espolón sobre el río Rubielos, donde existen indicios de la existencia de un asentamiento árabe con alcázar.

EL EDIFICIO

El histórico hospital, que a lo largo de sus dos siglos de existencia había tenido diversos usos y algunas modificaciones parciales, fue rehabilitado y acondicionado íntegramente para su nueva función museística por el arquitecto Antonio Pérez Sánchez, finalizando las obras en 2003.

El edificio tiene una planta rectangular de 27 x 11 metros y una superficie total de 1.054 metros cuadrados, de los cuales 478 se destinan a espacio expositivo. Cuenta con tres plantas alzadas y un pequeño semisótano en la parte posterior. Está

construido mediante sólidos muros de mampostería ordinaria. Los de la fachada principal y posterior son de carga y en el eje central de la planta existen pilares de piedra con vigas de madera, formándose dos crujías de forjado que apoyan en ellas y en los muros. Los forjados originales estaban realizados con viguetas de madera y revoltón. La comunicación vertical se establece mediante una escalera situada en la crujía posterior, de la que se ha respetado su trazado original, así como la barandilla de madera torneada.

La cubierta es a cuatro aguas, de teja sobre tabla, que apoya sobre la estructura de madera formada por la viga cumbreira en la línea de pilares, las diagonales para la formación de las pendientes y las vigas. La portada de acceso con sillares de piedra en jambas y dovelas en el dintel está coronada por un elemento mixtilíneo que cobija una pequeña hornacina. Cabe resaltar, en la fachada posterior, los grandes huecos de la planta segunda que contrastan con la gran superficie ciega del conjunto.

LA ADAPTACIÓN A LA FUNCIÓN MUSEÍSTICA

En la planta baja dispone de un zaguán que conserva, en parte, el suelo enguajarrado original. En ella se sitúa el control de acceso, el arranque de la escalera, los aseos y el ascensor (ambos adecuados para uso de discapacitados), así como dos salas laterales. La sala de la izquierda alberga el salón de actos y el centro documental del museo, mientras que la de la derecha está destinada a sala de exposiciones temporales.

La planta primera acoge en su totalidad la obra de Salvador Victoria, que se extiende también a parte de la planta segunda, unida visualmente con la primera



Interior del museo.

mediante un amplio hueco, que da continuidad espacial a ambas y permite que las obras de gran formato puedan contemplarse debidamente. El resto de la segunda planta alberga las obras de amigos y artistas de la generación del pintor.

Dada la escasa altura de la segunda planta se optó por suprimir el forjado bajo cubierta, para que el espacio fuera más amplio, y dejar a la vista la atractiva estructura de madera de la cubierta original del edificio. Una decisión que, a la postre, ha supuesto todo un acierto, tanto por la calidez que el entramado de madera confiere al museo, como por las excelentes condiciones acústicas resultantes. Dos grandes ventanales situados en la segunda planta inundan de luz natural el interior, introduciendo en el edificio el paisaje que lo rodea.

El pavimento de las zonas de exposición es de caucho, para absorber el ruido de las pisadas de los visitantes. La planta baja dispone de calefacción. Las zonas expositivas están climatizadas, para garantizar las condiciones termohigrométricas aconsejables para las obras expuestas y las exigencias ambientales y de confortabilidad propias de la actividad museística. Existe un sistema de prevención y extinción de incendios, así como un sistema de alarma antirrobo y circuito cerrado de televisión con cámaras conectadas a un monitor.

El conjunto resultante es un museo acogedor, cálido, amable, en el que se ha respetado su estructura original, recuperando el esplendor y la nobleza del edificio. Las huellas del trabajo de los artesanos de la madera y la piedra han quedado deliberadamente a la vista, integrando en las salas el valor artesanal de estos oficios. La escala del museo permite realizar una visita relajada, tranquila, disfrutando durante el



Interior del museo.

recorrido tanto de las obras como del edificio y las vistas exteriores. Contemplar el arte sin llegar a saturarnos, con la certeza de que, al finalizar, aún tendremos tiempo y ganas para realizar otra actividad o, simplemente, deambular por las calles del casco histórico de Rubielos, disfrutando del trazado medieval y sus casas señoriales.

LA COLECCIÓN

El Museo Salvador Victoria se inauguró el 22 de mayo de 2003, con la presencia de todas las autoridades aragonesas, de toda la familia de Salvador Victoria y de

numerosos amigos y amigas del artista. El acto alcanzó tintes de acontecimiento, ya que en aquel momento resultó ser el primer Museo de Arte Contemporáneo de Aragón, que empezaba su andadura gracias a los esfuerzos y a la generosidad de muchas personas e instituciones.

La colección, formada por 334 piezas, reúne las obras más significativas de cada una de las etapas de Salvador Victoria, junto con las de los compañeros de aquella mítica generación de los años 50, con quienes compartió sus inquietudes de renovación plástica y social, cultivando una gran amistad que se prolongaría hasta su fallecimiento.

La colección permanente está dispuesta cronológicamente. Arranca en el año 1954 y recoge, entre otras, las primeras obras que Salvador Victoria realizó durante su estancia en París, entre 1956 y 1964, enmarcadas en el informalismo gestual. Una impetuosa pintura de juventud que le valió su selección para la XXX Bienal de Venecia de 1960. El reconocimiento internacional se extendería a su participación en otras bienales de arte, como la de Sao Paulo en 1967 o la de Alejandría en 1968. Los años 70 se abren a una etapa de experimentación, en los que su obra transita por poéticas cercanas al espacialismo, trabajando con diversas técnicas vinculadas al collage y la superposición de elementos. En los años 80, círculos y esferas irrumpen en sus telas, configurando desde entonces su particular universo plástico. Una geometría que el pintor revestirá del lirismo que caracteriza su obra, con la incorporación de trazos gestuales y veladuras, así como con la intensa luminosidad que irradian sus últimas composiciones, datadas en 1994.

Salvador Victoria. "Teruel I" (1987). Técnica mixta.



Colección permanente: obras de Luis Feito, Pablo Serrano y Antoni Tàpies.

Su trabajo pictórico se complementa con una nutrida selección de obra gráfica, un importante capítulo de la producción del artista que arranca en 1967 y que desarrollará hasta su fallecimiento, siempre en paralelo a su pintura, utilizando distintas técnicas de estampación como la litografía, la serigrafía, el aguafuerte o la aguatinta. Por último, en una de las alas de la segunda planta, se han instalado las obras de los artistas de su generación.

ARTE Y MEDIO RURAL

Desde la apertura del Museo Salvador Victoria en 2003, sus responsables tuvieron muy claro que el esfuerzo desarrollado por las administraciones local y autonómica para hacer posible el proyecto, debía corresponderse desde la institución museística con una actividad que redundara en beneficio de toda la comunidad. Un museo de arte contemporáneo ubicado en el medio rural se convierte en un elemento de dinamización social de su entorno, que debe contribuir al desarrollo cultural y económico de la zona.

Así lo han entendido los componentes del nuevo patronato de la Fundación Museo Salvador Victoria, constituida en abril del presente año bajo la presidencia de D^a Pilar Citoler, que fue también presidenta del patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que cuenta con la inestimable colaboración y continuo estímulo de Marie Claire Decay, como presidenta honorífica. Con su actividad, dirigida a distintos ámbitos y públicos, el museo se ha convertido en un lugar de encuentro para los amantes de la cultura en general y del arte contemporáneo en particular.



Exposición temporal de Eduardo Chillida.



Diego Arribas y Luis Chillida Belzunce en un seminario sobre la obra de su padre.

EXPOSICIONES TEMPORALES

En paralelo a la exhibición de la colección permanente, el museo ha realizado, a lo largo de sus 8 años de existencia, veintidós exposiciones temporales dedicadas, principalmente, a los artistas integrados en su colección, con el fin de dar a conocer la obra de cada uno de ellos de una forma más amplia. Las exposiciones realizadas hasta el momento, por orden cronológico, han mostrado la obra de Victoria Brox, José Luis Gómez Perales, Lucio Muñoz, José Vento, Elena Colmeiro, Martín Chirino, Arcadio Blasco, José María Iglesias, Manuel Rivera, Rafael Canogar, Donaciones 2003-2007, Juan Genovés, Luis Caruncho, Francisco Echauz, Pablo Serrano, Carteles de Exposiciones de Salvador Victoria, Eusebio Sempere, Gabriel Fuertes, Amadeo Gabino, José Orús, Vicente Pascual, Eduardo Chillida (que ha tenido una gran repercusión en los principales medios nacionales de comunicación y un record de visitantes), Godofredo Edo, 30 Pintores de la Colección Ars Citerior y Luis Feito.

Cada una de ellas se abre con una mesa redonda en la que intervienen destacados especialistas, que aportan una interesante información sobre la obra y la trayectoria de cada artista. Una actividad didáctica que el público agradece, porque le ayuda a comprender y disfrutar mejor de su visita. Historiadores, críticos de arte, catedráticos, directores de museos y otros expertos, han colaborado con el museo en estas presentaciones, como Kosme de Barañano, Antonio Bonet Correa, Tomás Paredes, Miguel Logroño, Javier Rubio Nombrot, Román de la Calle, Miguel Aguiló, Juan Ramírez de Lucas, Alfonso López Gradolí, José Marín-Medina, José Manuel Álvarez Enjuto, Carmen Pallarés, Alfonso de la Torre o Luis Chillida Belzunce, Javier Martín o Fernando Fernán-Gómez, entre otros.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

De cada una de estas exposiciones, el museo edita el correspondiente catálogo, a la vez que recopila publicaciones y otros catálogos de exposiciones del artista, incorporando todo este material a su biblioteca. De este modo, después de 8 años de existencia, la Fundación ha configurado un interesante centro de documentación especializado en la obra de Salvador Victoria y los creadores de la corriente abstracta de la segunda mitad del siglo XX. Unos recursos que empiezan a ser visitados por profesores, investigadores y estudiantes que realizan sus tesis doctorales sobre alguno de los artistas de la colección o el contexto histórico de su generación.

Junto a los catálogos de las exposiciones temporales, el catálogo general del museo, editado en el momento de su apertura, es también un valioso documento de consulta. Desde su presentación en 2003 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a cargo de su director, Juan Manuel Bonet, esta publicación ha tenido una gran demanda desde otros museos, centros de arte y universidades, hasta agotar sus existencias. En la actualidad, está en preparación una nueva edición a la que se incorporarán las últimas adquisiciones realizadas.

Además de los documentos bibliográficos, los fondos del Museo Salvador Victoria están incluidos en el Programa Domus, dependiente del Ministerio de Cultura. Una catalogación unificada de las piezas de los principales museos nacionales, que permite la consulta a través de Internet de las colecciones de los museos integrados en la Red Digital de Colecciones de Museos de España. Una eficaz herramienta que facilita la gestión interna, la labor de los investigadores y la relación entre museos.



Visitas escolares.

TALLERES Y ACTIVIDADES DIDÁCTICAS

Cumpliendo con la voluntad de Salvador Victoria de reforzar la actividad museística con la docente, el museo se ofrece como un excepcional recurso didáctico para los distintos niveles educativos de los centros de su entorno, particularmente de Aragón y la Comunidad Valenciana. Cada vez son más numerosas las visitas de profesores y alumnos de educación primaria, secundaria, bachillerato, enseñanzas artísticas y, muy especialmente, de la universidad, desde que en el curso 2006-2007, se implantaran en Teruel los estudios universitarios del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. La oportunidad de poder contar con un museo de estas características es especialmente valioso para los centros docentes próximos, dada la lejanía de los grandes núcleos urbanos en los que se encuentran los grandes museos y centros de arte contemporáneo.

El museo ha desarrollado también cursos de grabado en colaboración con la Universidad de Verano de Teruel, para lo que cuenta con su propio equipamiento técnico: tórculo, planchas y el resto de accesorios. Los cursos han sido impartidos por profesores de las facultades de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y la Politécnica de Valencia.

Junto a esta actividad didáctica, el Museo Salvador Victoria ha atendido, a su vez, la promoción de los artistas locales, concediendo una beca de creación denominada "Resident.es", al escultor Gabriel Fuertes, con la colaboración de la Asociación para el Desarrollo de Gúdar-Javalambre y Maestrazgo y el Ayuntamiento de Rubielos de Mora.



Actividades pedagógicas.

Concierto del Mediterranean
String Quartet.



CONCIERTOS MUSICALES

Las excelentes condiciones acústicas del museo, derivadas de la utilización de materiales naturales en su construcción, en especial del entramado de madera de la cubierta, han permitido incorporar en su programación conciertos de música clásica que tienen lugar durante el verano. La última actuación estuvo a cargo del cuarteto de cuerda Mediterranean String Quartet, formado por dos violines (Jordi y Xavier Tortosa), una viola (Almudena Arribas) y un cello (Bernat Tortosa). La comunión entre música y artes plásticas crea un ambiente muy especial entre el público, tanto veraneantes como de la comarca, cuya asistencia crece con cada nueva edición.

COLABORACIÓN CON OTROS MUSEOS

Consciente de los condicionantes propios de un museo de estas características, la Fundación mantiene contactos y relaciones con otros museos con los que comparte objetivos y proyectos comunes. El soporte recibido desde el Museo de Teruel, dependiente de la Diputación Provincial, ha sido decisivo para el desarrollo de muchas actividades, especialmente las exposiciones temporales, en las que colabora con el transporte y seguro de las obras. Una estrecha relación con el equipo técnico y la dirección de este museo provincial, que se concreta también en exposiciones conjuntas, como la que se desarrollará próximamente dedicada al pintor catalán Godofredo Edo, cuya obra se expondrá simultáneamente en ambos museos.

Las ventajas y los inconvenientes derivados de la ubicación en un medio rural, alejado de los grandes circuitos del arte contemporáneo, nos acerca a museos similares de otras comunidades autónomas, con los que exploramos fórmulas de colaboración y optimización de recursos. Algunos de ellos son la Fundación Museo Oteiza de Alzuza en Navarra o el Museo Vostell Malpartida de Cáceres en Extremadura, con los que preparamos actualmente un proyecto de colaboración.

La Fundación Museo Salvador Victoria invita a los amantes del arte, de la tranquilidad del medio natural, de la gastronomía y de la arquitectura, a visitar Rubielos de Mora y nuestro museo, con la certeza de que las expectativas que hayan podido despertar estas páginas quedarán más que satisfechas.

9



*Museos en el siglo XXI.
Colecciones y arquitecturas.*

Pedro Luis Hernando Sebastián

Museos en el siglo XXI. Colecciones y arquitecturas.

9

Pedro Luis Hernando Sebastián

*Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas.
Universidad de Zaragoza.
peluher@unizar.es*

El presente trabajo pretende ofrecer una visión del complejo panorama de los museos contemporáneos. Su punto de partida conceptual es que el museo se está convirtiendo en un producto cultural o turístico, perfectamente incardinado dentro de una sociedad cada vez más mediatizada por cuestiones económicas.

A través de algunos ejemplos seleccionados, la cuestión se aborda desde una doble perspectiva. En primer lugar la de las colecciones museísticas organizadas exclusivamente como producto, con un trasfondo cultural que en realidad sólo se justifican dentro de un equívoco concepto del turismo cultural. En segundo lugar la del modelo de arquitectura contemporánea aplicada a los nuevos museos que igualmente parece encontrar su justificación dentro de un efecto de reclamo turístico, dejando en otro plano las necesidades del museo actual.

1. El museo como espectáculo.

Existen museos cuyas colecciones tienen como finalidad principal llamar la atención del visitante. Son museos, tanto públicos como privados en los que se trata monográficamente temas como la muerte, lo escatológico, el dolor, el miedo, o simplemente se muestran objetos curiosos. Algunos recuerdan a los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII, y muchos de ellos no deberían ni tan siquiera denominarse museos, puesto que no es tal cualquier espacio en el que se exponen objetos al público.

En ese sentido, el Icomos es muy claro al respecto, ya que define un museo como una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público y que realiza investigaciones sobre los testimonios materiales del hombre y de su entorno, los adquiere, los conserva, los comunica y, en particular, los expone con fines de estudio, educación y recreo.¹

Uno de estos museos difícilmente clasificable es el Museum of Bad Art, en Massachusetts, conocido como MoBa, por oposición al MoMa de Nueva York.² En él se muestran obras que no se exponen en ningún otro museo por su escasa calidad dentro de los parámetros aceptados de lo artístico. Como puede leerse en su página

1 Estatutos del ICOM, aprobados por la 16ª Asamblea General del ICOM (La Haya, Países Bajos, 5 de septiembre de 1989) y modificados por la 18ª Asamblea General del ICOM (Stavanger, Noruega, 7 de julio de 1995) y por la 20ª Asamblea General del ICOM (Barcelona, España, 6 de julio de 2001), Capítulo 2, punto 1.

2 www.museumofbadart.com

web, es un museo dedicado a la preservación, exhibición y celebración del mal arte en todas sus formas. Perspectivas y escenas mal compuestas, objetos deformes, formas y colores estridentes... En definitiva, todo aquello que no entra dentro de los parámetros de calidad artística ni tradicional ni contemporánea. En realidad plantea una crítica a los valores tradicionales y consigue que el espectador reflexione sobre la naturaleza del arte. Su colección aumenta tan rápidamente que ya se piensa en su ampliación.

Junto con éste, podemos citar los ejemplos del Museo de los Extraterrestres, en Miami con reproducciones de seres de otros planetas, imágenes ideales de la vida en otros mundos, reconstrucciones de teóricos aparatos y naves espaciales, o el International Cryptozoology Museum de Maine, en el que se presenta una colección de seres legendarios o fantásticos a partir de reproducciones y maquetas.³

El miedo y la muerte

Existen museos que atraen al espectador por su temática relacionada con la muerte, el dolor y el miedo en general. Son temas éstos muy atractivos para el público, y por lo tanto son museos cuyas cifras de visitantes pueden llegar a superar a las de los museos tradicionales localizados en las mismas ciudades.⁴

³ <http://cryptozoologymuseum.com>

⁴ De hecho, a este tipo de turismo ya se le ha dado nombre, para identificarlo. Se le denomina Dark Tourism, y hay que ponerlo en paralelo a otros fenómenos como el necroturismo, o turismo de cementerios, o el Idol Tourism, o turismo de los lugares en los que fueron murieron asesinados o se suicidaron personalidades como artistas, políticos... (nota del autor).

Buenos ejemplos son los museos de instrumentos de tortura que se encuentran repartidos por toda Europa como el de Praga, Amsterdam o San Gimignano. Exponen una colección de piezas diseñadas para provocar dolor o para causar la muerte de los reos, dentro de procesos interrogatorios o como castigo de escarnio público. De su éxito nos habla la organización de exposiciones itinerantes de esta temática con gran afluencia de público. Lo curioso es que la mayoría de las piezas son reproducciones de las piezas originales, y que muchas de las torturas presentadas no se encuentran adecuadamente documentadas, priorizándose su exposición para causar el estupor del visitante.

En esa misma línea de actuación colocaríamos al Museo de la brujería y el voodoo de Nueva Orleans, en Estados Unidos, en el que puede conocerse su origen, los rituales, los conjuros, los más importantes chamanes que ha habido a lo largo de la historia, incluso artefactos y útiles empleados.⁵

También existen en otras ciudades del mundo, pero el Museo de Crimen de Scotland Yard en Londres es el más conocido. Muestra los episodios más famosos de la intervención policial en la resolución de casos de asesinatos tales como los de Jack el Destripador. Junto a ello, infinidad de armas y utensilios de todo tipo que han sido utilizados para causar la muerte. No todas sus piezas son visitables, ya que se considera que pueden herir la sensibilidad del espectador.⁶

5 www.voodooomuseum.com

6 http://www.met.police.uk/history/crime_museum.htm

Existen otros museos dedicados a lo funerario, en los que se expone todo tipo de materiales relacionados con la muerte, o más concretamente con el oficio de las pompas fúnebres. Es el caso del Museo de Historia Funeraria de Houston, en el que se analizan temas como el embalsamamiento, los rituales funerarios de distintas culturas, las ceremonias funerarias de los presidentes estadounidenses, la celebración del día de los difuntos... Encontramos otros similares como el Viena Funeral Museum⁷, el Museo de la Cultura Funeraria de Rusia, en Novosibirsk, o el Netherlands Funeral Museum Tot Zover⁸.

Dentro de los museos del miedo, se incluiría el Museo del demonio en la ciudad de Kaunas, en Lituania, en el que mediante esculturas y tallas, se puede obtener una idea de la imagen del mal en general, y del demonio en particular en todo el mundo. La colección fue iniciada por el pintor Antanas Zmuidzinavicius, y actualmente tiene más de 3000 piezas, muchas de ellas fruto de donaciones y regalos de prácticamente todo el mundo. Finalmente, en Japón se localiza el Museo Gensou Hyouhon Hakubutsukan o Museo de Criaturas Monstruosas de Hajime Emoto, distribuidas en 9 salas y 3 pisos de altura.

Temática sexual

Otros museos buscan llamar la atención del público por su temática sexual. En Islandia, existe una colección que ha alcanzado fama internacional

⁷ <http://www.bestattungsmuseum.at>

⁸ <http://www.totzover.nl>

formada por casi 300 ejemplares de penes de diversos animales.⁹ Originalmente fue creada por un profesor de Historia, y parece que tuvo una finalidad científica o de estudio, sin embargo acabó por convertirse en un lugar turístico, exclusivamente por el morbo o sentido un tanto escatológico de las piezas. La colección va aumentando con donaciones de todo tipo, al ser probablemente el único de esta temática que existe.

Igualmente en Amsterdam se encuentra el museo más antiguo dedicado al sexo. Se conoce como el Templo de Venus, y en él se expone todo tipo de imágenes, instrumentos, incluso obras de arte con esta temática, fotografías, revistas... Junto con éste, cabe citar el Museo del Sexo de Beppu, en Japón, el Museo del Sexo de Nueva York¹⁰, el del erotismo en París¹¹, o el Muzeros de San Petersburgo.

Museos extravagantes

Existen otros museos que simplemente son curiosos. Quizás el más extravagante de todos ellos sea el Museo de la Banana, en California, que aparece registrado en el Libro Guinness como el lugar en el que se encuentra el mayor número de objetos relacionados con la banana, puesto que se cuentan 17.000 de ellos.¹²

9 <http://www.phallus.is>

10 <http://museumofsex.com>

11 www.musee-erotisme.com

12 www.bananamuseum.com

En Ohio podemos encontrar un museo con aproximadamente 700 muñecos de ventrílocuo. En el Castillo de Leeds, en Reino Unido, hay una colección de unos 100 collares de perro diferentes, algunos de gran valor económico, al estar confeccionados con joyas y piedras preciosas.¹³ Más de 22000 piezas alberga el Museo de Saleros y Pimenteros de Castel de Guadalest¹⁴.

En Avanos, en Turquía, se encuentra el Museo del Cabello, con más de 16000 muestras de pelo conservadas dentro de una cueva. No obstante, no es el único museo de este tipo que existe en el mundo, ya que, por ejemplo, en Missouri, una peluquera formó una colección de más de 2000 piezas relacionadas con el pelo humano. Todas las piezas expuestas, desde pulseras, cuadros, joyas, hasta objetos decorativos, están realizadas con este material.

En Columbus, Georgia, hay un museo en el que se exponen, lo que en castellano podríamos denominar fiambreras metálicas, y en inglés *lunch box*. Algunas de ellas es de los años 50 y pueden llegar a alcanzar un alto precio en el mercado de objetos antiguos¹⁵.

En Merseyside se encuentra un museo en el que se exponen 200 cortacéspedes de todas épocas, formas y estilos.

13 www.leeds-castle.com

14 www.museodesalerosypimenteros.es

15 www.lunchboxmuseum.com

Existen otros museos en los que sencillamente se exponen zapatos, como ocurre en Seattle, en el Museo de los Zapatos Grandes (Giant Shoe Museum), con piezas como un zapato llevado por el hombre más alto del mundo, o el filipino Marikina City Shoe Museum, en la ciudad homónima, cuya sede fue residencia de Imelda Marcos, que llegó a coleccionar 2500 pares de zapatos, haciéndose famosa mundialmente por ello.

Muy similar es el Museo del calcetín de Tokio, donde se pueden ver alguno de los 20000 ejemplares de calcetines confeccionados por la compañía de Calcetines de Naigai, entre los que se encuentra el más grande del mundo, o los utilizados por distintas personalidades conocidas del país.¹⁶

También en Tokio se encuentra el Momofuku Ando Instant Ramen Museum, o Museo dedicado a los fideos instantáneos, en el que los visitantes pueden cocinar su propio plato, o consultar y comprar cualquier variedad de las que aparecen en el catálogo de fideos¹⁷.

Todavía más curioso es el Barbed Wire Museum, o Museo del alambre de espino en LaCrosse, Kansas, con hasta 2100 tipos distintos de este alambre.¹⁸ Finalmente cabe citar el caso de la ciudad de Nueva Delhi donde existe un museo dedicado a los baños e inodoros, con piezas arqueológicas que datan del segundo milenio antes de Cristo.¹⁹

16 <http://www.naigai.co.jp>

17 www.instantramen-museum.jp

18 www.barbwiremuseum.com

19 <http://www.sulabhtoiletmuseum.org>

Museos científicos

Otros museos ofrecen colecciones relacionadas con la medicina, pero que en realidad están presentando objetos y escenas morbosas destinadas a un público no siempre interesado en el tema desde un punto de vista científico. El museo psiquiátrico de Glore en Missouri, presenta la historia de casi 140 años del Asilo Estatal de Enfermos Mentales, presentando piezas como la confeccionada con los 1440 objetos no comestibles extraídos del estómago de un paciente con el síndrome de Pica.

En Minessotta se encuentra un Museo de los aparatos médicos extraños (Museum of Quackery), fundado por el escritor Bob McCoy con todo tipo de aparatos, utensilios y productos milagrosos que muestran el grado de credulidad al que se puede llegar al enfrentarse a un problema de salud, y el ingenio de los estafadores que se aprovechan de estas circunstancias. Lo mismo se expone en el Mütter Museum de Filadelfia.²⁰

En Tailandia, concretamente en Bangkok, se encuentra el Siriraj Medical Museum, más conocido como Museo de la Muerte.²¹ Como puede verse en su página web, la visita se inicia junto al esqueleto del fundador del museo. En él se exponen partes del cuerpo con heridas de arma blanca, cráneos agujereados por balas, miembros mutilados, y como reclamo principal, la reconstrucción con todo lujo de detalles morbosos del interior de un hospital tailandés.

²⁰ <http://www.collegeofphysicians.org/mutter-museum/>

²¹ <http://www.si.mahidol.ac.th/museums/en/index.htm>

Otros museos se centran en aspectos aparentemente desagradables para el público en general, como el Museo de los parásitos de Tokio, con unas 300 especies expuestas, y una colección de casi 45000 parásitos. En este caso, se trata de un centro de información y documentación de referencia internacional, con una biblioteca especializada y un centro de estudio, pero con un notable volumen de visitas.

2. El museo como icono arquitectónico.

El otro aspecto a partir del que valorar la problemática de muchos de los museos actuales es el de la arquitectura. Haciendo un sencillo análisis formal de los más conocidos, no se sabe muy bien, si la intención al diseñarlo ha sido que su calidad arquitectónica se sume a la calidad de las colecciones que conserva, o si se pretende ocultar el escaso interés de las mismas

Está claro que el museo contemporáneo, como contenedor, debe dar respuesta a las necesidades de las colecciones que va a contener, pero también a todas las demás necesidades que ha ido acumulando a lo largo del tiempo. Salas de exposiciones temporales, conciertos, conferencias, actividades didácticas... son elementos que se han ido añadiendo a cualquier institución museística en la medida de sus necesidades. A ello se unen necesidades actuales como espacios destinados para la nueva creación, salas apropiadas para nuevas tecnologías aplicadas a la producción artística, entornos de coworking... Es evidente que los museos se han convertido en instituciones realmente complejas, y que por ello, los edificios que las acogen también han pasado a ser algo complicado. Esa complejidad, ha abierto un enorme abanico de posibilidades a los arquitectos actuales, de modo que cada vez resulta más difícil establecer tipologías arquitectónicas asociadas a los museos.

El problema que pretendemos abordar es el de la fina línea que separa la construcción de un museo que responda a las necesidades citadas, y dentro de las tendencias arquitectónicas actuales, y el colosalismo que acompaña a algunos de los que se han erigido en los últimos años.

Como ocurre con lo comentado al hablar de los museos extravagantes, parece que hay arquitectos que diseñan museos cuyo objetivo más parece sea el de llamar la atención y el de convertirse en iconos arquitectónicos, que el de cumplir con su principal misión de museo. En ocasiones da la sensación de que estas estructuras arquitectónicas tengan como objetivo el efecto llamada para un tipo de público determinado, que de otra manera quizás nunca se plantearía visitar un museo.

Eso es precisamente lo que ocurre con edificios que podríamos definir como iconos de la arquitectura de vanguardia. Lo que se ofrece al espectador es la ruptura total con el entorno urbano en que se ubica, ya sea histórico o moderno.

El Royal Ontario Museum Extension de Toronto, cuya estructura sugiere un enorme cristal de hielo surgiendo del cemento, proyectado por Libeskind, es el reflejo de este tipo de edificios, y del espíritu que los mueve, según el cual, y en palabras del propio arquitecto, la creación arquitectónica inesperada e impresionante señalaría el despertar de la vida cultural y cívica del lugar en el que se construye.²²

²² <http://weburbanist.com/2009/01/12/creative-modern-and-postmodern-museum-designs/>. En esta página también se pueden ver imágenes de otros museos significativos como el Groninger Museum en Groningen, Holanda, el Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City, el Rose Center for Earth & Space, de Nueva York o el proyecto del Museum of Middle East Modern Art para Dubai.

Así, el Kunsthaus de Graz, de Peter Cook y Colin Fournier, muestra un aspecto parecido al de una nave espacial aterrizada en el centro de una ciudad histórica. La estructura del Denver Art Museum, en la que también participó Libeskind, junto con Wegener, nos sorprende con unos impresionantes volúmenes poliédricos de hormigón. Otro ejemplo es el Museo Soumaya en Méjico, diseñado por el arquitecto Fernando Romero, que es uno de los edificios más vanguardistas de la ciudad.

En Noruega, el Hedmark Museum, destaca por su impresionante estructura metálica transparente, similar a una gran catedral, que protege los restos medievales musealizados. La del National Museum of Art, de Osaka, obra de César Pelli, sin embargo se inspira en formas orgánicas, asemejándose a un insecto.

El Weisman Art Museum de Minneapolis, responde a las mismas características de museo para sorprender, siendo uno de los más celebrados edificios estadounidenses recientes. No obstante y aunque del mismo arquitecto, el caso más evidente de museo-icóno, o museo mediático, que rompe totalmente con el entorno urbano en que se ubica, es el Guggenheim de Bilbao diseñado por Frank Ghery. Éste inaugura además un procedimiento que seguirán otras instituciones museísticas con las mismas intenciones, en lo que se suele denominar museos-franquicia.

Museos-franquicia

Una de las tendencias que se observa se está produciendo en los últimos años consiste en reubicar parcialmente las colecciones de un museo muy significativo y conocido en otro museo nuevo, preferentemente en otra ciudad, e incluso en otro país.

Normalmente, detrás de dicha acción existe una estrategia de desarrollo económico, social, y también cultural del lugar o de la ciudad receptora, que tiene en los museos, y concretamente en su arquitectura, el primer motivo para que todo el mundo ponga su mirada en ella.

El interés en generar esta política cultural respecto de los grandes museos es doble, ya que por un lado interesa a la ciudad o el lugar en el que va a ubicarse, y por otro lado, la institución de referencia percibe interesantes beneficios económicos en concepto de préstamo.

Como acabamos de decir, el caso más significativo es el del Museo Guggenheim de Bilbao, desde cuya creación, han cambiado extraordinariamente los diseños de museos en el mundo, y su sentido. El de Bilbao es el ejemplo de museo que ha servido para revitalizar no solo desde el punto de vista cultural, si no también desde el punto de vista social y económico un entorno degradado como el del espacio postindustrial de la ría de la ciudad. Su concepción se aproxima más a lo que podríamos denominar un parque temático que a la definición de museo tradicional.

Sin duda, tomando a éste como ejemplo, el estudio de Zaha Hadid presentó su propuesta de nuevo Museo Guggenheim Hermitage en Vilna (Lituania), para albergar las colecciones de ambas instituciones. Dentro de la misma franquicia, se está trabajando en el mayor de los museos de la fundación Guggenheim, con aproximadamente 30000 metros cuadrados dedicados a la exposición y creación artística, que tiene como ubicación Abu Dhabi.

Muy cerca de éste se proyecta la franquicia del Museo del Louvre, con una propuesta del arquitecto Jean Nouvel, con más de 24000 metros cuadrados en los que junto con la zona de exposición tendrán cabida teatros, centros culturales, e incluso hoteles. Como expansión del mismo museo tenemos el de la ciudad francesa de Lens.²³

También en Francia asistimos a la proyección del Centro Pompidou de París, con la construcción del nuevo centro en Metz, con 6000 metros destinados a la exposición.²⁴

Para la mayoría de estos museos creados en torno a franquicias, la arquitectura elegida es muy diferente a la del entorno cultural y visual en el que se erige. Sin embargo, existen otros museos, igualmente modernos, que se caracterizan por intentar cumplir la misma función de icono, pero a través de la interpretación de elementos tomados de la tradición local, o alusivos al uso o la temática del mismo y que podríamos denominar museos simbólicos.

Museos simbólicos

Son museos en los que el arquitecto busca referencias en el entorno natural o urbano en el que va a ir ubicado su edificio. A veces, parecen más excusas simbólicas, que referencias reales, pero el resultado es que acaban justificando propuestas arquitectónicas que, de otra manera, difícilmente podrían haber sido aceptadas por el público ni por las instituciones que los encargan.

23 www.louvrelens.fr

24 www.centrepompidou-metz.fr

El museo de arte contemporáneo de Castilla y León, ubicado en la capital leonesa, establece nexos de unión con el edificio más representativo de la ciudad, su catedral gótica, al diseñar los colores de la fachada a partir de un fragmento de sus vidrieras.²⁵

La planta del edificio principal construido para la Exposición Internacional de Zaragoza 2008, tiene como referencia simbólica que la justifica la sugerente forma de una gota de agua, tema central de dicha exposición, a pesar de que ésta sólo se puede apreciar desde el cielo.

También en España encontramos otras propuestas arquitectónicas de este tipo como las de Rafael Moneo para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida²⁶, o la ampliación del Museo del Prado en Madrid.²⁷

El Museo de las Tumbas Reales de Sipán, en Perú, también utiliza formas tradicionales, con estructuras piramidales, rampas... de manera que, junto con los colores utilizados, transmite una curiosa sensación de fusión de la arquitectura original con la contemporánea.²⁸

El Museo de Shanghái está dedicado al arte chino de la antigüedad, adoptando en planta la forma de un círculo sobre una base cuadrada, adaptación al campo de la

25 www.musac.es

26 www.museoarteromano.mcu.es

27 www.museodelprado.es

28 www.museotumbasrealessipan.pe

arquitectura de la antigua creencia china de la forma del universo, que no es otra que la del cielo redondo y la tierra cuadrada.

Demostrando que China se está convirtiendo en un referente en arquitectura de museos, tenemos el Museo de las Ciencias de Guangzhou, con forma de hoja, y que es el más grande del mundo en su especialidad.

Cuando abre su cubierta, el Museo de Arte Contemporáneo de Milwaukee de Santiago Calatrava, se asemeja a un pájaro que levanta el vuelo.²⁹ No es la única utilizada por este arquitecto, ya que en el Museo de las Artes y de las Ciencias de Valencia, las referencias a formas de la naturaleza son continuas.

Museos de referencia histórica

También podríamos establecer otro grupo de museos, con similitudes con los del grupo anterior, caracterizados por incorporar elementos nuevos sobre estructuras arquitectónicas anteriores de importancia histórica. La arquitectura contemporánea intentará en estos casos mejorar la arquitectura anterior, poniéndola de relieve y estableciendo un diálogo entre ambas. Como ejemplos de grandes museos de este grupo podemos citar la pirámide del patio central del Museo del Louvre³⁰, de Ming Pei, y la cubierta de cristal del gran atrio de Isabel II en el Museo Británico³¹, diseñada por

29 <http://mam.org>

30 www.louvre.fr

31 www.britishmuseum.org

Norman Foster. También la actuación sobre la antigua central eléctrica del Mediodía para alojar el edificio de Caixa Forum en Madrid, obra de Jacques Herzog y Pierre de Meuron, que preserva el aspecto del edificio original levantando sobre sus muros las placas metálicas del nuevo centro³². Siguiendo con otros ejemplos españoles, podemos citar la fachada de la desaparecida harinera El Palero de Valladolid, dentro del museo de la ciencia de la ciudad³³, o el museo Pablo Serrano en Zaragoza que se diseñó reutilizando el espacio y parte de la arquitectura de los que eran los antiguos talleres de oficios del hospicio provincial, conocido como Hogar Pignatelli.³⁴ Aunque no se encuentre sobre el edificio propiamente dicho, pero si en su entorno más inmediato, prácticamente compitiendo con el original, encontramos el Museo de la Acrópolis, de Bernard Tschumi y Michael Photiadis, en cuyos muros de cristal prácticamente se refleja la imagen del Partenón.³⁵

Museos de marca o museos corporativos

Finalmente, como última pieza de este rompecabezas de tipologías, modelos y usos, existe un concepto de museo típicamente contemporáneo, el de los museos de marca. También los podemos encontrar denominados como museos corporativos, por ser una pieza más dentro del engranaje para la creación de la imagen corporativa de una empresa determinada.

32 obrasocial.lacaixa.es/nuestroscentros/caixaforummadrid/caixaforummadrid_es.html

33 www.museocienciavalladolid.es

34 www.iaacc.es

35 www.theacropolismuseum.gr/En caché - Similares

Encontramos varios ejemplos señalados, como el Museo BMW en Múnich que presenta sencillamente la forma del logotipo de la marca que incorporan en todos sus coches y motocicletas. También dentro del mundo del motor, encontramos el Museo Ferrari en Módena cuya estructura se asemeja a uno de sus motores. Aunque no se trate de un edificio muy significativo dentro de los que estamos describiendo, en el museo de Coca Cola, en Atlanta, visitado por más de 3000 personas cada día, encontramos una gigantesca botella de la marca de 5,5 metros de altura. El Museo de Chocolate Nestlé, en Toluca, México, presenta el mismo color rojo que la imagen de la marca.

Bibliografía seleccionada.

- ALMAZÁN TOMÁS, V. D., LORENTE LORENTE, J. P., (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L., *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- BOLAÑOS, M., *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Ed, Trea, 1997.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F., *Manual de museología*, Madrid, Síntesis, 1994.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., "La musealización de la arquitectura industrial. Algunos casos de estudio", en *Arqueología, arte y restauración : actas del IV Congreso Internacional "Restaurar la Memoria"*, Valladolid, 2004.
- LAYUNO ROSAS, M^a. ^a A., *Los nuevos museos en España*, Edilupa, 2002.
- LAYUNO ROSAS, M^a. ^a A., *Museos de arte contemporáneo en España. del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*, Gijón, Ed. Trea, 2004.
- LEÓN, A., *El Museo: teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1982.

LORENTE, J. P., *Los Museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

MONTANER, J.M., *Los museos de la última generación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

MONTANER, J.M., *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

MONTANER, J.M., *Nuevos museos, espacios para la cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

10



Arte y diseño: una relación fructífera

M^a Pilar Biel Ibáñez

Arte y diseño: una relación fructífera

10

M^a Pilar Biel Ibáñez

*Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza
pbiel@unizar.es*

El planteamiento de este texto se realiza desde el punto de vista de la Historia del Diseño y los avatares del mismo en tres momentos concretos de su historia con la finalidad de constatar lo fructífera que puede ser una relación desde iguales de las distintas disciplinas. No se trata, por lo tanto, de discutir una vez más si el diseño es arte o no es arte, de cuales son los elementos que los separan o cuales, los relacionan. Hay una amplia bibliografía que aborda esta cuestión, de la que destacamos los textos de Anna Calvera¹ o de Raquel Pelta², entre otros. En estos momentos, lo que buscamos es ofrecer una sencilla reflexión centrada en tres de los momentos más destacados de la Historia del Diseño para analizar sus paralelismos con el mundo de la Arquitectura y de las Bellas Artes y, en alguna medida, invitar al lector a una reflexión más amplia sobre

¹ CALVERA, A., *De los bello de las cosas: materiales para una estética del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
CALVERA, A., *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos para una polémica que viene de lejos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

² PELTA, R., "El diseño como arte", en *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios=art, cultura, new media*, nº 30, 2011, pp. 28-33.

la necesidad de inscribir los productos culturales en el contexto de las condiciones económicas, sociales y estéticas dentro de las cuales se desarrollan. Este conjunto de circunstancias otorgan a estos objetos unas propiedades que los hacen merecedores de pasar a la Historia de la Cultura con independencia de su calificación como obra de arte o producto de diseño.

Primer momento: El siglo XIX. Dos conceptos: Belleza y Utilidad

El siglo XIX está marcado por el triunfo de la Revolución Industrial que implica un nuevo orden en la vida del hombre europeo. La máquina introduce toda una serie de cambios en el currir cotidiano y el silbato de la fábrica sustituye al tañer de las campanas para anunciar el ciclo del tiempo. Aparecen soluciones edificatorias impactantes, como las estaciones de ferrocarril y rascacielos, para los que no existía precedente alguno. El mundo de los oficios se desorganiza y se acelera el hundimiento de los oficios tradicionales basados en la destreza del individuo. Por el contrario, el trabajo con la máquina, y la normalización que ésta impone, origina la separación entre la mano, la mente y la vista en la creación de objetos utilitarios. Además, la industrialización introdujo nuevas estructuras económicas y nuevos centros de poder. El capitalismo y sus valores se imponen. Las clases tradicionales, aristocracia e iglesia, pierden protagonismo a favor de la nueva burguesía capitalista y de la clase media.

A lo largo de este siglo, aunque de manera singular a partir de mediados y hasta las primeras décadas del siglo XX, uno de los problemas más acuciantes a los que se enfrentó la arquitectura es el del estilo. ¿Cuál es el estilo arquitectónico apto para expresar los valores de la sociedad moderna?

A lo largo del siglo XVIII, la arquitectura asiste a la pérdida de confianza en la tradición renacentista y en las teorías que la había sustentado. Esto trae como consecuencia una visión relativista de la tradición, en la que ya no existen valores absolutos y los diferentes periodos históricos son considerados portadores de igual valor. Se pierde la noción de un punto de referencia: la Antigüedad y se ponen de moda diferentes gustos estilísticos sin alcanzar ninguno de ellos la consideración de modelo absoluto. Se llega a un punto en el siglo XIX en el que cualquier prototipo (griego, renacentista, egipcio o gótico) era viable para la formulación de un estilo³. De tal forma que, esta revisitación de los estilos lleva a la definición de dos posiciones: por un lado están aquellos que defienden la revitalización de un periodo concreto del pasado, el llamado historicismo, argumentando la superioridad del mismo por razones de índole moral (así por ejemplo en Gran Bretaña se apoya el Gótico al ser considerado el estilo nacional y el *Palacio de Westminster* diseñado por Charles Barry en 1836, es un buen ejemplo); por otro, aquellos que defienden la creación de un nuevo estilo resultado de aunar las mejores características de ciertos estilos del pasado, el denominado eclecticismo (como por ejemplo la deriva hacia el eclecticismo de la arquitectura gótica británica en estos mismos años como sucede en el *Museo de Historia Natural*, 1873-1880). Sin embargo, el primero cae en el pastiche cuando se limita a copiar las formas sin indagar en los principios rectores que subyacen en el estilo; mientras que el segundo cae en una miscelánea grotesca de elementos del pasado al no proporcionar ninguna regla para la recombinación.

Pero, la arquitectura en este siglo XIX tiene que hacer frente a otro problema, tanto o más graves que el anotado del estilo, nos referimos a su competencia con el

³ CURTIS, W., *La arquitectura moderna desde 1900*, Madrid, Blumen, 1986, pp. 14-36.

naciente y admirado mundo del ingeniero. La figura del ingeniero⁴, con sus fabulosas e increíbles estructuras tanto en lo referente a los puentes como en los pabellones para exposiciones, se convierte en una figura heroica. Representa el ideal de modernidad, trabaja con un método científico, entiende los nuevos materiales y dota a la sociedad de estructuras portantes imposibles (como se ve en la *Torre Eiffel* levantada en 1889 y actualmente símbolo de la sociedad industrial). Además, la ingeniería es el ámbito natural de la utilidad, deslindada de la idea de Belleza que siguen cultivando los arquitectos.

La belleza arquitectónica ya no se entiende en términos clásicos ni es unívoca. Por el contrario, avanza hacia una belleza pintoresca promovida por la mezcla promiscua de los estilos del pasado. De tal forma que, la Belleza arquitectónica reside en el ornamento. La presencia del ornamento ayuda a la arquitectura a diferenciarse de la ingeniería, obsesionada por lo útil y funcional, ya que la dota de belleza al residir en él su parte artística. Así que, a lo largo de este siglo, el concepto de belleza llega a fusionarse con el de ornamentación. Pero además, la presencia de ornamentación en la arquitectura tiene una segunda finalidad, la de expresar la idea de riqueza. El ambiguo significado del enriquecimiento, que igual puede coincidir con la representatividad de las instituciones públicas, con el prestigio social, la tradición nacional o, menos metafóricamente, con la prosperidad económica, llega a ser una exigencia en determinados encargos, cláusula cumplida generalmente a través de la ornamentación.⁵

4 BONER CORREA, A., *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1985.

5 OTERO ALÍA, F.J., "El debate en torno al ornamento arquitectónico en la revista *Arquitectura y Construcción* (1897-1922)" en *Espacio, tiempo y forma*, nº 4, 1991, pp. 425-458.

Una situación similar se observa en el ámbito de los objetos de consumo, especialmente en aquellos que van a formar parte de los espacios más representativos de la casa burguesa como son el salón o la biblioteca. Los nuevos burgueses gustan de la opulencia y del lujo del que disfrutaban en el interior de sus casas y palacios donde conviven el conjunto de las artes aplicadas a la arquitectura para adornar paredes, techos y suelos; pero también en artículos de uso doméstico como platos de plata, jarrones, cuberterías, ricos en detalles ornamentales inspirados en los más variados estilos del pasado como sucede con las piezas de mobiliario diseñadas por el arquitecto William Burges.

La utilidad la encontramos en los objetos de la ingeniería, en las máquinas y en aquellos objetos reducidos al ámbito de lo privado y familiar y destinados a un consumo masivo. Sin embargo, falta de ornamento no significa ausencia de belleza. Asistimos al nacimiento de una nueva estética, la de lo mecánico.

Las nuevas necesidades de la ciudad industrial⁶ provocan la creación de nuevas tipologías edilicias que subsanan determinados aspectos de la vida en las grandes ciudades. El crecimiento de población, los abastecimientos (agua, luz, mercancías), las comunicaciones (carreteras, ferrocarriles, puertos), el comercio o las nuevas ideas en torno a la higiene, el confort y el ocio son necesidades que caracterizan a la ciudad decimonónica. En algunos casos, estos requerimientos dan lugar a tipologías arquitectónicas novedosas en las que se aplican conceptos como la intercambiabilidad,

⁶ BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, 8ª edición revisada y ampliada, Barcelona, GustavoG Gili, 1999.

la prefabricación, la repetición y la estandarización⁷; y en las que se ponen a prueba los nuevos materiales y la nueva técnica constructiva. En estas estructuras, el ingeniero tiene la libertad de la que carece el arquitecto con respecto a la disposición de sus partes, a su composición y a su tratamiento estilístico. Sobre estos proyectos y sobre su materialización formal no existe ningún antecedente previo y, por lo tanto, están libres de esa carga cultural que se observa en la arquitectura monumental. Esta audacia creativa y libertad de estilo se observan en obras como el *Palacio de Cristal* de Joseph Paxton construido en 1851 como sede de la primera Exposición Universal o en el *Palacio de las Máquinas* levantado para la Exposición de París de 1889.

El desarrollo de la industria de la fundición y del vidrio unido al progreso de los servicios públicos provocará que los edificios tomen dimensiones monumentales. Las finas columnas de fundición y las grandes cubiertas con cristaleras van a definir nuevos espacios públicos como las galerías comerciales, los bazares o los mercados. A partir de este momento el edificio crece en altura y anchura y la estética metalúrgica inicia su convivencia con el resto de los estilos. Esta estética se mueve alrededor de dos problemas: la finura y delgadez de las columnas y la plasticidad de la fundición provocando la ausencia de un sistema de referencia único.

La estética de la utilidad también se encuentra en el mundo de los objetos, en concreto en aquellos propios de la ciencia y de la técnica como microscopios, teodolitos, o sextantes.⁸ En este repertorio de utensilios, la utilidad y la idoneidad son conceptos

⁷ AGUILAR CIVERA, I., *Arquitectura industrial: concepto, método y fuentes*. Valencia, Museu d'Etnologia, 1998

⁸ CAMPI, I., *Diseño y nostalgia. El consumo de la Historia*, Barcelona, Santa and Cole, 2007.

que están por encima de otros problemas y que les confieren un aspecto diferenciado. Pero también determinados objetos de consumo, como cuchillos, tijeras, objetos de lata, productos de alambre, tarros de conserva o botellas, constatan su voluntad utilitaria. Las sillas *Thonet*, los muebles metálicos para jardín, o las camas de hierro son ejemplo de esta búsqueda de la idoneidad y la utilidad que, desde el punto de vista estético, se caracterizan por la renuncia al ornamento, la pérdida de la materialidad y la reducción del objeto a su esencia formal.

En definitiva a lo largo del siglo XIX conviven sin problema objetos profusamente decorados destinados a las actividades de la vida cotidiana que pertenecen a los escenarios de representación de la vida burguesa con la austeridad de aquellos otros relacionados con el trabajo y la producción.

A finales del siglo XIX, la entrada en escena de personajes como William Morris y el desarrollo del grupo *Arts and Crafts* facilita la unión de la sencillez con la calidad proponiendo la elaboración de objetos de una alta calidad técnica y material con una sencillez formal alejada del pasado para volver la mirada a la naturaleza. El ornamento deja de ser el argumento principal para juzgar la idoneidad estética del objeto y su uso se considera lícito siempre y cuando esté justificado. Ahora la función del ornamento se diversifica y además de deleitar a la vista, debe articular la estructura, y simbolizar o describir la función del objeto⁹. En muchos edificios y objetos de esta época, ornamento y estructura están hábilmente integrados. Las patas de los muebles, los pilares de los edificios o los pies de las copas pueden aludir metafóricamente a los troncos o a los

⁹ CALVERA, A., *La formació del pensament de William Morris*, Barcelona, Destino, 1992.

tallos de plantas, pero no son algo añadido sino la parte sustentante. Si estos elementos ornamentales se eliminan el edificio o el objeto se viene abajo¹⁰.

Si pensamos en términos de pintura, una situación similar de exceso de decorativismo la encontramos en algunos de los movimientos de finales del siglo XIX: desde los propios pre-rafaelistas hasta los simbolistas, entre otros.

En definitiva, todos ellos buscan la renovación de la sociedad industrial mediante la huída hacia otros mundos (mentales o estéticos) en los que la máquina pasa a un segundo plano o desaparece y el hombre encuentra la felicidad perdida al reencontrarse con la naturaleza.

Segundo momento: El siglo XX. La belleza de lo mecánico

Un elemento clave para entender la sociedad que se desarrolla a lo largo de todo el siglo XX es la formulación de un nuevo modelo de administración industrial, denominado como administración científica que se basa en el método, en la estandarización y en la planificación.

Frederick Winslow Taylor, en 1903, publica el libro *La dirección de los talleres*, donde desarrolla un método práctico y reproducible para aplicar en cualquier taller el principio de la separación entre las actividades de preparación y programación de

¹⁰ CAMPI, I., *Diseño y nostalgia...* op. cit.

las, de ejecución¹¹. Otros estudiosos, como los Gilbert, continúan las experiencias de Taylor y mejoran la metodología del estudio de tiempos y movimientos; o como Hugo Münsterberg que en 1913 publica *Psicología y eficiencia industrial* y *Principios de la administración científica*, títulos que sirven de inspiración tanto práctica como teórica.

Todos ellos creen que los métodos analíticos, como la división del trabajo, el estudio de tiempos y movimientos y el análisis de diagramas ayudan a optimizar el proceso de producción y la utilización de la mano de obra haciéndola más eficiente¹². La administración científica influye en todos los ámbitos de la sociedad por su exigencia de un enfoque científico del trabajo y de la organización. Una experiencia que se extendió al mundo del diseño de producto pero también al de la arquitectura¹³ y al resto de las manifestaciones artísticas¹⁴.

La separación entre las fases de proyecto y de fabricación así como la estandarización del producto son características que diferencian la actividad del diseñador de producto de la del artesano y, la máquina de la mano y ambas se pueden rastrear desde los inicios de la industrialización con fabricantes de la altura de Josiah

11 GALLINO, L., *Diccionario de Sociología*, Turín, Siglo XXI, 2005, p. 886.

12 GUILLÉN, M., *La disciplinada belleza de lo mecánico: el taylorismo y el nacimiento de la arquitectura moderna*, Madrid, Modus Laborandi, 2009.

13 GUILLÉN, M., *La disciplinada belleza ...op.cit.*

14 IRIGOYEN, E., "El arte es una máquina de (des)montaje. Fordismo-taylorismo y vanguardias artísticas a principios del siglo XX", *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. VI, n° 119 (7), 2002. [ISSN: 1138-9788] <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn119-7.htm> [fecha de consulta: 4-09-2012].

Wedgwood¹⁵. Ya en el siglo XX, además de la estandarización del producto, se investiga en la intercambiabilidad de sus partes y de sus componentes. Su puesta en práctica supone el desarrollo del diseño industrial como una actividad ligada al ámbito de la industria y desligada de los oficios artísticos.

Peter Behrens en el ámbito del sector eléctrico y Henry Ford en el automovilístico son ejemplos de producción en masa basada en una línea de ensamblaje. Ford hace un amplio uso de las técnicas tayloristas en su fábrica de Detroit donde para la fabricación de su *Modelo T* mejora los procesos de producción por ensayo y error, y hace uso de la estandarización, el estudio de tiempos y las técnicas de planificación sistemáticas.

Desde un punto de vista estético, el resultado son productos de formas sencillas, carentes de elementos superfluos, con un gusto por los tratamientos superficiales y con una vocación de perdurabilidad ya que son fácilmente reparables. Sencillez que no implica ausencia de belleza. Por el contrario, ésta pasa a residir en las formas y los acabados como muestran los productos de Behrens para la AEG.

Esta influencia de la gestión científica también es una de las bases que explica el surgimiento de la arquitectura del Movimiento Moderno¹⁶. Los arquitectos modernos, como Le Corbusier, Mies van der Rohe y otros, quedan atrapados por las ideas de Taylor y aspiran a alcanzar el orden perdido en la Arquitectura mediante la aplicación de los principios tayloristas. Para los arquitectos modernos, la forma arquitectónica deriva

15 HESKETT, J., *Breve historia del diseño industrial*. Ed. Serbal, B, 1985.

16 GUILLÉN, M., *La disciplinada belleza ...op.cit.*

de las leyes de la ciencia, la arquitectura debe hacer uso de la tecnología moderna y, entender en términos científicos las necesidades humanas. En definitiva, el proceso creador del arquitecto, el proyecto, debe sujetarse al método científico¹⁷.

Le Corbusier posiblemente es el mejor ejemplo de arquitecto taylorista. Para Le Corbusier una casa es una máquina para vivir en ella y un sillón es una máquina para sentarse en él. Diseña necesidades tipo que cubre con edificios tipo. Pero también, objetos que equipan la vivienda alejándose del concepto de amueblamiento en sentido burgués. Estima que es necesaria la búsqueda universal de la simplificación. Un ejemplo de estas ideas las presenta en el apartamento modelo del salón de otoño de 1929 donde exhibe los estantes desmontables que son modulares, modificables e intercambiables y pueden ser ensamblados según las necesidades de la vivienda¹⁸.

De esta manera, la arquitectura y el diseño modernos se ponen al servicio del cliente y desarrollan un discurso basado en el compromiso del diseñador con la sociedad en la que vive y para la que trabajaba¹⁹. Para alcanzar este ideal, la arquitectura y el diseño acuden a la racionalidad, a la funcionalidad y a la neutralidad del diseñador. Solo así, se logra la ansiada universalidad. Estas búsquedas se prolongan en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y siguen siendo uno de los soportes sobre los que se sustenta el ideario de la Escuela de Ulm y su trabajo para la Braum.

17 *Ibidem*.

18 FRAMPTON, K., *Le Corbusier*, Barcelona, Akal, 2000.

19 PELTA, R., "Diseño y arte. Paralelismos y sincronías" en PELTA, R. (Coor.), *Sin límites. Visiones del diseño actual*, Zaragoza, Diputación, 2003.

Desde la esfera del reto de artes, se observa una búsqueda similar en determinados movimientos, como por ejemplo el arte mínimo. En los años 60 del siglo XX, las primeras obras de los artistas del mínimo aparecen en el panorama norteamericano. Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre, entre otros, trabajan con objetos y obras industriales de formas geométricas y sencillas de las que eliminan la emoción y la huella del artista. Los gruesos cubos de metal oxidado de Tony Smith, las grandes piezas sin nombre (sólo denominadas Obras) realizadas en acero corten de Richard Serra, las placas de acero dispuestas en el suelo de Carl André, son obras en las que el artista no ha hecho nada (no las ha producido) salvo disponer el espacio donde deben ser colocadas. Esta tendencia confirma la despersonalización del arte, puesto que los artistas rechazan aparecer y dejar huellas en sus obras, y a la vez, la obra de arte pierde su función expresiva: no comunica nada, lo único que hace es ocupar un espacio²⁰.

Tercer momento: La posmodernidad

Autoexpresión, autoría y autoencargo ya no son rasgos propios del artista sino que son actitudes comunes a todos los creadores del nuevo milenio y el término Arte ha sido sustituido por el de Cultura Visual. En el escenario del siglo XXI, el arte es un elemento más y está al mismo nivel que el cine, los nuevos medios, el diseño, la moda y la gastronomía. En esta nueva noción de cultura se busca el cruce de experiencias entre los diversos sectores de manera que se active la creación, lo único verdaderamente importante²¹.

20 JIMÉNEZ, M., *La querrela del arte contemporáneo*, Madrid, Amorrortu, 2005.

21 CARRILLO, J., "Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea". Artículo conectado a la sesión de trabajo de 21 de febrero de 2008 del Laboratorio del Procomún, editado en versión digital. Consultar en <http://medialab-prado.es>. [Fecha de consulta: 04-09-2012].

Esta situación es el resultado del cambio que se inicia tras la Segunda Guerra Mundial momento en que aparece un sentimiento generalizado de incredulidad y desconfianza en el progreso. La guerra, y su vínculo con la tecnología y el desarrollo científico, cuestiona el binomio tecnología y progreso y la sociedad desilusionada abandona la Utopía por la cual la igualdad se alcanza con la posesión de los bienes de consumo básicos y se lanza al consumo y al hedonismo. Este cambio de actitud se manifiesta obviamente en las prioridades y las costumbres, en los gustos y los valores. Ejemplo de ello es la aparición del Arte Pop, con creaciones que se inspiran en objetos cotidianos utilizando técnicas del cine, la publicidad, las revistas y el comic, queriendo convertir el arte en la vida misma

Conforme la sociedad contemporánea avanza hacia el final de siglo, los Grandes Relatos Globales son sustituidos por micronarraciones yuxtapuestas. Sobre esto habla Jean François Lyotard en *La condición posmoderna*²², y es lo que Arthur Danto llama en 1999 el *fin del arte*²³, incidiendo en la imposibilidad de unas bases comunes sobre las que sustentar los criterios estéticos y en la llegada de un profundo pluralismo. Ya no hay reglas de lo que es arte y lo que no lo es. La pintura deja de ser el vehículo principal del desarrollo histórico, para pasar a ser sólo un medio más de los posibles (instalaciones, performances, trabajos en la tierra, videos, arte en la red, acciones callejeras, etc.). Las barreras entre géneros se difuminan, las definiciones dejan de ser estrictas y se consolida una nueva concepción del objeto artístico, aquella por la que cualquier cosa puede ser una obra de arte.

22 LYOTARD, J.F., *La Condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1987.

23 DANTO, A., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2010.

El diseño de producto desarrolla un proceso paralelo al vivido en el resto de fenómenos culturales. Se establece la norma de desobedecer toda norma y los dogmas dejan de tener sentido, entre ellos el paradigma del *Buen Diseño*, ese objeto único y para toda la vida. La carencia de una Verdad lleva consigo que aparezcan muchas verdades en un proceso de relativismo y de personalización progresivo de la sociedad en el que todo vale. El hombre posmoderno busca su realización personal y triunfa el individualismo. El consumo se amplifica ya que el ciclo del gusto, del estilo, de la moda se torna fugaz. Se abre paso el periodo posfordista que, como no puede ser de otra manera, tiene al diseño como un instrumento de actuación²⁴.

Entre los actores que propician en cambio destaca el arquitecto Rober Venturi²⁵. Este afirma que, en una sociedad tan heterogénea y subjetivista, en la que los métodos de construcción y fabricación son estandarizados, la única vía posible para reflejar el espíritu del tiempo es la decoración y el simbolismo. La arquitectura y el diseño regresan al ornamento. En *Queen Anne Side Chair*, creada por Robert Venturi y Denise Scott Brown para Knoll International en el año 1983, se observa cómo Venturi concibe estos nuevos objetos: uso de la curva en detrimento de la recta, recuperación del pasado, con la evocación del estilo propio del periodo de la reina Anne (1702-1714), y tratamiento de la superficie decorada con un estampado de colores y formas sinuosas.

Grupos²⁶ como Strum (Turín 1960), Studio 65 (Turín 1965) o Archizoom (Florencia 1966) ponen las bases de este diseño experimental. Piezas en las que se cuestiona el dogma

24 BAUDRILLIARD, J., *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI, 1979.

25 VENTURI, R., *Aprendiendo de las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

26 TORRENT, R. y MARÍN, J. M., *Historia del diseño industrial*, Madrid, Manuales de Arte, Cátedra, 2005.

de la funcionalidad, se recupera el simbolismo, la subjetividad y la unicidad. Todo ello, bajo una ideología de crítica a la sociedad de consumo que finalmente queda diluida por el impacto mediático de sus producciones. Un ejemplo de esta nueva actitud queda reflejado en el *sillón Proust* (1978) de Alessandro Mendini²⁷. Este diseñador, que trabaja dentro del Grupo Alchimia (Milán, 1977), presenta una butaca del siglo XIX con la superficie pintada a mano por él mismo de manera aleatoria que cambia en cada modelo.

Con Ettore Sottsass y el Grupo Memphis²⁸ (1980) se abre paso el diseño posmoderno que se centra en el desarrollo formal de los objetos. La estetización de la sociedad y el cambio en el modelo consumista exigen una nueva estrategia para motivar la compra a través de impulsos emocionales y de identificación social y personal. Los objetos pasan a ser entendidos como vehículos comunicativos que, mediante el color y la novedad formal, alcanzan una dimensión simbólica y emocional. El imaginario de Memphis lo componen objetos en los que se aprecian características semánticas no propias, formas desequilibradas y la influencia de la publicidad, como sucede en *The Tawaraya Boxing Ring/Bed* de 1981, una cama que presenta forma de ring de boxeo.

La locura y las actitudes posmodernas de diseñadores como Philippe Starck, se rastrean en el ámbito de la arquitectura donde triunfan los arquitectos estrellas con figuras como Zaha Hadid o en artistas polémicos como Damien Hirst. Arquitectura, Arte, Diseño actividades diferentes pero con vasos comunicantes que las enriquecen en sus mutuas influencias

27 VV.AA., *Alessandro Mendini*, Madrid, Electa, 2000.

28 TORRENT, R. y MARÍN, J. M., *Historia del diseño* op.cit.



*¿El artista actual: entre el mercado y el activismo social?
Algunas reflexiones sobre la naturaleza y función del artista en
el contradictorio y convulso presente.*

Ascensión Hernández Martínez

¿El artista actual:
entre el mercado y el activismo social?
Algunas reflexiones sobre la naturaleza y función
del artista en el contradictorio y convulso presente.

11

Ascensión Hernández Martínez

*Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza
ashernan@unizar.es*

Ser artista, hoy: un trabajo complejo de definir

Quizás uno de los rasgos más curiosos de la cultura contemporánea es la considerable trascendencia en los medios de todas las cuestiones relacionadas con el mundo del arte y la increíble cantidad de artistas que se declaran a sí mismos como tales. Nunca, como en las últimas décadas, han existido (y saltado a la luz de los medios) tantos profesionales de esta condición: artistas revelación, jóvenes promesas, artistas consagrados, artistas clásicos, artistas visuales, diseñadores y arquitectos que se consideran artistas plásticos, músicos en la misma línea... Por lo que no deja de ser motivo de atracción y reflexión para quienes nos dedicamos al estudio de la historia del arte, y en concreto del arte contemporáneo, preguntarnos por qué ser artista hoy o qué define al artista actual en una sociedad, la presente, en la que con los medios a disposición (y a tenor de todo lo sucedido en el siglo XX), cualquiera puede ser artista. Este texto parte de esa curiosidad y trata de considerar esta situación (y los temas y tópicos que suscita) desde diversos ángulos, sin ánimo de establecer una visión definitiva ni mucho menos, sino tan solo de apuntar algunos argumentos para el debate.

Para comenzar me parece pertinente indagar sobre la propia etimología del término.

Artista

1. adj. Se dice de quien estudiaba el curso de artes. *Colegial artista.*
2. com. Persona que ejercita alguna arte bella.
3. com. Persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes.
4. com. Persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretando ante el público.
5. com. artesano (l persona que ejerce un oficio).
6. com. Persona que hace algo con suma perfección.¹

De esta manera se define en el *Diccionario de la Real Academia Española* un término tan rico y complejo como el de artista, que viene suscitando reflexiones y polémicas desde hace siglos, que han producido una bibliografía tan extensa como inabarcable. Si atendemos a la primera fuente consultada, el antes mencionado *Diccionario de la Real Academia Española*, advertimos cómo la descripción de funciones o características se adaptan a una visión más tradicional del arte, aplicable a artistas del pasado y a algunos del presente, sin embargo existen hoy circunstancias nuevas a considerar², como la crisis del propio concepto

1 *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 1992 (21ª edición), pág. 205.

2 Sobre estas circunstancias puede consultarse:

- HADEN-GUEST, A., *Al natural. La verdadera historia del mundo del arte*, Barcelona, Península-Atalaya, 2000.
- MICHAUD, Y., *L'artiste et les commissaires. Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Paris, Hachette, 1989; *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997; *El arte en estado gaseoso*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- MILLET, C., *L'art contemporain. Histoire et géographie*. Paris, Flammarion, 2006.

de Bellas Artes arrastrada desde hace muchas décadas, la importancia del mercado y del valor económico como bien de consumo de la obra de arte que ha producido una verdadera revolución en el ecosistema artístico, de hecho hoy las obras de arte se valoran más por su precio que por su calidad estética, la estetización de la vida actual (hoy todo es bello, todo es arte, todo es diseño o debe de serlo como ha señalado entre otros el filósofo italiano Remo Guidieri³); todas estas nuevas circunstancias nos obligan a pensar de otra manera cuál es la tarea y la naturaleza del artista actual.

El artista es la persona que realiza o produce obras de arte. Lo que se entiende por artista depende por lo tanto del significado de la palabra arte. Dado el cambiante significado de la noción arte, el término artista sólo puede definirse o estudiarse desde un punto de vista histórico. El mismo depende de las ideas estéticas de cada época. Son artistas, por ello: los pintores de las cuevas de Altamira, los antiguos dibujantes chinos, los músicos, los escultores y los arquitectos griegos, los artesanos medievales, los grabadores del Renacimiento, los pintores del Barroco, los vanguardistas del siglo XX, los creadores de instalaciones actuales, los programadores de net.art, los dibujantes de cómic o historietas, los diseñadores y los pintores contemporáneos, entre muchos otros.

-
- MOULIN, R. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion, 1997.
 - POLI, F., *Il sistema dell'arte contemporanea*. Roma-Bari, Editori-Laterza, 2007.
 - RAMÍREZ, J. A., *Ecosistema y explosión de las artes*, Barcelona: Anagrama, 1994.
 - VILLA R., *Guía del arte hoy*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2003.

3 GUIDIERI, R., *El Museo y su fetiches: crónica de lo neutro y de la aureola*, Madrid, Tecnos, 1997.

El artista es un individuo que ha desarrollado tanto su creatividad, como la capacidad de comunicar lo sentido, mediante el buen uso de la técnica (la techné, griega, término del que deriva esta)."⁴

Si acudimos a otras fuentes, como la famosa wikipedia de donde hemos extraído la cita precedente, nos encontramos con definiciones diferentes y quizás más acordes con la realidad actual, que nos pueden servir para comprender qué significa hoy ser artista. En este caso advertimos cómo la definición incluye categorías muy diversas de profesiones, de tal manera que hay que fijarse en la noción de arte dada por cada sociedad y momento histórico, para comprender qué es entonces un artista. Por tanto, siguiendo esta premisa si nos referimos a la actualidad, constatamos que hoy no a menudo no se habla tanto de arte, sino de cultura visual. Como no hablamos de artista, sino más bien de comunicador. El artista ya no tiene porqué tener un oficio, de hecho puede llegar a no hacer o producir físicamente su obra, sino encargarla a otros. Es más, hoy cualquiera puede ser artista, hasta el espectador que, a menudo se convierte en obra de arte el mismo. O sea, que las circunstancias que envuelven al arte hoy (lo que denominamos ecosistema artístico), son muy diversas y la situación más compleja que nunca, porque nunca como en la actualidad ha habido tantos artistas, pero por otro lado, su naturaleza es absolutamente variopinta. Vayamos por partes.

⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Artista>. Consulta realizada el 5/09/2011.

¿Qué entendemos por cultura visual?⁵ Este concepto, elaborado en las últimas tres décadas, alude al conjunto de imágenes producidas y manipuladas por el ser humano, desde la Antigüedad hasta nuestros días, provistas de un significado y de una intención. La expresión cultura visual pretende englobar en un concepto común todas aquellas realidades visuales, sean del tipo que sean, que, poco a poco, van teniendo un papel cada vez más relevante en nuestra cultura. Así, a las tradicionales categorías de la historia del Arte (pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, etc.) se han sumado otras como la fotografía, el cine, la infografía, el diseño, la moda, la publicidad, la danza, el teatro, el cómic, el graffiti, el net.art, la publicidad, etc., sin que podamos negar a priori a ninguna imagen su papel en la cultura visual.

Esta situación se traduce en que las barreras entre las prácticas artísticas se han difuminado extraordinariamente, hasta tal punto que a muchos artistas actuales les costaría definir cuál es exactamente su oficio: ¿pintores, diseñadores, escultores, etc? de hecho, son muchos los que reivindican precisamente la mezcla de estilos y de instrumentos, negándose a aceptar una clasificación estricta en ninguna categoría cerrada. Veamos algunos casos recientes.

Uno de los ejemplos más curiosos y que más proliferan en el panorama artístico actual es el del diseñador-artista (o artista diseñador). Entre ellos Nacho Carbonell, un

5 Sobre el concepto cultura visual puede consultarse:

- BERMÚDEZ CASTILLO, J. A., "Cultura Visual", *Revista Nodo*, n.º 8, volumen 4, año 4, enero-junio 2010, pp. 5-30.
- BURKE, PETER, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- JENKS, C., *Visual Culture*, London and New York, Routledge 1995.
- MIRZOEFF, N., *Una introducción a la cultura visual*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.

valenciano instalado en Eindhoven (Holanda), cuyas obras han sido calificadas como criaturas a medio camino entre obras de arte y peculiares muebles. Se trata de piezas únicas con las que ha conseguido numerosos premios (2009, Premio al Diseñador del Futuro de la Feria del Diseño de Milán; 2009, su *Lovers Chair* es nominada Diseño del Año por el Museo del Diseño de Londres), y ha conquistado una clientela fija (y famosa, Brad Pitt compró toda su colección *Evolution* durante la Feria Design Miami/Bassel de 2009⁶). Carbonell se plantea sus obras como un artista, experimenta con materiales y técnicas como lo haría cualquier escultor, y considera el diseño “como una herramienta de comunicación y diálogo, concienciación social y crítica, un barómetro que representa las inquietudes pasadas, presentes y futuras”⁷.

Como artista, la trayectoria profesional de Carbonell ejemplifica perfectamente lo que es habitual en un artista de éxito hoy: una formación inicial local (en la Universidad de Valencia), luego fuera de su país de origen (en la Design Academy de Eindhoven, Holanda), participación en proyectos y ferias de todo el mundo (Bienal de Arquitectura de Venecia, 2008), obtención de premios que le dan visibilidad a nivel internacional. No quiero con ello decir que un artista local no tenga mérito ni calidad, pero en el ecosistema del arte actual, este es el perfil del artista de éxito, al menos tal y como lo reflejan los medios.

6 BORRÁS, D., “El artesano valenciano que cautivó a Brad Pitt”, noticia publicada en <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/08/26/valencia/1251314418.html>; consulta realizada el 6/09/2011.

7 S/A, “Criaturas. El diseño experimental y conceptual del español Nacho Carbonell rompe fronteras y también ejerce una irresistible atracción”, *Elle Decor España*, n.º 116, mayo 2010, pp. 33-43. Más información sobre este artista en: <http://nachocarbonell.com/>

Un caso similar es el de Cristian Zuzunaga, quien se califica como diseñador gráfico, creador textil y artista. Un creador, en el sentido más amplio de la palabra, que se ha centrado en un tema: el pixel como icono de nuestra sociedad, y lo aplica tanto a pinturas, como a cortinas, mobiliario y otros objetos. Licenciado en Diseño Gráfico, cursó un Máster en el prestigioso Royal College of Arts de Londres y de la misma manera que Nacho Carbonell, trabaja internacionalmente desde Londres, para firmas de todo el planeta, y en la actualidad está centrado en la producción, a la vez, de muebles, de una serie fotográfica y una instalación interactiva⁸.

Un ejemplo más. El creador israelí Arik Levy, quien se autodefine como “un artista industrial con un toque tecno-poético”⁹. Formado en diseño industrial en Suiza, creó en París su estudio L Design y en pocos años su trabajo le ha llevado a una elevada posición en su ámbito profesional. Trabaja como diseñador industrial y gráfico, como escultor y creador de escenografías para danza moderna, y se niega a poner fronteras rígidas entre las disciplinas. Produce tanto piezas únicas como objetos en serie que se encuentran a medio camino entre el diseño y el arte, sin que tengamos porqué ponerles calificativos.

¿Quiere esto decir que no hay ‘artistas’ a la manera tradicional, es decir ligados a un oficio? No, ni mucho menos, ya que en el mundo del arte actual tienen cabida muchas maneras de ser artista. Por ejemplo, Clara Carvajal, una artista madrileña,

8 MUÑOZ, L., “Como un pixel”, *Architectural Digest España*, n.º 52, noviembre 2010. Más información sobre este artista en: <http://www.cristianzuzunaga.com>

9 S/A, “El mundo según Levy”, *Elle Decor España*, n.º 123, octubre 2011, pp. 40-41.

ganadora de la Bienal de Escultura de Valladolid en 2007, que trabaja la madera de manera fascinante como si fuera un material moldeable, esculpiéndola, tallándola, moldeándola (si se puede decir así), para conseguir unas curvas que son como trazos¹⁰. O, el caso, interesantísimo, de la pintora gallega Ángela de la Cruz, primera y única artista española seleccionada por el premio Turner, el más prestigioso del mundo del arte en la actualidad, en su edición de 2010¹¹.

Nacida en La Coruña en 1965, Ángela de la Cruz estudió Filosofía en la Universidad de Santiago y en 1989 se trasladó a Londres con la intención de dedicarse al arte. Allí completó su formación en el Slade College y en el prestigioso Goldsmiths College. En la actualidad sigue residiendo en la capital británica. En 2005, De la Cruz sufrió un ictus mientras preparaba una muestra. Embarazada, su hija nació mientras ella estaba en coma, una enfermedad de la que le han quedado evidentes secuelas, pero que no le impide seguir trabajando¹². Ángela de la Cruz reside en Londres desde hace años y sus obras exploran los límites entre pintura, escultura e instalación.

En 1996 comienza a romper los cuadros. Literalmente. El lienzo, junto con el bastidor y a veces el marco incluido, se arruga, se deforma, se pliega y, finalmente,

10 DUBCOVSKY, B., "Pluma de madera", *Architectural Digest España*, n.º 52, noviembre 2010. Más información sobre este artista en: <http://claracarvajal.com/curriculum.swf>

11 ESPEJO, B., "Ángela de la Cruz. He pasado años con la pintura hasta el cuello", *El Cultural*, suplemento del diario *El Mundo*, 1/10/2010, consultado 5/07/2011 en la edición digital http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27911/Angela_de_la_Cruz,

12 ESPINOSA, G., "El arte de la obstinación", *El País*, 12 abril 2009, consultado 5/07/2011 en la edición digital http://elpais.com/diario/2009/04/12/eps/1239517609_850215.html.

se rompe. Más allá del corte a lo Fontana o de un recurso meramente pictórico, De la Cruz somete sus pinturas a un proceso deliberadamente físico y voluntariamente transformador con la decidida finalidad de prolongar los límites del lienzo hasta acercarlos a la escultura¹³. Su intención no es sólo la de abandonar la superficie plana a favor del objeto tridimensional, sino la de mostrar el paso de la obra por ese proceso físico. El resultado abarca desde lo sacro y lo sublime hasta la ironía o la ternura. En distintas ocasiones se ha hablado del paralelismo o, mejor dicho, del reflejo de su biografía en relación a las acciones que sufría su obra. En otras, De la Cruz ha llegado a afirmar que veía el bastidor como “una extensión” de su propio cuerpo.

¿Visible o invisible?: los medios y el artista actual

Con la mención a Ángela de la Cruz abrimos la puerta a otra cuestión clave para el artista actual: la difícil tarea de ser visible en un panorama lleno de artistas, diseñadores, creadores visuales. En un medio tan poblado, el artista que quiera prosperar debe no solo promocionar (tarea que tradicionalmente han desarrollado marchantes, galeristas, comisarios y críticos) su obra de todas las maneras posibles, y una de las mejores es ser seleccionado o ganar un gran premio como es, precisamente, el Premio Turner.

El premio fue llamado así en honor del pintor inglés Turner y es organizado anualmente por la famosa galería londinense Tate Britain. Desde sus principios en 1984

13 SEARLE, A., “Ángela de la Cruz. De luto por la pintura”, *El Cultural*, suplemento del diario *El Mundo*, 16/04/2010, consultado 5/07/2011 en la edición digital http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27006/Angela_de_la_Cruz_de_luto_por_la_pintura

se ha convertido en el certamen artístico más promocionado no solo del Reino Unido, sino del mundo, generalmente creando artículos controvertidos en la prensa por sus exposiciones, como aquella en la que se expuso *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (*La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien viviente*, 1992), un tanque de acrílico conteniendo un tiburón muerto conservado en formol, obra con la que Damien Hirst obtuvo el premio en 1992. El premio tiene una dotación de 40.000 libras esterlinas desde 2004.

Como es bien conocido, Damien Hirst es probablemente el miembro más famoso del Young British Art¹⁴. Nacido en Bristol en 1965, estudió en la escuela de artes Goldsmiths (1986-89), uno de los centros más prestigiosos del mundo. Y para Hirst, la muerte es el tema central de su trabajo. Es conocido sobre todo por sus series de Historia Natural (“Natural History”), en las cuales, animales muertos (como tiburones, ovejas o vacas) son preservados, a veces diseccionados, en formol.

En 2004, Hirst vendió su famoso tiburón por 10 millones de dólares, convirtiéndose de esta manera en el segundo artista vivo más caro, después de Jasper Johns. Y pasó a ser el primero cuando en 2007, vendió su obra *For the love of God*, una calavera humana auténtica trabajo toda ella incrustada de diamantes, 8.601 en total, por valor de cincuenta millones de libras esterlinas (74 millones de euros), que fueron pagados

14 El Nuevo Arte Británico (Young British Art) fue un grupo de artistas británicos, en gran parte promocionado por el coleccionista inglés Charles Saatchi, que cambió la imagen y animó el panorama artístico inglés en los años 90, revolucionando también el perfil del artista posmoderno. Sobre el mismo puede consultarse: STALLABRASS, J., *High Art Lite. Esplendor y ruina del Young British Art*, Madrid, Brumaria, 2010; SAATCHI, CH., *Me llamo Charles Saatchi y soy un artehólico: todo lo que usted siempre quiso saber sobre el arte, la publicidad, la vida, Dios y otros misterios y no temió preguntar...* Londres, Phaidon, 2010.

por un grupo inversionista desconocido (posteriormente, se supo que el propio Hirst, su manager y uno de sus galeristas pertenecían al consorcio). En este sentido, Damian Hirst es, sin duda, el ejemplo por excelencia del artista actual, ya que el hecho de ser el artista más caro parece que hace de él el más interesante. Al menos desde el punto de vista de los medios de comunicación y de las instituciones (la Tate Modern acaba de dedicarle una extensa exposición), aunque la valoración de la crítica hacia su obra es desigual, cuando no claramente contraria.

“Uno de sus méritos es haber demostrado que en nuestra época se puede ser un artista, incluso de gran prestigio, sin demostrar destreza alguna en lo que se refiere a pintar o esculpir, simplemente haciendo lo que todavía no se ha hecho, y procurando que haya en esto algo novedoso y llamativo, que, sin significar ruptura o rechazo de una tradición, lo parezca (...) A diferencia de sus enrevesados y tramposos críticos, que dan a su persona y a sus obras unos baños delirantes de empaque y dignidad intelectual, estética y filosófica, Damien Hirst parece bastante consciente de la extraordinaria superchería en que se ha convertido hoy, para muchos, el oficio que practica. Él no pretende disimularlo, sólo aprovecharlo: lo acepta tal como es y saca de ello todas las ventajas posibles.”¹⁵

Quién así habla de él es el escritor Mario Vargas Llosa, que ejerce habitualmente como crítico de arte. Pero las opiniones contrarias no solo parten de la crítica, sino de otros artistas como el exitoso David Hockney, británico como Hirst, que no ha dudado en expresar abiertamente su rechazo hacia éste último, insertando en su exposición en

15 VARGAS LLOSA, M., “El honesto embaucador”, *El País*, 17 junio 2012, p. 35.

la Royal Academy of Arts de Londres, un cartel donde se indicaba “Todos estos trabajos están hechos por el artista, personalmente”¹⁶. Un rechazo que se basa en otro aspecto clave del oficio artístico: Hirst no ejecuta personalmente sus obras, sino que tiene una serie de empleados que trabajan para él, de tal manera que en realidad su posición como creador consiste en tener ideas y que otros las materialicen. Y ésta es una práctica muy generalizada en el mundo del arte, sobre todo a cierto nivel como evidencia el sistema de trabajo de los otros dos artistas vivos más relevantes del mercado (y, atención, que digo mercado, refiriéndome sobre todo al aspecto de la cotización de sus obras). Se trata del americano Jeff Koons, famoso por ser el autor del conocido Puppy situado delante del Guggenheim, y del japonés Murakami, que ha creado en torno a su figura y a sus paradigmáticas obras, todo un emporio empresarial de primer orden que ha sido legitimizado por las principales instituciones artísticas (Guggenheim, entre ellas).

Podría objetarse que la situación no es tan diferente a la de los grandes maestros del pasado, quienes tenían sus talleres llenos de aprendices que les ayudaban a preparar las pinturas y esculturas, pero la diferencia es que, frente al pasado cuando el maestro sí ejecutaba parte de las obras, los artistas actuales no llegan ni siquiera a tocarlas. Su tarea es la de controlar la ejecución y los acabados de la misma.

16 Agencia Efe, Londres. “David Hockney arremete contra Damien Hirst por no hacer él mismo sus obras”. El Mundo, 4/1/2012, consultado el 3/3/2012 en la edición digital <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/03/cultura/1325608978.html>

¿Valor económico igual a valor estético?

¿Quiere esto decir que para ser un artista de éxito hay que imitar a Hirst, Koons o Murakami? O ¿qué los artistas más interesantes son los más cotizados? Probablemente no. Existen muchos ejemplos de artistas interesantes, bien valorados desde el punto de vista de la crítica y que no se rigen exclusivamente por la cotización de sus obras. Más aún, en algunos casos, por circunstancias diversas, han saltado al primer plano de los medios de comunicación. Tal es el caso del arquitecto, artista multidisciplinar y fotógrafo chino Ai Weiwei, que en 2011 ha sufrido una prolongada detención por su condición de activista social y político.

Pero...¿quién es Ai Weiwei? Como se preguntaba un diario nacional en 2010¹⁷, cuando este artista chino realizó una espectacular instalación en la famosa Tate Modern, de Londres. Es hijo de Ai Quing, uno de los mejores poetas chinos del siglo XX, perseguido por el régimen de Mao, fue desterrado a una región remota, en la que Ai Weiwei vivió durante años con su familia. Estos hechos le marcaron decisivamente. Como su padre, Ai Weiwei ha desafiado tradicionalmente al poder (esto en China es cosa seria y le ha llevado a la cárcel en condiciones penosas), y se ha caracterizado por la manipulación de objetos tradicionales, trastocando su uso para subvertir y cambiar sus valores. Su trayectoria ha estado siempre marcada por el tono crítico, la rebeldía y la ironía.

17 REINOSO, J., "Pero...¿quién es Ai Weiwei? El disidente chino es uno de los grandes artistas contemporáneos del momento", *El País*, 9/11/2010, p. 44. Más información sobre este artista puede encontrarse en: <http://aiweiwei.com/>

Entre 1981 y 1993, vivió en EEUU, entró en contacto con el mundo cultural neoyorquino (el poeta Allen Ginsberg, el pintor Keith Haring, el fotógrafo Robert Frank, entre otros) y estudió algún tiempo en la escuela Parsons de diseño y en la Art Students League. Durante este periodo, descubrió el dadaísmo, a Jasper Johns y a Andy Warhol, pero quien le influiría decisivamente fue Marcel Duchamp, cuyas obras le hicieron reflexionar sobre la inteligencia y el oficio del artista y la pertinencia de utilizar las habilidades visuales y técnicas como herramienta para representar una idea.

Tras 12 años en el extranjero, en 1993 volvió a Pekín porque su padre estaba enfermo. Instalado en la capital, ayudó a establecer el poblado de artistas conocido como East Village, y publicó varios libros clandestinos sobre esta nueva generación de creadores chinos. Fue entonces cuando tomó en la plaza de Tiananmen su famosa foto del puño cerrado con el dedo corazón extendido, inspirado por los sucesos acaecidos en dicha plaza (la tristemente famosa matanza de 1989). Posteriormente, repitió este gesto ante la Casa Blanca en Washington, en París y en Berlín. Esta acción se convirtió en un gesto como individuo y artista hacia las estructuras de poder, convirtiéndose a partir de este momento en un artista con un profundo sentido social y político en el contexto de su país, lo que le ha conducido a ser perseguido abiertamente por el régimen chino, al que considera una sociedad totalitaria.

El 12 de Octubre de 2010 la Tate Modern londinense veía como su sala de turbinas se llenaba con 100 millones de pipas de girasol talladas a mano en porcelana, era su intervención denominada “Sunflowers Seeds” Pipas de Girasol¹⁸, una exaltación

18 FERNÁNDEZ-GALIANO, L., “Semillas de porcelana”, *El País*, 6/11/2010, p. 29; VOZMEDIANO, E., “Ai Weiwei. Cien millones, mil, diez”, *El Cultural*, suplemento del diario *El Mundo*, 22/10/2010, pp. 32-33.

del valor artesanal frente al industrial, ya que estas pipas que aparentemente son iguales, en realidad son piezas únicas, artesanales, talladas y pintadas una a una por 1.600 obreros que trabajan en pequeños talleres de la ciudad china de Jingdezhen.

Esta instalación de Ai Weiwei tiene numerosos niveles de lectura. Según su autor refleja los conceptos de individualismo, producción con mano de obra intensiva y trabajo artesanal. Además, las pipas de girasol son un aperitivo muy común en las calles de Pekín, la ciudad natal del artista, y fueron un símbolo relevante de los años de la Revolución Cultural, cuando el líder Mao Zedong era representado en los carteles de propaganda como un sol rodeado de girasoles, que simbolizaba la población china.

Esta monumental obra estaba diseñada para que la gente caminara sobre las pipas, como si se tratara de una playa pedregosa, para que se tumbaran e incluso que se llevaran alguna pipa como recuerdo. Por desgracia un efecto imprevisto y presuntamente nocivo para la salud (caminar sobre esta masa levantaba una nube de polvo), hizo que la instalación fuera cerrada al público a los pocos días de su inauguración. Con ello se perdía la experiencia táctil y auditiva de la misma, quedando sólo la visual. A pesar de todo se trata de una obra notable, por la extraordinaria carga conceptual de la misma, que apunta a una de las líneas más interesantes de trabajo de los artistas actuales: el manejo y subversión de imágenes tradicionales para comunicar nuevos mensajes. El artista como comunicador, uno de los aspectos claves en el mundo actual.

¿El arte actual: una forma de activismo social?

Son muchos los artistas que en el presente utilizan el arte como un medio de comunicación y de denuncia. No es algo nuevo y son numerosos los casos que podrían citarse, entre ellos el de la famosa artista norteamericana Barbara Kruger¹⁹, quien utiliza el lenguaje publicitario para conformar obras muy potentes visualmente y llenas de contenidos de denuncia social y política (la condición de la mujer, el consumo excesivo de la sociedad actual, la falta de resistencia frente al poder). En el ámbito español hay que destacar sin duda la producción del poeta y artista visual Rogelio López Cuenca (1955)²⁰, cuya obra está marcada por su carácter político desde sus inicios.

La producción artística de López Cuenca se caracteriza por un sutil y hábil manejo del lenguaje y por la relectura de imágenes cotidianas o procedentes de los medios de comunicación. A través de la apropiación de estas, mezcladas con elementos insospechados, efectúa una aguda crítica de la cultura y la sociedad contemporáneas, en la que está siempre presente la sutileza irónica y poética. Su trabajo combina elementos y procedimientos propios tanto de las artes plásticas como de la literatura, las artes plásticas o las ciencias sociales (a mí particularmente me evoca en algunos casos los poemas visuales y las obras de Joan Brossa). Desde finales de la década de los 80 del siglo XX, ha venido mostrando su trabajo tanto a través de exposiciones en galerías

19 Más información sobre esta artista se encuentra en: <http://www.barbarakruger.com/>.

La artista ha desarrollado sus intereses y preocupaciones en numerosos textos como: KRUEGER, B., *Mando a distancia poder, culturas y el mundo de las apariencias*, Madrid, Tecnos, 1998; y *Remaking history* / edited by Barbara Kruger and Phil Mariani, Seattle, Bay Press, 1989.

20 Más información sobre esta artista se encuentra en: <http://www.lopezcuencia.com/>

y museos como mediante la realización de proyectos de arte público en relación con la identidad y memorias colectivas, como *Malagana*²¹ o *Málaga 1937*²². Ha participado en las Bienales de Arte Contemporáneo de Johannesburgo (1994), Manifesta 1 en Rotterdam (1996), Lima (2002), Sao Paulo (2002) y Estambul (2003). Y su trayectoria ha sido reconocida a través de la concesión de numerosos premios como El Público. Canal Sur Radiotelevisión 2001; Premio Andalucía de Artes Plásticas, 1992 y el premio el Ojo Crítico-Artes Plásticas (Radio Nacional de España) 1992, y el Premio Francisco de Goya, Villa de Madrid 2002. Desde 1999 desarrolla el proyecto *El Paraíso en los extraños Un (des)viaje por los arabescos de la construcción* en el que analiza (a través de obras, talleres y conferencias) la construcción de la imagen del mundo islámico en Occidente, hoy casi demonizada, con la intención de desmontar la que –en su opinión– es una insidiosa construcción identitaria en la que el Islam suscita un rechazo casi absoluto.

Para López Cuenca, en el contexto actual en el que :“El capitalismo postfordista otorga a la cultura una centralidad inédita como mecanismo de control social: museos, centros y eventos de arte, capitales culturales, bienales, expos, forums... el arte no ha estado nunca tan evidentemente politizado: coartada privilegiada para el dominio, es por lo tanto también un espacio de resistencia fundamental.”²³ Un artista que ejemplifica por tanto un rasgo hoy habitual en otros artistas, el del marcado compromiso político y social, que debe ser entendido no tanto ligado a un partido político u otro, sino más

21 Este proyecto puede consultarse en: <http://www.malagana.com/>

22 Este proyecto puede consultarse en: <http://www.malaga1937.es/>

23 HONTORIA, J., “Rogelio López Cuenca. ‘Si el arte es coartada privilegiada para el dominio, también es espacio de resistencia’ ”, entrevista publicada en *El Cultural*, suplemento del diario *El Mundo*, 10/01/2008, consultada el 7/7/2011 en la edición digital: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/22154/Rogelio_Lopez_Cuenca

bien a la actitud de denuncia ante ciertas situaciones de la realidad, como ha sido la inmigración y el trato al inmigrante en el caso de Rogelio López Cuenca, o ahora es la actual crisis política, social y económica.

De hecho, la situación es de tal gravedad (como todos bien sabemos) que ha conducido a personajes como Banksy, el artista callejero más cotizado del mundo, a realizar su propia aportación. En octubre de 2011, Banksy regalaba a los “indignados” de Londres una sátira en tres dimensiones del Monopoly²⁴. La obra quedó instalada a los pies de la catedral de St. Paul, mientras las autoridades londinenses decidían si emprender acciones legales para ordenar el desalojo de los acampados. La obra de Banksy consiste en el tablero con la mascota del Monopoly, Rich Uncle Pennybags, sentado en el centro, visiblemente arruinado y pidiendo limosna con su chistera. Junto a él, una casa roja con la pintada ‘TOX’, simboliza las hipotecas tóxicas. Las ‘fichas’, del coche deportivo a la bota plateada, representan elementos vinculados a la recesión. Se calcula que la obra puede valer hasta 400.000 libras (más de 460.000 euros), teniendo en cuenta la cotización del famoso grafitero, criticado precisamente en los últimos años por traicionar su espíritu de crítica social y producir arte para las corporaciones. El elusivo artista no llegó a dejarse ver por St. Paul ni emitió comunicado alguno. Su acción se interpretó sin embargo como un intento de frenar el desalojo, suscitando un apoyo mayor a los ocupantes de la plaza, para los que creó una inusitada ‘atracción artística’.

24 FRESNEDA, C., “Banksy regala una sátira del Monopoly en tres dimensiones a los ‘indignados’ de St. Paul”, publicado en *El Mundo*, 26/10/2011, consultado el 27/10/2011 en la edición digital del diario: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/26/cultura/1319648402.html>

Y no es el único caso, puesto que el artista francés JR²⁵, el creador de street art más famoso después de Banksy, también y de manera simultánea al inglés, a mediados de octubre de 2011, tomó y colgó imágenes, dentro de su proyecto *Insideout*²⁶, de los manifestantes instalados frente a Wall Street, en Nueva York²⁷, participando de esta manera en los movimientos de protesta y resistencia surgidos por todo el mundo como reacción a la crisis financiera mundial. Esta obra, una instalación urbana puesto que las fotos se han colgado por las calles, es también interesante porque apunta a otro aspecto muy relevante del artista actual: el protagonismo concedido al espectador y al ciudadano.

“Cuando se observa mi trabajo de los últimos 10 años, se puede ver que siempre he tratado de hacer protagonista a la gente en mis acciones, tanto en el proceso como en la fotografía (...) Mi punto de partida no se sitúa en quien retrata, sino en qué hacer con las imágenes... *Inside out* es el resultado de ese proceso. Ahora, la gente hace las fotos y son ellos mismos los que toman la actitud activa de pegarlas por todo el mundo. Yo solo me ocupo de imprimirlas. Pero también de fijar el marco global de todo el proyecto”, explica JR, y continúa: “En una sociedad de imágenes estamos constantemente bombardeados por caras de gente, muchas veces de gente famosa. Normalmente, esas imágenes no representan la opinión de la gente real. Yo quiero llevar al centro de la atención a personas anónimas. Llevar sus caras a las calles y redefinir la noción de héroes”²⁸.

25 Más información sobre este artista se encuentra en: <http://www.jr-art.net/>

26 Este proyecto puede consultarse en: <http://www.insideoutproject.net/>

27 CUÉLLAR, M., “ El artista urbano JR también ‘ocupa’ ”, *El País*, 24/9/2011; consultado el 25/11/2011 en la edición digital: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/24/actualidad/1319407204_850215.html

28 CUÉLLAR, M., “ El artista que quiere darle la vuelta al mundo como un guante”, *El País*, 12/3/2011; consultado el 7/7/2011 en la edición digital: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/03/12/actualidad/1299884401_850215.html

El desplazamiento del artista al espectador, protagonista y creador al mismo tiempo

Los artistas tradicionales, del pasado, que trabajaban por encargo, se veían obligados a retratar a sus mecenas, además de hacer retratos a modelos, amigos y familiares, o de autorretratarse compulsivamente (en algunos casos), convirtiéndose a sí mismos en sujetos protagonistas de las obras de arte. Sin embargo, el artista actual cede paso al espectador, es más lo invita a convertirse en artista, haciendo que se desdibujen las fronteras entre quien mira y es mirado, entre el creador y el espectador. Éste es uno de los aspectos más fascinantes y enriquecedores del arte actual en mi opinión y el artista francés JR, uno de los profesionales que ha llevado más allá este extremo en sus obras.

Como acabamos de comentar, JR toma como punto central de sus obras al ciudadano como objeto representado, a la vez que lo invita a participar de manera activa en la producción de sus obras. Sus obras se exponen libremente en las ciudades, llamando la atención de todos aquellos que no se acercan a los museos. Su trabajo mezcla arte y acción, habla sobre la belleza, la libertad y la identidad individual. Él se identifica como activista, mezcla de artista y activista. Se dio a conocer en París, entre 2004 y 2006, gracias a su proyecto *28 millimètres. Retrato de una generación*, con el que expuso ilegalmente los fotorretratos a gran tamaño de jóvenes de la banlieue, los barrios conflictivos que rodean la capital francesa, en barrios de clase media de París. Con una cierta impertinencia estas imágenes provocaban al transeúnte y cuestionaban la representación social y mediática de esta generación. Pero el proyecto que lo hizo mundialmente conocido fue *Face to Face*, donde fotografió a palestinos e israelíes de la misma profesión, que vivían a ambos lados del muro, y con sus retratos empapeló

el famoso muro de la vergüenza, la franja de seguridad que los separa. Una manera de cuestionar la existencia de esta barrera que impide la convivencia de dos pueblos enfrentados durante décadas.

En España intervino en Cartagena, en 2008, dentro del festival La Mar de Músicas. Su intervención llamada 'Los surcos de la ciudad' consistió en empapelar varios edificios con fotografías de personas mayores, muy marcadas por el paso de los años, personas con surcos en su piel, testimonio de historias vitales. Se trataba de obras que tenían un gran impacto visual y emocional, sin duda, en el espectador, paseante por la ciudad que se encuentra accidentalmente con ellas.

Desde al año pasado, 2011, está desarrollando el proyecto *Insideout*, gracias a la concesión del TED Prize (premio de 72.000 euros). Este proyecto consiste en invitar a ciudadanos anónimos a que se tomen fotos, las envíen al artista con alguna frase que exprese sus valores. Por su parte, JR las produce y realiza a manera de poster, las devuelve a los autores y les pide que las cuelguen en lugares visibles e insospechados de sus ciudades (el artista se encarga de la ampliación y realización de las imágenes, pero es el espectador quien ha tomado la iniciativa retratándose y luego colgando la obra). Su objetivo es hacer protagonista tanto de la obra/la imagen como del proceso creativo, al ciudadano corriente, ya que cree que la sociedad está llena de imágenes, pero estas no representan a la vida real.

Otra manera de hacer protagonista al espectador es la abordada por el fotógrafo italiano Francesco Jodice, quien entre el 5 de octubre de 2010 y el 8 de enero de 2011, desarrolló una instalación para el Museo del Prado, consistente en tomar imágenes y grabar en video a sus visitantes, fotos que a continuación se proyectaron cada noche

desde las ventanas del exterior del Museo. 490 retratos de personas anónimas que se dejaron fotografiar como testimonio de su visita, una experiencia estética que cambia indefectiblemente al visitante, al espectador que mira las obras. El artista utilizó una frase de Giacometti, para explicar el desplazamiento de su interés de la obra de arte a quien la mira, poniendo de manifiesto la fascinación que muchos artistas actuales sienten por el espectador: “Cuando era joven y acudía al Louvre sentía que toda esa belleza me robaba la imaginación. Ahora, de mayor, voy al Louvre y siento que me roba la imaginación la belleza de los espectadores que lo visitan.”²⁹

Este desplazamiento entre el artista y el espectador puede llegar hasta tal punto, que el artista acaba por desaparecer porque el espectador suplanta su papel. Este es el caso del proyecto comisariado por el filósofo Gilles Lipovetsky, que se desarrolló en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), donde bajo el título *Pantalla Global*³⁰, se ofrecía exponer una obra audiovisual a todo el que quisiera hacerlo, con los límites de que la misma tuviera una duración inferior a 2 minutos. Para ordenar esta producción artística inusitada e incontrolable (inicialmente), el proyecto se articulaba en siete secciones a las que debían sujetarse las obras: historia, política, deporte, publicidad, exceso, vigilancia y juego.

Pantalla Global se planteaba como un proyecto participativo, abierto a cualquier persona, que nace de la dinámica actual de producción y consumo de la cultura

29 JARQUE, F., “El espectador como obra de arte”, *Babelia*, suplemento cultural del diario *El País*, 1/1/2011, pág. 17.

30 BOSCO, R., “Exponga su obra en el CCCB. El centro invita a la multitud a participar como artista en una muestra”, *El País*, 8/10/2011, pág. 46.

generada a partir de la aparición de Internet. Internet ha proporcionado al espectador la posibilidad de opinar, de ser actor y creador, y de difundir por la red su propia obra casi sin límites, de tal manera que parece difícil volver a la situación anterior, puesto que cualquiera de nosotros podemos crear una obra, colgarla en la red, difundirla y volvernos famosos. Así que, sin duda, la aparición de las llamadas TIC's, tecnologías de la información, ha cambiado irremediamente el papel del artista y del espectador, que ha sido sacado de su pasividad, que opina, teoriza (en blogs), difunde imágenes de los artistas que le gustan, crea estados de opinión, e incluso, si lo desea, puede llegar a convertirse el mismo en artista. Un desafío considerable para el mundo artístico, cuya estructura de relaciones (y por tanto de poder) parecía solidamente consolidada (y controlada), y del que sin duda veremos interesantes resultados en un futuro no tan lejano...

12



Una visión de la arquitectura del siglo xx

Laura Aldama Fernández

Una visión de la arquitectura del siglo xx

12

Laura Aldama Fernández

*Investigadora y Licenciada en Historia del Arte
Universidad de Zaragoza.
laldama@unizar.es*

Investiga sobre arquitectura contemporánea. Realiza su tesis doctoral sobre el arquitecto Teodoro Ríos Balaguer (1887-1969) bajo la dirección de la Dra. María Isabel Álvaro Zamora.

Este artículo se inserta dentro del trabajo que está siendo desarrollado por Grupo de Investigación Consolidado: *Patrimonio Artístico en Aragón*, financiado por el Gobierno de Aragón y dirigido por la Dra. María Isabel Álvaro Zamora.

El siguiente artículo mostrará la innegable relación de la arquitectura aragonesa de la primera mitad del siglo XX con los movimientos artísticos españoles y europeos contemporáneos. Se puede afirmar que la arquitectura no es un fenómeno aislado, ya que depende de numerosos factores. En primer lugar, de la sociedad en la que está inmersa; por ejemplo, la arquitectura modernista no se puede entender si no es por la importancia que cobra la burguesía industrial desde finales del siglo XIX. En segundo lugar, de los acontecimientos históricos y políticos que dieron lugar a la proyección de edificios; durante el Franquismo se apoyó la vuelta a los lenguajes arquitectónicos tradicionales dando lugar a un “estilo nacional” que dio como resultado edificios tales como el Ministerio del Aire (1940-1951) de Luis Gutiérrez Soto. En tercer lugar, la arquitectura también depende de la función que desempeña el edificio. Sirvan como muestra los campos para zepelines y hangares -campo de zepelines de Nüremberg (1936) de Albert Speer- que surgieron de la experimentación con materiales como el hierro. En cuarto lugar, de la geografía y clima; por ejemplo en Japón el material más utilizado en los edificios es la madera ya que soporta mejor los movimientos de tierra -templo Komyo-i en Saijo (2000) de Tadao Ando-. En quinto, y último lugar, de las personas que la



Fig. 1. Vista actual del nuevo mercado de Zaragoza, de Félix Navarro Pérez (1895).

proyectan; sirva como ejemplo el museo de arte Milwaukee en Wisconsin (1994) de Santiago Calatrava y su clara inspiración en las formas naturales y la ingeniería.

La tradición en la arquitectura: Historicismo y Eclecticismo

El uso de lenguajes tradicionales en la arquitectura comprende cronológicamente desde las dos últimas décadas del siglo XIX a las dos primeras del siglo XX. Sin embargo, la pervivencia de este tipo de arquitectura, particularmente en el territorio español, se mantendrá hasta bien entrados los años cuarenta del siglo XX. El Historicismo y el Eclecticismo son dos lenguajes arquitectónicos solapados en el tiempo, pero podemos establecer una diferenciación formal, mientras que el Historicismo implica la interpretación ajustada y exacta de los lenguajes del pasado, el Eclecticismo permite la mezcla de esos lenguajes en una misma obra, con cierta libertad. En palabras del historiador de arquitectura Pedro Navascués Palacio:

“Esto es, el Eclecticismo radica, sobre todo, en el edificio y no en el arquitecto. Nuestro arquitecto del siglo XIX, dejando atrás el Neoclasicismo, no tiene más que dos opciones: o bien sigue el camino de la seguridad, de lo aceptado, es decir, del Historicismo, aún a sabiendas de que se trataba de recreaciones y nunca de una nueva arquitectura, o bien elige el camino de lo difícil, de lo desconocido, intentando hallar la arquitectura de su siglo, la cual, al no atreverse a dar la espalda totalmente a formas y elementos que la historia había sancionado como válidas, fatalmente tendía a cristalizar en un Eclecticismo”.

1 NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española (1808-1914)*, Summa Artis, vol. XXXI.2, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.



Fig. 2. Vista actual de la Escalinata, unión de la estación de ferrocarril con el paseo del Óvalo de Teruel, proyectada por José Torán de la Rad (1920).

Los lenguajes historicista y ecléctico se pueden organizar en dos zonas geográficas: Europa y Estados Unidos. Las primeras edificaciones que utilizaron estructuras de metal en Europa fueron difundidas gracias a la Exposición Universal de Londres de 1851 y las sucesivas Exposiciones Internacionales de París de los años 1885, 1867 y 1878. Siendo esta última la más celebrada por la participación de arquitectos como Contamin y Dutert y de ingenieros como Eiffel. Pese a la difusión, estas obras no fueron entendidas por la sociedad de la época que las consideró inadecuadas al gusto historicista reinante. Este problema fue solucionado añadiendo decoración profusa a las estructuras arquitectónicas.



Fig. 3. Vista actual del edificio de viviendas del paseo de Sagasta nº 11 o Casa Juncosa de Zaragoza, proyectada por José de Yarza Echenique (1903).

En Estados Unidos las posibilidades de las nuevas estructuras en metal fueron utilizadas por la Escuela de Chicago. Esta ciudad había sido destruida tras el incendio de 1871 y para reconstruirla se pensó en el uso de estas estructuras para la construcción de edificios en altura, que fueron realizados por Le Baron Jenney, considerado como el padre de esta Escuela, o Louis Sullivan que fue capaz de plasmar todas sus experiencias constructivas en los Almacenes Carson, Pirie y Scott (1899). Así por ejemplo, este edificio presenta el uso de los nuevos materiales en su estructura que se unen con la decoración inspirada en el Gótico y el Renacimiento, localizada en la puerta de acceso.

En España el lenguaje historicista fue utilizado en las obras de Ricardo Velázquez Bosco y en los primeros proyectos de Doménech i Montaner. Mientras que el eclecticismo se observa en los edificios proyectados por Antonio Palacios Ramilo (Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1919), Teodoro de Anasagasti y Modesto López Otero (Edificio de La Unión y El Fénix Español de Madrid, 1928). La arquitectura historicista y ecléctica en Aragón está marcada por la celebración de dos grandes acontecimientos: la Exposición Aragonesa de 1885 llevada a cabo en el edificio del Matadero Municipal de Zaragoza y la Exposición Hispano Francesa de 1908 que conmemoraba los Sitios de Zaragoza y estaba situada en los terrenos anteriormente ocupados por la Huerta de Santa Engracia, en la actual plaza de los Sitios de la capital aragonesa.



Fig. 4. Vista de la Casa Ferrán, calle Nueva nº 4 de Teruel, proyectada por Pau Monguió y Segura (1910). [A. PÉREZ SÁNCHEZ, y J. MARTÍNEZ VERÓN, 1998].

Ricardo Magdalena Tabuena (1849-1910) fue el mayor exponente en el uso del lenguaje historicista en arquitectura², entre sus obras destacamos la antigua Facultad de Medicina y Ciencias de Zaragoza del año 1886. Con este edificio Ricardo Magdalena resuelve el urbanismo de la zona abriendo un nuevo eje de expansión de la ciudad de Zaragoza hacia el sur y codifica elementos arquitectónicos usados en la arquitectura palacial aragonesa del siglo XVI: como el uso de vanos en forma de arcos de medio punto y la galería superior de arquillos.

Félix Navarro Pérez (1849-1911) también proyectó edificios historicistas, ejemplo de ello fue el nuevo mercado de Zaragoza de 1895 [Fig. 1] compuesto por tres naves con dos pisos en altura y formado por una estructura de hierro y paramentos de cristal. Félix Navarro con este proyecto rinde homenaje a los grandes arquitectos e ingenieros franceses (Eiffel, Contamin y Dutert), cuyas obras conocía de primera mano ya que había visitado la Exposición Universal de París de 1888.

Miguel Ángel Navarro Pérez (1883-1956) fue hijo del también arquitecto Félix Navarro y a finales de los años veinte proyectó un edificio en el que reinterpretó

² HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *Magdalena, Navarro, Mercadal*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999, pp. 45-70.



Fig. 5. Vista actual de la Casa del Barco en la calle San Fernando nº 24 de Teruel proyectada por Juan José Gómez Cordobés (1934).

los lenguajes clásicos, se trata del grupo escolar Joaquín Costa de Zaragoza. La fachada presenta basamento almohadillado sobre el que se sitúa un cuerpo central correspondiente al primer y segundo piso, organizados por pilastras toscanas de orden gigante que sustentan un entablamento con friso de triglifos y metopas. Este edificio presenta claras referencias historicistas.

En el caso de Teruel, el ingeniero José Torán de la Rad (1888-1932) diseñó en el año 1920 una de sus obras más significativas: la Escalinata, unión de la estación de ferrocarril con el paseo del Óvalo de Teruel³. José Torán [Fig. 2] en el proyecto solucionó el problema de desnivel existente entre ambas zonas de unión de la escalera, dotando así a la ciudad de un acceso digno. Realizó una estructura monumental compuesta por una escalera de un solo brazo que posteriormente se bifurcaba en dos. En ella utilizó un lenguaje de inspiración mudéjar, tal y como se observa en el uso que hizo del ladrillo combinado con mampostería, sillería y cerámica.

³ BIEL IBÁÑEZ, M. P., HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La arquitectura neomudéjar en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.



Fig. 6. Vista actual de la Casa de las Lástimas en la calle de las Cortes nº 17 de Huesca, proyectada por José Beltrán Navarro (1933).

Un lenguaje renovado: el Modernismo

El inicio de la arquitectura modernista europea se produce a finales del siglo XIX, mientras que en Aragón será más tardío, en el año 1908, vinculándose con la celebración de la Exposición Hispano Francesa⁴ y extendiéndose hasta los años veinte del siglo XX. Está ligado a la aparición de una burguesía enriquecida por la industria cuyos ideales son el aprecio de la obra de carácter artesanal y exquisita y el gusto por la vida epicúrea y la naturaleza. Por esta razón, es básicamente una arquitectura reducida al ámbito privado, siendo la mayoría de los proyectos edificios de viviendas. A propósito de este movimiento, Fernando Chueca Goitia afirmará lo siguiente:

“Pero ahora se trataba de otra cosa, de un movimiento que podemos llamar caprichoso, no nacido del industrialismo y sus consecuencias, ni de las inquietudes sociales de las masas sino del fervor de minorías exquisitas que lo nutrieron como flor de invernadero. Es por consiguiente un movimiento

4 MARTÍNEZ VERÓN, J., *La arquitectura y otras manifestaciones artísticas de la Exposición Hispano-Francesa en 1908*, Artígrama, nº 1, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1984, pp. 385-386; MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984; JUAN GARCÍA, N. y ARRUGA SAHÚN, J., *La Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Boletín del Instituto Camón Aznar, nº 90, 2003, pp. 115-220; y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. y POBLADOR MUGA, M. P., *La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo*, Artígrama, nº 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 147-168.



Fig. 7. Vista actual del Gobierno Civil en la plaza de San Juan de Teruel, proyectado por Carlos Soler López (1948-1962).

*esencialmente esteticista en el que se miraba complacida la sociedad de la Belle Époque que parecía sentir su decadente final*⁵.

La arquitectura modernista en Aragón toma las formas decorativas y estructurales ondulantes del Modernismo español y en concreto del catalán⁶. Tras el desastre colonial

⁵ CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura occidental. El siglo XX*, Tomo X, Madrid, Dossat, 1984.

⁶ Sobre el Modernismo en Aragón consúltense: BORRÁS GUALIS, G., GARCÍA GUATAS, M. y GARCÍA LASAOSA, J., *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977; POBLADOR MUGA, M. P., *La arquitectura modernista en Zaragoza: Revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992 y PÉREZ SÁNCHEZ, A. y MARTÍNEZ VERÓN, J., *El Modernismo en la ciudad de Teruel*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.



Fig. 8. Vista actual de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, proyectada por José Beltrán y el Estudio Borobio (1943).

de España se buscaron lenguajes arquitectónicos nacionales, razón por la cual, el Modernismo fue el lenguaje más propicio para los propósitos del nacionalismo catalán. En el caso de Aragón el modernismo también estará influido por otros lenguajes más autóctonos como el clásico de procedencia renacentista.

En el contexto de la arquitectura modernista zaragozana se puede afirmar la importancia urbanística que cobra el paseo de Sagasta como zona de residencia de la burguesía aragonesa⁷. Para este estudio nos centraremos en dos arquitectos: 1. Juan Francisco Gómez Pulido († 1923), maestro de obras, residente en Talavera de la Reina y que realizó el edificio de viviendas del paseo de Sagasta nº 13 y la Casa del Señor Retuerta, de 1904. En esta última, el arquitecto dispuso arcos con decoraciones vegetales en los vanos, balcones con rejería ondulante, mirador sobresaliente de obra en el chafalán y crestería con motivos decorativos vegetales en el remate de la fachada. Los miradores de este edificio presentan gran similitud con los de la Casa Tassel de Bruselas (1892-1893) de Víctor Horta. 2. José de Yarza Echenique (1876-1920), arquitecto diocesano y municipal de la capital aragonesa, estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona donde conoció de primera mano el Modernismo catalán. Una de sus obras más interesantes fue el edificio de viviendas del paseo de Sagasta nº 11 o casa Juncosa [Fig. 3], proyectada en el año 1903. Presenta una fachada simétrica con un mirador central del que parten balcones corridos laterales; la ornamentación de vanos, columnas y rejerías es profusa e imita vegetación carnosa. Al contrario que el edificio anterior, en este se aprecia una preocupación por el diseño de los interiores en los que destaca el arco del zaguán, el diseño de las puertas y de las vidrieras del interior.

⁷ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., *La planificación urbana en Zaragoza a comienzos del siglo XX: la apertura del Paseo de Sagasta*, Artigrama, nº 8-9, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte Universidad de Zaragoza, 1991-1992, pp. 435-454.

El proceso industrializador no fue tan acusado en Teruel como en Zaragoza, pero sí que se desarrolló un incipiente comercio dando lugar a pequeñas industrias, cuyos propietarios financiaron proyectos modernistas. El arquitecto que los materializó fue Pau Monguió i Segura (1865-1956), oriundo de Tarragona, estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona y trabajó como arquitecto municipal de Teruel. Proyectó la casa Ferrán en la calle Nueva nº 4 en Teruel, en el año 1910 [Fig. 4]. Este edificio presenta dos fachadas compuestas cada una de ellas de manera diferente. Todos los vanos de estas viviendas, puertas de acceso, balcones, galerías y óculos están rodeados de formas decorativas vegetales ondulantes, completándose el conjunto mediante rejería de balcones y terrazas con los mismos motivos. Otra de las obras de Monguió es la Casa del Torico sita en la plaza del Torico nº 8 en Teruel, de 1912, en su planta baja se encontraba el comercio de la familia López, que encargó la misma. En su fachada destacan tres elementos característicos del Modernismo: 1. La galería abierta de la planta principal con siete columnas con fustes y capiteles con decoración floral que sustentan un arco rebajado, 2. Los dos grandes vanos de la planta tercera con forma de omega y partidos por columnas de decoración floral y 3. El balcón del chafalán con forma de quiosco que remata y destaca la esquina. Esta obra presenta una gran semejanza con la casa de Lleó Morera del paseo de Gracia en Barcelona de 1905, realizada por el arquitecto Lluís Domènech i Montaner; edificio que Monguió pudo conocer ya que sus fotografías fueron publicadas por revistas especializadas debido a que recibió el premio al mejor edificio construido en el año 1905. Los arcos en forma de letra omega presentan también una gran similitud con los de la Casa Atelier Ciamberlani en Bruselas (1897-1898) de Paul Hankar.

El Modernismo de Huesca presenta elementos arquitectónicos de tradición historicista como ocurre con el Casino Oscense o Círculo Oscense proyectado entre

1901 y 1906 por el arquitecto Idefonso Bonells. Se trata de una obra muy compleja con diversas etapas de planificación y construcción proyectada para la burguesía y su recreo, ya que servía de lugar de reunión, baile y juego.

La nueva arquitectura: el Racionalismo

El inicio de este movimiento puede establecerse en los años veinte del siglo XX, sin embargo, su final es más difuso, pudiendo situarlo en los años sesenta de la misma centuria.

En Europa el verdadero introductor de la nueva arquitectura racionalista será el arquitecto August Perret que utilizó la estructura de hormigón armado como parte expresiva del lenguaje arquitectónico, esta característica se puede observar en el garaje de la rue Ponthieu de París (1905). Adolf Loss seguirá la estela de Perret y realizará el edificio de viviendas y comercio de Goldmann & Saltas de Viena (1909) con una estructura de hormigón autoportante. Sin embargo, el desarrollo teórico y práctico de esta nueva arquitectura se realizó desde la Escuela de Diseño de la Bauhaus gracias a personalidades como Walter Gropius, Hannes Meyer o Mies van der Rohe. Por otro lado, la difusión y ampliación teórica y práctica de este tipo de arquitectura la realizaron otros arquitectos como Erich Mendelsohn, Rietveld, Bruno Taut, Le Corbusier y Jean-Pierre Jeanneret.

La búsqueda de esta nueva arquitectura llegó a España a comienzos del siglo XX, sirvan como ejemplo el siguiente texto de Leopoldo López Balbás sobre las formas de la arquitectura:

“Y es que la arquitectura clásica, la que levanta los edificios de nuestras ciudades, es un arte viejo y en plena decadencia. Es inútil querer resucitarlo, otras forma bellísimas que contemplamos diariamente, constituyen la verdadera arquitectura de la hora actual y tienen la sugestiva modernidad que anhelan nuestros espíritus. Los futuros historiadores de la arquitectura deberán señalar el comienzo de una nueva era en la que mientras agonizan las formas tradicionales de la arquitectura, basada fundamentalmente en principios estáticos, surgen esas formas de una belleza tan moderna y tan grande, de la arquitectura del movimiento, propia de los tiempos presentes”⁸.

La primera obra racionalista en España fue la gasolinera de Porto Pí en Madrid (1927) de Casto Fernández-Shaw en la que el arquitecto utiliza dos innovaciones técnicas: por un lado, deja el hormigón a cara vista y por otro, proyecta una torre similar a la de la ventilación de los barcos. Dentro de esta arquitectura racionalista también se encontrarán arquitectos como: José Manuel Aizpurúa, Secundino Zuazo, Jose Luis Sert, Torres Clavé y Rafael Bergamín.

Hay dos hechos que marcan el inicio y la difusión del Racionalismo en Aragón, por un lado la construcción del llamado Rincón de Goya en el parque de Buenavista de Zaragoza de 1928, proyectado por el arquitecto Fernando García Mercadal y por otro lado, la celebración de la reunión fundacional del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). El edificio del Rincón de Goya conmemoraba el primer centenario de la muerte de Francisco de Goya;

⁸ MARCHAN FIZ, S., *La arquitectura del siglo XX. Textos*, Madrid, Alberto Corazón, 1974.

para su proyecto el arquitecto Fernando García Mercadal optó por la funcionalidad ya que contenía una biblioteca, un museo y una sala de exposiciones.

Los arquitectos más cercanos al Racionalismo en Aragón serán: Francisco Albiñana Corralé y Regino y José Borobio Ojeda. Francisco Albiñana Corralé (1887-1936) se licenció en la Escuela Superior de Madrid y trabajó como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Proyectó el edificio de viviendas de la calle del Coso nº 2, de 1934, que actualmente no se conserva, su fachada está inspirada en las revistas arquitectónicas de los años treinta –*Arquitectura*; *Arquitectura y Construcción*; *La Construcción Moderna* o *Nuevas Formas*- con bandas horizontales que organizan los vanos y en la que se destaca la primera planta mediante un ventanal corrido que ocupa toda la altura del piso destinado a escaparate. Regino y José Borobio Ojeda (1895-1976) y (1907-1984) eran hermanos y trabajaron juntos en el estudio Borobio. Regino Borobio fue arquitecto escolar de Huesca y Zaragoza y desempeñó en esta última ciudad el cargo de arquitecto municipal. José Borobio firmó algunos proyectos junto a su hermano, entre el que destacamos el edificio para la Confederación Hidrográfica del Ebro en el paseo de Sagasta nº 22, de 1936. La fachada está realizada en ladrillo, presenta ventanas alargadas organizadas por pisos y un pórtico de acceso con dos columnas⁹.

En Teruel se proyectarán edificios racionalistas por los arquitectos Luis González Gutiérrez y Juan José Gómez Cordobés. Luis González Gutiérrez (1900) nació en Asturias, arquitecto municipal de Teruel, trabajó en Logroño. Realizó una arquitectura sencilla muy

⁹ VÁZQUEZ ASTORGA, M., *José Borobio. Su aportación a la arquitectura moderna*, Zaragoza, Premio de Ensayo de la Delegación de Gobierno de Aragón, 2006.

desornamentada en la que utilizaba el ladrillo, como en el chalé de la calle de José Torán nº 7, de 1934, cuyo aspecto actual está modificado con respecto al original ya que fue restaurado en los años ochenta del pasado siglo. Originariamente presentaba tres plantas, la baja se destinaba a café y el resto a vivienda, la puerta de entrada se encontraba retranqueada y uno de los chaflanes se destacaba mediante una altura más, con varias ventanas circulares y un cartel para el establecimiento. Juan José Gómez Cordobés (1888-1965) era ingeniero de Caminos de la Diputación de Teruel y proyectó la Casa del Barco o vivienda de pisos de la calle de San Fernando nº 24 [Fig. 5], del año 1934; la casa recibe este nombre por la importancia que cobra en la fachada el uso de las barandillas de sección circular utilizadas como protección en los barcos, elemento que ya había sido puesto en práctica por Walter Gropius en la escuela de la Bauhaus de Weimar.

Huesca es una de las ciudades de Aragón en las que más edificios racionalistas se realizaron¹⁰, el arquitecto provincial José Luis León Díaz-Capilla fue el introductor de esta arquitectura en la ciudad. Entre sus obras destacaremos el hospital provincial y el pabellón de enfermos tuberculosos de Huesca, ambos proyectados en 1931, el primero con planta en forma de U y fachada desornamentada enlucida y con vanos; el segundo con balcones y barandillas corridos en sus cuatro plantas. José Beltrán Navarro (1902-1974) fue también arquitecto provincial de Huesca y realizó sus proyectos entre esta ciudad y Zaragoza. El proyecto para la Casa de las Lástimas en la calle de las Cortes nº 17 en Huesca [Fig. 6], de 1933, presenta elementos arquitectónicos modernos como la ventana alargada en los tres primeros pisos y la barandilla de sección circular.

¹⁰ AA.VV., *Arquitectura racionalista en Huesca*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 2009, espec. pp. 49-88.

La vuelta a la tradición: 1939-1950

La arquitectura occidental de este período cronológico está marcada por la presencia de dos precedentes: el *Art Decó*, que como movimiento artístico no tardó en desaparecer, y las obras del arquitecto Frank Lloyd Wright en las que supo adaptarse a las demandas de su tiempo. El desplazamiento de la población al extrarradio de las grandes ciudades estadounidenses provocó la construcción de viviendas unifamiliares como las planificadas en California por Richard Neutra. La renovación formal del centro de las urbes y en concreto de los rascacielos vino de la mano de la Mies van der Rohe y de su máxima “menos es más” como ocurre con el Seagram Building de Nueva York (1954). La unión de las formas de la naturaleza con las rígidas y geométricas del racionalismo confluirá en las obras del arquitecto Alvar Aalto que considerará a la arquitectura como un juego de formas libres y superficies en movimiento.

En España y Aragón el nuevo Régimen se ocuparía de controlar el proceso de construcción y reconstrucción nacional a través de organismos como: la Dirección Nacional de Arquitectura, la Dirección General de Regiones Devastadas y la Junta de Reconstrucción Nacional de Madrid. La Dirección Nacional de Arquitectura basándose en una depuración político-social de los arquitectos propuso inhabilitaciones parciales y completas, así arquitectos como José Luis Sert, Fernando García Mercadal o Secundino Zuazo tuvieron que marchar al exilio para desarrollar su profesión. Debemos matizar que se trata de una arquitectura diversa en la que perviven el lenguaje racionalista y los lenguajes históricos basados en la tradición, es lo que se dio en llamar como “la búsqueda de una nueva arquitectura nacional” que debía partir de las formas arquitectónicas del glorioso pasado español, sirvan como ejemplo los edificios del arquitecto renacentista

Villanueva, el palacio del Escorial y la arquitectura popular y rural. Esa definición de un nuevo “estilo” será teorizada entre otros por Diego de Reina de la Muela en el año 1944:

“La arquitectura es la expresión artística que mejor define a un pueblo. Los estilos son los modos de expresión de un concepto espiritual y resultado y consecuencia de un modo de vivir, entendido éste como el conjunto de ideales, luchas y tradiciones que son guía de una o varias generaciones sucesivas. El estilo imperial tendrá que ser el más alto exponente del destino universal de la nación. Este estilo netamente español se definirá por la rotundidad en la expresión de su ideario: bello en su forma, severo en sus líneas, tranquilo en sus masas, moderno en su concepción, actual en su técnica, universal en su acierto, humano en su escala y noble en sus materiales. Hemos de hacerlo sobrio sin monotonía, robusto sin pesadez, movido sin dinamismo y bello sin amaneramiento”¹¹.

En España los arquitectos que destacaremos en este período son: Pedro Muguruza Otaño (Basílica del Valle de los Caídos), José Antonio Cordech, Migel Fisac Serna (Iglesia del Teologazo de San Pedro Mártir, Madrid, 1955), Alejandro de la Sota Martínez y Javier Sáenz de Oiza (edificio Torres Blancas, Madrid, 1960).

La recuperación de los lenguajes históricos en la arquitectura la personalizará el arquitecto Carlos Soler López que trabajó en Teruel y en Valencia alternativamente.

¹¹ REINA DE LA MUELA, D., *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, Ediciones Verdad, Madrid, 1944. (Citado por: LÓPEZ GÓMEZ, J. M., *Un modelo de arquitectura y urbanismo en Aragón: la Dirección General de Regiones Devastadas. 1939-1957*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura de la Diputación General de Aragón, 1995, espec. p. 56).

Realizó numerosos proyectos para la Dirección General de Regiones Devastadas¹² y entre los años cuarenta y sesenta se encargará de la reconstrucción de la ciudad de Teruel. Entre las obras de Carlos Soler señalaremos la casa de Cultura en la plaza de Pérez Prado (1944-1953), el Seminario Conciliar en la misma plaza (1948-1953) y el edificio para Gobierno Civil en la plaza de San Juan de Teruel (1948-1962) [Fig. 7]. En estos edificios se observa claramente la búsqueda de un lenguaje tradicional con claras referencias al renacimiento aragonés a través del uso del ladrillo, una galería superior de arquillos y un alero volado.

En Zaragoza el Estudio Borobio y José Beltrán Navarro realizaron un proyecto vinculado a los lenguajes históricos: la Ciudad Universitaria de Zaragoza de 1943 [Fig. 8]. Los edificios que la componen presentan ladrillo como material constructivo y entradas triunfales escalonadas.

12 LÓPEZ GÓMEZ, J. M., *La arquitectura oficial en Teruel durante la era franquista (1940-1960)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1988.

13



*La belleza y su destrucción
en el Arte Contemporáneo*

Rubén Benedicto Rodríguez

Rubén Benedicto Rodríguez
Universidad de Zaragoza
rubero@unizar.es

1. Introducción

En las siguientes páginas se presentará un breve recorrido sobre la relación que existe entre la belleza y el arte, desde el principio en la Grecia clásica, cuando aparece esta reflexión sobre la belleza y el arte, que constituirán un matrimonio que pervivirá felizmente casado durante mucho tiempo, hasta llegar a nuestros días, donde parece que el mundo del arte se halla dominado en gran medida por una especie de repudio de la belleza.

Pero antes conviene explicar que en el término “belleza” coexisten dos campos semánticos relacionados, pero cuyo sentido es diferente:¹

En un primer caso, la palabra “belleza” puede utilizarse en un sentido restringido, donde la belleza constituirá una categoría estética específica junto a las demás, que

¹ Cf. Román de la Calle, *Lineamientos de Estética*, Valencia, Nau & Llibres, 1985, pp. 103 y ss.

toma sus referencias de la Grecia Clásica y que tendrá otros momentos de apogeo, por ejemplo, en el Renacimiento o en el Neoclasicismo, hasta encontrar manifestaciones de su presencia también en el arte contemporáneo.

Pero, en un segundo caso, el término “belleza” también puede entenderse en su sentido más amplio, en cuyo caso se estará utilizando simplemente para calificar cualquier tipo de obra que contenga un cierto grado de “valor artístico” o de “valor estético”.

Por lo tanto, en este último caso, cuando las obras de arte expresan un particular *ethos* afectivo que provoca en el espectador una emoción “cómica”, “terrorífica” o “sublime”, en realidad se están delimitando los diferentes ámbitos en que se expresa el valor de lo bello que siempre debe estar presente en cualquier obra considerada artística. De este modo, tendríamos lo “bello trágico”, lo “bello siniestro” y así, hasta llegar a la aparente paradoja de lo “bello feo”, esto es, encontrarnos una obra que provoca un fuerte sentimiento afectivo de emoción artística, aunque para nada encaje con los cánones atribuidos a la belleza clásica.

Esta ambivalencia en el uso de la palabra “belleza” se hace, pues, parasitaria, en el segundo caso, de su sentido original, en la Antigua Grecia, cuando el arte se entendía como expresión de una belleza cuyas reglas eran objetivas.² La disociación se produce a partir de finales del siglo XVIII, en el momento en el que aparecen las primeras investigaciones sobre los juicios del gusto y se empieza a valorar que, como

² Cf. Enrique Lynch, *Sobre la belleza*, Madrid, Anaya, 1999, p. 20.

espectadores, podemos considerar que las obras de arte no son sólo bellas, sino también sublimes, pintorescas o trágicas... Es en este momento en el que incluso juzgamos que algunas obras están más allá o más acá de lo bello. A partir de aquí, será el período siguiente, la época romántica la que traiga el “divorcio entre los dominios de la Belleza y el Arte”.³ En consecuencia se pensó lo bello como una cierta categoría más, que debía colocarse en el mismo plano que otras calificaciones estéticas posibles, pero el significado primero no se perdió del todo.

Obviamente, el título de este texto refiere a la destrucción de la belleza en el primero de los sentidos, entendiendo que el arte contemporáneo implica en gran medida un ataque a la belleza considerada en sentido restringido, pero eso no significa que belleza, como sinónimo de valor artístico, no exista en el arte actual.

2. El concepto de belleza en la Grecia clásica

Para los antiguos griegos, la belleza era una propiedad objetiva de la realidad que residía en el orden de esa realidad. La realidad natural (*physis*) no es caótica (*chaos*), sino que constituye un todo ordenado (*kosmos*). La realidad no se presenta como una masa informe sino que se organiza en estructuras permanentes caracterizadas por una forma (*morphé*) determinada. Así, en la realidad contemplamos todo tipo de especies que se reproducen a través de copias en las que el orden de los caracteres se mantiene, los ríos siempre fluyen desde la montaña hacia el valle, el sol sale siempre por el mismo lugar, etc. La realidad podría transformarse arbitrariamente y, sin embargo, lo hace de

³ Luis Juan Guerrero, *¿Qué es la belleza?*, Buenos Aires, Columba, 1965, p. 54.

acuerdo a una métrica (al día sucede la noche, al verano el otoño...). Hay una armonía. De ahí que para un griego la belleza sea objetiva y consista en ese orden que se expresa en la armonía que preside la realidad. Esta propiedad es, además, trascendental, lo cual significa que la belleza está presente en todas las cosas en mayor o menor medida.

3. La belleza como orden y medida

Obsérvese que la belleza entendida como orden y medida es una concepción que Platón desarrolla sobre la base teórica que la escuela pitagórica expuso sobre la belleza. El filósofo veía la esencia de la belleza en el orden, la medida, el equilibrio y la proporción, en la armonía entendida en sentido amplio. Platón concibió así la belleza, como una propiedad objetiva y cuantitativa que podía expresarse matemáticamente.⁴ Como explica Giovanni Reale, esta idea de belleza suponía asumir la creencia en la construcción geométrica del mundo, en la omnipresencia de los números, en la estructura geométrica y armoniosa del universo.⁵ Además, el término belleza usado por Platón no sólo incluye en su campo semántico propiedades estéticas, sino también metafísicas y morales. Véase, por ejemplo, este fragmento del *Filebo* en el que el filósofo escribe que “la medida y la proporción ciertamente resultan en todas partes belleza y virtud”.⁶

Se observa que esta insistencia en la armonía, en el orden, no sólo hace referencia al equilibrio sino también a la moderación en el alma, a la templanza en el

4 Platón, “Fedro” y “Fedón”, en *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 1988.

5 Giovanni Reale, *Platón*, Barcelona, Herder, 2001, pp. 204-205.

6 Platón, “Filebo”, en *Diálogos VI*, Madrid, Gredos, 2002, 64d.

carácter. Y es que si consideramos la posición platónica, entendemos ahora por qué el término que utilizan los griegos para hacer referencia al concepto de belleza es el de “kalón” que refiere no sólo cualidades estéticas, sino también morales. Y es que los griegos, especialmente Platón, identificaban la belleza con el bien y la verdad, formando los máximos valores humanos.

Las pasiones humanas son expresiones de un desequilibrio interno, nos dejamos arrastrar por algo que nos saca de nosotros, nos arrebatada. Actualmente, todavía decimos que una persona es “arrastrada por las pasiones” o que está “fuera de sí”, como si algo ajeno a él lo arrastrara. Así que, cuando nos encontramos “fuera de sí”, no nos encontramos en el estado normal de nuestra alma, que sería hallarnos serenos, sino que estamos exaltados, enajenados, extrañados, alejados de nosotros mismos. En suma, la doctrina moral de Platón, tal como la expone en *La república*, nos es muy familiar: somos buenos cuando en nosotros impera la razón y malos cuando nos dominan los deseos. Mediante el uso de la razón ganamos autodominio. Aprendemos a dominarnos a nosotros mismos, nos convertimos en “dueños de nosotros mismos” o, para ser más exactos, digamos que una parte de nosotros (la razón, el *logos*), que es considerada una parte superior, se impone a otra parte (la pasión, el apetito, las inclinaciones...), que es clasificada como inferior.⁷

Por lo tanto, para Platón, el objetivo de nuestra vida debe ser conseguir que la armonía que se expresa en la naturaleza sea emulada por nuestra alma, que en nuestra alma reine también la armonía, el orden, el equilibrio y la serenidad que hay

⁷ Cf. Charles Taylor, “El autodominio de Platón”, en *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 131-142.

en el cosmos. Y esto sucede cuando en el alma rige la razón, que establece un orden, mientras que el reino del deseo es el caos. Así, las almas buenas disfrutan de orden (*cosmos*), concordia (*xumphonia*) y armonía (*harmonia*), mientras que las malas están desgarradas, destrozadas por sus deseos y en perpetuo conflicto. La persona regida por la razón disfruta de serenidad, mientras que la persona anhelante se halla agitada e inquieta, arrastrada de un lado a otro por sus afanes. La persona buena está tranquila, la mala está turbada. La primera tiene autocontrol, está centrada en sí misma; la otra no, está llevada por la naturaleza inacabable –insaciable, si se prefiere– del deseo. La maldición de quien está dominado por sus apetitos es que jamás se satisface, siempre quiere más. De hecho, dice Platón que el deseo es insaciable “*por naturaleza*”.⁸

Por eso, la belleza se expresa como orden, armonía, equilibrio y moderación. De manera que cualquier experiencia que nos sustraiga del equilibrio será, como se observa en la historia de Ulises con las sirenas, causa de fatalidad. Y por este motivo, la belleza será expresada a través del dominio racional, del equilibrio y la medida.

De este modo entendemos las razones por las que durante la mayor parte de la Historia del Arte hemos asistido a una interpretación matemática de la belleza. Se juzgará que el principio que unifica toda la realidad (*arkhé*) puede ser conocido y reducido a un orden. De manera que el misterio de la belleza queda sustituido por el orden matemático, por la armonía, por el placer de dominarlo con la razón. Si el principio que unifica la realidad se constituye en un orden, en un *logos*, en una razón, entonces el orden puede expresarse a través de las matemáticas.

⁸ Platón, “República”, en *Diálogos IV*, Madrid, Gredos, 2003, 442a.

4. El concepto de arte

A tenor de lo dicho, se comprende que la finalidad del arte griego fuera representar la belleza, ya que de este modo se cumplía una función metafísica, epistemológica, estética y moral. Por otro lado, siendo la belleza una propiedad objetiva de lo natural se considera evidente que el canon del arte reside en la naturaleza. El arte será la imitación de la belleza natural, mimesis, y la naturaleza será la maestra del artista. Fue Demócrito quien empleó el término de mimesis en el sentido de “remedar a la naturaleza en sus modos de obrar”.⁹

Por esta razón, puede concluirse que la belleza consistirá, en síntesis, en la expresión de la medida, equilibrio, perfección, excelencia, armonía, simetría, claridad, limpieza, exactitud, inmovilidad, nobleza, elegancia, serenidad, intemporalidad... Y, por contraste, la fealdad vendrá definida, obviamente, por la antítesis de estas cualidades.

Este ideal de la belleza comprendido en sentido clásico será mantenido durante el Renacimiento; sin embargo, en el siglo XVI, comenzarán a aparecer las primeras muestras de desconfianza hacia las matemáticas. Por ejemplo, Federico Zuccaro declarará que la belleza no es tanto una representación de las proporciones matemáticas, sino la recreación de la gracia de una figura serpentina que el artista plasmará a través de su imaginación.¹⁰ Así se entenderá el desplazamiento que se produce en el Renacimiento hacia el manierismo y, posteriormente, el auge del barroco que, en

⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética I. La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000, p. 96.

¹⁰ Federico Zuccaro, *Scritti d'arte*, Florencia, Leo Olschki, 1961.

parte, puede entenderse como expresión de la desmesura. No obstante, la tradición racionalista cartesiana seguirá imponiéndose y eso explica el predominio del clasicismo francés que, desde Francia, se extiende por todo el siglo XVII.

En otro ámbito, que guarda relación con esta concepción de la belleza como orden y medida, debe considerarse que la imagen de la nueva ciencia es la de un modelo mecanicista que identifica el universo con una maquinaria precisa, cuyas leyes de funcionamiento están escritas, según palabras de Galileo, con lenguaje matemático. De hecho, la imagen del universo que aportan Copérnico, Galileo y Kepler sigue siendo la de un universo ordenado, expresado a través de figuras geométricas, y explicable a través de reglas matemáticas. Ya en el siglo XVIII, Newton seguirá adoptando este modelo de la física matemática galileana que, en definitiva, cree en la capacidad de la razón para descubrir las leyes físicas que rigen en el universo y que pueden ser reducidas a fórmulas matemáticas.

Sin embargo, a finales del siglo XVIII surgirá una reacción contra el racionalismo y el clasicismo ilustrado comenzando a abrirse las primeras fisuras en esta concepción de la belleza. Se trata de constatar que el espectador de arte puede experimentar no sólo la emoción de la belleza, sino una emoción todavía más exaltada y arrebatada frente a objetos que ya no cumplen con las cualidades que la tradición atribuye a la belleza (equilibrio, proporción, serenidad...). Se trata de la emoción ante lo inconmensurable, lo desproporcionado, lo infinito sin forma o sin límite, aquello que no puede ser reducido a proporción ni a armonía y que acerca la experiencia estética a la experiencia de algo terrible. Ahora ya no se trata de procurar satisfacción, ni sosiego, apareciendo un inusitado interés por la representación de nuevos objetos, como naufragios, calamidades, aludes, incendios y episodios terribles.

¿Qué ha sucedido? ¿Cuáles son los motivos que han propiciado esta transformación? Por un lado, el Romanticismo está interesado en captar la esencia misteriosa e insondable de la vida, pero rechaza la razón como facultad para acceder a esa esencia proponiendo en su lugar las capacidades del sentimiento y la imaginación. Por otro lado, este interés por captar la verdad esencial de toda vida conduce a los románticos a desconfiar de la belleza. Igual que en el período clásico, el arte estará comprometido con la captación y la expresión de la verdad, pero la diferencia estribará en que ahora se creará que la verdad no siempre se expresa con belleza.

Víctor Hugo llega a decir que “lo bello es lo feo”¹¹ y el poeta Arthur Rimbaud declara en su libro *Una temporada en el infierno*: “Una noche senté a la Belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié”.¹² En este largo poema Rimbaud también escribe: “Hay que ser absolutamente moderno”¹³ convirtiéndose así en un visionario que definirá la trayectoria que seguirá el arte desde entonces en adelante.

¿Qué ha ocurrido? ¿Por qué este divorcio entre la belleza y la verdad? Para empezar, la exaltación de la imaginación romántica lleva a los artistas a volverse sobre sí, a asomarse a sus fantasías más oscuras y a sus abismos más interiores. Esta exaltación del sentimiento y de la imaginación inaugura la posibilidad de abrirse a una forma de placer “negativo”, que es propiciada por los nuevos géneros, como la literatura fantástica o las criaturas terroríficas que aparecen en los cuentos de

11 Víctor Hugo, “Prefacio” a *Cromwell*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 51.

12 Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Buenos Aires, EDICOM, 1970, p. 21.

13 *Ibid.*, p. 83.

H. P. Lovecraft. También ocurre que los románticos adoptan un cierto gusto por la decadencia, por los escenarios en ruinas o por los fragmentos de objetos que ya en modo alguno reflejan la perfección clásica de la belleza. Pero lo que se ha ido derrumbando progresivamente es el orden metafísico que sostenía la creencia en la belleza: la perfección del ser humano y del mundo, la posibilidad de su comprensión racional, la confianza en el progreso y en la razón para liberar al ser humano de la esclavitud y la barbarie desarrollando una ética universal y objetiva.

En el campo antropológico, se cuestiona la perfección del ser humano. Si el filósofo y teólogo William Paley defendía en su obra *Teología natural*, de 1802, la teoría del diseño inteligente y de la perfección de los organismos, las teorías evolucionistas de Darwin proponen el azar y la lucha por la supervivencia como motores de la evolución.

En el ámbito cosmológico, la mecánica cuántica de Max Planck, la teoría de la relatividad de Einstein y el principio de indeterminación de Heisenberg describen un universo en el que el orden que permite efectuar predicciones se pone en cuestión. Werner Heisenberg, por ejemplo, señala que en el nivel de las partículas subatómicas no se puede determinar a la vez su movimiento y su posición. Por lo tanto, al menos a un nivel subatómico, tenemos que reconocer la incapacidad de la razón para predecir los estados futuros del universo. En definitiva, este tipo de teorías ponen en entredicho la fe ciega en la capacidad de la razón para organizar y prever.

Por último, en el terreno de la filosofía, se desecha la creencia en la razón como capacidad de ordenar, discriminar y jerarquizar:

En primer lugar, ese tardoromántico que es Nietzsche supondrá un punto de inflexión importante al llevar a cabo un ataque sistemático a la razón idealista y a la moral burguesa. En la radical reacción nietzscheana se exige la supresión de todo horizonte, la ausencia de todo punto de referencia, la muerte de Dios y, en consecuencia, juzgar la vida y el mundo como profundidades salvajes e infinitas, impenetrable para el pensamiento conceptual que es sólo capaz de falsificar la realidad. Su filosofía apoya la vida entendida como voluntad de poder, imposición, caos, desorden, avasallamiento... La vida es un juego trágico, el hombre es un animal fantástico inmune a la verdad, el ser humano se sitúa más allá del bien y del mal. Así que, frente al dios Apolo que con su equilibrio, medida y proporción refleja la tradición occidental basada en una razón que puede descubrir el orden existente, Nietzsche propone a Dionisos, que es el dios del caos, de la embriaguez, del desorden y de la exaltación.

Por su parte, el materialismo de Marx expresa que la conciencia es el resultado del lugar que el sujeto ocupa en la infraestructura económica. Todas nuestras construcciones ideológicas se edifican sobre la base de una infraestructura económica que, al menos, en el sistema de producción capitalista determina la conciencia imposibilitando de esta manera la autonomía de la razón.

Finalmente, las teorías psicoanalíticas de Freud explican, en suma, que el consciente es sólo una proyección de los impulsos inconscientes que son los que, en realidad, rigen los deseos y la voluntad de los individuos.

Los tres “maestros de la sospecha”, como Paul Ricoeur los bautizara,¹⁴ vienen a reconocer los límites de la razón humana para desarrollar un pensamiento autónomo. Como había predicho Rimbaud: “Yo es otro”.¹⁵ La razón del sujeto se halla dominada por estructuras que superan, envuelven y dominan al individuo (la infraestructura económica, los instintos y los procesos subconscientes que dominan el supuesto pensamiento racional). En definitiva, todas estas reflexiones se dirigen a poner en entredicho la confianza en la razón y en la libertad del ser humano. Y una vez desbancada la razón, el relativismo y el escepticismo campan a sus anchas, la tríada clásica (verdad, bien y belleza) ya no se sostiene. La Modernidad desvela la incapacidad para alcanzar la verdad en el terreno de las ciencias sociales conjuntamente con la incapacidad para realizar un mundo que sea el reflejo de un bien que ahora resulta imposible determinar. Consecuentemente, sólo queda atestiguar que el mundo es feo, que el sujeto ya no es una estructura fija...

Tenemos, pues, que donde los griegos veían cosmos, orden y belleza, nosotros encontramos un universo dominado por el caos y el azar, y una razón dominada por algo que no es la razón. El poeta Apollinaire, en un ensayo sobre el cubismo, anunciaba la muerte de la belleza proclamando que “no se puede transportar a todas partes el cadáver del padre. Habrá que abandonarlo en compañía de los demás muertos”.¹⁶ De ahí que las vanguardias intentarán deliberadamente producir un arte no bello que fuera el reflejo de todos estos cambios.

14 Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México y Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 32-35.

15 Arthur Rimbaud, “Carta a Georges Izambard. Charleville, 13 de mayo de 1871”, en *Obra poética y correspondencia escogida*, México, UNAM, 1999, p. 80.

16 Guillaume Apollinaire, *Los pintores cubistas: meditaciones estéticas sobre la pintura, pintores nuevos*, Madrid, Visor, 1994.

Más aún, los intelectuales de la Escuela de Frankfurt pronunciarán su tesis en la que la razón, lejos de haber conseguido la emancipación humana, se ha convertido en un monstruo de barbarie y horror. Las dos guerras mundiales y el holocausto judío lo demuestran. La confianza en la razón técnica ha conducido a la deshumanización. Adorno llegará a sentenciar: “Escribir un poema después de Auschwitz es barbarie”.¹⁷ Sin embargo, Paul Celan, tal vez el mejor poeta alemán de la segunda mitad del siglo XX, continuó escribiendo poesía, aunque ya no pudo alejarse del horror. Su lema fue: “No dejar de dialogar nunca con las fuentes oscuras”¹⁸, y un verso suyo resume su visión del mundo: “Verdad dice quien sombra dice”.¹⁹

Consecuentemente a este derrumbamiento de nuestras ideas centrales, el espíritu de los nuevos tiempos querrá ser subversivo, original, inquieto, transgresor, irreverente... Así, Andy Warhol celebra la cursilería *pop* haciendo jugar los colores estridentes de los ídolos cinematográficos o de los dibujos animados, utilizando después esos mismos colores para colorear fotos de accidentes de carretera. De algún modo, todo queda uniformado ante la mirada humana, todo es la misma extravagancia intrascendente.

Hoy las reglas han desaparecido, el arte celebra su carácter desvertebrado y anárquico, no hay ninguna cortapisa para la exhibición de la fealdad y el horror, se busca transgredir la belleza, herir la sensibilidad. Robert Rauschenberg incluye en sus obras todo tipo de objetos (artísticos o no) y de materiales (trapos, maderas, cartones, cajas, señales, etc.).

17 Theodor Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008, p. 25.

18 Paul Celan, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999, p. 19.

19 *Ibid.*, p. 109.

En ocasiones a las pinturas se les añaden fotografías o extractos de otros cuadros famosos en la Historia del arte, ahora completamente descontextualizados o contextualizados de otra manera. ¿Desde qué punto de vista podrían considerarse bellos los costurones en los lienzos de Manolo Millares? La belleza se ha convertido en una categoría estética más, junto a otras, y eso implica un cambio también en el modo de concebir lo que consideramos experiencia estética. Por su parte, la artista Ángela de la Cruz efectúa la deconstrucción de sus pinturas, que rompe, rasga y dobla para exhibirlas como esculturas. Niki de Saint Phalle presenta una Venus de alambre y yeso, cubierta con bolsas de basura repletas de pintura sobre la que ha disparado con un rifle perforando y salpicando las bolsas y la estatua. La escultora Jane Alexander da forma a unas figuras de bestias con aspecto humano, desprovistas de sus sentidos, sin boca, sin oídos, alejadas de cualquier signo de humanidad. Y la pintora Jenny Saville muestra unos cuerpos de mujeres grotescos, dilatados, espantosos... Marc Quinn renueva cada cinco años una escultura congelada de sí mismo a partir de 4,5 litros de su propia sangre que tomó de sí mismo durante cinco meses. Y Chris Ofili mezcló en su pintura imágenes pornográficas tomadas de revistas y excremento de elefante.

Podemos observar que, en gran medida, el arte actual vulnera a sabiendas las normas de la belleza con el fin de escandalizar, pero lo cierto es que hoy en día, detrás de la máscara de la provocación, se constata que ya no escandaliza. Tal vez en algunos sectores escandalice, en otros sea rechazado, pero normalmente el gesto que anima la intención del artista ya no inquieta. De hecho, los objetos de los artistas son incorporados rápidamente al sistema de ideas que lo devora todo a gran velocidad. ¿Podemos preguntarnos si toda esta exhibición no ha conducido a la banalidad, a la trivialidad, a la insustancialidad del arte?

14



*Il concurso de arte urbano
en el barrio de San Julián en Teruel, 2011.*

José Prieto Martín

II concurso de arte urbano en el barrio de San Julián en Teruel 2011

14

José Prieto Martín

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Universidad de Zaragoza
perancho@unizar.es

El espacio toma sentido en lugares habitados. Existir es habitar un espacio. Dicho de otra manera, la residencia es el rasgo esencial de la condición humana. Y es justamente en el momento en que las artes del espacio incorporan lugares cuando la obra de arte descubre su auténtica dimensión¹

Todo empezó el sábado 5 de junio de 2010 cuando se celebró el *Primer Concurso de graffitis VajoViaductos*, organizado por la Asociación de Vecinos de este barrio y la Asociación Tmusic, dentro del *III Festival Vajoviaductos*, con la colaboración de la Universidad de Zaragoza. Su segunda edición trató de convertir las calles de San Julián en un <<Museo Urbano lleno de arte y expresiones artísticas>>² y, además, clausuró el Seminario Internacional en torno al arte, ON ART.

1 HEIDEGGER, Martin (1976): el texto <<art y espace>> se publicó en "Questions IV" (París, Gallimard), pp. 98-106. Pero, había sido escrito en 1962.

2 POLO, PEPE (diciembre 2010): *Graffitis. Arte en el Barrio*, Teruel, Asociación de vecinos del barrio de San Julián, LA RAMBLA nº 16. P. 7.

Este certamen de pinturas murales nos remite a los primeros trazos dados por el hombre sobre superficies rígidas en el Paleolítico, a sus representaciones bidimensionales que subsisten en los yacimientos arqueológicos. Es decir, a las primeras manifestaciones de arte mural que se encuentran localizadas en cuevas y, en algunos casos, al aire libre por todo el mundo. Su técnica lo vincula con el graffiti y la cultura *Hip Hop*, que ha ido evolucionando hasta el post-graffiti o arte callejero. Su ubicación nos remite al muralismo mexicano que situaba sus pinturas en arquitecturas o entornos urbanos públicos y abiertos. Y tiene como referentes las propuestas de la UNESCO sobre Territorios Museos y los Museos a Cielo Abierto.

El graffiti

A finales de la década de los sesenta del siglo XX, miembros de tribus juveniles, *urbanas* y *trasmurosas* (de los barrios de Brooklyn y el Bronx), a escondidas, empiezan a pintar con spray sobre los vagones del metro de Nueva York; con estos jóvenes, nace una pintura, sorprendentemente vivida, el graffiti. Su repertorio iconográfico tiene ecos publicitarios, elementos tomados de la cultura popular (cómic, dibujos animados, cine), o del arte, símbolos de la sociedad postindustrial, del consumo y del espectáculo.

El graffiti forma parte de la cultura urbana llamada *hip-hop*, junto con el *breakdance* y el *rap*. En un principio, fue practicado por las minorías marginales norteamericanas de negros y latinos, y ha terminado convirtiéndose en una de las contribuciones más destacadas a las Bellas Artes llevadas a cabo por representantes de una subcultura urbana y *trasmurosa*. Desde finales del siglo XX, el graffiti está no sólo integrado en el mundo del arte, sino también plenamente en la docencia Universitaria.

La técnica empleada por los artistas del graffiti es el aerosol, un claro ejemplo de spin-off³. Este pulverizador está fabricado con gases muy tóxicos; por este motivo, a finales de los 70, una corriente medioambiental captó la atención del mundo tras la publicación del informe *Molina/Roeland* sobre la capa de ozono. Y, desde 1989, los aerosoles europeos para el consumo no contienen CFCs (clorofluorocarburos).

El barrio de San Julián

La población del barrio de San Julián es de 3.500 a 3.800 personas (es difícil saberlo con certeza, ya que su censo se encuentra repartido en dos mesas electorales fuera del Barrio –La Fuenfresca y el Arrabal). Es marginal, mal comunicado y se encuentra en una amplia extensión de terreno que se sitúa bajo los viaductos que comunican el barrio antiguo y el ensanche de la ciudad de Teruel.

El ascensor, que comunica el barrio con el centro de la ciudad, inaugurado el 26 de octubre de 2011, se ha convertido en el centro, el ágora del barrio, en su plaza mayor; ha modificado la circulación y los movimientos de las personas, ha unido el barrio con el Centro Histórico; y, así, una vía secundaria como era la calle El Rosario se ha convertido en el eje neurálgico del barrio; la Asociación de vecinos, también, ha trasladado su sede a un lugar situado frente el nuevo elemento del mobiliario urbano.

³ Término anglosajón que se refiere a un proyecto nacido como extensión de otro anterior, o más aun de una empresa nacida a partir de otra mediante la separación de una división subsidiaria o departamento de la empresa para convertirse en una empresa por sí misma.

El concurso

Esta interesante propuesta de post-graffitis o arte callejero está en la línea de las últimas actuaciones de otras ciudades, como Zaragoza, con su “Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto* (el año 2012 se cumplió su séptima edición), que sirvió de punto de encuentro para llevar a cabo diferentes intervenciones artísticas con la intención de recuperar espacios olvidados o abandonados de la ciudad, como Granada, con el encargo, en 2001, al escritor Sex para recorrer sus calles siguiendo sus graffitis; o en las actuaciones en la periferia de Madrid (Móstoles, Alcorcón), donde los comerciantes han contado con los graffiteros para que les pinten sus fachadas y persianas, ya que nunca se le ocurrirá a un graffitero destrozar una obra ajena. O la existencia de la plataforma *Urban Art Festival* que organiza eventos en ciudades como Gran Canaria o Sevilla. Y otras ciudades europeas, como Eindhoven (Holanda) o Lisboa (Portugal) donde se celebran importantes festivales de *street art*.

En la primera edición, junio de 2010, se utilizó como soporte una tapia de 49 m. de largo por 2,25 m. de alto, que rodea un terreno anejo al edificio modernista de Pablo Monguio (antiguo asilo San José). El repertorio iconográfico elegido fue muy variado desde trabajos con tendencias expresionistas, hasta obras figurativas, igualmente hay ecos publicitarios, elementos tomados de la cultura popular (cómic, dibujos animados, cine, fútbol), o del arte de la ciudad (las torres mudéjares, el viaducto, el torico). La temática de estas obras, en algunos casos inspiradas en el pop-art, representan objetos y mitos visuales, como *Bob esponja*. En otros, son un pequeño texto con una tipografía al estilo *Hip-Hop*, letras grandes, bien formadas, coloreadas y perfiladas, “*bubble letters*” término establecido por *Osuper kool* 223. Los artistas concursantes procedían de Valencia, Zaragoza y Teruel.

En la segunda edición de este concurso, participaron estudiantes del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, y con él concluimos el seminario ON ART. Muchas de las obras son de tendencias figurativas, con sus formas tradicionales de representación e impecable factura. Los espacios, en los que se ubican los graffitis, son persianas metálicas, muros ciegos de las casas, tapias. El conjunto de esta intervención consta de murales de temáticas variadas, de distintos formatos, algunos de ellos simulan collages, otros son pinturas de contenido social, incluso hay alguno con rasgos surrealistas y pop.

Cabe destacar:

- 1º. La intervención colectiva de José María Cerón, alias *Set*, Trece y Andrés Lecuona, alias *Soer*. *SOÑANDO CON SAN JULIAN*. (5 x 8 m.) en la Calle el Rosario. Que, según sus autores: *“un montaje mural, que refleja un mundo de fantasía rodeando la temática de la intervención artística y la denuncia en Teruel [...] sobre los que se posa la naturaleza como ilusión onírica, en donde el último árbol de la tierra es el bien máspreciado de las culturas y religiones”*⁴. En su composición, los artistas representan la introducción del graffiti en el barrio de San Julián, bajo la mirada de los viaductos (elementos arquitectónicos que marcan el espacio).
- 2º. Las obras de *Agro Punk*: Luis Manuel Ramos + Carlos Navarro, *SIN FUTURO* (6 x 8 m.) en la Calle la Florida, que puede verse desde el viaducto, y *A TENDER* (14 x 2,5 m.) en la Rambla de San Julián.

⁴ SET, SOER, entrevista personal, 31 de octubre de 2011.

II Concurso de Arte Urbano
de San Julián (31 de octubre de 2011).
SOÑANDO CON SAN JULIAN. 6 x 9 m.
Calle el Rosario.
Set y Soer.





II Concurso de Arte Urbano
de San Julián (31 de octubre de 2011).

SIN FUTURO. 7 x 8 m.

Calle la Florida.

Agro Punk.

- 3º. La intervención colectiva de *Agro Punk, Set y Soer, COGE Y PINTA* (6 x 14 m.) en la Calle el Rosario (en la entrada del ascensor). Monumental graffiti a modo de lienzo, en el que se unen fragmentos de imágenes de la ciudad con un autorretrato del hacedor y su instrumental de trabajo a modo de collage. En perfecta armonía con la imagen aparece el texto. Según los artistas: *"Panorámica de la entrada y efecto del arte urbano, como pretexto a formar el -Museo a cielo abierto-. Una persona levanta el gran muro de asfalto, dentro del cual se despliega la contención de una gran ciudad con intención de reflejar Teruel, sobre la que se levantan las torres mudéjares (como fundamento del arte histórico de la localidad). A su vez, en la escena se integra la propia intervención de los artistas, los cuales salen pintando el paisaje, mediante un juego óptico de perspectivas y superponiéndolos sobre las imágenes. Un gran letero y la representación de la pintura por la escena son el contexto de reflexión sobre la finalidad de la obra, que, aparte de pretender formar parte de un gran museo, es una llamada al arte y los artistas a participar en la intervención"*⁵.
- 4º. La intervención colectiva de David Reñe, Luis Manuel Ramos, Set y Soer, *UNA TORTUGA EN TERUEL* (2 x 11 m.) en la Rambla de San Julián. Es una mezcla de intervenciones libres, que muestran un fondo natural y salvaje, de David Reñe, sobre el que se desliza, en primer término, una gran tortuga. Tortuga diseccionada en secciones: cabeza, caparazón y aleta (Luis Manuel Ramos, José María Cerón y Andrés Lecuona), que juega con el color y la forma para crear un tofo único (la tortuga) y varias imágenes sobre ella (como la aleta que es independiente y representa una serpiente).

5 AGRO PUNK, SET, SOER, entrevista personal, 31 octubre 2011.



II Concurso de Arte Urbano
de San Julián (31 de octubre de 2011).
COGE Y PINTA. 5 x 12 m.
Calle el Rosario (entrada del ascensor).
Agro Punk, Set, Soer.



II Concurso de Arte Urbano de San Julián (31 de octubre 2011).

LA TORTUGA (fragmento). 2 x 6 m. Rambla de San Julián.

David Reñe, Luis Manuel Ramos y Andrés Lecuona



II Concurso de Arte Urbano de San Julián (31 de octubre 2011).

CORTEZAS. 3,5 x 4 m. Rambla de San Julián.

Ericuxo, West, El Gorba.

5°. Y el mural de *Ericuxo, West, El Gorba, CORTEZAS*. (3,5 x 4 m.) en la puerta de una cochera de la Rambla de San Julián.

A partir de la segunda edición, algunos comerciantes han contado con los artistas para que les pinten sus fachadas y persianas. Muchas intervenciones se inspiran en el cartel publicitario, y, como el cartel, están realizadas sobre un soporte rígido, anunciando, con una imagen, el producto, e invadiendo la calle para llamar la atención.

Universidad de Zaragoza
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Edificio Bellas Artes
Ciudad Escolar s/n - 44003 Teruel
perancho@unizar.es



Facultad de
Ciencias Sociales
y Humanas - Teruel
Universidad Zaragoza



Universidad
Zaragoza