

am⁴

Arte y Memoria IV





Arte y Memoria

4

a,m

Grupo de Investigación
Arte y Memoria

Volumen actual y anteriores disponible en: fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria



Fundación
Universitaria
Antonio Gargallo



OAAEP Observatorio Aragonés
de Arte en la Esfera Pública

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o préstamos públicos.

La Fundación Universitaria Antonio Gargallo y la dirección editorial no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

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

Edita:

Fundación Universitaria Antonio Gargallo (FUAG).
Universidad de Zaragoza.

Colabora:

Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública
(OAAEP)

Dirección Editorial y coordinación:

José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán

© De los textos sus autores:

Angélica López Avendaño
Carlota Santabábara
Taciana Laredo Torres
José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán
Alfonso Revilla Carrasco / Elena Villacampa Ríos
María Fernández Vázquez
Carolina Naya Franco
Javier Ayarza / José Ignacio Gil
Sara Argudo López
Pedro Luis Hernando Sebastián
Edward Schwarzschild

Traducciones:

Sara Argudo López (texto E. Schwarzschild y Abstrac)

Correctora:

Marta Fortea Muñoz

Diseño gráfico y maquetación:

JoaquínJPG

© De las imágenes sus autores:

Angélica López Avendaño
Carlota Santabábara
María Fernández Vázquez
Abel Loureda
Javier Santodomingo
José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán
Alfonso Revilla Carrasco
Ilfó® (Unique Eco-Jewelry)
Luis Pais
Sara Argudo López
Pedro Luis Hernando
Archivo fotográfico Mora. Instituto de Estudios Turolenses
Juan Carlos Calvo Asensio

Depósito legal: TE- I 60-2018

ISBN: 978-84-09-09850-7

Volumen actual y anteriores disponible en: fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria

- Pág. 5 **0 Presentación**
Alexia Sanz Hernández (Vicerrectora para el Campus de Teruel)
- Pág. 7 **00 Introducción**
Introduction (inglés)
José Prieto Martín (Investigador principal del grupo)
- Pág. 15 **01 Alameda Central, parque urbano de la pintura mural a la Alameda Central.**
Angélica López Avendaño
- Pág. 27 **02 El oximorón de los museos de Street Art.**
Carlota Santabárbara
- Pág. 41 **03 Recursos intermedia en el ADN del artista.**
El arte digital como paradigma de la memoria artística.
Taciana Laredo Torres
- Pág. 53 **04 Trash + Art. La belleza de lo vivido, de lo usado.**
De Baccaureus (1993) a No. Nos restauréis (2018).
José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán
- Pág. 83 **05 Didáctica diferencial en educación visual y plástica;**
África vista desde las máscaras de Romuald Hazoumè.
Alfonso Revilla Carrasco / Elena Villacampa Ríos
- Pág. 93 **06 Restos y rastros, posibles objetualizaciones del tiempo de la acción.**
María Fernández Vázquez
- Pág. 107 **07 La memoria de las vanguardias en la era Neobarroca.**
Moda y joyas: de Sonia Delaunay a Alexander Mc Queen y Lady Gaga.
Carolina Naya Franco
- Pág. 119 **08 Néxodos, creación contemporánea y periferias.**
Javier Ayarza / José Ignacio Gil
- Pág. 135 **09 Recorrido por el Patrimonio Industrial de la Ciudad de Teruel:**
Reconversión u Olvido.
Sara Argudo López
- Pág. 147 **10 La memoria de la fe. Uso y gestión de las imágenes devocionales medievales**
en relación con los deterioros del tiempo y los cambios de gusto estético.
Pedro Luis Hernando Sebastián
- Pág. 161 **11 Anxietty at the Gates: My (Short) Life as an Airport Security Officer.**
Edward Schwarzschild (inglés)
Texto en español

Presentación

am⁴
Arte y Memoria 4

Arte y memoria, nació en el campus universitario de Teruel de la Universidad de Zaragoza en el año 2009. A lo largo de esta década cuatro han sido las publicaciones impulsadas y editadas por el grupo interdisciplinar de investigación coordinado por José Prieto y Vega Ruiz. En esta ocasión, la edición corre a cargo de la *Fundación Universitaria Antonio Gargallo (FUAG)* y la colaboración del grupo de referencia *Observatorio Aragonés del Arte en la esfera Pública (OAAEP)*.

La propuesta que se nos hace en esta ocasión se aglutina en torno a tres grandes ámbitos temáticos: el muralismo; las nuevas formas de producción y las nuevas iniciativas de gestión cultural; y, en tercer lugar, el patrimonio de Teruel.

En el primero de ellos se muestran dos estudios, uno sobre el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947-48) de Diego Rivera -uno de los más grandes muralistas mexicanos del siglo XX- de Angélica López, y otro sobre la actuación de las instituciones museísticas que intentan patrimonializar el *Street Art*, de Carlota Santabárbara.

El segundo ámbito, centrado en las nuevas formas de producción y las nuevas iniciativas de gestión cultural, recoge varios estudios: La primera de Taciana Laredo, se centra en el arte de los nuevos medios "*intermedial*", basado en los avances en la informática y en el modo de entender la comunicación conformadora de la praxis artística, al generar nuevos comportamientos artísticos que diluyen los límites entre lo hecho por el hombre y lo hecho por la "máquina"; el segundo, de José Prieto y Vega Ruiz incorpora residuos inservibles y

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

materiales de desecho sin ocultar su origen, como recurso artístico “Trash Art”; el tercero es el trabajo sobre el artista Romuald Hazoumè, que reivindica su propia lectura de la historia y los problemas socio-políticos derivados de las relaciones entre África y Occidente, de Alfonso Revilla, y Elena Villacampa. En este bloque se incorporan también otros tres interesantes estudios sobre la difícil reproducción de la acción performática, y la posibilidad de que la performance pueda tener una posibilidad de continuidad a través de la memoria de su resto, de su rastro o de su propia destrucción de María Fernández; las esculturas de pequeño formato (joyas, `objectjoyas`) y su relación con las vanguardias del siglo XX de Carolina Naya; y finalmente, un estudio sobre nuevas formas de gestión de la vida cultural y de creación contemporánea en el medio rural, a partir de la gestión participativa de Javier Ayarza y José Ignacio Gil.

El último bloque centrado en el patrimonio de Teruel, aglutina dos investigaciones centradas en la recuperación patrimonial. La aportación de Sara Argudo hace un recorrido por el patrimonio industrial de la ciudad de Teruel; mientras que Pedro Luis Hernando, se centra en el análisis de las imágenes religiosas medievales que dejaron de tener validez como instrumentos para la devoción.

Concluye este volumen la narración de carácter literario de Edward Schwarzschild.

Con este cuarto volumen, *Arte y memoria* visibiliza un proyecto compartido de numerosos investigadores y artistas que ha ido creciendo conforme avanzaban y se consolidaban en el territorio aragonés los estudios universitarios de Bellas Artes. Estos diez años han permitido sumar aportaciones y colaboraciones de inestimable valor, especialmente para Teruel y para toda la comunidad universitaria aragonesa, que con seguridad continuarán impactando en el futuro.

Alexia Sanz Hernández
Vicerrectora para el Campus de Teruel
Universidad de Zaragoza

Introducción

am⁴
Arte y Memoria 4

Este volumen es la cuarta publicación del grupo interdisciplinar de investigadores de *Arte y Memoria*, que en esta ocasión edita la *Fundación Universitaria Antonio Gargallo* y en la que también colabora el grupo de referencia *Observatorio Aragonés del Arte en la esfera Pública*, financiado por el Gobierno de Aragón y vinculado a los resultados del proyecto de investigación del Plan Nacional I+D+I *Museos y distritos culturales: Arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística* (MINECO/FEDER, ref. HAR2015-66288-C4-01-P).

Nuestras investigaciones en la presente publicación tienen tres grandes líneas fundamentales cuyos ámbitos temáticos son: **El muralismo**, con dos estudios, uno sobre una obra de Diego Rivera, un destacado muralista mexicano y otro sobre el intento de introducir en un espacio museístico el muralismo contemporáneo o Street Art. **Las nuevas formas de producción y las nuevas iniciativas de gestión cultural**, con varios estudios: el arte de los nuevos medios “*intermedial*”; la incorporación de la basura como recurso artístico “*Trash Art*”; la difícil reproducción de la acción performática; las esculturas de pequeño formato (joyas, objectjoyas) y su relación con las vanguardias del siglo XX; y la aparición de la gestión participativa en sectores rurales. **El patrimonio de Teruel**, con dos investigaciones sobre su recuperación: una hace un recorrido por el patrimonio industrial de la ciudad y, la otra, estudia las imágenes religiosas medievales que dejaron de tener validez como instrumentos para la devoción. Y, para concluir contamos con una narración de carácter literario de Edward Schwarzschild.

Comenzamos este nuevo volumen con un estudio de Angélica **López** Avendaño sobre el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947-48) de Diego

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

Rivera, uno de los más grandes muralistas mexicanos del siglo XX, cuyo nombre se ha popularizado, aún más, gracias a la relación que sostuvo con Frida Kahlo. Este arte muralista abrió el camino a un nuevo estilo artístico, el arte urbano o *Street Art*, que se ha desarrollado, en los últimos años, en el llamado "muralismo contemporáneo". La actuación de las instituciones museísticas, que intentan patrimonializar el *Street Art*, es cuestionada en la investigación de Carlota **Santabárbara**, que considera que este tipo de arte no puede, ni debe, ser introducido en un espacio museístico, ya que el arte urbano, el graffiti y el muralismo comisionado o no, no puede desvincularse de su lugar de creación, ya que éste forma parte de su propia definición como lenguaje de comunicación social en un contexto urbano determinado.

Nuestra sociedad hiper-consumista se caracteriza, entre otras cosas, por una tecnología en constante cambio y desarrollo y por generar una gran cantidad de residuos y desechos que se amontonan diariamente en las grandes ciudades y generan un gran impacto ambiental en el planeta. Debido a que el arte es un reflejo de la sociedad que lo crea, a continuación, hay varios artículos que investigan sobre nuevas formas de producción artística y sobre nuevas formas de gestión de la vida cultural.

El primero, está relacionado con las nuevas tecnologías, es un estudio de Taciana **Laredo** Torres, basado en los avances en la informática y en el modo de entender la comunicación que redefinen la praxis artística, generando nuevos comportamientos artísticos, diluyendo los límites entre lo hecho por el hombre y lo hecho por la "máquina". Este arte *intermedial* que concierne a la World Wide Web es un entorno creativo en constante cambio y desarrollo que permite crear un espectador adaptado a este medio, que se relaciona con la obra con distintos dispositivos, actitudes y capacidades tecnológicas. Estas nuevas tecnologías definen nuevos modos de producción artística, lo que requiere volver a pensar la obra de arte y redefinir la importancia de los hechos estéticos que provocan nuevos comportamientos artísticos, tanto del realizador como del espectador de la obra, en el proceso en que se ponen en funcionamiento el sistema de relaciones que los *interdetermina*.

El segundo, está relacionado con la incorporación de residuos inservibles y materiales de desecho sin ocultar su origen como recurso artístico. El interés de la investigación de José **Prieto** Martín y Vega **Ruiz** Capellán, reside, por un lado, en estudiar el *Trash Art*, así como sus antecedentes, a través de la evolución que se ha producido en el arte desde las vanguardias artísticas o históricas de principios del siglo XX, que se atrevieron a incorporar como recurso artístico a sus obras todo tipo de nuevos materiales y objetos, hasta la incorporación de la basura¹. Y por otro, estudiar varias instalaciones que han creado recogiendo los materiales de desecho de su entorno más próximo: *Baccalaureus* (1993), *A Cielo Abierto* (1996), *Evidences. Crime Scene Investigación*, (CSI, 2006 – 2018), *Millan's cherry*

¹ Residuo inservible y no deseado del que se tiene intención de deshacerse.

tree house (2007-2018), *No. Nos restauréis* (2018). También, vinculado al *Trash Art* está el tercer artículo de Alfonso **Revilla** Carrasco y Elena **Villacampa**, que indaga sobre el trabajo del artista Romuald Hazoumè, que reivindica su propia lectura de la historia y los problemas socio-políticos derivados de las relaciones entre África y Occidente. Sus propuestas artísticas nos ofrecen, una lectura de la guerra, la violencia, el colonialismo, el neocolonialismo, el racismo o el consumismo, posicionándonos como espectadores en planteamientos críticos con respecto a nuestra historia, y a los parámetros etnocéntricos de aproximación a la realidad que impregnan los sistemas educativos.

El cuarto, es una propuesta de María **Fernández** Vázquez, que estudia la acción performática y su difícil reproducción. En la performance, que se caracteriza por ser efímera, hay una verdad en un tiempo y espacios presentes, una comunicación directa e inmediata entre quien ejecuta y quien participa o presencia la obra, que tal vez, también pueda crear nuevos tiempos y espacios en otros presentes. Es posible que a pesar de esa difícil reproducción, la performance pueda tener una posibilidad de continuidad a través de la memoria de su resto, de su rastro o de su propia destrucción. En esa memoria objetual se abre una nueva oportunidad en la que la ausencia y presencia conviven en un mismo espacio y en un mismo tiempo.

El quinto artículo es de Carolina **Naya** Franco, que sigue la pista de los creadores de esculturas de pequeño formato (joyas y objectjoyas) y su relación con las vanguardias históricas o artísticas del siglo XX. Nos habla de las dos corrientes actuales en este campo que están muy definidas: una en torno a la moda de autor y la joyería escultórica, ambas eminentemente artísticas, que trabajan en torno a los cortes, volúmenes orgánicos y texturas, recuperando en ocasiones la vuelta al pasado o la manufactura artesanal. Una segunda tendencia propugna el lujo y la sofisticación de los materiales. Confluye en ambas tendencias, en ocasiones, el uso de nuevos materiales. Además, algunos creadores reflexionan sobre la joya desde la perspectiva de género o el compromiso social.

Y, para terminar este apartado veremos un estudio sobre nuevas formas de gestión de la vida cultural y de creación contemporánea en el medio rural. La aparición de la cultura participativa está generando otro modelo de participación cultural, en la que la labor de mediación y de facilitación es desarrollada por un colectivo ciudadano que participa en las decisiones organizativas de un espacio cultural. Javier **Ayarza**, y José Ignacio **Gil**, pertenecientes a dos colectivos de creación contemporánea (en la Comunidad de Castilla y León y en el principado de Asturias), que desarrollan proyectos vinculados a territorios de la periferia, y ponen en valor espacios alternativos impulsando nuevos formatos para la participación ciudadana y autogestionada en sectores rurales.

El ámbito temático de la tercera línea de investigación es nuestro patrimonio, que es la herencia cultural que se mantiene y se puede transmitir a las siguientes generaciones, Sara **Argudo** López, en su trabajo hace un recorrido por el patrimonio industrial de Teruel, que es una pieza clave de la memoria colectiva, de la conservación del paisaje y de

la recuperación urbana y territorial, ya que es un testimonio fundamental para comprender y documentar un periodo muy importante de nuestra historia y al mismo tiempo supone un inmenso patrimonio construido a reutilizar. Pedro Luis **Hernando** Sebastián pretende dar a conocer mediante algunos ejemplos, qué es lo que se hacía con muchas imágenes religiosas medievales que dejaron de tener validez como instrumentos para la devoción. En algunos casos, esas imágenes no eran del gusto de los encargantes o de los mecenas de las artes, puesto que respondían a criterios estéticos diferentes. Por ello, se intentó adaptarlas a esos nuevos gustos, seccionando y sustituyendo algunos de sus miembros, fundamentalmente la cabeza y las manos o, directamente, serrando y eliminando la figura del Niño. En otros casos menos radicales, pero por motivos similares se cubrieron sus cuerpos con mantos ricamente dorados y bordados, o se cubrieron sus cabezas con grandes coronas de plata y joyas. Se trataba en todo caso de dignificar unas obras de arte que habían quedado un tanto pobres en comparación con la creación artística barroca y decimonónica. Otras no tuvieron la misma suerte y fueron retiradas del culto. Como se trataba de representaciones sagradas, no se destruyeron, sino que se escondieron detrás de los altares, o se enterraron en el interior de los templos.

Finalmente, podemos leer el nuevo ensayo del escritor estadounidense Edward **Schwarzschild** sobre su experiencia trabajando brevemente como profesor de inglés en la Universidad de Albany y como oficial de seguridad de transporte en el aeropuerto. Piensa que realizando este trabajo pesado en el aeropuerto, podrá llegar a entender mejor a su padre, y tendrá menos resentimiento hacia él, antes de que sea demasiado tarde. También piensa que solicitar el trabajo en la Agencia de Seguridad es una evidencia clara de una crisis de la mediana-edad, ya que está cerca de los 50, tiene un hijo de tres años y ha estado trabajando como profesor de inglés durante diecisiete años en la Universidad. Además, se siente perseguido por la tragedia colectiva del 11-S como cualquiera, pero también perseguido porque el estilo de vida cotidiana en los Estados Unidos ha cambiado desde 11S en adelante.

José Prieto Martín
Investigador Principal

Introduction

am⁴
Art and Memory IV

This volume is the fourth publication of the interdisciplinary group of researchers *Arte y Memoria*. It is published by the Antonio Gargallo University Foundation and in which also collaborates the reference group *Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública*, financed by The Government of Aragón and linked to the results of the research project of the National Plan I + D + I *Museums and cultural districts: Art and institutions in areas of architectural-urban renewal* (MINECO / FEDER, ref. HAR2015-66288-C4-01-P)

Our research in this publication has three main lines whose thematic areas are: **Muralism**: there are two studies about that. The first one is about a work by Diego Rivera, a prominent Mexican muralist and the second one is the attempt to introduce contemporary muralism or Street Art into a museum space. There are several studies about **New forms of production and new cultural management initiatives**: the art of new media „*intermedial*“; the incorporation of garbage as an artistic resource “*Trash Art*”; the difficulty of reproducing a performative action; the sculptures of small format (jewels, ‘*objectjewels*’) and their relation with the vanguards of the XX century; and the emergence of participatory management in rural sectors. **The heritage of Teruel**, has two investigations on its recovery: one takes a tour of the industrial heritage of the city and, the other, it is a study on medieval religious images that they were ceased to be valid as instruments for devotion. To conclude, there is a literary narrative by Edward Schwarzschild.

We begin this new volume with a study by Angélica **López** Avendaño about the mural *Sueño de una tarde dominical in Alameda Central (1947-48)* by Diego Rivera, one of

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

the greatest Mexican muralists of the 20th century, whose name has become popular; even more, thanks to the relationship he had with Frida Kahlo. This muralist art opened the way to a new artistic style, urban art or Street Art, which has developed and called "contemporary muralism", in the recent years. The performance of the museum institutions, which try to patrimonialize Street Art, is questioned in the research of Carlota **Santabárbara**, who considers that this type of art can not, and should not, be introduced into a museum space, because urban art, graffiti and muralism commissioned or not, can not be dissociated from its place of creation, since it forms part of its own definition as a language of social communication in a specific urban context.

Our hyper-consumer society is characterized by a technology in constant change and development. Also, our society is generating a large amount of waste and residues that accumulates daily in large cities and produces a great environmental impact on the planet. As art is a reflection of the society that creates it, then there are several articles that investigate new forms of artistic production and new forms of management of cultural life.

The first, is related to new technologies, it is a study by Taciana **Laredo** Torres, based on advances in computing and the way of understanding communication that redefines artistic practice, generating new artistic behaviors, diluting the boundaries between what has been done by man and what is done by the "machine".

This "Intermedial art" concerns the World Wide Web is a creative environment in constant change and development that allows creating a viewer adapted to this medium, which is related to the work with different devices, attitudes and technological capabilities. These new technologies define new modes of artistic production, which requires rethinking the work of art and redefining the importance of the aesthetic facts that provoke new artistic behaviors of both the director and the viewer, in the process in which they put into operation the system of relationships that *interdetermines* them.

The second is related to the incorporation of unusable waste and waste materials without hiding their origin as an artistic resource. The interest of the research carried out by José **Prieto** Martín and Vega **Ruiz** Capellán, resides, on the one hand, in studying Trash Art. As well as its antecedents, through the evolution that has taken place in art since the artistic or historical vanguards of early twentieth century, who dared to incorporate as an artistic resource to their works all kinds of new materials and objects, until the incorporation of garbage. On the other hand, to study several installations that have been created collecting the waste materials from their closest surroundings: *Baccalaureus (1993)*, *A Cielo Abierto (1996)*, *Evidences. Crime Scene Investigation, (CSI, 2006 - 2018)*, *Millan's cherry tree house (2007-2018)*, *No. Nos restauréis (2018)*. Besides, related to Trash Art is the third article by Alfonso **Revilla** Carrasco and Elena **Villacampa**, which explores the work of the artist Romuald Hazoumè, who claims his own reading of history and the socio-political problems arising from the relations between Africa and the West. His artistic proposals offer us a reading of war, violence, colonialism, neocolonialism, racism or consumerism,

positioning ourselves as spectators in critical approaches to our history, and ethnocentric parameters of approximation to reality that imbue the educational systems.

The fourth is a proposal by María **Fernández** Vázquez, which studies the performance action and its difficult reproduction. The performance is characterized by being ephemeral, there is a truth in a given time and space, a direct and immediate communication between the person who executes and who participates or witnesses the work, who may also create new times and spaces in others present. It is possible that despite this difficult reproduction, the performance may have a possibility of continuity through the memory of its rest, its trace or its own destruction. In this objective memory a new opportunity is opened in which absence and presence coexist in the same space and in the same time.

The fifth article is by Carolina **Naya** Franco, who investigates the producers of small-format sculptures (jewels and '*objectjewels*') and their relation with the historical or artistic avant-gardes of the 20th century. She describes two current trends in this field that are well defined: one around fashion artist and sculptural jewelry, both eminently artistic, that work around cuts, organic volumes and textures, sometimes recovering the return to the past or artisanal manufacturing. A second trend advocates luxury and sophistication of materials. In both of them, the use of new materials converges. In addition, some creators ponder on the jewel from the perspective of gender or social commitment.

To end this part, we will find out a study related to new ways of managing cultural life and contemporary creation in rural areas. The beginning of participatory culture is generating another model of cultural participation, in which the work of mediation and facilitation is developed by a citizen group that participates in the organizational decisions of a cultural space. Javier **Ayarza**, and José Ignacio **Gil**, belonging to two collectives of contemporary creation (in the Community of Castilla y León and in the Principado de Asturias). They develop projects connected to periphery territories, and value alternative spaces promoting new formats for citizen participation and self-management in rural sectors.

The third line of research is concerned to our heritage, which is the cultural inheritance that is maintained and can be transmitted to the following generations. Sara **Argudo** López develops an itinerary of the industrial heritage of Teruel, because it is an important piece for our collective memory, our landscape conservation and for the urban and territorial recovery. Also, it is a fundamental testimony to understand and document a very important period of our history and at the same time it supposes an immense constructed heritage to reuse. Pedro Luis **Hernando** Sebastián bring up what was done with many medieval religious images that ceased to be valid as instruments for devotion. In some cases, these images were not to the interest of art patrons, because responded to different aesthetic criteria. Therefore, they tried to adapt them to these new interest, sectioning and replacing some of its members, mainly the head and hands or, directly, sawing and removing the figure of the Child. In other cases, but for similar reasons their bodies were covered with richly embroidered and gold-coloured mantles, or their heads were covered

with large crowns of silver and jewels. In any case, it was about dignifying works of art that had been a bit poor in comparison with Baroque and nineteenth-century artistic creation. There were some that did not have the same luck and were removed from the cult. As they were sacred representations, they were not destroyed, but they were hidden behind the altars, or were buried inside the temples.

Finally, we can read the American writer Edward **Schwarzschild's** new essay about his experience working briefly as both an English professor at the University of Albany and a transport security officer at the airport. He will be able to understand his father better, and will have less resentment towards him, before it is too late. He also thinks that applying for the job at the Security Agency is clear evidence of a mid-life crisis. He has a three-year-old son and he has been working as an English teacher for seventeen years in University. In addition, he feels persecuted by the collective tragedy of 11th of September as anyone, but also persecuted because the daily lifestyle in the United States has changed from 11S onwards.

José Prieto Martín
Investigador Principal

Alameda central, parque urbano de la pintura mural a la Alameda central

Angélica López Avendaño

Universidad Nacional Autónoma de México
angelicacomunicagrafica@gmail.com

I. INTRODUCCIÓN

El mural "Sueño de una tarde dominical en la alameda central" fue pintado en el siglo pasado en 1947 en la Ciudad de México, por Diego Rivera, el análisis que hago sobre este mural va en dos perspectivas que se desarrollan de manera paralela la primera es un análisis transdisciplinar, como lo aborda Edgar Morín *una mirada global que no se reduce a las disciplinas ni a sus campos, que va en la dirección de considerar el mundo en su unidad diversa* (Morin, 1997), es decir que los conocimientos de las disciplinas separadas con sus propios métodos trabajen en unidad y que confluyan para generar nuevas lecturas del objeto de estudio, usar formas que rebasan parcialmente los límites de los conocimientos disciplinarios.

La segunda línea de investigación es la que nos interesa en este texto, sobre su significado simbólico especialmente de las escenas de racismo representadas en el mural pintado por Diego y la lectura del espacio público de la alameda que representa la pintura en su entorno actual.

2. ORIGEN Y TRANSFORMACIONES DEL PARQUE

¿Qué relaciones persisten entre los habitantes y el lugar desde que Diego Rivera pintó el mural hasta ahora?; ¿Qué prácticas racistas persisten desde la creación de la alameda hasta hoy?

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

Para encontrar respuestas a estas interrogantes indagaremos en los orígenes de la alameda para ir relacionando los principales hechos desarrollados ahí y tratar de conocer las posibles causas de su transformación socio-cultural. La fundación de este parque urbano la gestionó el Virrey Luis de Velasco II en el año de 1592, (Patronato Centro Histórico, 2015) quiso construir un espacio de encuentro y esparcimiento para algunos habitantes de la ciudad, para la élite de la época virreinal, ya se configuraba como un lugar para el cortejo entre parejas, un lugar de encuentro entre familiares, políticos, etc. tiempo después se anexo el espacio del quemadero de la Santa Inquisición, que se encontraba al oeste por la calle de Luis Mora, para reforzar el aspecto de parque se sembraron más árboles, en este momento la administración de la ciudad ya dedicaba atención en el diseño y planeación urbano de los jardines que se construirían utilizando algunos patrones españoles, como la alameda de Hércules ubicada en Sevilla, España, a ésta la catalogan como la más antigua de Europa y ha servido como referencias en diseños en otras alamedas en diferentes ciudades en Europa y América como la alameda de los Descalzos en Lima, Perú (Durán, 1984).

La topografía de la alameda incluía una ancha acequia, es un canal de agua de riego, que tenía doble función, la circulación de agua por todo el perímetro del parque y además el canal delimitaba la alameda, marcaba el límite afuera y adentro del parque, era también el límite para los que no debían ingresar, desde ahí se evitaba el paso a personas con ropa sucia, ropa rota o personas de piel oscura, de fenotipo indígena.

La traza de la alameda continuaría transformándose en el Siglo XVIII al sufrir dos inundaciones que destruyeron los jardines, los árboles y las flores, obligo a elaborar una planeación de reconstrucción, se diseñaron ocho calzadas nuevas, ocho triángulos de jardines, nuevas especies de árboles se plantaron, esta vez eran fresnos, instalan una fuente barroca con un gran tazón decantando agua cristalina. Algunos escritores, frailes y artistas visuales se inspiraron en este lugar para representar a la alameda en sus escritos, acuarelas y grabados, la alameda provoco sentimientos de admiración y orgullo, en estas imágenes se ve la fisonomía del parque, sus espacios limpios, armónicos con su mobiliario muy representativo de la época, las fuentes muy atractivas con su escultura y el agua, las bancas de metal, crean un entorno estético abierto con diferentes luces naturales durante el día, las personas empezaron a disfrutar y apreciar la naturaleza los árboles, triángulos de pasto y flores.

Los jóvenes de la época paseaban por la alameda en caballo o en coche eran los llamados Hidalgos o hijodalgo se usaba como sinónimo de "noble" en el castellano antiguo, eran los españoles peninsulares, acompañados con damas casaderas, en la alameda podían tener largas charlas a la sombra de los árboles, caminar con tranquilidad con la posibilidad de encontrarse a otros jóvenes de las mismas condiciones socio-económica con quienes se podía convivir, los hidalgos además se acompañaban por un séquito de esclavos africanos con libreas costosas, son uniformes de chaleco con un pantalón corto hasta la rodilla y con medias, los hidalgos llevan randas, son tejidos

en forma de encajes elegantes, limpios y bien peinados, ellas también paseaban muy elegantes seguidas de sus bellas esclavas (Navarro, 1989), los esclavos vestían muy presentables no por su valor propio como humanos sino por su valor mercantil, esta conducta de racismo en ese contexto histórico se había naturalizado.

Concebida como un espacio para la clase dominante que ya se encontraba bajo el sistema de castas colonial, este término es una denominación historiográfica de la estratificación social que se instauró en las tierras colonizadas de la Nueva España, fue un sistema de desigualdad basado en las diferencias étnicas, una jerarquía social dominada por los españoles, bajo una gran distancia en privilegios políticos, económicos y culturales se encontraban los indios o naturales, los indígenas americanos los originarios de América, un escalafón abajo estaban los negros llegados de África, mediante el comercio de esclavos, en posición media se ubicaban una gran diversidad de mestizaje pero sin ninguna posibilidad de ascensos sociales, limitada a su identidad racial, ya eran de sangre mixta. El principal rasgo de discriminación es el color de la piel y los rasgos fenotípicos, existían una compleja clasificación de castas, la última posición era tan mezclada que casi rayaba en falta de identidad. Las dieciséis combinaciones eran:

1. Español con indígena: mestizo, **2.** Mestizo con española: castizo, **3.** Castizo con española: español, **4.** Español con negra: mulato, **5.** Mulato con española: morisca, **6.** Morisco con española: chino, **7.** Chino con india: salta atrás, **8.** Salta atrás con mulata: lobo, **9.** Lobo con china: gíbaro o jíbaro, **10.** Gíbaro o jíbaro con mulata: albarazado, **11.** Albarazado con negra: cambujo, **12.** Cambujo con india: sambiaga (zambiaga), **13.** Sambiaga con loba: calpamulato, **14.** Calpamulato con cambuja: tente en el aire, **15.** Tente en el aire con mulata: no te entiendo y **16.** No te entiendo con india: torna atrás. (Navarro, 1989).

A pesar de esta compleja clasificación de combinaciones étnicas, siempre hubo un masivo cruzamiento entre los habitantes de la sociedad colonial, difícil distinguir entre la minuciosa clasificación de castas, los descendientes de matrimonios mixtos no eran registrados en la casta que la legislación le había atribuido debido a que siempre limitaba las aspiraciones de poder de estratos sociales inferiores.

Iniciado el siglo XVIII la alameda tuvo otra restauración que le cambió la fisonomía al parque, se extendió hacia las plazuelas de Santa Isabel y San Diego, se le agregaron fuentes y rotondas pequeñas, el proyecto fue realizado por miradas europeas que se expresaría en la estética afrancesada, su forma rectangular, puertas de cemento, las glorietas circulares, la acequia en el perímetro, las cuatro fuentes blancas. En la guerra de independencia sufrió destrozos y abandono en consecuencia, sin que dejara de ser un lugar de concurrencia. (Patronato Centro Histórico, 2015)

En el periodo del segundo imperio a cargo de Carlota y Maximiliano se hicieron algunos restauros a la alameda con la visión de emular parques parisinos. En la guerra de

reforma Benito Juárez ordena la demolición del acueducto de Santa Fe, eran las paredes que rodeaban el rectángulo de la alameda, muy importante este cambio ya que ahora estaría abierto, en alguna medida se convertía en un lugar público, de mayor acceso. En la segunda mitad del siglo XIX la participación de las mujeres creció en los paseos de la alameda, se llevaban a cabo las principales celebraciones cívicas adquiriendo una carga política y social que la validaba como un lugar no solo de reunión y esparcimiento sino como reuniones masivas, hacia finales del siglo las actividades que se llevaban a cabo en la alameda fueron más variadas porque se realizaban eventos cívicos, sociales, culturales, se hacían construcciones provisionales de kioscos de madera o tela para las puestas de teatro o danza, circos, teatro, conciertos de música, venta de juguetes, también se vendía comida, estas actividades daban otro ritmo del lugar, un paisaje sonoro distinto creado por la interacción de los visitantes, color; nuevas formas de habitar la alameda, nuevas relaciones con el entorno, con los jardines, las bancas, las calles largas que cruzan la longitud de la alameda, se usaba el mobiliario del parque urbano, las presentaciones culturales y los servicios de alimentos y bebidas provocaban nuevos flujos, similar al ambiente de un tianguis cultural, ajardinado y urbano.

En siglo XX durante el Porfiriato toda la ciudad se decoro con monumentos, eran diseñados para los preparativos de la celebración del centenario de la independencia y el centro histórico era el lugar más apropiado para el posicionamiento de monumentos simbólicos de nacionalismo y poder; el estilo que se impuso fue afrancesado en la arquitectura, la literatura, la moda, la estética de la ciudad se pretendía estar vigente con lo europeo que representaba lo civilizado, las construcciones virreinales compartían entorno con lo moderno, las calles de la alameda se ampliaron, se inicia la construcción del Palacio de Bellas artes, el Hemiciclo a Juárez lo ordeno construir Porfirio Díaz para el centenario de la Independencia.

En la época revolucionaria fueron pocos los cambios que tuvo la alameda. En la segunda mitad del siglo XX se construyeron el museo mural en 1986 para albergar el mural de Diego Rivera, es una pieza de la modernidad, posterior al muralismo mexicano, el mural se ubica al oeste del parque. La concepción, la construcción y las distintas restauraciones de la alameda central a lo largo de toda su historia nos han permitido conocer las diferentes políticas de urbanización en el centro histórico de la ciudad de México que incluye este parque urbano, en los cambios por los que ha atravesado la alameda se reflejan las líneas de gobierno, las prioridades para cada gobierno en materia socio-cultural y económica desde la época virreinal hasta hoy día. Actualmente tiene una superficie de 513 metros de largo por 259 metros de ancho.

La revisión histórica que se hizo en las líneas anteriores son importantes porque nos permite ver cuáles son las prácticas más recurrentes en este espacio, la relación que ha tenido lo físico, el mobiliario y las esculturas con la interacción de los visitantes, la forma de habitar de manera individual y colectivamente el espacio. También observamos que el racismo que se ha llevado a cabo desde el origen de la alameda ha continuado practicándose a través del tiempo.

3. DIEGO RIVERA Y EL “SUEÑO DE UNA TARDE DOMINICAL EN LA ALAMEDA CENTRAL”

Diego Rivera nació en Guanajuato en el seno de una familia conservadora en el año 1886, fue un prominente muralista de ideología comunista, antes de pintar sueño de una tarde dominical en la alameda central Diego ya había pintado diversos murales en edificios públicos en el centro histórico de la ciudad de México, en la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y en otros países como Argentina y Estados Unidos (Universidad Autónoma de Chapingo, 2010)

El gobierno porfirista le concedió una beca para estudiar en Europa en 1907, en el periodo postrevolucionario Diego regresa a México invitado por José Vasconcelos para participar en el renacimiento de la pintura mural mexicana en conjunto con otros artistas, su primer mural es en el anfiteatro de la escuela Nacional Preparatoria los temas centrales de su obra mural en los edificios del gobierno aborda una transformación mexicana, el encargo por Vasconcelos a Rivera fue crear una identidad propia del mexicano, fue un movimiento social y político de resistencia e identidad. En contraste con su obra mural primigenia este mural “sueño de una tarde dominical en la alameda central” representa una mirada sobre la vida urbana de la época porfiriana-moderna de la ciudad de México, también son recuerdos del artista de su niñez y su juventud, el mural fue concebido para la decoración del salón comedor Versalles en el interior del Hotel de Prado ubicado en las calles de Revillagigedo y Avenida Juárez por encargo del arquitecto del régimen Carlos Obregón Santacilia mismo quien diseñó el Hotel del Prado, junto con el Arq. Pani, Obregón fue un importante arquitecto precursor de la arquitectura moderna en México, sus obras son de diferentes estilos, se le llamaba el arquitecto de la transición, la relevancia de su obra esta vinculada a obras civiles del gobierno¹, como la Secretaría de Salubridad y Asistencia 1929, el monumento a la revolución 1938, Oficinas centrales del Instituto Mexicano del Seguro Social (1940). (Pérez-Duarte, 2013)

El mural fue pintado con la técnica al fresco, mide 15 metros por 4.80 metros, Diego Rivera pintó un amplio registro de convivencias en la alameda protagonizados por personajes cargados de simbolismos nacionales, en el mural se aprecian tres secciones, del lado izquierdo están personajes de la conquista y la colonia, luego seguido de Iturbide, las invasiones extranjeras, la reforma y el segundo imperio, el Porfiriato Diego se autorretrata de niño, toma de la mano a la Catrina, personaje icónico de nuestra cultura popular creado por el gran Guadalupe Posada quien se encuentra de pareja de la Catrina, en la siguiente sección llegamos al movimiento revolucionario, campesino y obrero, representa la modernidad con la clase política y la iglesia, corruptos por la ambición material, por esta escena Diego se vuelve a autorretratar de niño, ahora comiendo una torta. En este desfile de personajes encuentro tres clasificaciones los históricos representados como símbolos de los acontecimientos de la historia, sus familiares que representan el apego y la memoria y los personajes populares, los comerciantes, los revolucionarios, los campesinos de la época moderna, quienes representan al pueblo. Los

¹ [http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146\(034\).htm](http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-146(034).htm)

álamos verdes y dorados, de ahí deriva el nombre del parque "alameda" aunque luego fueron reemplazados otros más resistentes, algunos elementos físicos pintados por Diego Rivera aún persisten hoy día, elementos transtemporales como el follaje de los árboles en perspectiva se ven uno tras del otro, los jarrones, el kiosco, las fuentes, el follaje parece una nube verde irregular, unas partes densas y otras ralas también se aprecian en la pintura y en vivo desde la alameda construcciones icónicas modernas y coloniales alledañas al rectángulo, como El Palacio de Bellas, la torre latinoamericana, la iglesia de San Hipólito y la iglesia de la Santa Veracruz.

4. RELACIONES SIMBÓLICAS DEL MURAL Y LAS PRÁCTICAS ACTUALES EN LA ALAMEDA CENTRAL

¿Qué significado tiene que Diego Rivera haya pintado escenas de segregación y racismo en este mural?

El primer artículo de la convención internacional sobre la eliminación de todas las formas de discriminación racial (1965) define al racismo como: Toda distinción, exclusión, restricción o preferencia basada en motivos de raza, color, linaje u origen nacional o étnico que tenga por objeto o por resultado anular o menoscabar el reconocimiento, goce o ejercicio en condiciones de igualdad, de los derechos humanos y libertades fundamentales en las esferas política, económica, social, cultural o en cualquier otra esfera de la vida pública (Cisneros, 2004:52).

Inicio de lado izquierdo a derecho son tres escenas, en el izquierdo entre la muchedumbre de personajes históricos se encuentra Hernán Cortes con la mano ensangrentada símbolo de los ríos de sangre indígena que significo la conquista y el exterminio de los pueblos originarios, debajo de Cortes se encuentra una mujer, joven indígena con los ojos cerrados dormida, frente a ella se encuentra un gendarme con las misma postura de cerrar el paso, es importante la composición de esta parte por el significado simbólico de Cortes y Zumárraga quién fue nombrado primer obispo de la Nueva España por la evangelización de los indios.

Los gendarmes vestidos con sus uniformes azules y macana en mano impiden el paso a "la revoltosa" una bailarina de la época moderna, ella de origen indígena, en esta escena los dos personajes tienen dialogo corporal donde claramente el gendarme le impide avanzar la caminata, ésta se molesta expresándolo en su rostro y la postura de su cuerpo exigiendo su derecho de pasear por la alameda. En esta escena visibilizamos la política del estado dominante, ejerciendo el poder de excluir a los colonizados, privar del gozo a personas de piel oscura de origen indígena, la revoltosa del lado de los dominados ya tiene una conciencia de los derechos que posee, pide su derecho de transitar, es importante esta actitud reveladora del dominado, el gendarme vive una doble posición es dominante al ejercer su poder para evitar el paso a la revoltosa y asumir que él puede habitar la alameda únicamente en su condición como trabajador de seguridad del estado.

La tercera escena es bastante explicita, otro gendarme con la macana arriba con disposición de usarla para desalojar a una familia completa indígena: el señor, la señora y

dos niños uno pequeño cargado con reboso en la espalda de la señora y llevan de la mano a una niña quien muestra su rostro afligido por la situación, protegiéndose la cabeza con su mano como si ya le hubieran dado un golpe o si diera por hecho que esta próxima a recibirlo, también se encuentra un joven con un cuchillo en la mano escondido en la espalda, que simboliza la capacidad de defenderse ante cualquier agresión. La concurrencia de la comunidad a la alameda por muchos años desde su fundación hasta ahora se podría entender por la lealtad que desarrollan las personas, lo menciona Yi –Fu Tuan en entornos de atractivo persistente, “la gente sueña con lugares ideales. A causa de sus muchos defectos, la tierra no es vista en todas partes como la morada final de la humanidad. No obstante, el entorno es capaz de despertar la lealtad de por lo menos una parte de la comunidad. Donde quiera que podamos señalar la existencia de seres humanos, allí podremos mostrar la patria de alguien, en el significado positivo de la palabra” (Tuan, 1974)

En las sociedades complejas los gustos individuales para vivir o visitar lugares pueden ser muy variados, hay quienes prefieren vivir cerca de la naturaleza entre ríos, árboles, zonas no urbanizadas, o visitar el campo de vez en cuando, hay quienes les gusta vivir en la montaña donde los vientos azotan y los climas son extremos, los parques dentro de la ciudad brindan un remanso entre el ritmo de la vida urbana, funcionan como esos pequeños espacios de naturaleza que da la sensación de paz, cuando se suman actos artísticos cambia el ambiente generalmente en fin de semana se llevan a cabo una puesta en escena, números de danza, conciertos de música, para abstraerse del ritmo de la ciudad, del sistema de producción para vivir. Estas prácticas desde la época colonial señalan el origen de tan arraigadas categorías de razas en el imaginario social en más de cuatrocientos años, en la actualidad asociando la noción de raza a un sentimiento de inferioridad o superioridad de grupos sociales y culturas.

En la alameda central el lugar de representación en la pintura se han desarrollado actividades diferentes por los visitantes, actividades de esparcimiento, convivencia,



Fig. 1. Parque de la Alameda en la actualidad. Fuente: Angélica López Avendaño



Fig. 2. Parque de la Alameda en la actualidad. Fuente: Angélica López Avendaño

descanso, artísticas, económicas también por los comerciantes del llamado comercio informal que se deriva de las actividades clandestinas o ilegales, la primera se refiere a las actividades sin consentimiento del estado, no cumplen con ninguna ley y se ocultan. La segunda usan las leyes para fines diferentes para lo que fueron creadas recurren a sobornos y negociaciones para cumplir la ley, creando una normatividad propia ilegal. (Escobar, 1990).

Los comerciantes utilizan las bancas para exhibir sus productos, quitando la posibilidad de sentarse en la banca, generan basura de los empaques de la mercancía que venden, también interrumpen las conversaciones de las parejas o grupos de personas para ofrecer mercancía, los jardines los usan para orinar y evitar alejarse del puesto, también compiten con los negocios establecidos en las calles aledañas del parque, en un intento por rescatar la imagen urbana y liberar los espacios que usaban los comerciantes en la alameda se publicó y se aplicó la salida de los comerciantes informales del parque en 2014, en el marco del Programa Rescate de Espacios Públicos, publicado en el diario oficial de la federación con la salida de los comerciantes del parque desaparece la competencia de estos con los comercios establecidos aledaños, beneficiando el rescate del espacio público y reactivando la economía de los negocios establecidos quienes con ayuda del gobierno invierten en la conservación del patrimonio histórico de la ciudad.²

El intento del gobierno por transformar el centro histórico choca con las prácticas llevadas a cabo durante mucho tiempo, crea un conflicto entre los habitantes establecidos en el parque con las imposiciones de diversos usos como recreación, habitacional, turístico y de comercio en la vía pública, a partir del Programa de Reordenamiento del Comercio en Vía Pública, emitido por el Gobierno del Distrito Federal en 1998, (Gaceta Oficial del Distrito Federal, 16 de febrero de 1998). 10 y del Programa Parcial de Desarrollo Urbano del Centro Histórico de la Ciudad de México, aprobado por la Asamblea Legislativa del Distrito Federal en el año 2000.

² Programa Rescate de Espacios Públicos, publicado en el diario oficial de la federación 2014.

El racismo es un problema que se ha practicado a lo largo de la historia en México, fue un pilar muy importante para el proceso de conquista, poco se ha problematizado, esta invisibilizado, es un problema de la realidad de nuestro país parece que se oculta o que no se le quiere tratar seriamente, es un racismo oculto o normalizado muchas personas dicen que en México no hay racismo porque no hay imágenes atroces o persecuciones masivas sistemáticas a las personas de piel morena o a los afrodescendientes de esclavos que llegaron al país en el siglo XVI con el tráfico de esclavos, o porque no hay linchamientos, es verdad no se llevan a cabo actos extremos de manera sistemática, pero si existe de manera oculta, es importante problematizar el racismo porque divide nuestra sociedad donde el naco y el güero son sinónimos de pobre y rico, las diferencias visuales de color de cabello, color de piel, fenotipos dividen a las personas o los güeros están en posición de privilegio mientras que los morenitos no son aspiracionales socialmente ni comercialmente esto lo valida la televisión y la publicidad, en la práctica de racismo al no presentar en sus campañas personas de piel morenita, de cabello oscuro y fenotipo indígena invisibilizando a la gran población en México.

Las empresas de desarrollo social públicas y privadas si utilizan en sus campañas retratos de personas con fenotipo indígena para ellos va dirigida la ayuda como si ellos solamente necesitaran algún tipo de ayuda. Las personas que no tienen el aspecto físico de las personas que salen en los medios, son invisibles de alguna manera porque no se les reconoce públicamente como bonitos, cultos, aspiracionales sino se les relaciona con todo lo contrario con pobreza y marginación.

El racismo por aspecto físico agrava los problemas del país por ejemplo, la desigualdad económica no la origina pero si la agrava, la hace natural, estamos muy acostumbrados a que la pobreza se asocie a rasgos fenotípicos por ejemplo que pueblos indígenas sean pobres por que nacieron indígenas por prejuicios, como si fuera inherente a los de piel morena. Hemos tratado la segregación en la ciudad por tener la piel morena, a los indígenas que llegan a la ciudad que hablan español con acento diferente también se les trata diferente, se debería validar el acento diferente porque son personas bilingües que hablan su lengua materna y español, la percepción probablemente cambiaria positivamente, también las prácticas racistas demeritan los servicios de educación y salud. Las mujeres indígenas sufren una doble falta, sus derechos humanos el analfabetismo, este representa el 50% en mujeres indígenas, muchas veces no se les envía a la escuela por temor a perder su identidad por el español que deben aprender al asistir a clases, en muchas culturas las mujeres tienen la obligación de enseñar su lengua materna a los hijos.

El caso de Ayotzinapa es de los más recientes, la desaparición de estudiantes de origen indígena que querían ser maestros, en los últimos 15 o 20 años las desapariciones en México han sido de personas de origen indígena y de baja escolaridad, desde antes de ser desaparecidos los estudiantes de Ayotzinapa ya eran invisibles no se les proporcionaba los recursos básicos para sus estudios, estudiaban en condiciones marginales, la comunidad de la escuela de maestros autogestionaban la generación de recursos para comida y otras necesidades para llevar a cabo sus estudios, la reacción de la sociedad a la desaparición de

los estudiantes fue esperanzadora porque los hizo visibles supimos sus nombres y origen, sus deseos de ser maestros, eso les confiere una identidad, un valor a su existencia, se expreso la sensibilidad de una ciudadanía ante esta terrible realidad.

En las relaciones de personas con los espacios se generan significados y vínculos con los entornos, en la inclusión o exclusión de personas y grupos. En el fresco de Diego se ven personas en la alameda platicando, vendiendo, durmiendo, comiendo, tocando música en el kiosco, etc. estas conductas desarrolladas en la alameda dan un sentido de apropiación del espacio por los visitantes, las personas que se sientan en la banca a leer el periódico, por medio de la interacción con el entorno esa lectura se puede llevar a cabo, los vendedores de globos, de dulces, de tortas, etc. ofrecen sus productos a los visitantes de la alameda también por medio de una interacción mercantil uno vende y el otro compra, Tomeu Vidal señala que la apropiación es entendida como un mecanismo básico de desarrollo humano, por el que la persona se "apropia" de la experiencia generalizada del ser humano, lo que se concreta en los significados de la "realidad" (Vidal, 2005:282), el lector del periódico decide hacerlo en la alameda porque existe la luz que permite la lectura, el asiento, la sombra, ahí mismo se podía adquirir el periódico, y el clima también puede ser determinante para que se pueda desarrollar la lectura del periódico señala Vidal que en el proceso de la apropiación la persona se hace a si misma mediante las propias acciones en un contexto sociocultural e histórico, es el dominio de la aptitud de la capacidad de apropiación lo que permite entrar en un proceso dinámico entre una persona y el entorno. El modelo dual de la apropiación señala dos vertientes la acción-transformación y la identificación simbólica, la primera se apoya en la territorialidad y el espacio personal, que señala que la apropiación es complementaria de la territorialidad y la identificación simbólica se vincula con procesos afectivos, cognitivos e interactivos. (Vidal, 2005, 283)

Las acciones que se representan en el mural son recuerdos de la niñez y juventud de Diego Rivera también son acciones que se han realizado desde los primeros años de la alameda, a medida que se iba configurando como un lugar de encuentro, de relajación, de apreciación de la naturaleza, sus múltiples remodelaciones dieron lugar a cambios en el mobiliario del parque que también juegan un papel importante en la interacción de las personas con el entorno, también aparece en el mural la exclusión de cierta población en primer plano una de las escenas más explícitas, es cuando el gendarme esta sacando de la alameda a una familia completa de indígenas, poco se ha indagado sobre la representación de racismo en el mural, el contexto histórico nacional y personal del artista nos permite leer que Diego propone que el racismo es parte de nuestra historia , también que ésta práctica es parte del imaginario del propio artista, podría ser una denuncia a tales prácticas de la institución, será necesario profundizar en el tema, la pintura se encuentra situada dentro de la alameda como un homenaje al mismo lugar dotándolo de una carga cultural, artística y de orgullo nacional, así como el Palacio de Bellas Artes y el Hemiciclo a Juárez, esos tres elementos le dan una fuerza y atractivo al lugar para que sea visitado por turistas, vecinos, los que van de paso al trabajo o la escuela, familias y punto de encuentro para eventos de carácter grupal o individual.

Otras actividades representadas en el mural, son ilustrativas de lo que registra la historia de la alameda, tomar una siesta en las bancas, leer el periódico, platicar parado o sentado en las bancas, caminatas por las calles en compañía de amistades, familiares o comer un dulce, una fruta o una torta transformo y construyo el espacio simbólicamente, dejaron su huella con estas acciones realizadas en individual o en grupos es lo que dio sentido simbólico al lugar, mediante las experiencias en el entorno, este se incorpora a los procesos cognitivos y afectivos de manera activa, por medio de la identificación simbólica la persona y los grupos se reconocen en el entorno y mediante procesos de categorización del yo, las personas y grupos se autoatribuyen las cualidades del entorno como definitorias de su identidad (Vidal, 2005, 285) las personas que no tuvieron acceso a estas experiencia dentro de la alameda como los indígenas obviamente no hicieron apropiación de este espacio debido a su exclusión, para apropiarse de un espacio es necesario experimentar el lugar en repetidas ocasiones para construir la relación con el lugar como depósitos de significados compartidos por diferentes personas o grupos sociales a partir del cual pueden desarrollar aspectos de la identidad, que tienden a visitar con más frecuencia el lugar como fuente de seguridad y satisfacción derivadas del apego al lugar.(Vidal, 2005, 286)

Después de 2012 en la alameda se han roto patrones de prácticas racistas dentro el parque, que han dado lugar a la concurrencia masiva de una población más heterogénea, la población de visita incrementa los fines de semana por ser un lugar de encuentro, de esparcimiento, de consumo cultural, es un lugar simbólico de nacionalismo y tradición para los visitantes, en 2012 se llevo a cabo la última remodelación de la alameda central bajo el mandato de Marcelo Ebrard como jefe de gobierno en el marco de las políticas de rescate del espacio público en la ciudad de México.

Actualmente se llevan a cabo diversas actividades a lo largo del día:

En el monumento a Beethoven, se reúnen un grupo de raperos con un radio pequeño para poner el rap de fondo, así se ambientar el espacio, dos raperos protagonizan el encuentro en un semicírculo formado por el público, la persona del radio va diciendo los temas para que los raperos desborden su creatividad por lapso de 4 a 6 minutos aproximadamente sobre marcas de autos, símbolos patrios, películas, cualquier tema que se les ocurra ellos lo desarrollan en formato rap. Los roller son los patinadores que se deslizan sobre el suelo de mármol gris claro, también es un grupo que los integrantes se conocieron ahí y se van sumando más los aficionados al patinaje sobre ruedas. Los fines de semana la secretaria de cultura monta pantallas gigantes y sillas para transmitir los conciertos de la filarmónica u otro evento para los visitantes de la alameda que no ingresan al palacio de bellas artes. Los skaters son otro colectivo de jóvenes patinadores en patineta ellos se deslizan por toda la alameda pero colocan sus rampas en la parte oeste cerca del museo mural para la práctica y convivencia.

Otro grupo de señores se reúnen a jugar ajedrez afuera del museo mural unos en las jardineras y otros en mesas con toldos que se ponen y se quitan diariamente después del medio

día el museo les presta los tableros y las piezas del juego, son seis horas de juego, las personas que observan las jugadas también esperan su turno para entrar a la partida de juego.

5. CONCLUSIONES

Cuando Diego Rivera pinta sueño de una tarde dominical en la alameda central ésta ya era un icono de la ciudad de México, es la alameda más antigua de Latinoamérica por su historia de más de 300 en ese año de producción del mural, las prácticas racistas ya eran parte de la historia del país, el hecho que Diego Rivera pintara esas tres escenas en el mural visibiliza la problemática social para ese grupo de excluidos, Diego era un artista reconocido y respetado por su trayectoria artista y por su capacidad de relacionarse con personajes de las esferas de poder que conocía su obra y le contrataban para pintar nacionales y extranjeros lo contrataban, aunque no se aborda el tema del racismo en las investigaciones, casi siempre se le da una lectura general sobre lo simbólico de cada personaje, de su gran capacidad retratista, de la narrativa onírica general, parece una especie de racismo oculto, que no pareciera importante, el tema incomodo, es necesario que se dialogue sobre la presencia y denuncia del racismo en esta obra porque una de las funciones del arte es denunciar; visibilizar, en la medida que se dialogue con la sociedad del racismo estaremos preparándonos para concientizarlo y eliminarlo de nuestra conducta cotidiana, para evitar que siga agravando otros problemas sociales, la desigualdad, exclusión de servicios de salud y educación, etc. el mural y la alameda forman una sinergia, suman su carga simbólica de belleza, historia, cultura, identidad, memoria, exclusión y paradójicamente de inclusión a partir de 2012 después de remodelada, la imagen cambia a positivo y la consecuencia es la reactivación del espacio público, el apego al lugar por los diferentes grupos y las personas que pueden experimentar el entorno de la alameda, hoy cualquier persona que desee convivir en la alameda lo puede hacer; que le permita construir su identidad individual o colectiva.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CISNEROS, ISIDRO (2004) *Formas modernas de la intolerancia de la Discriminación al Genocidio*. México D.F.: Océano.
- FOSTER HAL (2001) *El Retorno a lo Real*. Madrid: Akal.
- GEERTZ CLIFFORD (1973) *Interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- LATOUR, BRUNO (1992) *Ciencia en acción*. Madrid: Editorial Labor S. A.
- LEFEBVRE, HENRY (1974) *La producción del espacio* en Papers Revista de Sociología, vol. 3, pp. 219-229. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- SIERRA, MERCEDES y RUVALCABA, JOSÉ LUIS (2015) *Proyecto Investigación, Técnica Fresco, Diego Rivera*. México D. F.: UNAM.
- VIDAL MORANTA, TOMEU y POL URRÚTIA, ENRIC (2005) *La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares* en Anuario de Psicología, vol. 36, nº 3, pp. 281-297. Barcelona: Facultat de Psicologia Universitat de Barcelona.
- YI-FU TUAN (1974) *Topofilia*, Barcelona: Melusina.

El oximorón de los museos de Street art

Carlota Santabárbara

Universidad de Zaragoza
carlotasantabarbara@gmail.com

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

I. EL GRAFFITI Y EL POSTGRAFFITI

El graffiti en su génesis fue concebido como una expresión autónoma y alegal que en ningún caso era considerada manifestación artística *a priori*, sino más bien una expresión transgresora de comunicación con los ciudadanos que habitaban la ciudad. A veces las pintadas sobre los muros tan sólo eran realizadas desde un punto de vista meramente autógrafa de plasmación de una firma para invadir el espacio público apropiándose del mismo, o tal vez yendo más allá con una ambición más evidente de manifestar una posición contestataria contra lo establecido.

El graffiti como tal nació en los años sesenta en Estados Unidos, concretamente en Filadelfia y se extendió a la ciudad de Nueva York en las décadas posteriores, vinculado a la cultura del *Hip hop* y del *rap*. Pero pronto se extendió al continente Europeo como fenómeno *underground* que tenía lugar siempre en las periferias de las grandes urbes. Ciertamente en su origen surgió como firmas o *Tag*, como una expresión espontánea, vandálica e individual dentro de la marginalidad, sin embargo hoy en día se ha transformado en intervenciones que son calificadas de artísticas en el medio urbano relacionadas con el *punk* y el *skate*. Por lo que podemos afirmar que hoy en día asistimos a una versión

edulcorada del *graffiti*, que ya no tiene un carácter marginal y pobre, sino que sus autores suelen ser artistas con formación académica, cuyas intervenciones pocas veces rozan la ilegalidad, siendo fruto de un encargo institucional, enmarcadas en algún festival. Por ello, y para diferenciar este carácter completamente distante de lo que fue el *graffiti* en sus inicios, este tipo de creaciones son denominadas *postgraffiti*, destacando autores que son conocidos internacionalmente y a los que se les otorga un reconocimiento artístico y social, como es el caso del estadounidense Shepard Fairey, el francés Invader, el británico Banksy, o la norteamericana Swoon.



Fig. 1. Invader en la ciudad de Málaga, 28 de diciembre de 2018, C. Santabárbara.

Es destacable remarcar cómo asistimos hoy en día a un proceso de transformación en el *Street Art*, perdiendo en la mayoría de los casos su carácter ilegal y convirtiéndose en un arte que surge “por encargo” y con una función eminentemente estética, que incluso podríamos calificar de decorativista dentro del paisaje visual urbano. Es decir, que lo que en origen fue un fenómeno denostado y rechazado por su carácter ilegal y vandálico, se ha convertido actualmente en una intervención estética que pretende dar valor añadido a las ciudades, generando un creciente interés social, cultural y turístico.

Cuando hablamos de *Street Art* por lo tanto, estamos hablando de una manifestación cultural actual, que se desarrolla en el espacio público de la ciudad, sin embargo a nivel intencional y material es preciso realizar puntualizaciones. Es completamente necesario diferenciar entre las intervenciones que se realizan en la calle de manera libre, furtiva y espontánea, que siguen existiendo, de las que no lo son sino que son encargadas desde el ámbito institucional, por diferentes intereses económicos, turísticos y estéticos. Podemos distinguir dentro del *Street Art* dos subgrupos: Por un lado, existe un primer grupo de intervenciones que son las que buscan la identificación creativa con el autor, lo que llamaríamos *postgraffiti* propiamente dicho y aquí englobaríamos todo tipo de intervenciones que trabajan desde la ilegalidad, la clandestinidad y la reafirmación de una estética propia para identificar al artífice del mismo. Podríamos considerar en este grupo al conocido Banksy, tal vez el más famoso y mediático por realizar sus plantillas con contenido casi siempre político y crítico por las calles de todo el mundo, o el activista Blu, sin olvidar a tantos autores de formación universitaria en Bellas artes, que comienzan interviniendo los muros de las calles de manera clandestina para al cabo del tiempo legalizar su situación, como Borondo o Vermibus. Respecto a este tipo de intervenciones en el espacio urbano, plantear su conservación dentro de un museo, como veremos más adelante, podría parecer paradójico, ya que desde su origen y génesis, se trata de intervenciones anónimas, ilegales que más allá de buscar la reivindicación o la protesta, constituyen un diseño estético transitorio y efímero. Socialmente, es curioso como en algunos casos, esos dibujos y composiciones cromáticas han pasado a formar parte del paisaje arquitectónico de las ciudades y la propia sociedad ha asumido como propias esas intervenciones, ya que su carácter estético otorga valor al entorno y al contexto urbano. Se produce así un proceso de apropiación de dichas obras por la sociedad, en la cual han despertado un deseo y necesidad de pertenencia y permanencia como valor urbano. Sin embargo no se debe perder de vista el hecho de que ese deseo de perpetuidad se ha producido a posteriori, tras un proceso muy largo de aceptación, valorización y protección mediante el reconocimiento social de su valor.

El segundo grupo al que nos referimos se trata de todas la intervenciones pictóricas en el espacio urbano comisionadas, enmarcadas dentro de un festival o proyecto institucional. En la mayoría de los casos se trata de festivales internacionales o locales que promueven la decoración de fachadas y muros abandonados, para dignificar zonas degradadas de la ciudad y generar así un atractivo turístico y estético en el entorno urbano. Fenómeno tal que ha llevado a procesos de gentrificación en las ciudades, sobre todo haciendo uso de encargos institucionales. Como es el caso del Musée d'Art Contemporain de Marseille, donde “el graffiti procaz en la fachada del museo es un encargo de la propia institución a un joven artista local.”(Lorente, 2009:29)

Es interesante analizar cómo se trata de un proceso creativo no sólo autorizado y legalizado, sino que su proliferación ha llevado a replantearse la perpetuidad o no de esas creaciones cuyo soporte son los muros ofrecidos de manera institucional y por lo tanto el carácter patrimonial de estas pinturas en la ciudad comienza a valorarse como algo susceptible de ser tenido en cuenta, por todo ello este tipo de arte urbano lo podríamos calificar de: muralismo contemporáneo. Y es que hoy en día, son muchos los festivales de *Street Art* convocados por instituciones públicas que invitan a artistas para realizar intervenciones en la calle con la intención de mejorar estéticamente las zonas degradadas de las ciudades, como es el *ONO'U Battle* en Tahití, el *Under Pressure* de Toronto, o el *Nuart* en Stavanger, en Noruega. En España, los más conocidos son el *Festival Asalto* en Zaragoza y *Open Walls* de Barcelona.

Lo que es indudable es cómo el *postgraffiti* ha creado un fenómeno de gentrificación feroz en las ciudades, generándose centros de atracción turística y cultural en zonas muy degradadas de los núcleos urbanos. Tal es el caso de los artistas que comenzaron a intervenir con sus diseños en el barrio londinense de Hackney, un barrio en origen humilde, y que ha generado un movimiento de gentrificación cultural atrayendo a artistas y jóvenes creativos de la alta élite, y a los nuevos yuppies artísticos plagándose las calles de dicho barrio de galerías de arte, tiendas de marcas de moda de alto presupuesto y locales de moda. Vinculado a este fenómeno podemos mencionar cómo desde la institución esta vez, en la capital británica, existe una comisión ligada al *Barbican Center* que produce y encarga proyectos multidisciplinares en el este de Londres, lo que considera acciones de compromiso social, con la fuerte convicción de que el *Street Art* contribuye positivamente en nuestra vida cotidiana pero que no deja de formar parte de ese proceso tan complejo de revitalización urbana desde la perspectiva cultural y social, con un innegable trasfondo de especulación económica.

Esta revalorización de zonas urbanas, no sólo es un tema cultural y estético, también se traduce en términos económicos. En este sentido, es interesante el caso de una casa de Bristol que tenía un mural de Banksy, y cómo aumentó por este motivo su precio de venta muy por encima de su precio de mercado. Pero esta revalorización es un arma de doble filo. Algunos murales artísticos comienzan a adquirir un alto precio de mercado y se empiezan a dar los primeros expolios, muros arrancados por equipos profesionales de restauradores para después venderlos en galerías. Es un tema especulativo, como el caso de la subasta de los *graffitis* expoliados de Banksy, procedentes de diferentes ciudades de Alemania e Inglaterra, que se vendieron por más de tres millones de euros sin la autorización ni la consulta del artista, fueron colocados sobre estructuras metálicas para exponerse en el lujoso hotel ME de Londres, en una muestra llamada: "Banksy robado" y después subastarse con fines benéficos¹.

Por otro lado, es curioso cómo, paradójicamente, el valor y el reconocimiento desde las instituciones y desde la sociedad está perjudicando a estas manifestaciones de

1 (<http://stealingbanksy.com>, consultado el 09/01/2019).

amanera directa , ya que acarrea acciones como el expolio y la posterior venta de las pinturas arrancadas, lo que implica su desvinculación de los derechos intelectuales y morales, así como del contexto original para el que fueron creadas. Resulta aún más intolerable cuando estas acciones se realizan con la excusa de la conservación y restauración, sin consultar ni respetar la decisión de los autores, ni de un código ético de la profesión. (Giner, Santabàrbara, 2018: 158-159).

Es curioso como cada vez es más difusa la frontera que separa la arquitectura, el urbanismo, el arte y la planificación de una ciudad, en cuanto a distribución de las rutas turísticas o el diseño y uso de la ciudad. Sin duda las políticas de gentrificación han sabido manipular a la sociedad para apropiarse de zonas degradadas del tejido urbano, para darle una apariencia más *cool*, contemporánea, y así generar barrios artísticos que potencian paulatinamente la especulación inmobiliaria.

2. STREET ART MUSEALIZADO ¿PUESTA EN VALOR DE LA OBRA DE ARTE O FETICHE URBANO?

En cuanto a la documentación y musealización del *Street Art*, existen casos completamente diferentes a los citados anteriormente, donde son las autoridades las que toman la iniciativa de conservar los murales contemporáneos, pero *in situ*. Es el caso de la ciudad de Londres, donde existe una Unidad del Graffiti, encargada de conservar y cuidar aquellos murales de artistas que han logrado fama internacional y sus obras se han convertido en iconos de la ciudad y en atractivos turísticos. Este organismo se encarga de colocar protecciones plásticas sobre ellos para evitar su degradación.

En cuanto a la conservación o musealización de este tipo de postgraffiti o murales contemporáneos, las opciones son múltiples y de variado carácter; por un lado se puede optar por la documentación, la protección directa en el lugar donde fueron realizadas e incluso la recuperación por medio de la restauración o reconstrucción. Este último fue el caso de la restauración del graffiti más antiguo conocido hasta la fecha del artista parisino Xabier Prou, (cuyo seudónimo era: "Blek le rat"), el cual era conocido como *La Madonna*. Situado en la ciudad alemana de Leipzig, fue creado con intención de ser efímero, y paulatinamente se fue perdiendo hasta que en el 2013 se decidió recuperarlo. Se eliminaron los carteles publicitarios que habían cubierto la imagen durante más de dos décadas, se limpió y fue repintado por el propio artista, protegiéndose con un metacrilato y colocándose una cartela explicando la historia de la obra, narrando cómo estaba dedicada a la que fue su esposa. En este caso, es importante no sólo la intervención de repintado y protección, sino también la difusión del valor de una obra que es reconocida y valorada socialmente como tal. Al respecto cabe señalar como el salto que dan estas intervenciones urbanas a la concepción de obra de arte depende de distintos motivos.

Los motivos de este cambio en la valoración de una obra tienen diversas razones, las más frecuentes son: Por influencia del mercado del arte que atribuye un valor económico a las producciones de un artista determinado, por lo que alcanzan una

importante difusión mediática, convirtiéndose en un potente motor económico para algunas ciudades; Por su reconocimiento social, sentimental y como referente de una época; Por un proyecto de promoción urbana, en el que los artistas renuncian a la propiedad intelectual de sus obras y los comisarios las difunden y promocionan dentro de un plan más ambicioso; por la creación de una industria de promoción internacional que funciona, a su vez, de plataforma de lanzamiento y difusión de artistas, haciendo posible que puedan vivir del arte urbano. (Gayo, 2015:49)

Existen otros casos, no tanto de musealización, sino de restauración in situ desde las instituciones municipales y por parte de estudiantes de restauración, lo que lleva implícita una valorización como objeto de estudio en primer lugar, no sólo desde el punto de vista material, sino sobre todo desde el punto de vista conceptual. En segundo lugar conlleva un acercamiento a este tipo de manifestaciones como obras de arte o por lo menos como manifestaciones artísticas fruto de la expresión de una época concreta, dentro de la contemporaneidad.

No se puede olvidar que para la conservación y protección de este tipo de arte es necesario, en primer lugar el reconocimiento artístico que abra la puerta a la protección legal de estas obras ante el expolio y su desaparición. En relación a ello es interesante mencionar cómo uno de los graffiti de Juan Carlos Argüello, uno de los pioneros en España, conocido con el pseudónimo: "Muelle", ha sido solicitada su declaración como Bien de interés cultural recientemente, y por lo tanto se plantea su valoración y su protección mediante herramientas legales, sobre todo por su valor histórico dentro de la época de los ochenta en la capital española, y no tanto por su carácter artístico, ya que se trata de un Tag. Sin duda se trata de un ejemplo sin parangón hasta la fecha de cómo esta manifestación artística ha adquirido un valor dentro de la historia y de la cultura contemporánea española. A esto hay que añadir que la restauración de este Tag se ha realizado por los alumnos de la Escuela de Restauración de Madrid y ha sido financiada por el Ayuntamiento de la capital española. Asistimos por lo tanto a un proceso conservativo desde lo institucional de una expresión visual del graffiti que nació sin ninguna intención artística *a priori*.

Es importante tener en cuenta la voluntad de los artistas por mantener el anonimato y no ser localizados, para consultarles si su obra es efímera o no o si tienen un deseo de perpetuidad de las mismas. La inmediatez de respuesta a un hecho social o el clamor reivindicativo planteado desde un punto de vista político-social, propone una serie de cuestiones por resolver: desde la necesidad de permanencia y conservación, hasta el respeto a un devenir temporal y procesual propio de un arte efímero vinculado a un momento concreto que, a su vez, está inscrito en un contexto socio-cultural determinado y por lo tanto, exento de la posibilidad de ser patrimonializado.

Sin embargo desde otra perspectiva, también debemos ver este proceso de institucionalización y defensa del *Street Art* como el proceso de puesta en valor que

adquieren muchos artistas callejeros, posibilitándoles que den el salto al mercado del arte, alcanzando prestigio y reconocimiento social, cotizando sus obras sobre lienzo en museos y galerías, como es el caso de Banksy, Keith Haring o Stik, (al igual que ocurrió con Jean-Michel Basquiat en los años sesenta en Nueva York).

Desde la perspectiva legal, y teniendo en cuenta el conflicto de intereses presente en las obras de arte urbano, se debe plantear la doble condición observada en estas obras: por un lado, la propiedad intelectual, que es del autor, y por otro, la propiedad de la obra a nivel de pertenencia, que es del propietario de la casa que contiene los muros intervenidos, en el caso de que se trate de una fachada. Ambas propiedades entran en conflicto desde el momento en el que una obra es realizada apropiándose del espacio urbano; el artista conserva el "derecho moral" mientras que el dueño del soporte físico tiene el derecho legal de su propiedad. Aunque la obra deja de pertenecer al artista, desde el momento que la entrega al espacio urbano, su "derecho moral" impide que se especule con ella, sobre todo si nunca tuvo la intención de comercializarla o de entrar en los canales establecidos del mercado. En este caso, se crearía un conflicto que llevaría a recurrir a la jurisprudencia y analizar casos similares.

En esta argumentación se puede enmarcar de un modo anecdótico también un tipo de actuación fuera de lo corriente, se trata de lo acontecido en 2016 en la ciudad de Zaragoza, donde una obra de Boa Mistura, realizada años antes con la colaboración de la colectividad ciudadana, se vio amenazada por la construcción de una nueva edificación y por lo tanto la destrucción del muro. Los ciudadanos habían participado en la creación del mural y el mensaje conceptual era tan bello que formaba parte de una visión onírica de sus vidas (en el mural se leía: "porque sueño no estoy loco"). Los ciudadanos lo sentían suyo, de algún modo lo habían asumido como parte de la ciudad, aunque no estuviera legalmente declarado como un bien patrimonial, lo sentían como tal. En este caso finalmente, y dado que se tenía que derruir el muro por exigencia de la nueva construcción inmobiliaria en ese solar, se decidió repartir pedacitos de la obra, a modo de reliquia, con el consiguiente éxito de convocatoria. Sin duda el valor adquirido por la obra es innegable, pero tal vez se debe reflexionar sobre el modo de acontecer sobre estas creaciones que no fueron concebidas para perdurar, pero que a pesar de ello la sociedad las ha incluido en su memoria visual.

Sin duda la cuestión radica en discernir qué es artístico y qué no, qué forma parte de un acto vandálico ilícito y qué obras forman parte de un proyecto artístico o de regeneración urbana. Más allá de que nos gusten o no, los graffiti, como expresión de nuestra cultura, forman parte de una identidad que nos pertenece a todos, que permanece en nuestro imaginario colectivo y que ha de conservarse para la construcción de nuestra memoria, la memoria de nuestras ciudades y la memoria de los que las habitan. Por ello es necesario preguntarse en qué momento este tipo de manifestaciones adquieren valor artístico por la sociedad y por qué. Se trata de una cuestión social de apropiación estética del paisaje urbano, cuando se asume una

pintura mural como parte de nuestra imagen colectiva, ¿por qué cambiarla? Estamos acostumbrados a defender la conservación del patrimonio, y el ciudadano considera que las pinturas que no sólo les gustan sino que se identifican con ellas, forman parte ya de su patrimonio visual.

Por otro lado es remarcable cómo la existencia de un reconocimiento estético del postgraffiti a ocasionado en muchos casos su expolio y venta ilegal en el mercado artístico, llevándose a cabo arranques de estas pinturas para trasladarlas al ámbito museístico o de las galerías de arte para su posterior venta. En este caso, se trata de intervenciones especulativas que no respetan los derechos de autor, ya que la obra materialmente no le pertenece pero el derecho moral de la obra es inherente a su creación.

Algo que sorprende sobremanera es la actitud tomada desde la institución museística, desde donde se intenta patrimonializar el *Street Art* sin justificación alguna, ya que es un tipo de intervenciones creadas desde su concepción para el espacio urbano y su descontextualización y traslado a las salas de un museo hace que carezca de sentido. (Este fue el caso de la exposición: *Street Art. Banksy & Co. L'arte allo stato urbano* llevada a cabo en 2016, en Bolonia, en la cual con la idea de mostrar la evolución del graffiti y el arte urbano se expusieron piezas de los años setenta y ochenta de Nueva York. Proponiendo una comparativa artística con Italia. Aquí la polémica fue muy grande dado que se expusieron murales del artista urbano Blu, que habían sido arrancados de sus muros originales y se habían musealizado sin su permiso. Se trataba de la descontextualización de unas obras generadas por y para un ambiente determinado en las que la imagen permanecía inalterada, pero desaparecía completamente su identidad y su relación con el entorno que la generó. La respuesta del artista no tardó, tras los primeros arranques, Blu borró como protesta todas sus obras realizadas en la ciudad de Bolonia, con brochas cargadas de pintura gris y picando previamente las paredes para evitar que los murales pudiesen recuperarse. La pérdida material es tan importante como el mensaje que el artista nos manda con su borrado. El arte urbano no se roba, no se expone, no se vende.

Es muy interesante observar cómo las exposiciones de Banksy se han convertido en todo un fenómeno cultural, llegando a exponer simultaneamente en museos como el Palacio Medici-Riccardi de Florencia en el pasado 2018², o en el Moco Museum de Amsterdam³, exposiciones a las que le siguen la que se encuentra en el Mudec (Museo delle culture de Milán) que se vanagloria de exhibir al artista famosísimo de Bristol⁴. Pero sin duda no podemos obviar todo el merchandising que se ha generado en torno a este tipo de exposiciones que tienen más de reclamo turístico vinculado a la institución museística que de exposiciones comisariadas con un rigor crítico.

2 Exposición: *Banksy. This is not a photo opportunity*. Desde octubre de 2018 hasta febrero de 2019, en Florencia.

3 *Banksy Laugh now (Unauthorized exhibition of artworks from private collections)*, (Desde junio de 2018 hasta enero de 2019, en Amsterdam).

4 *A visual Protest. The art of Banksy* (Desde el 21 de noviembre de 2018 hasta el 14 de abril de 2019, en Milán).

Y es que no son pocos los museos que se han creado en los últimos años con la premisa de exponer obras de *Street Art*, tal es el caso del Moco Museum que abrió sus puertas en 2016 con el titular en prensa de exponer arte urbano de Banksy y que ha día de hoy continua en esa línea expositiva.



Índice

Fig. 2. Imagen de la tienda del museo Moco de Amsterdam con diseños de Banksy. 16 noviembre 2018, C. Santabábara.



Fig. 3. Moco Museum de Amsterdam. 16 de noviembre de 2018, C. Santabárbara.

También es interesante mencionar el Museo de Street Art inaugurado en Berlín en 2017, el *Urban Nation Museum*, o el que está previsto que abra sus puertas próximamente también en la capital holandesa: el NDSM in Amsterdam-Noord

En relación a esta cuestión de cómo se llevan a cabo traslados de pintura murales dentro del ámbito museístico, cabe mencionar cómo la conservadora Cornelia Weyer afirma que “la existencia de una gran proporción de material original no es sólo el criterio para que una obra de arte sea original” (Schädler-Saub, Weyer, 2010:21). Por ello al hilo de esta argumentación, en el caso del arte urbano, la originalidad de una obra radicaría en que conservase la característica de su propia definición de “urbano”, es decir que permaneciese *in situ* en el lugar para el que fue realizada.

Por ello, en la musealización del arte urbano además de su integridad estética, es importante el reconocimiento del significado intangible de la intervención, el mensaje que transmite y su contexto urbano en la convivencia y diálogo con la colectividad, lo que el filósofo alemán Martín Heidegger (1889-1976) llamaba *der welt* de la obra de arte. Por ello, para respetar la autenticidad de la creación artística, no sólo hay que tener en cuenta la conservación del material como documento histórico, sino también la obra como creación en su concepto más global, abarcando conceptos como la autenticidad, la intencionalidad, el contexto y el mensaje intelectual.

3. ¿MUSEALIZAR ES LA SOLUCIÓN?

Una de las premisas fundamentales de las que debemos partir a la hora de cuestionarnos si musealizar o no el arte urbano es la de conocer e investigar cual es su esencia, su identidad, qué es lo que las convierte en obras auténticas. Porque sabiendo qué es fundamental en ellas, nos resultará más fácil conservarlas, es decir, si su valor fundamental radica en la estética, en las formas y la imagen, o por el contrario se trata más de una experimentación técnica, o de un proceso de provocación social, comprobando la reacción de los ciudadanos de un contexto determinado.

Debemos tener presente que para garantizar la permanencia de una obra, se debe garantizar también la pervivencia de su autenticidad como manifestación artística, por lo que se ha de conocer, en primer lugar su identidad creativa, ya que tal vez la intención de musealizar y “congelar” una creación se puede contradecir con la razón para la que fue concebida. En el arte urbano, las intervenciones tienen tendencia a transformarse con el paso del tiempo e, incluso, a ser borradas de un modo natural, dado que en algunos casos se trata de intervenciones con ambición de ser efímeras.

Llegados a este punto, se tendría que plantear el valor de este tipo de obras, no tanto por su autenticidad material, sino por su valor simbólico, que es lo que las hace que sean dignas de conservarse y reproducirse. Sin lugar a duda, tal y como preconizaba el filósofo alemán Walter Benjamin, estamos en la era postaurática, en la que la imagen es reproducible y se desprende de su aura de obra única.

Es el reconocimiento por parte de los círculos artísticos de algunos autores lo que hace que estas intervenciones urbanas alcancen una fama internacional y por lo tanto su reconocimiento y trascendencia visual las convertirá en objeto de expolios y posterior venta, convirtiéndose en “arte” de galería. Sin duda se trata de un momento trascendente en el que el *Street art* es reconocido con un valor artístico, otorgándole incluso cierto fetichismo matérico. Podemos afirmar que el hecho de privatizar un fragmento de lo que antes era patrimonio de la calle, de la sociedad, produce cierto carácter de privilegio y status, sumándole a esto el altísimo precio de su venta, por lo que se convierten en objetos prácticamente de lujo, que decoran apartamentos en Manhattan u hoteles de lujo y cierto snobismo. No se trata de otra cosa que de la expropiación de un fragmento del ámbito de lo público, para ser trasladado al ámbito privilegiado del coleccionismo del arte, en la esfera de lo privado, gozando de cierto carácter de fetiche, a modo de “trofeo”.

Este fenómeno, que si bien empieza desde una perspectiva mercantilista, es continuado por las instituciones museísticas, desde un punto de vista de revalorización artística y cultural. Es decir asistimos a un proceso de puesta en valor de un tipo de manifestación, que aunque surgió en origen de manera transgresora, furtiva y efímera se convierte en obra musealizable y por lo tanto patrimonializable. La sociedad ha reclamado estas manifestaciones en su valor de obra de arte y también le han otorgado

un carácter representativo de un momento histórico queriendo perpetuarlas en el ámbito del museo. Tal y como afirmó el filósofo americano George Dickie (1926, Florida): "Todo artefacto se convierte en obra de arte en tanto que recibe el status de candidata de tal por una o varias personas en nombre de una institución social llamada "mundo del arte." (Guasch, 2000:19). Por lo tanto, podemos aseverar que a partir de la segunda mitad del siglo XX asistimos a un cambio en la concretización del término *artístico*, donde se busca un mensaje simbólico más allá de la representación formal. Se puede hablar de la desmaterialización del arte, que otorga una importancia superior a la idea que sustenta por encima del proceso creativo. Reflejo de esta afirmación son las corrientes artísticas del *minimal art*, *earth art*, *land art*, *body art*, *arte povera* y *arte conceptual*. Y enmarcando el *Street Art* como un proceso artístico, no sólo de génesis efímera en muchos casos, sino donde el valor muchas veces recae más bien en el proceso de ejecución, vandálico o no, de diálogo con la colectividad, de interacción y comunicación, debemos mencionar al historiador y filósofo estadounidense Thomas Kuhn (1922-1996), que acuñó el término: *paradigm shift* (paradigma de cambio) en su obra *The Structure of Scientific Revolutions* (Kuhn, 1962) para explicar la ruptura epistemológica que se produce en el arte a mediados de siglo XX, con la aparición de los *happenings*, el *pop art* y el arte conceptual, en la que los artistas iniciaron una auténtica revolución contra el arte más institucional. Este giro artístico, que algunos han venido a llamar la "muerte del arte", parte de un pensamiento estético idealista. Si consideramos que el arte ha muerto por dejar de ser una forma que sirve de soporte a la expresión mediante la imagen, debemos ser conscientes de que lo que llamamos *arte* hoy en día, ha derivado en una poética de sí mismo, en la expresión de una idea que prevalece sobre la forma: "(...) en muchos de los actuales productos artísticos, el proyecto operativo que en ellos se expresa, la idea de un modo de formar que realizan en concreto, resulta siempre más importante que el objeto formado." (Eco, 2002: 130)

Resulta significativo señalar cómo Umberto Eco en su libro: *Obra abierta* (Eco, 1984), puso de relieve cómo la obra de arte contemporánea respondía a una intención, a una poética, que pasaba al nivel de conocimiento y comunicación del arte, traspasando la definición tradicional de lo que entendíamos por arte hasta mitad del siglo XX. Al mismo tiempo debemos ser conscientes de que si consideramos el arte un mero comunicador de contenidos, no podremos diferenciar lo que llamamos arte de manifestaciones de conocimiento como la ciencia o la filosofía. Por ello deberemos plantearnos que el *Street Art*, en concreto, no sólo es contenido o comunicación, sino que es también estética e imagen, porque las ideas o los conceptos necesitan de materialización física para convertirse en imágenes que nos lleven a las ideas.

Asistimos por lo tanto a un proceso de valorización como obra de arte de manifestaciones que en su génesis surgieron como poéticas ciudadanas, como es el caso de Banksy, que empezó como artista urbano, trabajando con plantillas en las calles de ciudades inglesas y posteriormente dio el salto de un modo muy claro e intencionado al mundo del diseño y del merchandising.

Pero al margen de las casuísticas particulares, lo que no cabe duda es que en el momento en el que el *Street art* se convierte en una manifestación artística y es reconocida como tal dentro del arte contemporáneo, es susceptible de ser objeto de la crítica y de ser musealizado. Es decisión nuestra alzar la voz para plantear que sin duda se trata de la descontextualización de un arte generado para y por un contexto determinado, por lo que dentro de las cuatro paredes de una sala de exposiciones la forma o la imagen de la misma permanecerá, pero desaparecerá su identidad y su relación con el entorno que la generó. Por ello estas manifestaciones artísticas deberían permanecer *in situ* en el lugar donde fueron creadas. No podemos olvidar que el arte urbano, el *postgraffiti* y el muralismo contemporáneo no pueden desvincularse de su lugar de creación ya que éste forma parte de su propia definición como lenguaje de comunicación social en un contexto urbano determinado, de su identidad como obra manifestación artística de nuestro tiempo.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE DIEGO, JESÚS. Graffiti, la palabra y la imagen: un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin del siglo XX. Barcelona: Los Libros de la Frontera, 2000.
- DICKIE, G. (1984) *The art Circle. A theory of Art*, Nueva York, Haven Publishing corporation, 1984.
- ECO, U, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones destino, 2002.
- ECO, U, *Obra abierta*. Barcelona, Planeta Agostini, 1984.
- GUASCH, A.M. (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma.
- FERNÁNDEZ, B. LORENTE, J.P. Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana. prensas Universitarias Zaragoza. 2009. Zaragoza.
- FIGUEROA-SAAVEDRA. F. *Graphitfragen. Una mirada reflexiva sobre el graffiti*. Madrid: Minotauro Digital D.L, 2006.
- GARCÍA GAYO, E. (2015) "Arte Urbano. Muralismo posefímero" en: VVAA. *Conservación de Arte Contemporáneo. 16ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015, pp.43-55.
- GARCÍA GAYO, E. "¿Se debe conservar el arte urbano basado en la premisa de: "piensa, crea, actúa y olvida?" en: VVAA. *Conservación de Arte Contemporáneo, 12ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.
- GINER CORDERO, E., SANTABÁRBARA MORERA, C. "La musealización del arte urbano. Límites y controversia." en VVAA. *Conservación de Arte Contemporáneo. 18ª Jornada*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp.157-166.
- LLAMAS PACHECO, R. Conservar y restaurar el arte contemporáneo: un campo abierto a la investigación. Valencia: Universitat Politècnica de València D.L, 2010.
- LORENTE LORENTE, J-P. (2009) "¿Qué es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modelos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsados por las artes." en *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 15-39.
- MERRILL, S. 2014. *Keeping it real? : subcultural graffiti, street art, heritage and authenticity*. International Journal of Heritage Studies: 1-21.

- RUBIA LÓPEZ, EDL. (2013). *Arte urbano: grafiti y postgrafiti. Acercamiento a la problemática legal y patrimonial en torno a su conservación.* (<http://hdl.handle.net/10251/39193>) Máster oficial en CYRBBCC. UPV.
- SCHÄDLER-SAUB, U., WEYER, A.(2010) *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art : reflections on the roots and the perspectives : proceedings of the International Symposium held 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim, Archetype, London.*
- The controversial Banksy book. <http://stealingbanksy.com> (última consulta el 09/01/2019)
- KUHN, T, "The Structure of Scientific Revolutions" en *International Encyclopedia of Unified Science*, Vol.II, nº2, Chicago, The University of Chicago, 1962.

Recursos intermedia en el ADN del artista. El arte digital como paradigma de la memoria artística

Taciana Laredo Torres
Universidad de Zaragoza
tlaredo@unizar.es

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

I. INTRODUCCIÓN

Desde que el artista es considerado como tal, el Arte es un fenómeno relacional e intermedial. Medio, artista, obra y espectador son partes insustituibles del proceso artístico y lo configuran en su esencia más profunda. En el ADN del artista, en su memoria *genética*, se nos muestra su propósito histórico de intervenir, interactuar e interaccionar.

Con la aparición de internet, como asociación de informática y telecomunicaciones, se originó la denominada *segunda revolución industrial*. Lo multimedia y lo interactivo se extendieron desde entonces hasta nuestros días *fagotizando*, parasitando e hibridándose con formas anteriores de Arte, dando lugar continuamente a nuevos términos como: realidad virtual, vida artificial, ciberarte, interfaz, telepistemología, arte auto-generativo, arte fractal, *soundtoys*, *knowbots*, net-art, redes rizomáticas, distopías, computopías y compucronías postmodernas, *cyborgs*... Los avances en la informática, en el modo de entender la comunicación redefinen la praxis artística, generando nuevos comportamientos artísticos, diluyendo los límites entre lo hecho por el hombre y lo hecho por la "máquina". Desde los años 60 y 70 del siglo XX hasta nuestros días, las nuevas tecnologías introducen

nuevas maneras de representar; comunicar; diseñar; simular o sugerir; ofreciendo nuevos modelos de pensamiento y de percepción.

“Internet ha supuesto una verdadera revolución al lograr romper las fronteras de la era de la producción y la reproducción, para pasar a la era del acceso”.
(Lamarca, 2009b: 9)

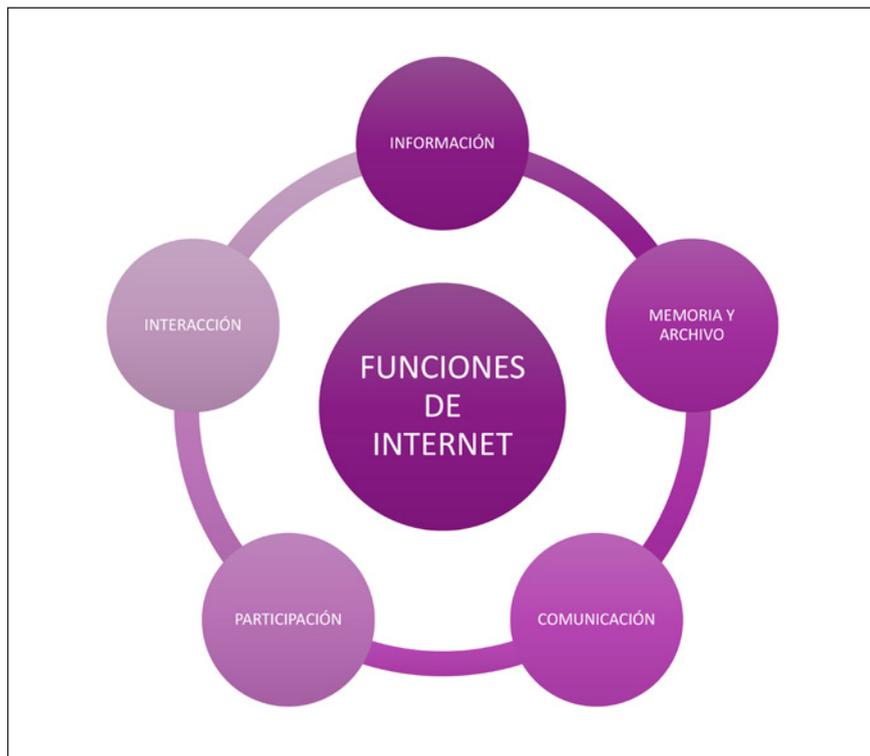


Fig. 1. Funciones de Internet. Fuente: T. Laredo

2. ARTE DIGITAL

El arte digital agrupa cualquier manifestación artística creada con medios informáticos, entendiendo como tales aquellos dispositivos (hardware o software) que son capaces de procesar (*inputs*) y ejecutar (*outputs*) algoritmos matemáticos. Es decir, en el arte digital NO existe la imagen tangible, sino una visualización gráfica de un código particular. No hay una sola forma de mirar y entender las imágenes. Para Gombrich en *Arte e Ilusión* no hay mirada inocente, el papel del espectador es activo y proyectivo, el espectador es quien hace la imagen, en el sentido perceptivo.

“Con el arte digital postmoderno la imagen pasa a ser una manifestación secundaria –un epifenómeno material, por así decirlo– del código abstracto que, de este modo, se convierte en el vehículo principal de la creatividad. Hasta hace poco, el objetivo primordial de las artes plásticas era la producción de imágenes materiales, y el código inmaterial que guiaba el proceso creativo desempeñaba un papel secundario y a menudo inconsciente.” (Kuspit, 2006: 11-12)

Al romper con el concepto tradicional de arte como representación de objetos, el arte digital nos *engaña* doblemente: no vemos una representación fiel pero tampoco vemos lo que realmente existe tras la imagen, el código que la genera. La imagen digital es una importante herramienta de reflexión social y artística. *“las pantallas [...] proyectan y crean una cybillización [...] conformada por seres que son fruto de la recombinación genética, los experimentos de inteligencia artificial o la realidad virtual”* (Lamarca, 2009b: 1)

El ADN del artista, como ser humano, dista mucho de su apariencia, pero la describe y mapea completamente. El código genético del Arte Digital¹ hace lo propio con la obra, la dota de apariencia/s (tan diversas como códigos existan), la define y acota, y le confiere identidad y aptitudes para la relación con el medio y el espectador.

Las innovaciones en medios digitales han cambiado profundamente las características de las obras y del proceso creativo. Facilitan al arte *un espacio natural para interpretar lo visible y lo oculto con una gran flexibilidad de formatos y lenguajes*. Las innovaciones nos permiten como artistas y/o espectadores explorar lo desconocido, lo indefinido. Esta nueva perspectiva se convierte en una frontera generadora de nuevas ideas, nuevos conceptos y nuevas ontologías culturales.

Índice

A la hora de analizar los cambios que han alterado el concepto de arte, hay que tener en cuenta tanto las transformaciones tecnológicas [...] como los cambios científicos, culturales y de paradigma que han tenido lugar en relación al mismo. La cultura del siglo XX fue, eminentemente, visual. En el siglo XXI, la cultura se torna hipertextual. Conectividad, digitalidad, multimedialidad, multiseccionalidad, interactividad, dinamismo, apertura, accesibilidad y estructura en red son las características de las nuevas formas de expresión artística y cultural. (Lamarca, 2009b: 1)

Con la tecnología actual, el arte se expande, se hibrida con la ciencia, abandona la materia y el medio tradicional para experimentar con materiales y técnicas nuevas². El arte se hace efímero y vital, ligado al momento y al lugar y, sobre todo, al espectador que se convierte en parte activa en la interpretación y formalización de la obra, interpretando, influyendo e incluso controlando el resultado artístico. Muchas veces, la propia obra de arte son los propios usuarios.

1 Denominado por algunos expertos como *new media art* puesto que *“resultan más adecuados para definir este tipo de práctica que aún arte, ciencia y tecnología”* (Cirelluelo, 2008: 9)

2 Luz, tejidos, materia biológica, materiales sintéticos, datos (simplemente bytes de información).

3. INTERACCIÓN, INTERACTIVIDAD E INTERVENCIÓN

“La parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales” (Bourriaud, 2008: 6)

La interacción, la interactividad y la intervención son las tres prácticas que se sugieren como medio taxonómico en el uso de las nuevas tecnologías, a través de las cuales se catalogan las obras y las estrategias de vinculación que las mismas proponen entre el espectador y el artista o realizador. La interacción y la interactividad fueron analizadas por Gianfranco Bettetini a partir de los componentes de las nuevas tecnologías de la comunicación. La intervención confiere un cierto grado de autor-transformador al espectador. Según la prevalencia de las características psíquicas y/o motrices del espectador en la relación que se establece entre el sujeto, el dispositivo y la obra podremos clasificar las estrategias que rigen la producción artística. Los aspectos técnicos, tecnológicos y conceptuales del DISPOSITIVO afectan en gran medida a la concepción artística.

“Para determinar el alcance de la comunicación interactiva hay que diferenciar entre lo que es la interacción (acción recíproca entre dos personas, animales u objetos), y la interactividad o diálogo mediante un programa informático entre usuarios y ordenador” (Cebrián, 2009: 10).

La diferencia entre una obra digital y otra creada específicamente para Internet está en que la primera tiene absoluta libertad en cuanto a tamaño, colores, textura, definición... Mientras que la otra debe primar la *rapidez de consumo*, minorando su peso, complejidad, duración y definición (entre otras cualidades)³. El arte de internet es un entorno creativo en constante cambio y desarrollo que permite crear un espectador tipo acorde con este dispositivo.

Para poder establecer taxonomías en la multiplicidad de estrategias que ponen en juego expresiones artísticas provenientes de las nuevas tecnologías, se propone la utilización de los tres términos enunciados para la clasificación de las obras, en función de la vinculación comunicativa por parte de un sujeto.

Isidro Moreno Sánchez en *Interactividad, interacción y accesibilidad en el museo transmedia* expone:

Apunta Cebrián que hay que saltar de los servicios interactivos tecnológicos a los comunicativos, ya que los niveles de interactividad se han venido clasificando según el sistema tecnológico utilizado, alcanzándose el máximo en un ordenador conectado en red. Ahora, el nivel máximo se alcanza con un dispositivo móvil. Más importante que el grado de interactividad tecnológico es el grado de participación, que se define como selectivo, transformativo y constructivo (Moreno, 2002: 96-97). Buena parte de las instalaciones

3 Aunque con el avance tecnológico y el aumento del ancho de banda, la fibra óptica, el 4G y el 5G, cada vez ambas categorías se acercan más entre sí.

hipermedia son puramente selectivas, como si del índice de un libro se tratase, pero es en las transformativas y constructivas cuando el concepto de coautoría o lectoautoría se hace realidad (Moreno, 1996: 36). El lector se convierte en lectoautor.

3.1 Interacción

La *interacción* designa una forma particular de acción social entre los sujetos en sus relaciones con otros sujetos, en palabras de Bettetini. Hace referencia al vínculo que se establece entre el sujeto y la máquina, siempre que la acción parta del sujeto. Se usa la interfaz para desplazarse y visualizar la obra, pero no se interviene ni se accede a un hipervínculo ni cualquier otro espacio virtual.

Es uno de los rasgos que caracterizan el arte digital frente al tradicional: el usuario adapta las obras de manera distinta al *tocar* las imágenes y cambiar cualitativamente el imaginario.

Las obras digitales requieren un usuario que interactúe con ellas. Las acciones requeridas son las de ver y reflexionar, que parten intrínsecamente del espectador. El dispositivo no responde a las inquietudes del usuario, sólo exhibe las obras. En este espectador priman los valores psíquicos por encima de los motrices⁴

3.2 Interactividad

La *interactividad* hace referencia a la imitación de la interacción por parte de un sistema mecánico o electrónico, que contempla la función de comunicación con el usuario, o entre varios usuarios. Por tanto, la interactividad es el modo de actuar de los sujetos en sus relaciones comunicativas, simulado por una máquina. Las características propias de la interactividad son:

- La *pluridireccionalidad* de deslizamiento de informaciones
- El *ritmo particular* de la comunicación considerada como tiempo real
- El papel activo del *usuario* en cuanto selección de la información.

La interactividad puede tener distintos resultados según la combinación de tres variantes:

- La *frecuencia* de interactuar
- La *extensión* de elecciones disponibles a la vez
- La *significancia*, o con la intensidad con las que las posibilidades alteran realmente el sentido de las cosas

En este grupo de obras se requiere un usuario que, además de utilizar su sistema perceptivo visual y reflexivo, active su sistema motriz ya que debe interactuar para que se cumplan las

4 Sólo se requiere del espectador habilidad mental y no física.

previsiones de lectura de dicha obra. El espectador conoce el dispositivo, los mecanismos de interacción y, además, desea participar de la propuesta de la obra. Debe *clickar* en *links* e hipervínculos, que es uno de los principales rasgos constitutivos del lenguaje hipertextual de internet. El dinamismo en cuanto la obra de arte en la actualidad se debe a que la recepción se ejerce como un hecho “accidentado” debido a las nociones postmodernas de caos, turbulencia e irregularidad, que transforman la percepción y la manera de actuar del espectador. Las constantes elecciones generan una sucesión de imágenes que dan como consecuencia una particular conformidad en la percepción del usuario que interactúa con la obra, atribuyéndose de esta manera la sistematización dinámica.

3.3 Intervención

Por último, la intervención es la que posibilita que el usuario haga modificaciones directamente sobre el objeto que le presentan las nuevas tecnologías en el cuadro de lo sugerido por el artista. Existen dos tipos de intervención: la que deja huella en el objeto intervenido por el usuario y en la máquina (y es con estas modificaciones registradas con las que se presenta ante los nuevos usuarios) y la que vuelve a su grado cero, que consiste en una intervención y reforma momentánea del objeto que vuelve a su estado original cada vez que otro usuario lo retome.



Fig. 2. Interacción, Interactividad e Intervención. Fuente: T. Laredo

4. EL ARTE DIGITAL COMO PARADIGMA DE LA MEMORIA ARTÍSTICA

En el hecho teatral y cruel que identificamos en el suceder de la obra de arte, se establece una comunión entre la obra, el espacio y el espectador. Un triángulo de actuación en un espacio definido por la obra y actuado durante el tiempo que el actor-espectador decida. (Fernández, 2016)

El primer paso en el análisis académico de una obra de arte es identificar el objeto de estudio y el género al que pertenece. ¿El trabajo que estamos tratando con una imagen, una escultura o una instalación? ¿Es un texto, una pieza musical o una obra de teatro? Sin embargo, incluso una clasificación tan básica como esta es cualquier cosa menos simple con respecto a las obras de arte que se discuten aquí. Las obras de arte interactivas a menudo no se manifiestan en forma material y autocontenida, sino como estructuras o sistemas. Es posible que se hayan producido en diferentes versiones y tengan una gran cantidad de componentes (a veces variables), o se puedan ejecutar en diferentes medios. Sin embargo, sobre todo, se conciben conscientemente con miras a ser realizados por los destinatarios en una multitud de formas.

Ya en la década de 1960, como reacción a los esfuerzos de la vanguardia neoyorquina por romper los límites de las formas y conceptos tradicionales de la obra de arte, se propusieron varias clasificaciones nuevas para reemplazar las categorías establecidas. Con respecto a las formas de arte procesales casi todas las clasificaciones propuestas se basan en la idea de una escala de clasificación que refleje el grado de activación del receptor. Sin embargo, tal enfoque puede ser problemático, especialmente cuando se trata de analizar proyectos artísticos.

La Red de Medios Variables desarrolló una propuesta más compleja entre 2001 y 2004. Esa red de investigación norteamericana creó un modelo que toma en cuenta las características específicas de los proyectos efímeros, basados en el tiempo y apoyados por los medios, y puede usarse para describir obras artísticas sin asignarlas a ningún género en particular. Las obras de arte se diferencian en función de las cualidades (comportamientos) relacionadas con el proceso, que también pueden aparecer en diferentes combinaciones. El modelo distingue entre comportamientos contenidos, instalados, realizados, interactivos, reproducidos, duplicados, codificados y en red. Luego se pueden aplicar diferentes criterios para lograr una descripción más precisa de cada uno de estos comportamientos. La mayoría de las obras en las artes visuales tradicionales (pinturas y esculturas, por ejemplo) se describen de manera significativa como contenidas por su propia materialidad y que tienen límites físicos claros. En consecuencia, las opciones para describir este tipo de trabajo se basan en características estándar relacionadas con la materia, como el tipo de superficie y el material de soporte. Las instalaciones, por el contrario, se caracterizan en términos de su ubicación, sus límites y las direcciones de iluminación y elementos de sonido asociados, mientras que en el caso de las performances se recopila información sobre accesorios, escenarios, trajes, intérpretes y marcos de tiempo. Las opciones para describir trabajos basados en código incluyen la resolución de pantalla recomendada y las fuentes de datos y las fuentes utilizadas. Este tipo de enfoque hace que sea posible compilar una descripción clasificatoria de las actividades artísticas (incluido el arte de los medios de comunicación), al tiempo que se tiene en cuenta la combinación de características materiales y procesales.

Apenas la pintura se había independizado del lienzo (Duchamp) y de los pigmentos y materiales tradicionales (Warhol) o la fotografía había abandonado el soporte papel para

migrar en forma de píxeles, al nuevo marco de las pantallas, cuando la obra de arte comienza a desprenderse de los contornos que separa la realidad de su representación, para confundirse con el mundo real, tal y como había sucedido en los inicios del arte cuando la pintura debía adaptarse a la arquitectura del soporte y era imposible diferenciar el espacio cotidiano de su representación y/o abstracción. La tridimensionalidad rompo con la diferencia entre realidad y ficción, con la separación entre vida y representación, con la ruptura entre el mundo real y el discurso sobre el mismo. Todas estas transformaciones han conducido a un cambio en los soportes, un cambio en los contenidos, un cambio en los modos de reproducción y difusión y un cambio en los modos de relación personal y social con el arte y la cultura. (Lamarca, 2009b: 2)



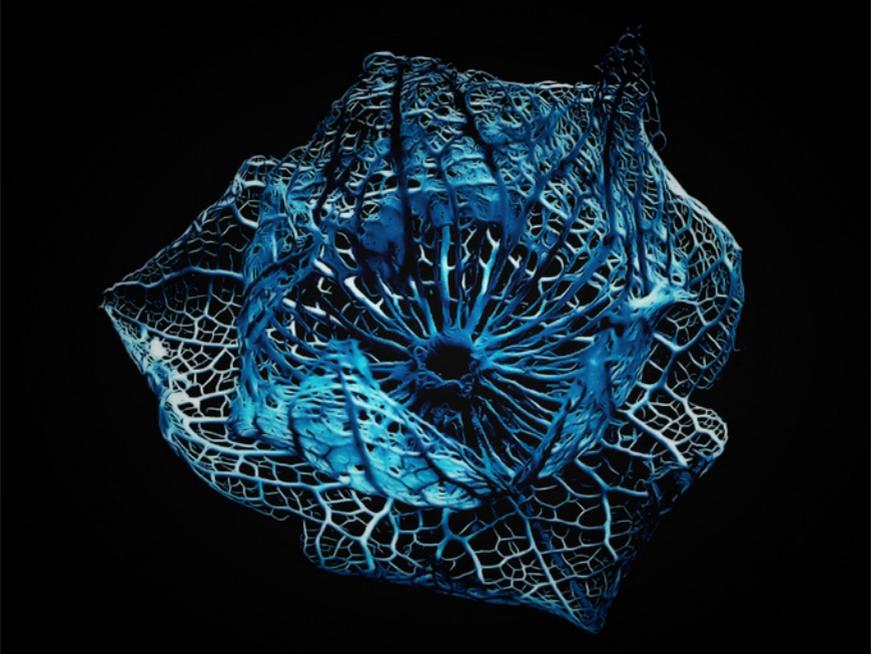
Fig. 3. Módulo de memoria. Fuente: Wikimedia Commons

Lo multimedial “no es un fenómeno nuevo propiciado por los nuevos medios digitales y la proliferación de pantallas, sino que ha estado presente tanto en el arte como en la literatura [...]. La hipertexto tiene muchas conexiones con el arte de vanguardia [...] e incluso con muchos de los principios del Manifiesto técnico de la literatura futurista.” (Lamarca, 2009b). El artista ha utilizado la tecnología, la técnica y la ciencia para crear obras contemporáneas a él mismo, a su civilización, sociedad y entorno, desde que siente la necesidad de crear Arte. “El arte es un estado de encuentro” (Bourriaud, 2008: 17). “Porque la ‘cosa’ artística se plantea como un ‘hecho’ o un conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio” (Bourriaud, 2008: 21)

5. CONCLUSIONES

¿Qué podemos decir ahora en respuesta a la afirmación de Heinrich Wölfflin [...] de que no todo es posible en cualquier momento? ‘Cada artista’, especifica, ‘encuentra ciertas posibilidades visuales anteriores a él, a las que está ligado’, por eso ‘aún el talento más original no puede sobrepasar ciertos límites que están fijos para él de acuerdo a la fecha de su nacimiento’ [...] Aun en el período posthistórico en el cual nos encontramos nadie puede escapar de las constricciones de la historia. [...] Mientras todas las formas son realmente nuestras, no podemos relacionarnos con ellas del mismo modo en que originalmente lo hicieron los otros con sus propias formas. (Danto, 2001: 224-225)

En la conclusión de la introducción del Anuario AC/E 2016 de Cultura Digital se nos recalca "La nueva tecnología digital excita nuestro sueño de alcanzar un objetivo compartido o proyecto de cultura inteligente que marca la temática de esta edición y que hoy nos parece estar rozando ya con la punta de los dedos: nuevas interacciones digitales basadas en la ciencia de los datos y el uso de dispositivos smart que «hackean» nuestros sentidos; deconstrucciones de la obra artística a nuestro gusto y medida; y experiencias culturales amplificadas han dejado de ser expectativa y fantasía para formar parte de una nueva realidad cultural digital, híbrida, interactiva, compartida y proactiva." (Celaya, 2016: 8)



Índice

Fig. 4. Blue Round and Grey Net Material. Fuente: Pixabay.com

No hay manuales ni mapas que expliquen cómo utilizar las herramientas en todos sus aspectos, o incluso qué herramientas son las mejores para cada festival, pero sí ejemplos específicos de los que partir. En cierto sentido esto abre todo un campo para descubrir nuevos caminos; cada uno tiene la posibilidad y capacidad de experimentar y ser creativo con estas nuevas herramientas, mezclando sin compasión pero con visión y pragmatismo viejas herramientas y métodos como las relaciones públicas y el cara a cara con el más nuevo wearable, ya que, como vemos con toda la onda posdigital, la revolución no está en apostar por lo más nuevo de lo más nuevo sino en aplicarlas como piezas de un mecanismo junto a otras que perfectamente pueden ser analógicas. El error de cálculo es un potencial en esta experimentación, pero es menos error cuando se comparte con otros.

Así pues, podríamos decir que estar fuera de ciertos medios como las redes sociales es quedarse fuera del círculo de bastante o un importante sector del público. Con otras, son grandes mejoras que perfeccionan un sinfín de aspectos que aquí hemos comentado. Está en nuestras manos experimentar, descubrir, descartar lo que no sirve, conversar y hacer partícipe al público, y las herramientas digitales, tecnológicas, están para ayudarnos. En los casos que hemos visto ejemplifican como todo esto es posible.

En conclusión, el arte *intermedial* que concierne a la World Wide Web es un entorno creativo en constante cambio y desarrollo que permite crear un espectador adaptado a este medio, que se relaciona con la obra con distintos dispositivos, actitudes y capacidades tecnológicas. Las nuevas tecnologías definen nuevos modos de producción artística, lo que requiere volver a pensar la obra de arte y redefinir la importancia de los hechos estéticos que provocan nuevos comportamientos artísticos, tanto del realizador como del espectador de la obra, en el proceso en que se ponen en funcionamiento el sistema

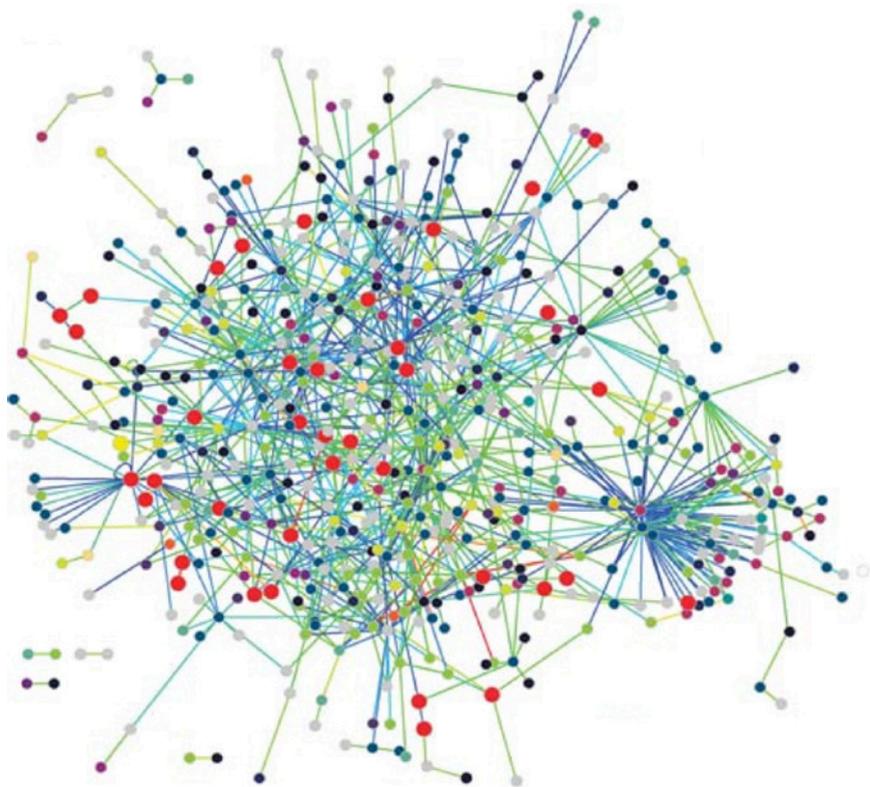


Fig. 5. La red de interacción de proteínas de *Treponema pallidum*. Fuente: Wikimedia Commons

de relaciones que los *interdetermina*. El artista actual posee, codificados en su ADN, estos “nuevos” tipos de arte *relacional* como definición última de las capacidades adquiridas por la obra a través de los nuevos recursos y tecnologías.

Pero, si volvemos sobre nuestros pasos, las imágenes, obras, códigos y experiencias siempre vendrán influidas por nuestra *memoria* colectiva, las imágenes que nos han construido como artistas y que laten en el subconsciente, relacionando cada punto de la red, novedoso en su apariencia, con algo que ya existía, ¿o con algo que existirá?

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, WALTER. (2003). “*The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*” In *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4 (1938–1940)*, Harvard University Press.
- BETTETINI, GIANFRANCO. Y COLOMBO, FAUSTO. *Las nuevas tecnologías de la comunicación*. Barcelona. Paidós, 1995.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2008). *Estética relacional*. 1ª Edición 1ª reimpresión. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- CEBRIÁN, MARIANO (2009). *Modalidades y niveles de interactividad en la televisión digital terrestre*. Disponible en <https://www.redalyc.org/html/168/16812722001/> (Última consulta: 25 de enero de 2019).
- CELAYA, JAVIER (comp.) (2016) *Anuario AC/E de cultura digital 2016. Cultura inteligente: Impacto de Internet en la creación artística* Disponible en: https://www.accioncultural.es/es/anuario_ace_2016_ebook (Última consulta: 25 de enero de 2019).
- CIRELLUEGO, LOURDES (2006). *Lo digital en el arte*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DANTO, ARTHUR C. (2001) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, MARÍA (2016). “*Christian Boltanski: dramaturgias de la memoria*” en *Arte y Memoria 3*. Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo.
- KAPROW, ALLAN (1993). *La educación del des-artista*. Segovia: Árdora ediciones.
- KUSPIT, DONALD (2006). *Arte digital y videoarte: Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- KWASTEK, KATJA (2013). *Aesthetics of interaction in digital art*. Massachusetts: MIT.
- LAMARCA LAPUENTE, CHUSA (2009a). *Interactividad. Hipertexto: El nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*. Disponible en: <http://www.hipertexto.info/documentos/interactiv.htm> (Última consulta: 25 de enero de 2019).
- LAMARCA LAPUENTE, CHUSA (2009b). *De la cultura visual a la cultura hipertextual. La imagen digital y el nuevo paradigma artístico, tecnológico y científico*. (2009) IV Congreso Online del Observatorio para la Ciberociedad.
- LIESER, WOLF (2009). *Arte Digital*. Königswinter: H.F.Ullmann.
- MARTÍNEZ, ALEJANDRO ARTURO; CAMEJO, MARÍA PAULINA; CALDEIRA, YLISABETH Y MONAGAS, DANIEL (2010) *El arte digital*. Disponible en: <https://elartedigital.wordpress.com/historia/> (Última consulta: 6 de febrero de 2019).

- MORENO SÁNCHEZ, ISIDRO (1996). *La convergencia interactiva de medios: hacia la narración hipermedia*. Madrid: Tesis Doctoral en E-Prints de la Universidad Complutense: Disponible en: <http://goo.gl/yllm3a> (Última consulta: 25 de enero de 2019).
- MORENO SÁNCHEZ, ISIDRO (2002). *La convergencia interactiva de medios: hacia la narración hipermedia*. Madrid: Tesis Doctoral en E-Prints de la Universidad Complutense: [<http://goo.gl/yllm3a>] [28-01-2019].
- MORENO SÁNCHEZ, ISIDRO (2015) *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia*. Barcelona: Paidós.
- TAYLOR, BRANDON (2001). *Arte hoy*. Madrid: Ediciones Akal.
- VV.AA. (2016) *Nuevas Realidades. Arte, diseño y creatividad digital*. Lima: Fundación Telefónica Perú.

Trash+Art.

La belleza de lo vivido, de lo usado.
De *Baccalaureus* (1993) a *No. Nos restauréis* (2018).

José Prieto Martín
Universidad de Zaragoza
perancho@unizar.es

Vega Ruiz Capellán
Artista
pitagoras3456@gmail.com

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

En el siglo XX y XXI, muchos artistas incorporamos los residuos inservibles o los materiales de desecho (la basura), generados por la sociedad del hiper-consumo, como recurso artístico. A este tipo de manifestación artística se le conoce como **Trash Art** o **Rubbish Art**. Comenzamos este trabajo buscando los antecedentes de este movimiento en la primera y segunda mitad del pasado siglo XX; a continuación, nos centramos en artistas que podemos englobar en este movimiento; y, para terminar, nos detenemos en varias instalaciones y talleres didácticos de concienciación que hemos realizado con basura, como materia prima, desde 1993 hasta 2018.

I. ANTECEDENTES

I.1 Primera mitad del siglo XX

Los antecedentes del *Trash Art* los podemos rastrear en las vanguardias artísticas o históricas de principios del siglo XX, en creadores que se aventuraron a incorporar todo tipo de nuevos

materiales y objetos, como Georges Braque (1882-1963) y Pablo Picasso (1881-1973), que en 1912 realizaron una innovación capital con sus *Papiers Collés*, donde emplearon objetos reales destruyendo la homogeneidad de la pintura. O como Umberto Boccioni (1882-1916), integrante de la corriente artística denominada *Futurismo*¹, que afirmaba: “Rechazamos el uso exclusivo de un único material... afirmamos que pueden utilizarse hasta veinte materiales distintos en un obra para lograr una emoción plástica... vidrio, madera, cartón, hierro, cemento, crin de caballo, plumas, tela, espejo, luz eléctrica, etc.” (Schneckenburger, 2005: 434). Esto abrió el paso a la cultura material y al mundo del objeto que desarrollarían plenamente entre otros los *Dadaísta*²: Marcel Duchamp (1887-1968), con sus *Ready-mades*, *Rueda de bicicleta* (1913), *Fuente* (1917), ... , que convirtió el objeto fabricado en serie en obra de arte; y Kurt Schwitters (1887-1948), cuyo trabajo se centraba en el collage, que creó un nuevo concepto de obra artística con su *Merzbau*³, que comenzó como escultura de estudio y se convirtió en una “ capilla votiva”, repleta de objetos encontrados.

Los *Constructivistas*⁴ hicieron nuevas aportaciones, como El Lissitzky (1890-1941) con sus *Espacios Proun*, en los que adquiría importancia el espectador que podía incorporarse al espacio convirtiéndose en un elemento activo del mismo. O, Vladimir Tatlin (1885-1953), que realizó una serie de ensamblajes con materiales de desecho (metal, madera, yeso, cartón, asfalto y masilla) que pronto adoptarían la forma de <<relieves de esquina o contra relieves>> suspendidos en el aire.

Los *Surrealistas*⁵ extendieron el principio de la técnica del collage al ensamblaje de objetos incongruentes, como en los *poemas-objeto* de André Bretón (1896 -1966), que son “una composición que tiende a combinar los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca” (Bretón, 1970: 166).

1.2 Segunda mitad del siglo XX

En la década de los cincuenta surgieron dos tendencias que nos gustaría destacar: el *Junk Art*⁶ (interesado por la basura) y el *Neo-Dada* (interesado por el objeto de consumo)

1 Aparece en el primer decenio del siglo XX en Italia, para sus integrantes el arte es parte de la vida.

2 El Dadaísmo fue un movimiento artístico que surgió en Zúrich (1916-1922) en el *Cabaret Voltaire*. Sus integrantes fueron: Hugo Ball, Tristan Tzara, Marcel Janco, Jean Arp, Juliette Roche, Marcel Duchamp, Suzanne Duchamp, Hans Richter, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters y Sophie Taeuber-Arp. Sus obras se caracterizaban por rebelarse y burlarse del artista burgués. Favoreció el nacimiento del Surrealismo y del Pop Art. Y en la década de los 50 resurgió en Nueva York.

3 El nombre *Merz* alude a un fragmento de papel donde estaba escrita la palabra alemana *Kommerz* (comercio), de *Kommerz Bank* (Banco de Comercio).

4 Movimiento que incorporó a la obra artística los conceptos de espacio y tiempo, a fin de conseguir formas dinámicas. Nació en Rusia a principios del siglo XX. Algunos artistas de este movimiento fueron: Vladimir Tatlin, Georgii y Vladimir Stenberg, Alexander Rodchenko, Liubov Popova, El Lissitzky y los hermanos Pevsner y Gabo.

5 El movimiento Surrealista surgió en Francia en la década de los años 20, en torno a la personalidad del poeta A. Breton. Tomó del Dadaísmo algunas técnicas de fotografía y cinematografía, así como, la fabricación de objetos.

6 Su nombre, como el del Pop Art, fue acuñado por el crítico británico Lawrence Alloway (1926-1990).

como rechazo a la poética del *Expresionismo Abstracto*. El primero utilizaba materiales de desecho como: basura, objetos de consumo reciclados y chatarra. El "assemblage" fue la técnica más empleada por este movimiento, permitía aglutinar en una misma obra diferentes materiales y diferentes objetos encontrados. Es una técnica similar a la del collage, pero con la particularidad del uso de objetos tridimensionales. El inicio del *Junk Art* se sitúa en las "*Combine-paintings*" de Robert Rauschenberg (1925-2008), en la que mezclaba pintura, assemblages y collages de fotografías con objetos encontrados, procedentes, por lo general, de la basura urbana.

El primer artista que reflejó la sociedad consumista norteamericano fue Robert Rauschenberg llegó a Nueva York procedente de Texas y descubrió una mina inagotable en las calles del centro de Manhattan. En líneas generales, lo único que tenía que hacer era caminar alrededor de los edificios en busca de material. Ningún otro artista desde Schwitters, cuyo arte Merzb había estudiado en detalle Rauschenberg, se había volcado con tanta pasión en la basura (...) Prácticamente al mismo tiempo que sus primeras combine painting, Kienholz clavó fragmentos de muebles, electrodomésticos y desechos juntos para crear relieves de madera que luego pintaba con una escoba. (Schneckenburger, 2005: 510-511).

Este movimiento creó el caldo de cultivo del que iban a emerger posteriormente los *Environments*⁷, los *Happening*⁸ y el *Fluxus*⁹. Esta tendencia al reciclado de materiales de desecho tuvo sus seguidores en Italia con el *Arte Povera*¹⁰, en el que se manejaban materiales humildes y pobres, generalmente no industriales (plantas, sacos de lona, grasas, cuerdas, tierra, troncos, etc.) en ellos se valoraba principalmente sus cambios, ya que, a medida que se iban deteriorando, transformaban la obra. Entre sus integrantes, queremos destacar a Mario Merz (1925) y a Michelangelo Pistoletto (1933), que realizó muros con ladrillos envueltos en tela, y que, en su famosa *Venere di stracci* (*Venus de los trapos*, 1968), rodeó la copia de una estatua clásica con telas y ropa multicolor. En España, por estas fechas, se desarrolló el *Informalismo*, que empleaba elementos matéricos como: cartón, papel, hilos, cuerdas, polvo de mármol, superficies quemadas, madera, hierro, etc. Para sus integrantes, eran muy importantes el gesto, el gusto por la mancha y el azar. La figura más destacada fue Antoni Tàpies (1923-2012).

El *Neo-Dada* (*Pop-Art*) incluye manifestaciones artísticas realizadas a finales de esta década y a principios de la siguiente, estaba interesado en el objeto de consumo.

7 Fueron conscientes de la importancia de reciclar materiales.

8 Es una manifestación artística múltiple que pretende la participación espontánea del público (suele ser efímero). Por este motivo los *Happenings* suelen presentarse en lugares públicos, irrumpiendo con la cotidianidad.

9 Movimiento artístico de la década de los 60 y los 70, que se declaró contra el objeto artístico como mercancía. Fue organizado en 1962 por el artista y empresario George Maciunas (1931-1978).

10 Fue llamado así por el historiador, crítico y comisario Germano Celant (1940).

(...) se caracterizaba por el uso de materiales modernos, la imaginería popular y el contraste de lo absurdo. Se trataba de una reacción a la emotividad personal del expresionismo abstracto, liderado Jackson Pollock, y tomaba influencias de artistas dadaístas como Marcel Duchamp y Kurt Schwitters, que negaban los conceptos tradicionales de la estética (Álvarez, 2016: 1).

También, a principio de la década de los sesenta, el creador conceptual italiano Piero Manzoni (1933-1963) creó su polémica obra *Merda d'artista* (*Mierda de artista*, 1961), compuesta por 90 latas cilíndricas de metal (5 cm. de alto y 6,5 cm. de diámetro), con un contenido neto de 30 gramos de mierda del artista conservada al natural; se puso a la venta con el mismo valor que, en aquel momento, tenían treinta gramos de oro. Y surgió un movimiento artístico, en él que la obra de arte se creaba a partir de la destrucción, se le denominó *Arte-autodestructivo*; Gustav Metzgerl (1929-2017)¹¹ fue su máximo exponente, a cuya estética estaban adscritos Jean Tinguely (1925-1991), que creaba máquinas que se autodestruían y Yoko Ono (1933), del colectivo Fluxus.

(...) un joven artista alemán, hijo de la II Guerra Mundial, con orígenes polacos y judío, presenta en Londres su trabajo bajo el título "Cardboards", en esta muestra de cartones, el autor presenta un documento datado del 4 de noviembre del mismo año, (1959) que explica la exposición (...) el documento es el primer manifiesto de Arte Autodestructivo (...) (Félix López de Silva, 2011: 66).

A finales de esta década, en París, el arte tomó la universidad y las calles, coincidiendo con las revueltas de mayo del 68, y nacieron los *Nou-veaux Realistes*, en torno a Yves Klein (1928-1962), Niki de Saint Phalle (1930-2002) y Jean Tinguely. Dentro de este movimiento, unos artistas recuperaban los objetos de consumo para hacer reliquias, símbolos potentes del consumismo, como: César (1921-1998), con sus automóviles comprimidos, convertidos en formas geométricas; Arman (1928-2005), con sus acumulaciones; o, Gerárd Deschamps (1937), con sus ensamblajes de ropa interior femenina y chapas. Otros trabajaban directamente con la basura, como Daniel Spooem¹² (1930) en sus *Snare-pictures*, donde realizaba un tipo de ensamblaje compuesto por las basuras tiradas por sus vecinos (las fijaba en una tabla, que colgaba sobre una pared), después, creaba un mapa localizando la ubicación de cada objeto desechado y lo denominaba *Anecdoted Topography of Chance*. Otros son considerados pioneros del *Street Art*, como Christo (1937) y Jeanne Claude (1937-2009), cuyos trabajos se desarrollaban directamente en la calle; con su obra *La cortina de hierro* 1961-62)¹³, construyeron un muro, con barriles de petróleo, bloqueando la rue Visconti de París.

11 En su artículo «*Machine, auto-creative and auto-destructive art*» (*'Máquina, arte auto-creativo y auto-destructivo'*), publicado en el número de verano de 1962 del periódico *Ark*, marcó el nacimiento del *arte auto-destructivo*. Metzgerl, perteneció al movimiento *Art Strike* (campana lanzada en 1986 por Stewart Home, convocando a todos los artistas a suspender su trabajo artístico). En Argentina el artista Kenneth Kemble (1923 - 1998), organizó una exposición de *Arte Destructivo*, en la Galería Lirioley en 1961.

12 Además, fundó en 1962 el grupo *Eat Art* («arte de la comida»).

13 Material e idea que han retomado en la obra *London Mastaba* (2016-2018), que fue una escultura temporal en Hyde Park formada por barriles apilados horizontalmente en una plataforma flotante en Serpentine Lake.

No podemos olvidarnos del trabajo de una precursora de las instalaciones, Louise Nevelson¹⁴ (1899-1988), que re-utilizaba objetos encontrados de madera, que recogía de escombros urbanos, para crear sus "ensamblages", que eran instalaciones monumentales con forma de muros que envolvían al espectador. Ni, de Bruce Conner (1933-2008), director de cine y artista underground, recolector de basura, que montaba instalaciones que colgaba en la pared, en el techo, o las llevaba colgadas del hombro, o de una mano, como si fueran obras de arte portátiles; utilizaba las medias de nylon en muchos de sus trabajos para cubrir los objetos (como si se tratará de crisálidas envueltas en telas de araña). Ni, de Antonio Berni (1905-1981), que utilizaba los desechos encontrados y los trasladaba a su obra (sus collages iniciales se transformaron en ensamblajes). Ni, de John Chamberlain (1927-2011) que comprimía carrocerías de coches y las colgaba sobre la pared. Ni, de Richard Stankiewicz (1923-83), que trabajaba con chatarra. Ni, de Ed Kienholz (1927-94), que desde 1972 fue co-autor de sus trabajos con su esposa Nancy Reddin Kienholz (1943), ensamblando objetos encontrados y de instalaciones a gran escala que llamaban cuadros. Ni, de uno de los artistas más influyentes de la segunda mitad de este siglo, Joseph Beuys (1921-1986), que creaba sus obras con objetos que eran parte de su vida, que los utilizaba tras convivir con ellos y tras haberles dejado su impronta.

En los setenta, tenemos artistas como Christian Boltanski (1944) o Nikolaus Lang (1941), que nos hablaban de la memoria y de la huella del objeto encontrado, a través de fotografías, videos, dibujos y textos. Y en los ochenta, algunos creadores se comportaban como arqueólogos y recogían desechos de las urbes (una amplia gama de materiales encontrados, materiales de construcción descartados o domésticos desechados) para crear sus obras, practicando lo que podemos denominar "arqueología urbana". Uno de ellos fue el británico Tony Crag (1949); en sus esculturas, empleaba simples técnicas como amontonamientos, particiones o aplastamientos de materiales, también manipulaba fragmentos de plástico y los colocaba para crear imágenes sobre el suelo o sobre la pared. Su primera obra de esta clase se llamó *New-Stones-Newtons-Tone* (1978).

En la década de los noventa, el grupo británico, conocido como Young British Art (YBAs), hizo un arte basado en el uso extenso de los objetos encontrados y de materiales desechados en la basura; liderado por Damien Hirst (1965) y apoyado y patrocinado por el millonario y propietario de la *Saatchi Gallery* Charles Saatchi (1943). De YBAs, queremos destacar: *A Thousand Years (Mil años)*, 1990, de Damien Hirst, formada por un contenedor que encierra una cabeza de vaca en descomposición y todo lo que generaba (gusanos y moscas,...); *My Bed* (1998), de Tracey Emin (1963), en la que utilizó objetos usados con una historia personal (su propia cama con las sábanas impregnadas de su sudor y su ropa interior manchada); y, la performance *Break Down* (2001) de Michael Landy (1963), trabajo en el que destruyó todo lo que poseía con un equipo de ayudantes en la antigua tienda de C&A en Londres. Y, por último, Brett Goldstone (Nueva Zelanda, 1958), que, también,

14 Artista de origen ruso que recogía en las calles de Nueva York maderas de casas demolidas, muebles y sillas, acumulando enormes reservas en su casa de Spring Street.

recurre, para crear sus obras, a las cosas que la sociedad usa y tira; es un “cosechador de las calles”, ha vivido en el barrio de Highland Park de Los Ángeles. Se le conoce como el artista de “detrás de las puertas del río”, ya que, en 1996, creó, *La River Shows*, aprovechando los entornos naturales para crear eventos.

2. EL TRASH ART

Lo visto hasta este momento lo podemos considerar como antecesor del **Trash art**¹⁵ o **Rubbish art**, movimiento artístico que nos remite a la posibilidad de crear esculturas, pinturas, instalaciones... a partir de la reutilización de objetos y materiales de desecho, sin ocultar su origen, ya que los residuos son recursos y, por tanto, materiales. Hay muchos creadores contemporáneos, dentro de este movimiento, que han sabido probar que pueden surgir la belleza o la denuncia social, de un montón de basura, demostrándonos que la creatividad y el ingenio pueden alimentarse incluso de los residuos asociados al hiper-consumo desenfrenado, en un mundo donde todavía millones de personas mueren de hambre.

Los artistas de este movimiento construyen sus trabajos con basura. Unos ayudan en campañas de concienciación medioambiental, limpiando las playas, los océanos, los ríos y las escombreras, o documentando, fotográficamente, la huella que deja la basura sobre nuestro planeta (vertederos y océanos) y la basura que se almacena en el interior de algunos animales. Muchos construyen obras de dos y de tres dimensiones, recogiendo, manipulando, almacenando, clasificando y reutilizando la basura. Varios practican el *upcycling*, o *supra-reciclaje*. Otros reciclan y experimentan con los materiales. Algunos trabajan en las calles de las ciudades y están más vinculados al *Street Art* o *Postgraffitti*, y, por último, uno tira, directamente, el arte a la basura.

2.1. Ayudan en campañas de concienciación medioambiental

Entre los que ayudan en campañas para crear conciencia ecológica, destacaremos a Mark Dion (Estados Unidos, 1961), que guarda objetos en expositores y vitrinas y nos cuenta la historia real de cada uno de ellos; en 2007, en la instalación *Fieldwork 04*, en el PRAE¹⁶, colaboró con el Museo de Historia Natural de Londres, clasificando, cuidadosamente, la basura encontrada en el Támesis, como homenaje al padre de la taxonomía moderna, el sueco Carl von Linneo¹⁷ (en el tercer centenario de su nacimiento). El artista y su equipo recogieron, analizaron y registraron una selección de elementos encontrados en las orillas de este río; después, los pusieron dentro

15 Consiste en utilizar restos domésticos o industriales descartados, reciclando materiales que se han desechado o pasado por alto para hacer configuraciones imaginativas y formas nuevas.

16 Proyectos Ambientales Educativos que desde las aulas de los colegios y desde la institución escolar se vinculan a la solución de la problemática ambiental de una zona (ciudad, región), permitiendo la generación de espacios comunes de reflexión y formación en valores.

17 Considerado el creador de la clasificación de los seres vivos o taxonomía.

de un invernadero-túnel, cerrado al acceso público. Este artista ha realizado otros proyectos similares, de nuevo, en Londres y en Nueva York. La escultora Michelle Reader (Reino Unido, 1975), en 2008, creó un retrato de una familia con su propia basura doméstica, recogida durante un mes. Su trabajo *'Bellyful of plastic'* (*Vientre lleno de plástico*), de 2016, fue parte de la campaña *Cleaner Támesis*, para la Autoridad del Puerto de Londres. Representaba a siete eperlanos (peces que nadan en este río), fabricados con basura recogida del río. HA Schult (Alemania, 1939), hizo, en 1996, una formación de guerreros de tamaño natural "Trash people", que denominaba ecológicos, reutilizando basura electrónica, latas de refrescos, botellas y juguetes, y, en 2010, el *Hotel Save the Beach*, construido con basura recogida en playas europeas. Ambas obras las ha mostrado en diferentes ciudades y espacios¹⁸. Sheela Gowda (India, 1957), en su obra *Darkroom* (2006), utiliza bidones de alquitrán desechados en la construcción de carreteras de su ciudad, para llamar la atención, sobre el uso de la basura como material de construcción, de los habitantes más pobres de las megalópolis en desarrollo del mundo. Cristina Pino (Argentina, 1962) y Gustavo Susanábar (Argentina, 1963), que trabajan en equipo a favor de la ecología, construyendo obras con metales y plásticos. Donna Colon (USA, 1966, vive en Panamá), que, con su obra, recapacita sobre la importancia de los pequeños gestos diarios en el cuidado del medio ambiente. El colectivo ugandés, Afrika Arts Kollectic, recolecta basura de las ciudades de su país en un proyecto de conservación ambiental. Aurora Robson (Canadá, 1972) reutiliza escombros de plásticos, que contaminaban el océano, antes de enviarlos al reciclaje; en 2008, fundó *Project Vortex*¹⁹, grupo de creadores que colaboran para reducir los desperdicios de plástico en el medioambiente. De este grupo es el **STUDIOKCA**, formado por Jason Klimoski y Lesley Chang, que, en su obra **Cuarto de nubes "Un minuto de Nueva York" (2014)**, han creado una nube con el número de botellas de plástico arrojadas en más o menos un minuto en los EE. UU. En el interior (hay espacio para 2 o 4 personas) gracias a la emergía solar, hay unas luces LED que brillan por la noche. Y Romual Hazoume.

Quizá el más conocido de los artistas de Benin que trabajo con objetos reciclados sea Romual Hazoume (1962). Consciente de la situación de África y del etnocentrismo como forma de acercamiento entre Occidente y África, enuncia: "Devuelvo a Occidente lo que le pertenece, es decir, los retos de la sociedad de consumo que nos invaden diariamente. (Revilla, 2017: 107).

La eco-artista tailandesa Pom (Prasopsuk Lerbviriyapiti) desde el Tsunami de 2004, recoge los desechos en las playas de su país. En 2017, realizó una campaña con la ONG

¹⁸ *Trash people* se pudo ver en: en Luxemburgo, las Pirámides de Guiza, la Gran Muralla China, Roma, la Plaza Roja de Moscú, la Plaza de la Catedral de Colonia y la Plaza Real de Barcelona. Y *Hotel Save the beache* (tenía dos plantas y se podían alojar 10 personas), se vio en varias ciudades europeas (Madrid, Roma...).

¹⁹ Una organización sin ánimo de lucro compuesta por artistas, diseñadores y arquitectos de todo el mundo que trabajan con plástico.

Greenpeace²⁰ en el Centro de Arte y Cultura de Bangkok, denominada: *Corazón para el océano: libérate del plástico*.

La obra, titulada 'Océano azul: un mensaje desde el mar', de unos 5 metros de diámetro y 3,5 metros de alto, es una especie de carrusel de plástico decorado con peces y medusas realizados con tapones, bolsas y otro tipo de despojos del mar. Para este proyecto, la artista ha contado con la ayuda de 70 voluntarios de Greenpeace que a lo largo de dos meses han recogido desechos en las playas de distintos lugares de Tailandia, incluidos Phuket, Si Chang, Samet y Chonburi (EFE: 2017).

La huella que deja la basura sobre nuestro planeta es el leitmotiv de algunos artistas que la documentan fotográficamente: Chris Jordan (Estados Unidos, 1963), entre 2003-2005, realizó la serie, *Intolerable Beauty. Portraits of American Mass Consumption* (*Belleza intolerable. Retratos del consumo masivo estadounidense*) donde nos mostraba los desechos amontonados en los vertederos (montañas de materiales electrónicos) en su proceso de reciclaje. Y, en su proyecto *Albatros* (2017), nos revelaba la basura que se puede almacenar en las entrañas de un pájaro muerto. Vick Muniz (Brasil, 1961)²¹ crea imágenes a gran escala con objetos que recoge en los basureros de grandes dimensiones, para, posteriormente, fotografiarlas (también trabaja con alimentos caducados). Mandy Barker (Reino Unido, 1964) se acopia de fragmentos de plásticos que flotan en los océanos, los organiza a modo de restos arqueológicos y los documenta; en su trabajo *Hong Kong Soupla* (2012-2016) retrató la basura hallada en 30 playas de ciudades chinas.

2.2. Realizan trabajos de dos y tres dimensiones reutilizando los restos descartados en la basura

Estos artistas recogen materiales y objetos de la basura, los manipulan, los re-organizan (almacenan, clasifican), los reutilizan y reaprovechan y, en algunos casos, los reinterpretan, sirviéndose de ellos como material para construir sus trabajos, en dos y en tres dimensiones; queremos destacar a: Justin Gignac (Estados Unidos), en 2001, comenzó a recoger la basura de Nueva York, para posteriormente empaquetarla (packaging)²² en pequeños cubos de metacrilato transparentes (firmados, numerados y fechados) y venderla; en marzo de 2007, creó la primera edición internacional de *NYC Garbage*²³ (*New York City Garbage*). Leo Sewel (Estados Unidos, 1945) construye esculturas multicolores en tres dimensiones con objetos reconocibles, recogidos en las basuras; ha creado obras de arte público para la Agencia de

20 Según Greenpeace los seis países que más contaminan con desechos en los océanos son: China, Indonesia, Filipinas, Vietnam, Sri Lanka y Tailandia.

21 Todo el proceso artístico de Muniz se grabó en el documental "Waste Land" (2011), dirigido por Lucy Walker.

22 Término de la lengua inglesa que se refiere a empaquetado o envasado. La RAE no lo incluye en su diccionario.

23 Basura de la ciudad de Nueva York.

Protección Ambiental de los Estados. Jinks Kunst (Suiza, 1976) guarda y almacena filtros de cigarrillos (colillas) y elementos domésticos de plástico para hacer retratos. Pascale Marthine Tayou (Camerún, 1967) recoge plásticos de los vertederos y hace sus *Plastic tree*. El Anatsui (Ghana, 1944) recupera materiales para crear una amplia variedad de formas escultóricas novedosas; su obra más famosa está construida con tapas de aluminio, "*instalaciones de tapas*". Thomas Deininger (Estados Unidos, 1970), con miles de pequeños objetos, desde 1994, elabora sus impresionantes instalaciones, que están a medio camino entre el cuadro y la escultura; reinterpreta cuadros famosos de artistas famosos como Diego Velázquez o Vincent van Gogh. Jane Perkins (Reino Unido, 1979), re-interpreta cuadros emblemáticos e imágenes de personajes famosos, utilizando juguetes, conchas, botones e incluso joyas. Handiwirman Saputra (Indonesia, 1975), ha desarrollado un arte estético de desechos de objetos usados. Encuentra sus materiales en contenedores de eliminación de residuos o maderas de las orillas de los ríos. Xu Bing (China, 1955), en su *The phoenix project*, crea unos animales alados gigantes con diferentes materiales (vigas de acero, herramientas, etc.) recogidos y encontrados en las escombreras de demolición de zonas urbanas de China. Robert Bradford (Reino Unido), desde 2002, crea esculturas de tamaño natural de seres humanos y animales, ensamblando pedazos de plástico de juguetes. Ptolemy Elrington (Reino Unido, 1965), reaprovecha una de las partes menos nobles del coche, el tapacubos, y los convierte en animales. Jean-Luc Cornec (Francia, 1955) reinterpreta los objetos que conocemos; es muy célebre por su instalación-rebaño "*TribuT*" (2014)²⁴, construida con las tripas de viejos teléfonos en desuso. Mikel Aparici (España, 1963), se considera un arqueólogo urbano, aprovecha las chatarras y objetos de hierro y madera desechados, los ensambla y crea con ellos esculturas de animales. Sayaza Ganz (Japón), maneja objetos domésticos reciclados, de plástico y de metal para construir animales "(...) fue educada en la creencia de que todos los objetos y organismos tienen espíritus, y los objetos que son desechados antes del final de su vida útil 'lloran por la noche dentro del cubo de la basura(...)' (Aryse, 2013).

Mike Kelley (Estados Unidos, 1954-2012) creaba montajes multicolores, ensamblando muñecos de trapos y animales de peluches encontrados. Natsumi Tomita (Japón, 1986), crea una fantástica colección de autómatas, sus "*The small forest*". Bernard Pras (Francia, 1952), construye imágenes icónicas en 3D con chatarra, comida y objetos hallados en la ciudad. Desarrolla la técnica de la anamorfosis en la construcción de sus obras; nos recuerda la obra pictórica del artista italiano del Renacimiento Arcimboldo. Will Wagenaar (Estados Unidos), hace esculturas de robots a partir de chatarra reciclada. Ida Ekblad (Noruega, 1980), mezcla poesía, materiales encontrados y pinturas. Rachel Harrison (Estados Unidos, 1974) construye extrañas composiciones artísticas con objetos cotidianos usados (ambientadores, latas de conservas, comida falsa, muñecas Barbie, pelucas, maniqués). Miguel Rivera (México), crea obras de arte con partes de ordenadores reciclados, CD's, y partes de autos viejo.

²⁴ Expuesta en el Museo de las Comunicaciones de Frankfurt.

2.3. Practican el upcycling o supra-reciclaje

Algunos artistas practican el upcycling o supra-reciclaje, un concepto muy medioambiental que permite que los materiales se guarden, reutilicen (como materia prima) y se recuperen para crear objetos que tengan un valor cultural, y para generar un impacto positivo en el medio ambiente, como Bruno Lefèvre-Brauer (+Brauer, Francia), que, con materiales industriales desechados, crea esculturas de robots iluminados, *retro-futuristas*, y pacíficos, o, Marta Sanmamed (España, 1969), que reutiliza las bolsas de plástico de los disfraces que elaboran los niños/as en los colegios y trenza con ellas espectaculares jardines verticales.

2.4. Reciclan y experimentan con los materiales

Otros creadores reciclan y experimentan con los materiales desechados y la luz, como Dieter Wiegman (Holanda, 1944), que trabaja, desde la década de los setenta, con las sombras proyectadas por los amontonamientos de basura “*esculturas de luz*”, en ellas las sombras muestran una imagen diferente a la del amontonamiento de desechos y transforma la fealdad en belleza. Tim Noble (Reino Unido, 1966) & Sue Webster (Reino Unido, 1967), artistas asociados con la generación del post-YBA²⁵, e influenciados por el punk rock, también investigan con la luz y los desperdicios, creando ‘*Obras claras*’ y ‘*Obras en la sombra*’. Y David Batchelor (Reino Unido, 1956) que construye cajas de luz con neones de colores, utilizando trozos de desechos industriales y piezas recuperadas de las calles de Londres.

2.5. Street Art o Postgraffitti

Algunos autores están más vinculados al Street Art o Postgraffitti y realizan sus intervenciones directamente en la calle como: Bordalo II (Portugal, 1987) crea murales en edificios y tapias, con restos de basura y chatarra; generalmente representan animales callejeros que nos observan. Francisco de Pájaro (España, 1970), en 2009, comenzó un proyecto de arte callejero *super-efímero*, al que llamó “*Art is Trash*”, pintando directamente sobre la basura de las calles de Barcelona, poco antes de ser recogida. Tras sentirse ignorado en esta ciudad, se trasladó a Londres²⁶, donde ha encontrado el reconocimiento internacional. Krzysztof Wodiczko (Polonia, 1943) trabaja en Nueva York con el propósito de concienciar a la sociedad sobre el problema de las personas que viven sin recursos; en su escultura habitable *Homeless Vehicle* (1988-89), diseñó y construyó un vehículo funcional, con materiales reciclados, que pretendía dar una solución a la exclusión social que sufren las personas sin recursos de esta ciudad.

25 Post-YBA se refiere a artistas británicos que surgieron en la década de 2000 después de Young British Artists (YBAs o YBA).

26 Sus intervenciones se realizan directamente en las zonas de recogida de basura en la urbe. Tienen un carácter efímero, ya que son recogidas por servicio de limpieza y van directamente al vertedero.

El prototipo de Vehículo para personas sin hogar apareció en las calles, plazas y parques de Nueva York y Filadelfia durante dos años. Sus ediciones se pueden encontrar en las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo MOCAK en Cracovia, el Museo de Arte Contemporáneo en Lyon, y el Museo Hirshhorn y el Jardín de Esculturas en DC. (Sural, 2016)

Maxwell Rushton (Reino Unido, 1989), en 2016, presentó en Londres su obra *'Left Out (Excluidos)*²⁷, escultura (móvil) con forma humana sentada y encerrada en una bolsa de basura negra, que colocó en varias calles, a modo de homeless, su propósito era concienciar a la sociedad sobre este problema. El artista filmó las reacciones de los transeúntes cuando se encontraban con su obra.

2.6. Últimas tendencias

Por último, queremos destacar unas de las últimas tendencias en este tipo de manifestación artística, el Art Bin²⁸, que es una iniciativa artística de Michael Landy, para la South London Gallery en 2010; colocó (dentro de ese espacio) un contenedor de 600 metros cúbicos, de paredes de cristal, que se iba llenando, progresivamente, de obras de artistas reconocidos (seleccionadas por él), para su destrucción; al término de la exposición todas se arrojaban en un vertedero municipal²⁹. La búsqueda del tesoro de Thomas Dambo (Dinamarca), con su obra *The Six Forgotten Giants (Los seis gigantes olvidados)*³⁰, seis criaturas enormes, construidas con la ayuda de voluntarios, con madera de desecho y otros materiales reciclados, que están escondidas en bosques o cerca de los ríos de los suburbios de Copenhague, pretende sacar el arte de los museos, proponiendo un juego para encontrar a estos gigantes. Y, dos obras de Tom Friedman (Estados Unidos, 1965), que está considerado uno de los artistas conceptuales más vanguardistas del momento; en la primera, en 1992, metió 300 bolsas de basura, unas dentro de otras y, en la segunda, expuso una bolita de 0,5 milímetros de sus excrementos.

Todavía estaba pensando en términos de escala y fragilidad, lo que me llevó a pensar en cuál sería la menor cantidad de material presentable que tuviera el mayor significado. Entonces pensé en usar mi propia mierda y armar con ella una pelota. Quería que fuera esférica: que tuviera forma, que no fuera sólo material. Era pequeña, tenía cerca de medio milímetro de diámetro. La presenté sobre un pristino cubo blanco como pedestal, porque quería establecer una relación entre el icono minimalista y la mierda. Quería que el tamaño creara una especie de puente entre la idea y su presencia física, que uniera las dos cosas (Cooper, 2001).

27 Página de Maxwell Rushton sitio web: <http://maxwellrushton.com/projects/left-out/>

28 Expresión inglesa traducible como "arte del cubo de basura o el cubo de basura del arte".

29 Página oficial de la South London Gallery (SLG). Sitio web: <https://www.southlondongallery.org/exhibitions/michaelHandy-art-bin/>

30 Página oficial de Thomas Dambo. Sitio web: <https://thomasdambo.com/works/forgotten-giants/>



Fig.1. Detalle de *Alerta*, Monasterio de Prado, Valladolid, 2001. Fuente: J. Ajarza. Cortesía de la Junta de Castilla y León.

3. LA BASURA COMO RECURSO ARTÍSTICO EN NUESTRAS INSTALACIONES

3.1. *Baccalaureus*, 1993. Objetos encontrados y reutilizados

Nuestras primeras incursiones en el *Trahs Art* tuvieron lugar en el año 1991 con la instalación *Alerta*, en la que incorporamos elementos metálicos, desechados por la industria, en algunas piezas de la ciudad de cristal. Pero, cuando tomamos conciencia del tema y lo desarrollamos plenamente, fue en octubre de 1993, con la exposición *BACCALAUREUS*³¹, en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, con motivo de la celebración del centenario de la inauguración de este edificio, uno de los más interesantes de la arquitectura decimonónica española, cuya función era albergar la Facultad de Medicina y Ciencias³². Cien años después,

31 *Baccalaureus*, supone 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* (2002-2008), una instalación con un claro desarrollo procesual. Además, elementos de este *Espacio Ordenado* se han incorporado en otras exposiciones como en la reinstalación y reinterpretación de la instalación *Grenze (En la Frontera, At the border...)* en: el Palau Virreina (Barcelona, 1995), dentro de la exposición REORDENACIONES. 10 años de arte contemporáneo en La Artesa de Gracia; en la sala Sant Juan (Lérida, 1995); en el Centre d'Art Contemporain de (Saint Cyprien, Francia, 1997); en las Salas municipales de Gerona (1997); y, en el Horno de la Ciudadela (Pamplona, 1998). En la exposición *EL PAPEL TODO LO AGUANTA. Escultura* (Zaragoza, 1999) en el Museo Pablo Serrano. También, piezas del *Espacio Epidérmico* han participado en: *ART ROOMS* Espacio Residencia III (Barcelona, 2000) y, en la reinterpretación de *Depredación* en: Torre de Ariz (Basauri, 1996); en la Sala Amós Salvador (Logroño, 2001) dentro de la exposición XYZ O XII; y en la sala Bayeu del edificio Pignatelli (Zaragoza, 2001).

32 Realizado por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena (1849-1910) que fue quien planificó esta emblemática construcción, que, tras seis años desde el inicio de las obras, se inauguró el 18 de octubre de 1893. En octubre de 2018 se ha conmemorado su 125 aniversario.

la función había variado considerablemente, conservaba la Cátedra de Medicina y la antigua biblioteca, y estaba destinado a desarrollar, entre otras, la programación cultural del Área de Actividades Culturales de la Universidad de Zaragoza, y, de esta manera, proyectar a la sociedad aragonesa diversos actos culturales, exposiciones y conciertos que se desarrollan en su interior a lo largo del curso académico (en este momento comenzaron las obras para su restauración que finalizaron en 2008).

Para llevar a cabo el proyecto, analizamos, previa y rigurosamente, el edificio con el fin de plantear unas intervenciones espaciales relacionadas con la historia del mismo, además incorporamos elementos, términos y conceptos relacionados con el lugar. “*Los artistas conciben cuatro espacios marcadamente diferenciados en los que incorporan elementos, términos y conceptos relacionados con el lugar trascendiendo su especificidad*” (Donaire, 1993: 7). *Espacio Ordenado, Espacio Epidérmico, Espacio Ornamentado y Realidad Óptica*, cuatro instalaciones específicas, directamente relacionadas con el significado de este inmueble, que se ubicaron en los pasillos de la planta primera o noble. Denominamos la muestra –*Baccalaureus*–, en alusión a los títulos académicos de bachiller otorgados por este tipo de instituciones.

En el **Espacio Ordenado**, nos interesaba reflejar a la universidad como un centro de producción de conocimiento; se constituye en un espacio que alberga y protege innumerables datos perfectamente ordenados en la monumental Biblioteca General Universitaria, contenedora del saber acumulado durante siglos, tantos como los que acumula la fundación de la universidad. Para este trabajo, se re-utilizaron unos viejos archivadores (fuera de uso) de la biblioteca, encontrados y rescatados (antes de ser arrojados a la basura) de los sótanos del edificio, para otorgarles un papel principal y significativo. Para su desarrollo espacial, tuvimos en cuenta las funciones de los archivadores que son: asegurar la máxima rapidez en la localización de un libro o documento; reunir ordenadamente todos libros de la biblioteca y asegurar la perfecta conservación de los documentos. “*El saber*”, habitualmente, se ha depositado en este tipo de archivadores (gavetas), dentro unas fichas (guías), o tarjetas indicadoras, de cartón, provistas de una pestaña en la parte superior (rótulo); estas guías se usaban para dividir las gavetas en secciones, e indicar donde debían archivar, o localizarse los documentos. Para la ubicación de las 27 gavetas y su mueble, con una linealidad ordenada, en el espacio expositivo, utilizamos el sistema alfabético, que sigue una secuencia lógica que designa, a cada uno, su sitio respectivo en el lugar. Cada archivador-objeto-encontrado (rescatado) jugaba conceptualmente con el significado que nos inspiraban las letras del abecedario siempre vinculadas con algún aspecto del edificio Paraninfo³³. Una parte de esta obra forma parte del Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Zaragoza³⁴.

33 La C de conserva, CH de chip, D de Descartes, E de Edificio, J de jeringuilla, N de Número, O de Objetos, hasta un total de 27 cajas. Reseñar que la letra N es colocada en un cajón del mueble archivador para que el público interactúe con ella a su antojo y la reivindique.

34 Página oficial de la Universidad de Zaragoza. Sitio web: http://patrimoniocultural.unizar.es/historico_artistico (Filtrar por siglo XX, después filtrar por ubicación Paraninfo y después ir página 18).



Fig. 2. *Espacio ordenado* de la exposición *Baccalaureus*, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza 1993. Fuente: J. Prieto.

Espacio ordenado. Instalación. Técnica mixta compuesta por tres archivadores metálicos del tipo carril, que contienen cada uno papel fotocopiado, cristal y espejo (10,3 x 13,5 x 54,1 cm) Z, N, E. cada letra aparece en cada una de las etiquetas introducidas en las ventanillas frontales de los tres archivadores (Giménez, 2004: 208).

El **Espacio Epidérmico** hacía alusión directa a la donación del jesuita y naturalista Longinos Navas, uno de los entomólogos españoles más sobresalientes del primer tercio del siglo XX, que fundó la Sociedad Entomológica de España. Esta colección, reunida por él a lo largo de sus cuarenta años de docencia en el colegio Jesús María del Salvador³⁵ (Jesuitas) de Zaragoza, se mostraba en la planta calle del edificio. Esta compuesta por unas setecientas piezas que incluyen animales naturalizados procedentes de todo el mundo y una espectacular colección de insectos. Desde 2015, forman parte del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de Zaragoza. Para esta intervención, nos comportamos como arqueólogos urbanos, utilizando materiales de construcción descartados, escombros y objetos encontrados en las basuras de la ciudad. Con ellos y pieles de animales, elaboramos diversas piezas que tenían un denominador común con los animales ubicados en el paraninfo: *“no hay nada más profundo que la piel”*, ya que todo lo que existe en el interior de los animales naturalizados es engañoso, pues sólo

35 Fue profesor y confesor de Luis Buñuel cuando este estudiaba en este colegio, en Zaragoza. De aquí le viene, en opinión de algunos, a Buñuel la pasión por la entomología.

permanece intacta la superficie, o epidermis del animal. Insistimos en el aspecto, quizás, más lúgubre de la taxidermia (del griego "taxisa" -arreglo o colocación- y del griego "dermis" -piel-), que da lugar a la exhibición de un conjunto de animales, en apariencia vivos, pero disecados para facilitar su exposición, estudio y conservación; expuestos con la intención de educar en el conocimiento de las diversas especies animales, muchas de ellas extinguidas. Es el arte de dar vida a lo inerte (ya que se intenta dar expresión al animal como cuando esta en su hábitat) que, por otro lado, requiere de un taxidermista que debe tener una gran formación científica, debe ser no sólo habilidoso y escultor, sino también gran conocedor tanto de las ciencias naturales como de la anatomía animal. Todo esto constituye 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.



Fig. 3. *No hay nada más profundo que la piel* de la exposición *Baccalaureus*, Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza 1993. Fuente: J. Prieto.

Para concretar la idea de este espacio, se creó la serie *No hay nada más profundo que la piel*, construida a partir de objetos encontrados y pieles. Estaba formada por piezas de un gran impacto visual buscado para atraer y repeler al espectador. Para una de ellas, arreglamos y colocamos una piel de zorro en lo más profundo de una mesa circular de madera y cristal (llevaba dos incisiones verticales en forma de moldura que dejaban ver el interior: la piel). Para otra, encerramos, dentro de una caja de madera alargada, recorrida por una moldura decorativa (en la parte superior) pieles de zorro y las protegimos tras un cristal. Y para una tercera, *El canto del cisne*, colocamos y arreglamos unas plumas blancas de cisne en el interior de una caja (encontrada) de madera y cristal, que actuaban como metáfora de un final anunciado. Además, incrementamos el significado dramático con la huella de una bala (sobre lacre rojo) en la parte inferior derecha de la pieza.

Para el **Espacio Ornamentado**, nos inspiramos en la belleza ornamental del edificio. De la que hay que destacar sus medallones, bustos y esculturas en que aparecen científicos, sabios, médicos, etc. Éste es el motivo que nos inspiró para realizar una serie de piezas que incorporaban algunos de los motivos decorativos que, alejados de la función para la que fueron creados, se individualizaban, descontextualizaban e incorporaban al discurso artístico. Para su reproducción, nos servimos de tuberías de plomo (posteriormente fundidas) y de restos de escombros urbanos.

3.2. A cielo abierto, 1996. **Taller que favorece la reutilización y el reciclaje**

Este proyecto estaba vinculando a dos conceptos que se trabajan conjuntamente: la educación artística y la educación ambiental. Debido a nuestra preocupación medioambiental por los residuos que se generan dentro de los entornos más próximos, se trabajó una estrategia de concienciación en materia de reciclaje, favoreciendo la reutilización de estos desechos en el aula, para que los estudiantes (de distintas edades) vieran la importancia que tiene reciclar, ya que favorece el cuidado del medio ambiente. Con esta práctica, les enseñamos los diferentes usos que pueden tener los residuos o cualquier objeto que comúnmente es considerado basura, pudiéndolos emplear para realizar trabajos artísticos. Y buscábamos formar, concienciar y sensibilizar a los/as estudiantes (universitarios) en temas relacionados con la sostenibilidad y la gestión de residuos, ya que queremos que miren, con otros ojos, su entorno más próximo, que descubran cómo lo pueden transformar y que lo hagan a partir de una manera "comunicativa", "comprometida", "participativa" y "corporativa".

El Taller de acción plástica *A cielo abierto* fue una instalación efímera (50 x 20 m.) en el estanque del Campus de la Universidad de Zaragoza. Este proyecto se realizó en la primavera de 1996; para su desarrollo contamos con la colaboración de 200 estudiantes del colegio Jesús María del Salvador y con 60 estudiantes de la Universidad de Zaragoza. La metodología utilizada, para desarrollar esta actividad fue activa y participativa;



Fig.4. *A cielo abierto*, instalación efímera en el estanque del Campus de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza 1996.
Fuente: J. Prieto.

Índice

estaba basada en la corriente pedagógica del constructivismo, donde es el estudiante el protagonista y construye su aprendizaje a partir de sus experiencias. Los/as alumnos/as de Jesuitas se ocuparon de reciclar envases de tetrabrik de sus almuerzos y de sus casas (desde el mes de marzo hasta mayo). Con estos pequeños gestos diarios, recapacitábamos sobre la importancia (del individuo) en el cuidado del medio ambiente. Estos recipientes fueron limpiados, almacenados y clasificados, para posteriormente construir con ellos *A cielo Abierto*, con un mensaje pintado de color blanco y negro, que flotaba sobre el agua del estanque (evocando los plásticos que flotaban en el océano Pacífico Norte)³⁶. Una vez acabado el taller, se documentó la intervención fotográficamente y se elaboró una pequeña serie de objetos- artísticos (11 x 7 x 4 cm.) numerados (con tetrabriks forrados con la imagen de la intervención); uno de ellos pertenece a la colección del MACBA de Barcelona.³⁷

36 El año 1989 en una publicación de *National Oceanic And Atmospheric Administration* (NOAA) se daban los resultados obtenidos en laboratorios de Alaska que midieron plástico que flotaba en el océano Pacífico Norte en Day, Robert H.; Shaw, David G.; Ignell, Steven E. (1989). «Quantitative distribution and characteristics of neustonic plastic in the North Pacific Ocean. Final Report to US Department of Commerce, National Marine Fisheries Service, Auke Bay Laboratory. Auke Bay, AK» (PDF). NOAA. pp. 247-266.

37 Página oficial del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Sitio web: <https://www.macba.cat/es/a00500>

3.3. Reciclaje de papel para grabados (1999-2003)

En algunas de nuestras instalaciones, hay una serie de grabados (xilografías) con papel recuperado de hueveras y embalajes de frutas. Para elaborar este papel, usamos cartón reciclado (ya utilizado) recogido de la basura, como materia prima y, mediante un proceso de recuperación, lo transformamos en un nuevo producto, en un papel manufacturado, con un acabado irregular con barbas³⁸, que tiene una superficie texturizada, un gramaje de 350 gramos (aproximadamente) y un color jaspeado. La primera serie de xilografías fue sobre laberintos³⁹, con la instalación-sonora *Recipientes para Nada* en la sala CAI-Luzán (Zaragoza, 1999). Decidimos firmarla con caligrafía china; su significado era: “Pequeño bosque de la fortuna”, ya que queríamos reivindicar la preservación de los bosques.



Fig. 5. Grabado *Extensions in Time and Space*, Escuela de Arte de Logroño. Actual (Escenario de Culturas Contemporáneas) Logroño, 2001. Fuente: Javier Ayarza Cortesía de La Junta de Castilla y León.

³⁸ Parte de pasta que queda depositada en los laterales de la forma en el proceso de fabricación del papel.

³⁹ Esta serie tomó parte en la reinterpretación de esta instalación en la sala *Can Sisteré* en Santa Coloma de Gramenet (Barcelona, 1999).



Fig. 6.-Detalle del grabado *Laberinto*, de la exposición *Recipientes para Nada*. Sala CAI-Luzan de Zaragoza 1999.
Fuente: Javier Ayarza. Cortesía de La Junta de Castilla y León

La industria papelera y de celulosa ocupa el quinto lugar del sector industrial en consumo mundial de energía, y utiliza más agua por cada tonelada producida que cualquier otra industria. También, la industria pastero-papelera se encuentra entre los mayores generadores de contaminantes del aire y del agua, así como gases que causan el cambio climático (Soto, 2005).⁴⁰

En el año 2000, con motivo de la interpretación de *Alerta* en Guernica, hicimos una nueva serie de xilografías sobre el bombardeo de Guernica⁴¹ Kultur-Etxea. (Guernika, 2000). Y, en 2001, se hizo otra serie para la exposición *Refugio o puesto de seguridad relativa* en Colegio de Arquitectos de Aragón. (Zaragoza 2001).

40 Miguel Ángel Soto, es el responsable de la campaña de bosques de Greenpeace.

41 Esta serie se ha podido ver en la re-instalación *Alerta* en: Escuela de Artes, dentro del Festival internacional "ACTUAL" (Logroño, 2001); en la Fundación Díaz Caneja (Palencia, 2001); en el Monasterio de Nuestra Señora de Prado (Valladolid, 2001); en la sala Lucio Muñoz (León, 2001) en la Casa de las Conchas (Salamanca, 2001); en el Museo Zuloaga (Segovia, 2002); en el Museu da Ciência e Indústria (Oporto, 2003); en la Casa das Artes (Oporto, 2003); y en Maushábitos. Espaço de Intervenção Cultural. (Oporto, 2003); en la exposición CINCUENTA OBRAS DE ARTE PARA ILUSTRAR EL BOMBARDEO DE GUERNIKA en Casa de Cultura (Guernica, 2013). También se han mostrado en XV- XVI PREMIO DE ARTE ISABEL DE ARAGON, REINA DE PORTUGAL. Palacio de Sástago (Zaragoza).



Fig. 7. *Elementos de un Mundo Feliz. ELF (La mentira no existe). Las rosas no hieren*. Colección DGA. (Premio 9º Certamen Artes Plásticas, 1992). Pieza perteneciente a la exposición *Recipientes para Nada*.

3.4. Evidences. Crime Scene Investigacion (C.S.I.), 2006-2018

En las sociedades contemporáneas, existe una gran crisis medioambiental, causada, entre otras cosas, por el enorme incremento de la poblacional mundial y por las actividades desarrolladas por el ser humano, que generan una elevada contaminación y una gran cantidad de residuos y desechos, provocando un impacto que deteriora el medioambiente. Además, en estas sociedades, el consumismo es un comportamiento social que consiste en comprar, usar y tirar bienes en plazos muy cortos. Por este motivo, se acumula diariamente, en las grandes ciudades, una gran cantidad de material de desecho.

Evidences C.S.I. se enmarca en un proceso de investigación sobre nuestra sociedad, sus hábitos hiper-consumistas y sobre la generación de contaminación medioambiental en forma de desechos físicos y químicos, causada por las actividades humanas, que acaban fluyendo en el cauce de los ríos o amontonándose en sus orillas, favoreciendo la degradación del medio ambiente y el deterioro del entorno de sus riberas en detrimento del equilibrio del ecosistema natural. El territorio geográfico de indagación (de este trabajo) es el ecosistema único del río Gállego, contaminado desde 1975 por un pesticida llamado lindano (considerado altamente cancerígeno por la OMS y prohibido hace 25 años en Europa), que se utilizaba en la agricultura, ganadería y para tratar los piojos y la sarna.

No hay forma de deshacerse de estos contaminantes, y menos en estos volúmenes”, sostiene Polanco⁴². “Se ha encontrado lindano hasta en el mismo delta del Ebro, por lo que no es un problema local ni comarcal, es una afección que podría destruir toda la cuenca del Ebro (Brunat, 2016).

Este pesticida, en el agua, ni se ve ni huele. Cientos de miles de toneladas de residuos de lindano fueron vertidos por la empresa Industrias Químicas del Noroeste S. A. (Inquinosa), ubicada en Sabiñánigo, desde 1975, y se filtraron en las aguas del río Gállego. Esta empresa tuvo que cerrar en 1989, debido a que la Diputación General de Aragón paralizó la producción de este pesticida. Estos vertidos crearon un problema de salud pública, ya que toman aguas del río, para su red de suministro, 23 poblaciones, entre ellas San Mateo de Gállego. Todavía, en 2017, la Confederación Hidrográfica del Ebro detectó la presencia de lindano en las aguas de este río.

El hexaclorociclohexano (HCH), el principal residuo de la fabricación de lindano en las instalaciones de Inquinosa en Sabiñánigo, cerradas hace ya 29 años, sigue presente en las aguas del río Gállego tres años después del vertido provocado con el traslado de los residuos al nuevo vertedero de Bailín a mediados de 2014, según confirma el Informe de Sustancias Peligrosas de la Confederación Hidrográfica del Ebro (CHE) referente al 2017 (Bayona, 2018).

42 Activista de Ecologistas en Acción y el mayor experto nacional en la catástrofe del lindano.

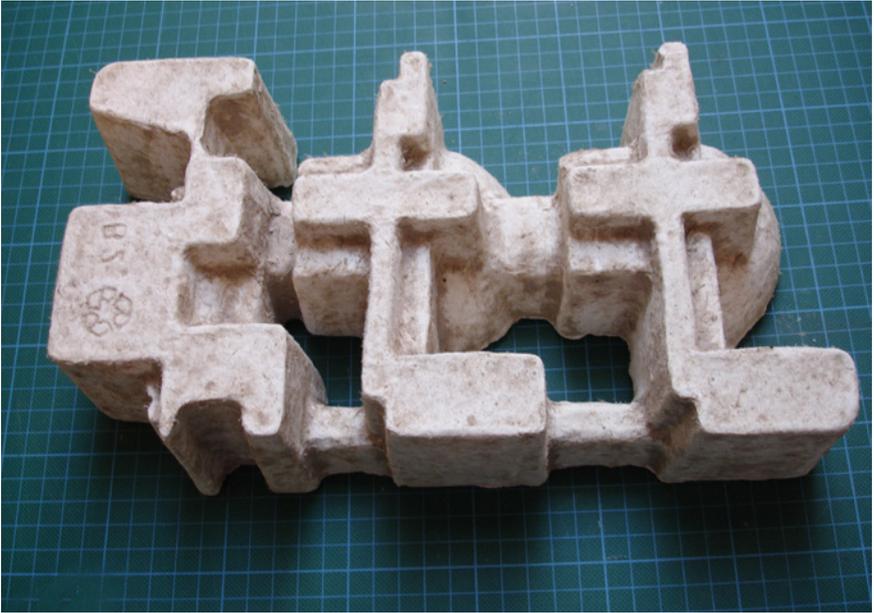


Fig. 8. Evidences C.S.I. Fuente: J. Prieto.



Fig. 9. Evidences C.S.I. Fuente: J. Prieto.



Fig. 10. Evidences C.S.I. Fuente: J. Prieto.

Para la realización de este proyecto, fotografiamos la basura en el lugar que se encontraba y creamos un mapa de localización de la ubicación de cada objeto encontrado; a continuación, lo recolectábamos (principalmente objetos residuales) de las riberas de río Gállego, desde San Mateo de Gállego hasta su desembocadura en el río Ebro, en Zaragoza. Posteriormente, los limpiábamos, los almacenábamos, los clasificábamos y los utilizábamos para que tuvieran otra función, la representación plástica: "una búsqueda de los contenedores que sirven para embalar y proteger objetos, alimentos, y máquinas, y su problemático reciclaje" (Prieto, 2008: 30). Para construir nuestros objetos artísticos, utilizábamos estos restos de basura encontrados, a modo de molde original; con ellos obtuvimos (utilizando escayola) objetos escultóricos.

3.5. Millan's cherry tree house (2007-2018)

En este trabajo, retomamos nuestro interés por el concepto refugio, pero, ahora, desde un desarrollo hedonista, ya que es un refugio, en construcción, para una poética contemplativa. *Millan's cherry tree house* es un *work in progress*, que comenzó en el verano de 2007 en Cerralbo (Salamanca), y aun, no ha concluido. El material utilizado para construir esta casa/refugio, elevada del suelo en lo alto de un cerezo, es madera de pales⁴³, reciclada, y piedra (granito) de la zona.

⁴³ Se empezaron a utilizar en la Segunda guerra Mundial, para el suministro a las tropas. Sus medidas están relacionadas con el ancho de los vagones de los trenes.

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 (Prieto, 2012; 89).

3.6. No. Nos restauréis, 2018

En 2018, se conmemoró el ochenta aniversario del final de la batalla de Teruel, que tuvo unos efectos devastadores para la ciudad y su patrimonio artístico; por este motivo, en colaboración con el director del Museo de Arte Sacro, Pedro Luis Hernando Sebastián, se creó la instalación -sonora "No. Nos restauréis", en el Claustro de este museo; estaba formada por fragmentos de retablos destruidos durante la guerra civil española, almacenados en el seminario de Teruel, y por voces rotas de testigos de esta contienda. Esta obra parte de la destrucción de la materia para, posteriormente, hacer una reconstrucción de la misma con los fragmentos encontrados.

Este tipo de actuaciones artísticas han sido desarrolladas por artistas como Cornelia Parker (Reino Unido, 1965), que, con sus obras, directa o indirectamente, alude a procesos de descomposición y destrucción. En 1991, convenció al ejército británico para que volara una pequeña cabaña que se encontraba aislada en un campo inglés; con la materia destruida, construyó su obra *Cold Dark Matter*, en la que suspendió del techo todos los fragmentos encontrados en la deflagración, simulando de alguna manera el momento de la explosión. O Dionisio González (Gijón, 1965, vive en Sevilla).

Elegía 1938 llega de la mano de un video, que documenta cómo se dinamita una casa de un barrio de chabolas construidas con desechos, en Brasil.

La escultura propiamente dicha consta de dos partes diferentes: la primera es de origen industrial, mientras que la segunda fue realizada con los restos de madera natural y contrachapada de la chabola destruida. González los instala en el espacio para atrapar un momento de la explosión. (Barro, 2008:108)

Y, el artista Nava **Lubelsky** (Estados Unidos, 1968), que en sus trabajos explora el contrasentido de destruir y reparar utilizando papel triturado que se reagrupa en bobinas que nos recuerdan las secciones transversales de los árboles.

La exposición-instalación No nos restauréis, presentada en febrero de 2018 en el Claustro del Obispado de Teruel, se ha formado con fragmentos y restos de esculturas. Imágenes religiosas procedentes del seminario de Teruel, dañadas, explosionadas, casi destruidas, de forma intencionada, durante la guerra civil española. Se completó con otros fragmentos inmateriales: las voces de testigos, de supervivientes de aquellos hechos y algunos ruidos concretos de este conflicto (Prieto, 2018: 30).

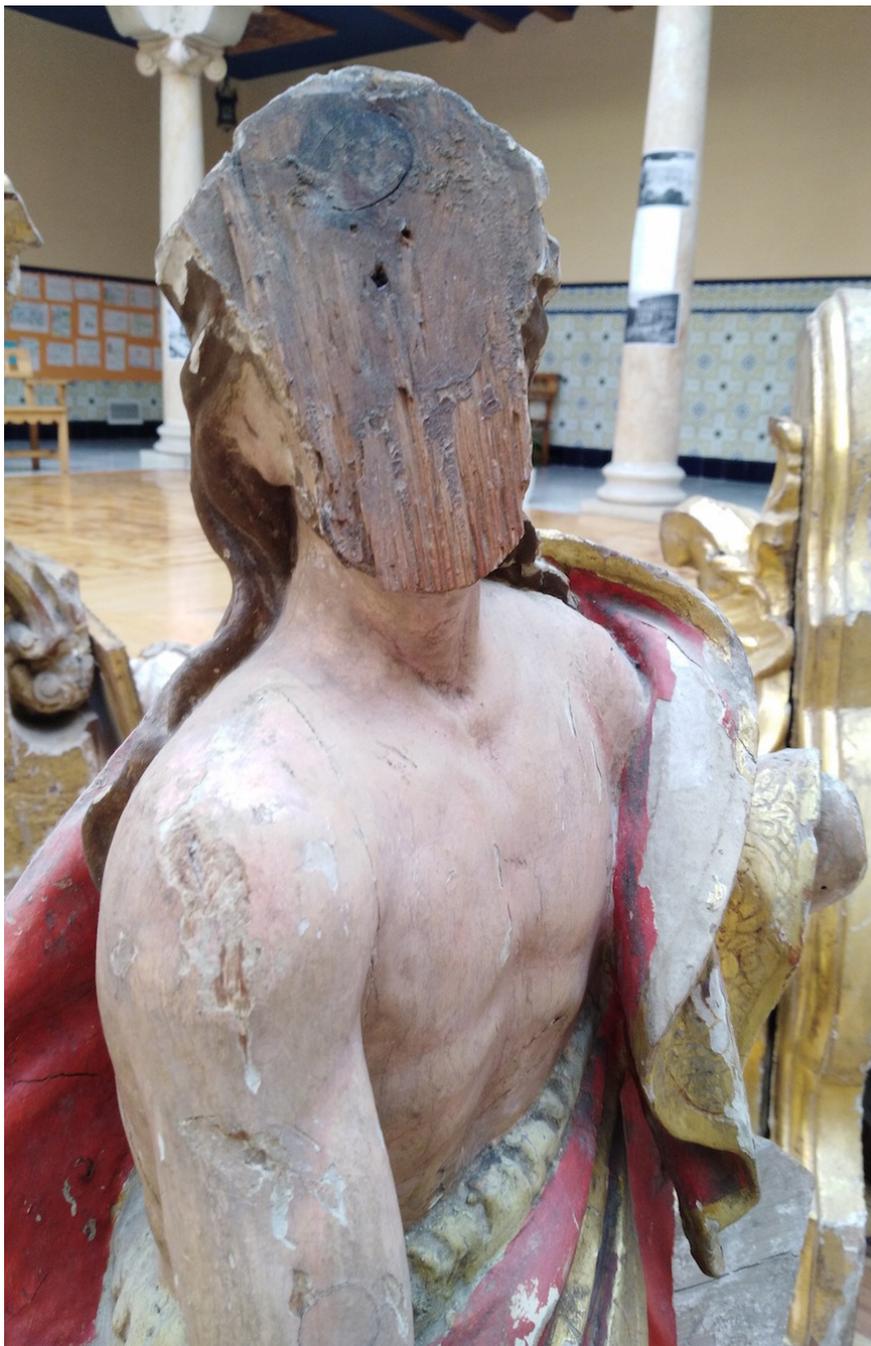


Fig. 11. *No. Nos restauréis*. Claustro del Museo Sacro de Teruel. Teruel, 2018. Fuente: Pedro Luis Hernando

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, LINO (2016). *Neodadaísmo, el gran movimiento artístico de los años sesenta* en Moove Magazine. Arte (Revista online). Disponible en: <https://moovemag.com/2016/06/neodadaismo-gran-movimiento-artistico-los-anos-sesenta/> (última consulta: 23 de agosto de 2018).
- ARA, ANA (2008a). *Paisajes sonoros en la plástica de José Prieto & Vega Ruiz* en *Simpósio Internacional Nuevos Medios y Realidad Socio Cultural en la Creación Audiovisual Contemporánea*. Granada: Universidad de Granada.
- (2008b). *Escultura contemporáneas en Aragón (1940-2007)* (tesis doctoral) en Facultad de Filosofía y Letras. Departamento del Arte. Disponible en: <https://zaguan.unizares/record/7108/files/TESIS-2012-052.pdf> (última consulta: 10 de junio de 2018).
- AZPEITIA, ÁNGEL (2005). *ARTISTAS ARAGONESES EN CAI-LUZÁN*. Zaragoza: Cai-Luzan.
- (2013). *Exposiciones de arte actual en Zaragoza: reseñas escogidas, 1962-2012* en Jesús Pedro Lorente (Ed.). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BARRO, DAVID (2008). *Dionisio González en España 1957-2007* (catálogo de exposición comisariada por Demetrio Papartoni). Palermo: Skira, Instituto Cervantes, Palazzo Sant' Elia.
- BAYONA, EDUARDO (2018). *El lindano se cronifica en el Gállego: siguen los positivos tres años después del vertido de Bailín* en eldiario.es. (eldiarioaragon.es) /sociedad. Disponible en: https://www.eldiario.es/aragon/sociedad/lindano-cronifica-Gallego-positivos-Bailin_0_802470058.html (última consulta: 2 de marzo de 2018).
- BOCCIONI, UMBERTO (11/ 4/ 1912). "Manifiesto tecnico della scultura futurista" (se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Padua) en Biblioteca Digital Mundial (Library of Congress). Disponible en sitio web: <https://www.wdl.org/es/item/20030/> (última consulta: 29 de marzo de 2018).
- BRAGA SAMPAIO, M^a DA LUZ (2015) *DA FÁBRICA PARA O MUSEU. IDENTIFICAÇÃO, PATRIMONIALIZAÇÃO E DIFUSÃO DA CULTURA TÉCNICO-INDUSTRIAL* en Évora (Portugal): Universidad de Évora. Pp.170-177. Disponible en: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/16426/1/JULHO%20%20TESE%20DOC%20MLUZ%202015.pdf>(última consulta : 2 de marzo de 2018).
- BRETÓN, ANDRÉ (1970). "Entretiens". *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral Editores.
- BRUNAT, DAVID. (2016). *El Chernovil español* en. ELConfidencial.Lab. Disponible en:https://www.elconfidencial.com/espana/2016-01-27/sabinanigo-agua-contaminada-aragon-chernobil_1138180/(última consulta: 2 de marzo de 2018).
- BUIL, CARLOS y MARCO, RICARDO; PÉREZ-LIZANO, MANUEL; PUYOL LOSCERTALES, ANA; SÁNCHEZ OMS, MANUEL; SEN LAFUENTE, CARLOTA (2009) *Genius Loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008*. Zaragoza: Cajalon, Colegio oficial de arquitectos de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza.
- CAPELLA, ANNA (1992). "Alerta. José Prieto i Vega Ruiz" en *Papers d'Art* (nº 47, junio-julio). Gerona: Centro de Arte Contemporáneo Espais.

- CAPELLA, ANNA; ORDOÑEZ, RAFAEL y VAZQUEZ, JUANJO. (1997) *Alerta a la Frontière*. (Exposición en Lérida y Pau, Francia). Barcelona: César Viguera.
- CASADO, LUIS (2001). *XYZ O XIZ*. (Catálogo de la exposición en la Sala Amos Salvador). Logroño: ACTUAL y Cultural Rioja.
- CLOT, MANEL y DONAIRE, LOLA (2001). *Extensions in time and space*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, ACTUAL y Cultural Rioja.
- COOPER, DENNIS (2001). *La mente en blanco* en diario Página 12 (Radar.Ocio). Editorial la página S.A. Grupo octubre (República Argentina). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-10/01-10-14/nota3.htm> (última consulta: 2 de marzo de 2018).
- DEMICHELI, MARIO (2002). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (2ª edición, traductor: Ángel Sánchez- Gijón). Madrid: Alianza Editorial.
- DE MONTAUZON, GUILLES y CAPELLA, ANNA (1997). *Alerta a la Frontière* (Catálogo de la exposiciones en Centre d'Art Contemporany de Sant Cyprien, Francia y Salas Municipales de Gerona) Zaragoza, Gerona, Saint Cyprien: Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Gerona y Marie de Saint Cyprien.
- DONAIRE, LOLA (1993). *Conocimiento, juego y paradoja*. En BACCALAUREUS. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- DONAIRE, LOLA; CLOT, MANEL y LOZANO, AMPARO (1995). *Reordenacions 10 anys d'art contemporani a l'Artesà de Gracià*. (Catálogo de la exposición en el Palau de La Virreina) Barcelona: Ajuntament de Barcelona. pp. 68-73.
- EFE, Bangkok (2017). *La artista que convierte en arte los desechos de las playas de Tailandia*. Barcelona: La Vanguardia (cultural). Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20170216/4269632154/la-artista-que-convierte-en-arte-los-desechos-de-las-playas-de-ta>(última consulta: 23 de agosto de 2018).
- FÉLIX LÓPEZ DE SILVA, CARLOS (2011). *Estética y creación en torno a la destrucción. El caso del arte destructivo* en ACTIVARTE. (Revista independiente de Arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías) Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4026913.pdf> (última consulta el 28 de agosto de 2018).
- GARCÍA, JOSE MIGUEL y VAN DE PAS, ANEMIEKE (2000). *La instal.lació en l'espai arquitectònic*. Barcelona: Co.llegi d'Àparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona.
- GIMÉNEZ, CRISTINA; ALMERÍA, J. A.; LOMBA, CONCHA y POBLADOR, MARIA PILAR (2004). Patrimonio Histórico-Artístico de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza: Consejo Social de la Universidad de Zaragoza.
- HERNÁNDEZ MAESTRO, GABRIELA (2009). "Expresiones y sonidos en el espacio. José Priego = Vega Ruiz. Instaladores" en XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 399-414.
- HERNANDO, PEDRO LUIS. (2018). *No. Nos restauréis. El patrimonio artístico del antiguo seminario de Teruel destruido durante la guerra civil* en AACADigital nº 42. Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1404> (última consulta el 28 de agosto de 2018).
- HERNANDO, PEDRO LUIS y PRIETO, JOSÉ. (2018). *No. Nos restauréis. El patrimonio artístico del antiguo seminario de Teruel destruido durante la guerra civil*. Teruel: Diócesis de Teruel y de Albarracín.

- HOLZWARTH, W. H. (2012) (ed). *Art Now*. Vol.3 Colonia: Tachen.
- LOMBA, CONCHA (2002) *La plástica Contemporánea en Aragón (1876-2001)*. Zaragoza: IberCaja.
- MARZO, JORGE LUIS (1992) "Sirenas", en *Alerta*. (Festival Internacional en el Camino de Santiago). Canfranc (Huesca): Diputación Provincial de Huesca.
- MARTÍN, SYLVIA (2005). *Futurismo*. Colonia: Taschen.
- MARTINEZ, CARMEN (2015) *La ventana. Referente en el arte contemporáneo Aportaciones a la escultura desde un proyecto personal* (tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Pp.74-76. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/62824> (última consulta: 20 de septiembre de 2018).
- METZGER, GUSTAV (1996). *Damage nature, autodestructive art*. Londres: Coracle.
- MOSZYNSKA, ANNA. (2013) *Sculture now*. London: Thames & Hudson.
- ORUS, DÉsirÉE; AZPEITIA, PEDRO PABLO (1999). *El papel todo lo aguanta. Papel con volumen escultura* (Catálogo exposición en Museo Pablo Serrano). Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- Página oficial de Aryse (Arte) (29/4 2013). *Sayaka Ganz / Esculturas de animales con objetos reciclados*. Disponible en: <https://www.aryse.org/sayaka-ganz-esculturas-de-animales-con-objetos-reciclados/>(última consulta: 20 de septiembre de 2018).
- Página oficial del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) *A cielo Abierto* (1996). Disponible en: <https://www.macba.cat/es/a00500> (última consulta: 20 de septiembre de 2018).
- Página de voz de la Gran Enciclopedia Aragonesa(GEA). Prieto Martín, José y Ruiz Capellán, Vega. Disponible en:http://www.encyclopedia-aragonesa.com/m/voz.asp?voz_id=10422&voz_id_origen=13608(última consulta: 20 de septiembre de 2018).
- Página oficial de South London Gallery (2010) Michael Landy:Art Bin. Disponible en: <https://www.southlondongallery.org/exhibitions/michael-landy-art-bin/>(última consulta: 16 de julio de 2018).
- Página oficial de Thomas Dambo (2016) *The 6 forgotten Giant*. Disponible en: <https://thomasdambo.com/works/forgotten-giants/> (última consulta:11 de julio de 2018).
- Página oficial de Maxwell Rushton (2016) *Left Out*. Disponible en: <http://maxwellrushton.com/projects/left-out/>(última consulta:11 de julio de 2018).
- PRIETO, JOSÉ y RUIZ, VEGA (1997): *Selección de obras José Prieto - Vega Ruiz*, 1989. Zaragoza, Gerona, Saint Cyprien (Francia): Gobierno de Aragón / Ajuntament de Girona / Les Musées Saint-Cyprien.
- (2010) *Trilogía sobre los conflictos bélicos (instalaciones-sonoras): Alerta, Refugio puesto de seguridad relativa y Souvenirs soldiers of the World[CD-ROM]*en Grupo de investigación Arte y Memoria. Disponible en: <http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria> (última consulta: 11 de julio de 2018).
- (2016) *Sobre fronteras muros y otras barreras* (de Grenze a The key 2016) en Grupo de investigación Arte y Memoria 3. Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo. Disponible en: <http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria> (última consulta:11 de julio de 2018).

- PRIETO, JOSÉ (2008): *Máquinas para el pensamiento*, en Prieto, J. y Ruiz, V. (ed.): Testimonios. Fragmentos para ver y oír Teruel. Teruel: FUAG / IET.
- (2012). *Instalaciones de José prieto y Vega Ruiz en ONT ART (ENTORNO AL ARTE)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza (Adjuntía al Rector para la Innovación Docente). Disponible en: http://fcsh.unizar.es/bellasartes/seminario.onart/ON_ART_2012_opt.pdf (última consulta: 2 de marzo de 2018).
- (2018). *Diez años del grupo de investigación Arte y Memoria en AACADigital*. Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1399> (última consulta: 2 de marzo de 2018).
- REVILLA, ALFONSO (2017). *Arte contemporáneo africano y compromiso social* en Prieto, J y Ruiz, V. (ed.): *Arte y Memoria 3*. Teruel: FUAG /OAAEP.
- RINCÓN WILFREDO (2019). *Escultura en estado puro. Barro y terracota en la escultura aragonesa del siglo XIX al XXI*. Zaragoza: Diputación Zaragoza.
- ROBERT H. DAY; DAVID G. SHAW; STEVEN E. IGNELL (1989) *The quantitative distribution and characteristics of neuston plastic in the north pacific ocean* en *National Oceanic And Atmospheric Administration (NOAA)*. Disponible en: «Quantitative distribution and characteristics of neustonic plastic in the North Pacific Ocean. Final Report to US Department of Commerce, National Marine Fisheries Service, Auke Bay Laboratory. Auke Bay, AK» (PDF) (última consulta: 2 de marzo de 2018).
- SÁENZ DE GORBEA, XAVIER (2000). *Alerta! Gernika, 16:30 H. 26.04.37*. Bilbao: Gernika- Lumoko Kultur Etxea.
- (2013) *Azken Gernikak-los últimos Gernika*. Bilbao: Euskal Herria Museoa.
- SÁENZ DE GORBEA, XABIER; GIMENEZ, CRISTINA. (2001) *Odisea en el espacio*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- SCHNECKENBURGER, M. (2005): *Escultura en "Walther I.F.(ed). Arte del siglo XX (volumen II)*. Colonia: Taschen.
- SEMEDO, ALICE ; DOMÍNGUEZ, A.; SOARES, L. y MENDES PINTO, M. (2003) *Alerta. José Prieto _Vega Ruiz*. Oporto: AMCI-Associação para o Museu da Ciência e Industria. Disponible en: <http://www.renatoeixas.com/design/works/46> (última consulta: 2 de marzo de 2018).
- SOTO, MIGUEL ÁNGEL (2005). *Papel y medio ambiente* en *Revista El Ecologista nº 42* (página oficial de ecologistas en acción). Disponible en: <https://www.ecologistasenaccion.org/?p=14645> (última consulta: 2 de marzo de 2018).
- SURAL, A. (30/11/2016). *Vehículo sin hogar Krysztof Wodiczko*. Varsovia: Instituto Adam Mickiewicz (culture.pl). Disponible en: <https://culture.pl/en/work/homeless-vehicle-krzysztof-wodiczko> (última consulta: 2 de marzo de 2018).
- VAN DE PAS, ANNEMIEKE (1997) *"Alerta o la ciutat de vidre"*, en *Alerta o la ciutat de vidre*. Barcelona: Colegio de Arquitectos Técnicos y Aparejadores de Barcelona.
- VAN DE PAS, ANEMIEKE y AZPEITIA, PEDRO PABLO (1999) *Recipientes para nada*. Zaragoza: Cai-luzan (primera edición) y Santa Coloma de Gramanet: Ayuntamiento de Santa Coloma de Gramanet (segunda edición).

Didáctica diferencial en Educación Visual y plástica;

África vista desde las máscaras de Romuald Hazoumè

Alfonso Revilla Carrasco

Universidad de Zaragoza
alfonsor@unizar.es

Elena Villacampa Ríos

Estudiante de la Universidad de Zaragoza
773177@unizar.es

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

I. INTRODUCCIÓN

Romuald Hazoumè nació en Porto Novo, capital de la actual República de Benín. Es un artista reconocido internacionalmente, cuyas obras han sido exhibidas en distintos museos como en el British Museum de Londres o el Quai Branly de París. Dejó sus estudios de medicina para recorrer África occidental en bicicleta y sumergirse dentro del arte contemporáneo.

Romuald Hazoumè es también sinónimo de máscara, pues dicho objeto es un elemento imprescindible en la obra del artista beninés y la considera su mejor medio de expresión. Juega con el significado y la simbología que esta oculta reposicionándola dentro del contexto actual. Las máscaras son un símbolo identitario de su tierra y de su cultura y, gracias a la innumerable variedad de formas, a la complejidad de significados y a la multiplicidad de usos que estas presentan, le sirven para reconducir formas y significados a mensajes contemporáneos, desde un punto de vista crítico. "Je n'ai jamais voulu étudier

aux beaux-arts, je considère que c'est une perte de temps. Je ne veux pas apprendre à faire de l'art comme les Occidentaux" (Hazoumè, 2008).¹

À Cotonou, la capitale économique du Bénin, pendant des années, nul ne le prend au sérieux. D'ailleurs, à cette époque, personne ne s'intéresse à l'art contemporain. Les artistes béninois faisaient des "copies" de l'art occidental. [...] Notre culture est très riche. Pourquoi ne pas s'en inspirer pour réaliser des œuvres originales? (Cherruau, 2008, *Le Monde*).²

Por otra parte, destaca como *opera prima* de Romuald Hazoumè *La Bouche du Roi*, expuesta en el *British Museum* de Londres el año 2007 con motivo de la conmemoración del bicentenario de la abolición de la trata de esclavos transatlántica. *La Bouche du Roi* o *The Mouth of the King* es la representación de un navío dirigido por el rey de Benín (máscara hecha a partir de un bidón negro de gasolina) y por el gobernante francés de Benín impuesto por la metrópolis francesa (máscara hecha a partir de un bidón amarillo de gasolina). El resto de la tripulación son también máscaras, pero estas personifican a los 12 millones de africanos que entre los siglos XV y XIX fueron obligados a embarcar en las distintas naves europeas que transportaban esclavos como mano de obra barata para trabajar las tierras americanas.

Un grupo muy amplio de las máscaras tradicionales africanas representan espíritus (Huera, 1996) y por lo que estas tienen una presencia omnímoda en la *Bouche du Roi*, máscaras que adoptan el papel del recuerdo y de la memoria, ya que conmemoran a aquellas identidades alteradas que cruzaron el *Middle Passage*. "*These petrol containers are transformed to resemble to human faces, all carrying one expression, one memory of one experience*" (Fraser, 2012: 5).³

Finalmente, las intenciones de Romuald Hazoumè en el conjunto de su obra son muy claras y así queda reflejado en el siguiente fragmento extraído del comentario de la exposición *100% África* del museo Guggenheim de Bilbao, que tuvo lugar del 12 de octubre de 2006 hasta el 18 de febrero del año 2007.

Se cuestiona la vida cotidiana y propone una interpretación radical de los delirios de la actualidad mundial. Se nutre de la historia, las culturas, las creencias, el vudú y el vocabulario iniciático para determinar creaciones que denuncian la corrupción de su

1 "Nunca quise estudiar Bellas Artes, considero que es una pérdida de tiempo. No quiero aprender a hacer el arte de los Occidentales." (Hazoumè, 2008).

2 "En Cotonú, la capital económica de Benín, durante años, nadie se tomaba el arte en serio. Es más, en aquella época, a nadie le interesaba el arte contemporáneo. Los artistas benineses se dedicaban a realizar "copias" del arte occidental. [...] Nuestra cultura es rica de por sí. ¿Por qué no inspirarse en ella para producir nuevas obras originales?" (Cherruau, 2008, *Le Monde*).

3 "Estos contenedores de gasolina se transforman para parecerse a rostros humanos, todos llevan una expresión, un recuerdo de una experiencia" (Fraser, 2012, p.5).

continente y estigmatizan la esclavitud moderna y la política de los países occidentales con respecto a África (100% África, 2007).

En definitiva, sus máscaras, hechas con bidones de plástico, representan su visión subversiva de las desigualdades entre el África contemporánea y el mundo occidental.

2. LAS MÁSCARAS DEL ÁFRICA NEGRA & LAS MÁSCARAS DE ROMUALD HAZOUMÈ

Las máscaras son muestra de la capacidad de imaginación y creación de los africanos (Huera, 1996), constituyendo un elemento primordial dentro del arte negroafricano en relación con el soporte funcional de los ritos de las distintas culturas.

Desde el punto de vista artístico y técnico, las máscaras africanas tradicionales se caracterizan por: la abundancia de formas geométricas muy bien definidas, la utilización de toda clase de materiales, el uso de colores y tonalidades muy contrastadas, simetría variable, cierto ritmo formal y visual, y por último, algunas incluyen formas zoomorfas o antropomorfas en diferentes niveles de fusión.

En cuanto a las máscaras de Hazoumè, estas difieren un poco del patrón de las tradicionales, que son los referentes del artista para lanzar su mensaje a la sociedad.

“La prétention des Occidentaux à vouloir enseigner l’art aux Africains. Ils pensent avoir tout inventé. Mais sur ce continent, nous faisons de l’art depuis des milliers d’années.” (Hazoumè, 2008).⁴

Las máscaras de Hazoumè presentan como particularidad estar hechas a partir de bidones de plástico, cuya función anterior era la de transportar y almacenar gasolina *illegal* de Nigeria a Benín. Además, en su proceso aditivo, los materiales frecuentemente utilizados son: nylon, telas, metales, pelo sintético, cepillos o restos de escobillas, altavoces y una gran diversidad de objetos.

3. EL ARTE DESDE LA IDENTIDAD, ESCLAVITUD Y CONSUMO

La producción artística de Romuald Hazoumè reivindica la preservación de la identidad cultural de cada pueblo criticando la supremacía racial proyectada en una mirada conflictiva entre África contemporánea y la sociedad occidental. *“Hazoumè’s entire oeuvre reflects the persistent consequences of corruption and slavery in Africa: the many ways in which*

⁴ “La pretensión de los occidentales de querer enseñar a hacer arte a los africanos. Se creen que lo han inventado todo. Sin embargo, en este continente hacemos arte desde hace miles de años.” (Hazoumè, 2008).

ordinary people continue to be subjugated by the insidious forces of economic and political pragmatism” (Gagosian Gallery, 2016).⁵

Article 146 *Débrouille-toi, toi-même!* es una obra muy conocida de Romuald Hazoumè de la que se dice que está inspirada en el famoso artículo catorce de la mayoría de las constituciones africanas, cuyo mensaje podría reducirse a “es mejor que cuides de ti mismo ya que nadie más lo hará”. En otros términos, es una crítica al imperialismo y esclavismo del siglo XXI: el consumismo masivo, la cultura capitalista *lowcost* de las potencias económicas mundiales y la globalización u homogeneización de la sociedad.

Denuncia un estilo de vida que se propaga por todo el planeta, cuyos pilares fundamentales son: la oferta, la demanda, la productividad, la mano de obra barata y los beneficios económicos, dejando atrás los valores éticos y morales asociados a identidades locales.

Valores que excluyen la explotación los recursos naturales y humanos para satisfacer la sociedad de consumo. “Hazoumè alerts us to the pervasive exploitation of human labour which he sees as a modern manifestation of slavery” (World museum Liverpool, 2006).⁶

La bouche du roi, c'est l'estuaire du fleuve Mono. Là où les Portugais venaient acheter leurs esclaves. Si j'utilise des éléments modernes pour parler du thème de l'esclavage, c'est parce que je pense que cela reste un problème très actuel. Aujourd'hui, il y a des esclaves modernes avec la mondialisation sauvage. (Hazoumè, 2008, *Le Monde*)⁷

Por último, Hazoumè decide reutilizar objetos y materiales cotidianos para sus composiciones plásticas por dos motivos. En primer lugar, usa bidones usados para sus máscaras, relacionando el vínculo establecido en el arte tradicional negroafricano entre forma y función, en memoria de aquellas personas que arriesgan sus vidas con el objetivo de proveer a Benín de petróleo, transportando bidones de gasolina *ilegales* del país vecino, Nigeria. También plantea una denuncia a la trata de seres humanos por parte de las mafias. En segundo lugar, porque, según el propio Romuald Hazoumè, los objetos cotidianos siempre dicen algo de aquellos que los usan. “All the things we reject and throw away are still part of us, part of our lives in a way. It is in these materials that we can read about the lives of people” (Hazoumè, 2006).⁸

5 “La obra de Hazoumè refleja las consecuencias de la corrupción y la esclavitud en África: las formas en que el público sigue siendo sometido por las fuerzas perversas del pragmatismo económico y político” (Gagosian Gallery, 2016).

6 “Hazoumè alerta de la explotación del ser humano desde el trabajo, que él ve como una manifestación moderna de la esclavitud” (World museum Liverpool, 2006)

7 “La boca del rey representa el estuario del río Mono, donde los portugueses venían a comprar sus esclavos. Si utilizo elementos modernos para hablar sobre la esclavitud es porque considero que se trata de un problema actual. Hoy en día todavía existen esclavos debido a la globalización salvaje” (Hazoumè, 2008, *Le Monde*).

8 “Todas las cosas que rechazamos y desechamos siguen siendo parte de nosotros, parte de nuestras vidas de alguna manera. Es en estos materiales podemos leer las vidas de las personas” (Hazoumè, 2006).

4. INTERCULTURALIDAD Y RACISMO EN LAS AULAS

Tal y como afirma María José Carmona en su artículo en el *Diario Público*, hoy en día las aulas de los centros educativos están asociadas a diversidad étnica y cultural, es decir, la escuela podría considerarse como un pequeño reflejo de nuestra sociedad actual con toda su complejidad, riqueza y problemática, lo que implica una responsabilidad de los docentes en la educación hacia la tolerancia, el respeto y la valoración positiva la multiculturalidad y diversidad.

Exponer el trabajo de Romuald Hazoumè dentro del aula puede ser una experiencia muy enriquecedora, en aras a ampliar el modo de ver y comprender el mundo desde otras perspectivas. La mayoría de las veces el currículo de educación primaria solo enseña contenidos y conocimientos propios de la cultura occidental, invisibilizando y menospreciando sutilmente otra clase de recursos que son igualmente significativos.

Es decir, de lo que se trataría sería de establecer un diálogo intercultural dentro del aula a través del trabajo en la construcción de las identidades híbridas a través de la educación plástica, que supondría una reconducción de los prejuicios asociados al continente africano. *“El contacto con diferentes grupos culturales, otros países o lenguas, las diferentes opciones sexuales, etc., hacen que nuestra identidad vaya cambiando, adquiriendo unos rasgos y desechando otros. La identidad, por tanto, no es un concepto fijo ni inamovible, se va formando y transformando”* (Garrido et al., 2009).

La educación artística es una herramienta que proporciona nuevas miradas de la historia de la humanidad desde un punto de vista crítico posibilitando múltiples formas de comprensión de un mismo hecho convirtiéndolo de esta manera en un recurso relevante para plantear estereotipos y generalizaciones, ya que pone de manifiesto las individualidades específicas del mismo. Por lo tanto, siguiendo la línea de la educación para la interculturalidad, cualquier expresión artística desarrolla un papel fundamental en la construcción de imágenes que tenemos sobre los distintos grupos étnicos que conviven en el planeta, ya que dichas expresiones artísticas muestran la realidad del Otro.

La obra artística del beninés Romuald Hazoumè permite romper con los estereotipos y las ideas etnocentristas preconcebidas que tenemos los occidentales de África, desde un punto de vista crítico.

5. APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LOS ALUMNOS DE EDUCACIÓN VISUAL Y PLÁSTICA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y DE LA EDUCACIÓN DE ZARAGOZA

La máscara de Isabel Bambó se centra en la percepción del tiempo que tienen las culturas africanas. Pone de relieve, mediante un conjunto de símbolos que aparecen en la máscara, las tres constantes temporales: pasado, presente y futuro. También habla de conceptos como la eternidad o la resistencia, además de comparar la noción del tiempo que tiene la sociedad occidental y la africana. Observamos que en su máscara ha utilizado todo un conjunto de símbolos para crear el rostro de la máscara partiendo de la idea del tiempo. Tomamos como ejemplo el *Sankofa*, símbolo utilizado para hacer la oreja izquierda, se trata de un ave que alude al conocimiento del pasado y la importancia de aprender de este. También encontramos el *MmereDane* (ojos de la máscara) que literalmente significa “el tiempo ha cambiado” y que expresa esta idea a través de los ojos de la máscara porque aunque el tiempo es un atributo abstracto no perceptible, la persona es consciente perceptivamente de los efectos del tiempo.



Fig. 1. Máscara de Isabel Bambó Pueyo.

La máscara de Marina Flores, al igual que las máscaras de Romuald Hazoumè, reivindica el papel de África en el mundo. Critica y denuncia la sociedad de consumo y la sobreexplotación de los recursos naturales del continente africano. Concretamente, habla sobre la extracción del coltán, mineral muy preciado por ser un gran conductor de la electricidad y que es usado para la producción de dispositivos electrónicos. Todo esto lo vemos reflejado en la máscara de Marina gracias a la utilización de componentes electrónicos como lo son los cables, los cargadores de móviles y tarjetas SIM.



Fig. 2. Máscara de Marina Flores Santolaria.

La máscara de Carmen Gracia es la comparación de dos culturas que, tanto en el área tecnológica como en otros campos, avanzan a ritmos cuantitativos y cualitativos muy distintos. Básicamente, el mensaje que nos quiere transmitir es que el plan de actuación occidental ante el conflicto África-Occidente no es siempre de gran ayuda. Al igual que Romuald Hazoumè, Marina, a través de la máscara, denuncia los problemas sociales y políticos del gigante negro. Muchos de los conflictos bélicos de África tienen su origen en desacuerdos políticos y económicos con un dudoso intervencionismo por parte de las antiguas colonias.

Índice



Fig. 3. Máscara de Carmen Gracia.



Fig. 4. Máscara de Verónica Inglán Labeira.

La máscara de Verónica Inglan hace referencia exclusivamente a la comparación de cánones de belleza femeninos de algunas culturas africanas con el modelo occidental. A pesar de que son muy distintos entre sí, tanto en apariencia, como en significado, mantiene una presión hacia el concepto de ser mujer con las implicaciones de exclusión social, que supone no aceptar la normatividad. Verónica también pone de relieve las constantes transformaciones que han moldeado a Occidente a lo largo de la historia, como, por ejemplo, avances tecnológicos o cambios en la estructura familiar. Los cánones de belleza se ven representados por el uso objetos asociados al consumo de la belleza que junto con el candado simbolizan la opresión que supone seguir un patrón externo de belleza para conseguir una plena aceptación dentro de un grupo social.

La máscara diseñada por Laura Romanos es la representación de cómo los ciudadanos occidentales entienden y visualizan África: Un continente de tierras áridas, pieles oscuras, naturaleza salvaje, danzas ancestrales, vestimentas coloridas y un largo etcétera asociado a prejuicios generados por el sistema colonial occidental. Todo lo citado anteriormente se puede apreciar en la máscara, a partir de la tela utilizada para crear la piel del rostro. A primera vista transmite una sensación de vivacidad, de diversidad (muchas variedades de grupos étnicos y culturas, del mismo modo que variedad de flora y fauna), de movimiento y cierto ritmo que también podríamos relacionar con la música y las danzas ancestrales africanas. Por último, el pelo representado se parece mucho a los tocados característicos de las mujeres, hombres y niños africanos.



Fig. 5. Máscara de Laura Romanos Lasaosa.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARMONA, MARÍA JOSÉ. (26 de enero 2017). Racismo, una asignatura pendiente. *Diario Público*. Recuperado de <http://www.publico.es/sociedad/racismo-asignatura-pendiente.html>
- CHERRUAU, PIERRE. (1 de mayo 2008). Romuald Hazoumé. *Le Monde*. Recuperado de http://www.lemonde.fr/voyage/article/2008/05/01/romuald-hazoume_1339272_3546.html
- HUERA, CARMEN. (1996). *Cómo reconocer el arte Negroafricano*. Andalucía: EDUNSA.
- Página de Aula Intercultural. Consultado el 14 de diciembre de 2017. Recuperado de <http://aulaintercultural.org/2009/04/30/el-dialogo-intercultural-a-traves-del-arte-guia-didactica/>
- Página de BBC. Consultado el 29 de noviembre de 2017. Recuperado de http://www.bbc.co.uk/liverpool/content/articles/2006/05/05/capcult_romualdhazoume_feature.shtml
- Página de Guggenheim Bilbao. Consultado el 6 de diciembre de 2017. Recuperado de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/100-africa/>
- Página de HornimanMuseum&Gardens. Consultado el 29 de noviembre de 2017.
- Recuperado de <http://www.horniman.ac.uk/visit/exhibitions/la-bouche-du-roi-artwork-by-romuald-hazoume#image-0>

- Página de MAGNIN-A. Consultado el 29 de noviembre de 2017. Recuperado de <http://magnin-a.com/fr/artistes/presentation/46/romuald-hazoume>
- Página de Musée du quai Branly. Consultado el 28 de noviembre de 2017. Recuperado de <http://www.quaibrantly.fr/fr/editions/les-publications-du-musee/les-collections-du-musee/la-bouche-du-roi/>
- Página de OctoberGallery. Consultado el 7 de diciembre de 2017. Recuperado de <http://www.octobergallery.co.uk/artists/hazoume/index.shtml>
- Página de Victoria & Albert Museum. Consultado el 29 de noviembre de 2017. Recuperado de <http://www.vam.ac.uk/content/articles/u/uncomfortable-truths-installation/>
- Vargas, Gustavo Adolfo. (15 de junio 2014). Nigeria y el conflicto por el petróleo. *El nuevo diario*. Recuperado de <http://www.elnuevodiario.com.ni/opinion/322410-nigeria-conflicto-petroleo/>

a,m⁴

06

Restos y rastros, posibles objetualizaciones del tiempo de la acción

María Fernández Vázquez
Universidad Complutense de Madrid
mariac05@ucm.es

*Atrapada en un tiempo y en un espacio sin principio ni fin,
Deshecho y renovado al mismo tiempo.*

La imagen se mantiene en un presente transformado, el tiempo es espacio y su medida es el lugar que ocupa. En los procesos en los que la acción performática activa la obra existe una verdad cambiante difícilmente reproducible. En la acción hay una verdad en un tiempo y espacios presentes, una comunicación directa e inmediata entre quien ejecuta y quien participa o presencia la obra, que tal vez, también pueda crear nuevos tiempos y espacios en otros presentes. Es posible que a pesar de esa difícil reproducción, la performance pueda tener una posibilidad de continuidad a través de la memoria de su resto, de su rastro o de su propia destrucción.

En esa memoria objetual se abre una nueva oportunidad en la que la ausencia y presencia conviven en un mismo espacio y en un mismo tiempo. De manera que, dejar que los restos permanezcan tras la acción significa la posibilidad de transformar el tiempo mediante un gesto previo de destrucción y futuro de reconstrucción en la memoria de quien se enfrenta a la consecuencia.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una 'señal secreta', una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado (Didi-Hubberman, 2012: 28)

Mientras las brasas estén templadas habrá una posibilidad de reconstrucción de la memoria de una acción pasada. Esa memoria no tiene por qué identificarse con la documentación o el registro del pasado, sino en la posibilidad de que vuelva a *arder* creando un nuevo vínculo desde una nueva conformación de la obra en el presente, que sin duda se verá transformada, y el nuevo espectador que trata de construir una nueva experiencia desde la reconstrucción de los fragmentos.

Sin embargo, cada fragmento, el objeto dañado, el resto transformado por la acción, víctima de su tiempo es una trampa. Cada intento de congelar el tiempo en un espacio genera otro tiempo que tendrá lugar en otro espacio. Presente continuo, indefinido, cambiante; presente que es inmediatamente pasado, que ya no volverá a ser igual pero que inmediatamente se convierte en propuesta de futuro.

Una copa rota, la hierba despeluchada, el barro deshecho son la memoria de su destrucción, en esos rastros se abre un nuevo presente una nueva vida que ya no va a ser lo que era, pero que se reconstruye de nuevo y que se reinicia cada vez. En ese lugar, en ese tiempo y en ese reinicio trataremos de instalar las posibles objetualizaciones de algo tan intangible como el tiempo de la acción.



Fig. 1. "Romper el tiempo" en PulsAcciones, ATM, Gijón 2017. Fuente: Abel Louredo

I. IMAGEN-ACCIÓN VERSUS IMAGEN-RETENCIÓN

La acción sucede en un lugar y un tiempo determinados, difícilmente repetibles y reproductibles. El olor de la hierba mojada mezclado con el barro y el sudor, el frío y la humedad de un día lluvioso, no caben en ningún soporte de reproducción visual o audiovisual. Así como la experiencia del espectador ante la imagen no es la misma bajo el paraguas que a cubierto. La incertidumbre del tiempo y el espacio en un cuerpo a cuerpo no son las mismas en una relación de un cuerpo ante un documento.

Incluso las experiencias del tiempo y de la imagen serán también muchas veces contradictorias y conflictivas, ya que una acción no quiere ser imagen enlatada. Si el hecho performático fundamentalmente pone sobre el terreno de juego las relaciones inmediatas de los cuerpos en un tiempo y en un espacio compartidos, este hecho se verá inevitablemente alterado cuando uno de esos tres elementos, cuerpo-tiempo-espacio, se ve modificado o encorsetado por el marco y la pausa de una imagen estática, por el cuerpo de los objetos, o por el tiempo de la reproducción.

En el espacio real de la acción la imagen se acota por la mirada individual de cada uno, mientras que la imagen fotográfica tiene siempre un margen definido, un punto de vista ya dado. El contacto de los cuerpos en el presente de la acción deja de existir en la imposibilidad de contacto en las experiencias expositivas posteriores a las performances. Y las formas de determinar el tiempo en la imagen son del mismo modo difícilmente comparables. En este sentido el registro retiene, acota, determina unos límites y reduce el tiempo.

A la imagen sólo le queda seguir cumpliendo con su destino de ser lo que no es, una ilusión que niega su temporalidad, un instante que no quiere ser como tal, un momento que aspira a ser más que un momento, un pedazo de tiempo que quiere ser memoria, documento, prueba, testimonio, causa, motivo, provocación, estrategia de poder proyectada más allá de un tiempo, más allá de un presente que le dio su razón de ser en tanto que acción de hacer imagen (Cornago, 2012: 8)

Sin lugar a dudas con frecuencia hacemos uso de esas imágenes, de esas retenciones de tiempo para intentar repetir, reproducir o documentar una acción. Muchas veces arrastrados por la necesidad o el deseo de mostrar lo que no se va a poder repetir, de hacer ver a otros lo que no presenciaron in situ, otras veces condicionados por los modos de mostrar y hacer públicos los procesos de producción artística, casi siempre contextualizados en las diversas formas del cubo blanco. Es en ese lugar de transformación y metamorfosis donde la objetualización de la obra debe adquirir otras formas de estar, y permanecer, en un nuevo presente.

Cada relato de un nuevo tipo de imagen, como cada nueva revolución, es la historia de un intento por tratar de recuperar esa primera vez. Y cada vez que se consigue,

la imagen (de esa revolución) deja de ser lo que era para ser otra cosa, otro tipo de imagen, producida por nuevos aparatos que la hacen posible, para ser vista de otro modo, para ser utilizada de otra forma. (Cornago, 2012: 7)

Las posibilidades de reconstruir la memoria de la acción pueden ser muchas, bien sea a través del registro fotográfico o audiovisual, del documento o la narración que vuelva a recomponer un relato, o de los restos de material, las huellas o los objetos que de ella formaron parte.

Sin lugar a dudas esta posibilidad de configurar otra forma de ser a la acción o la performance se establece en un conflicto que se arrastra desde los orígenes del arte de acción, en esencia contrario a la objetualización y la idea de permanencia. Tanto si reconocemos sus orígenes en las veladas Dadaístas de principios del siglo XX como si recorremos todo su desarrollo y auge a lo largo de la segunda mitad de siglo y llegamos hasta hoy, en todas sus formas el hecho performático tiene un fuerte contenido de negación al comercio y de actuación al margen de la institución. Se ha posicionado fundamentalmente desde la unicidad del momento en el que se encuentran los cuerpos en un espacio y un tiempo compartidos y situado en una condición efímera. De manera que es en sí mismo contradictorio tratar de buscar algunas formas de museografía del arte de acción.

En ese conflicto nos establecemos también cuando a pesar de los intentos de negación, de actuación en los márgenes, de búsquedas de lugares, espacios y entornos fuera de los circuitos establecidos, la propia institución y más aún el comercio son especialmente permeables quienes los niegan. No se ofenden si se les da la espalda y extienden sus tentáculos hasta abrazar toda aquella forma que aparentemente no quiera introducirse entre sus muros. Esos muros son flexibles, así como las formas de exposición, documentación, difusión o archivo de los que en principio nace para no ser expuesto, documentado, distribuido o archivado.

Método Duchamp:

Poco importa que se trate de un urinario firmado R. Mutt (1917) o de un objeto encontrado, cualquier objeto puede elevarse al rango de una obra de arte. El artista define este objeto de tal manera que su porvenir sólo depende del museo, desde Duchamp, el artista es autor de una definición.

Al principio la iniciativa de Duchamp apuntaba a la desestabilizar el poder de jurados y escuelas, hoy –convertida en sombra de sí misma- domina todo un sector del arte contemporáneo, sostenido por coleccionistas y marchantes: aquí ambos aspectos se iluminan." (Broodthaers en V.V.A.A., 1992: 216)

Asumiendo esas contradicciones y apoderándonos de los conflictos nos podemos encontrar en el lugar de pensar esas formas de museografía de la performance, entendida

esta no sólo como una adaptación al comercio o la institución, sino como un reto más para poder apropiarse de esos espacios desde otros lugares. Para buscar formas de experiencia artísticas, estéticas o políticas donde se ponen en juego esas relaciones de cuerpo, tiempo y espacio haciendo uso de la memoria y de la reconstrucción. Como se anunciaba al principio con ese deseo de recomponer las cenizas de lo efímero y reconstruir lo inmaterial desde formas que ofrezcan nuevas vivencias entre los cuerpos.

Al mismo tiempo es cierto, y no podemos negar, que muchas veces el proceso de creación de un artista aún trabajando desde lo performático, efímero o inmaterial, cuenta de algún modo con la permanencia de al menos el registro de sus acciones o intervenciones, ya sea con fines museísticos, expositivos o documentales. Y en este punto retomamos la cuestión anterior; para preguntarnos cuáles son las metodologías de una posible museografía de los acontecimientos efímeros. Si reconocemos en el documento un cierto engaño en cuanto a las formas sensoriales de vivir la experiencia estética y la relación con la obra de arte, o si lo cargamos de cierta culpabilidad por crear un filtro que puede contribuir a una pérdida de lo poético, habría que buscar alternativas a esa tradición de mostrar la documentación de lo que antes había sucedido.

2. RUPTURAS DE UN TIEMPO PESADO

En esta situación de búsqueda de soluciones a un conflicto, entre la dicotomía de la acción en tiempo y espacio compartido con el cuerpo presente o la acción mostrada en un espacio expositivo veremos el proceso de transformación de la obra "El peso del tiempo", primero acción en el espacio rural y después parte de la exposición PulsAcciones. Con este recorrido no se pretende dar una solución única ni una respuesta absoluta, sólo una propuesta que pone en juego la memoria, el tiempo, el espacio y el cuerpo, para tratar de ordenar un mismo proceso de creación en dos lugares diferentes, sin repetición, reproducción o documento.

La exposición PulsAcciones fue un proyecto colectivo que tuvo lugar en la Galería ATM Contemporary en Gijón en Diciembre de 2017, y que trataba de introducir en el espacio expositivo las conclusiones de la Residencia de Arte de Acción organizada por AcciónMAD y Ateneu Nel Amaro en Pola de Lena (Asturias) en Junio del mismo año. La exposición se construiría a partir de los resultados, en este caso todos de carácter performático, que se realizaron al final de la residencia en los espacios públicos de Columbiello. La muestra tendría un tiempo de permanencia en el espacio de la galería y al mismo tiempo, debía incluir de algún modo el arte de acción, no sólo en su formato expositivo sino generar encuentros en los que las performaces tuviesen lugar.

En la nota de prensa elaborada por los artistas que participamos, se anunciaban los objetivos de la exposición de la siguiente manera:

Si la finalidad del arte de acción es comunicar experiencia humana, sin duda, (con)vivir Columbiello te desnuda y te desprotege para finalmente hacerte suyo. Y hacerse tuyo. El

espacio privado del artista de acción se reduce a la vez que su cuerpo se siente pequeño ante semejantes masas telúricas. A veces y como consecuencia, se convierte en un ser/estar de/ en transmisión. No en vano, es algo así como una pulsión que los antiguos románticos tildaron de sublime. Un cuerpo minúsculo y extranjero en tierra de gigantes.

El papel de los artistas como creadores y agentes ejecutores se transforma, se moldea, cambia de talla. Los sitúa como antena o canal y los dota de valores de comunión con la tierra que pisan. Su historia y sus estímulos crean un inconsciente colectivo fruto de la sinergia entre cuerpos y energías fuera de las estructuras espacio-temporales de la caja negra o el cubo blanco. (LAG, 2017)¹

La exposición se presentaba como una ventana a ese periodo de residencia y convivencia en un espacio rural, especialmente a las Performances que se realizaron en una sesión pública en las calles y espacios característicos de Columbiello; y al mismo tiempo debería integrar el arte de acción en su forma más esencial, la de compartir espacio tiempo y cuerpo en un modo efímero e irrepetible. Se convocaron por lo tanto dos encuentros de arte de acción en torno a la exposición, uno en la inauguración y otro en la clausura.

Nos detendremos específicamente en la propuesta personal llevada a cabo y en ese proceso de metamorfosis que experimenta la obra al ser trasladada del entorno rural en la que sucedió al espacio expositivo, donde deja de ser lo que es para proponerse como objeto de reconstrucción de algo que ya no es, y que además, por su naturaleza efímera no puede manifestarse nunca de la misma manera. Sin embargo es necesario señalar que de una manera u otro esa condición efímera y la imposibilidad de repetición de lo que en Columbiello había tenido lugar fue sin lugar a dudas un territorio de actuación no consensuado pero intrínseco a todas las nuevas propuestas que configuraron la exposición y sus performances. Ninguna de las acciones que sucedieron en PulsAcciones fue una repetición o reinterpretación de las anteriores, aparecieron nuevos diálogos con un entorno diferente, y se puede asegurar que si se volviese a recomponer la exposición, no volvería a ser la misma. Los diálogos entre las acciones pasadas, las presentes y las que puedan venir están en constante transformación, casi siempre bajo la necesidad de crear nuevas relaciones humanas en diferentes espacios, tiempos y cuerpos.

La obra en la que vamos a ver un ejemplo de esta transformación es la acción "El peso del tiempo" llevada a cabo en Columbiello, y posteriormente expuesta en PulsAcciones. En la performance el deseo de hacer se transforma en la imposibilidad de permanecer. La espera se teje en puntadas imposibles y termina en derrumbe; un deseo atragantado que lleva a deshacerse de lo que ya no sirve. A partir de la descontextualización y mutabilidad de lo cotidiano, se inicia un trabajo de reflexión sobre lo que era, que ha dejado de ser, sobre la *imposibilidad de retener, el silencio y la pausa que son la consecuencia del abandono.*

1 Fragmento de la nota de prensa para la exposición PulsAcciones redactado por el colectivo LAG (Ana Corujo y Lara Buyo) y María Vallina (María Fernández Vázquez). Los demás artistas que formaron parte de la exposición fueron: Elisa Miravalles, Jesús García Plata, Susana SK y Gabriele Mendieta.



Fig. 2. "El peso del tiempo", Columbiello, 2017. Fuente: Abel Louredo



Fig. 3. "El peso del tiempo", Columbiello, 2017. Fuente: Abel Loureda

Ese tiempo y ese espacio se transforman y se dilatan haciendo que un estrecho cruce de caminos sea un abismo, o que diez minutos contengan el paso y el peso de décadas de abandono. Ese abandono que han sufrido en los últimos años las cuencas mineras, donde ahora muchas veces sólo queda población envejecida, nostalgia de un pasado y todavía memoria.

La imagen se sirve de elementos cotidianos reconocibles, las chaquetas de los uniformes de las minas, las batas de estar por casa muy utilizadas por las mujeres a diario, alfileres, mantas térmicas habituales en los accidentes, un cubo, carbón, agua. La acción también atraviesa esa cotidianeidad mediante actos como extender la ropa, sujetarla con alfileres, vestirse, cargar con el uniforme, el del trabajo y el la espera, trasladar un cubo de carbón.

Una cotidianeidad herida por la dificultad, por unas puntadas que rasgan las mantas, unos uniformes que al solaparse incomodan, y un carbón embarrado que pesa y deja huella. Pues al final la obra es un accidente que deja regalos muertos, las consecuencias del deshecho. Un manojo de naturaleza muerta, de objetos para el olvido, que son los que ahora tratan de levantar ese peso y de hacer memoria.

En el momento en el que ese *peso del tiempo* debe trasladarse al contexto de la exposición se plantea una propuesta en la que se trate de reconstruir ese proceso de quietud, silencio, cotidianeidad, abandono y accidente a través de la imagen, pero esta vez una imagen en la que la performance ya no está presente, en la que el tiempo es una pausa continuada cronometrada por el espectador. La acción es ahora la del espectador, es



Fig. 4. "El peso del tiempo", en PulsAcciones, ATM, Gijón 2017. Fuente. Abel Louredo

quien a través de la propuesta visual de una imagen, de unos objetos, o en conjunto de la propuesta de objetualización de "El peso del tiempo", no sólo puede tratar de reconstruir lo que pudo ser la acción de Columbiello, sino que puede construir nuevos relatos que tracen las relaciones sobre los temas expuestos.

Se propone un arco en el que se muestran los objeto nuevos, intactos, aún sin accidentar en contraposición con la imagen de las consecuencias de la acción, de la naturaleza muerta, de los restos del accidente.

En esta segunda oportunidad el tiempo de la acción es el tiempo que se construye en las imágenes. Formas que nos ofrecen una información no lineal. Sus elementos son signos, gestos poco interpretables porque no son narrativos, o porque la narración sólo pertenece al propio espacio de la obra, niega su propio significado para esperar que sea el espectador el que la reconstruya. Imágenes que evocan la puesta en escena, envueltas en un conjunto estratificado de elementos que componen un lenguaje físico, en el que el cuerpo ya no es el de la artista, accionista que habitó esos uniformes, que condujo a ese accidente.

En la exposición se propone un arco objeto-temporal entre un inicio impoluto y un final accidentado desde un lenguaje construido a partir de significados no unívocos que se distancian y se vuelven a unir evitando forzar una interpretación única, sino pretendiendo dar lugar a la experiencia nueva, una comunicación sensorial basada en el espacio, el tiempo y la memoria.



Fig. 5. "Romper el tiempo" en PulsAcciones, ATM, Gijón 2017. Fuente: Abel Loureda



Fig. 6. "No hablo porque me da vergüenza" en PulsAcciones, ATM, Gijón 2017. Fuente: Javier Santodomingo

En la misma dinámica de transformación, de volver a enfrentarse a unas mismas problemáticas pero en contextos, tiempos y lugares diferentes se desarrollaron las acciones que tuvieron lugar en la inauguración y clausura de la exposición.

La ubicación de la Galería ATM Contemporay en Gijón es inevitablemente una nueva forma de poner en juego el entorno rural, aunque no con las mismas dinámicas de abandono ni envejecimiento. Sí se puede volver a poner en juego la problemática del tiempo, de la destrucción o la de no poder volver a ser lo que era al principio. Surge así la obra "Romper el tiempo" que se lleva a cabo durante la sesión de acciones de la inauguración.

Acciones que se construyen desde la dificultad como arrastrar un cubo, trazar un recorrido con un material que es pesado, 9kg de barro, deshacer el recorrido rompiendo cada pella de barro con el cuerpo, para volver a arrastrar esa línea de tiempo que no va a ser igual, que se muestra fragmentada, rota, imposible de reconstruir, igual que cada uno de los fragmentos que de ella forman parte. Otra vez, pero de otra manera, en otro lugar y tiempo, y a través de una comunicación muy diferente desde el cuerpo se construye un nuevo relato que hace referencia a *la imposibilidad de retener, el silencio y la pausa que son la consecuencia del abandono.*



Fig. 7. "No hablo porque me da vergüenza" en PulsAcciones, ATM, Gijón 2017. Fuente: Javier Santodomingo

En la clausura se trabajó sobre la obra que había estado expuesta, de manera que ésta tampoco volviese a ser la misma. De este modo también en su transformación se destruye lo que fue durante el tiempo de la exposición, de nuevo para reconstruir un nuevo presente. Se le otorga al objeto un cierto carácter efímero, que muta y se transforma, que otra vez deja de ser lo que era.

Si hubiese un tercer asalto, una nueva forma de exposición, de vuelta a poner en juego los mismos elementos que reconstruyan la memoria del relato de aquello que ya ha sido, otra vez, no volvería a ser igual.

3. REAVIVAR LAS LLAMAS

No es seguro que sea necesario, pero tal vez sí sugerente ver cuales pueden ser las estrategias para mantener viva la memoria de un acto en sí mismo efímero y no objetual. Podemos sucumbir a su reproductibilidad, seguramente la forma más linealmente narrativa de mostrar una acción, echar mano de la documentación inevitablemente siempre subjetiva, pero que sirve como ventana al instante de la acción. Un tiempo irrepetible pero muchas veces susceptible de reproducción.

Sin embargo y no sin dejar de cuestionar la objetualización de la obra, sus usos y su utilidad, así como la necesidad real de darle una nueva forma, existen otras formas de reconstrucción, a lo mejor menos fieles en cuanto a la narración, pero si más coherentes con las formas de un lenguaje no lineal, donde la experiencia real debe ser también parte importante de la comunicación. Se trataría entonces de ahondar en la posibilidad de hacer convivir la presencia de lo que en un tiempo y un espacio concretos de pone en juego, con la ausencia de lo que ya no está, aquella acción performática de la que sólo nos quedan imágenes, fragmentos de tiempo, y restos de objetos.



Fig. 8. Restos y rastros, posibles objetualizaciones del tiempo de la acción en "El peso del tiempo", 2017.

Fuente: María Fernández Vázquez

Tras la acción sólo queda el rastro, la huella, la memoria de lo que fue y que ya sólo puede volver a ser en el presente cambiante de quien lo reconstruye. Si en los procesos performáticos se ponen en movimiento los intercambios de experiencia humana, cuando tratemos de llevar al espacio expositivo esos fenómenos podemos alterar sus tiempos, sus espacios y sus cuerpos, pero no dejar de tratar de activar otra experiencia humana, real, viva, que implique nuevas maneras de corporeidad. Si prescindimos del cuerpo del artista que acciona, no podemos prescindir también del cuerpo del espectador como activador de otras acciones. Capaz de reconstruir un relato desde la memoria y sobre todo de reavivar las llamas que aún permanecen latentes.

La imagen arde por la memoria, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia. Pero para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse el rostro a la ceniza, y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro (Didi-Hubberman, 2012: 36)

Las imágenes y los objetos contienen la memoria de lo que en ellos y por ellos a pasado. Cada vez que un gesto atraviesa el campo de batalla de la imagen hace que lo anterior desaparezca y en su desaparición se rehace una nueva imagen, ese es el presente continuo de la acción, la llama latente bajo las cenizas. En este espacio y en este tiempo tiene sentido volver a vivir. Para que de nuevo suceda algo que interrumpa la cotidianidad monótona de la vida.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORNAGO, O. (2012) *Encerrados. En torno a las relaciones entre acción e imagen.* (Artículo) Madrid: *Efímera Revista*, Volumen 3- número 3, pp 6-10.
- DERRIDA, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira.* Buenos Aires: Manantial.
- (2012) *Cuando las imágenes tocan lo real.* Círculo de Bellas Artes: Madrid.
- ENGUITA MAYO, N y PARÍS, N. Eds. (2016) *La réplica infiel.* Comunidad de Madrid: CA2M.
- LIPPARD, L. (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal.
- O'DOHERTY, B. (2011) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo.* Murcia: CENDEAC.
- RANCIÈRE, J. (2010) *El espectador emancipado.* Castellón: Ellago.
- RODRIGUEZ MAGDA, R. M^a. y ÁFRICA VIDAL, M^a. C. Eds. (1998) *Y después del postmodernismo qué?* Barcelona: Anthropos.
- SÁNCHEZ-ARGILÉS, M. (2010) *De la instalación, la acción y el objeto <<in between>>.* (Artículo), Madrid: *Efímera Revista*, Volumen I, número I.
- V.V.A.A. (1992) Marcel Broodthaers. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La memoria de las vanguardias en la era Neobarroca. Moda y joyas: de Sonia Delaunay a Alexander Mc Queen y Lady Gaga

Carolina Naya Franco
Universidad de Zaragoza
naya@unizar.es

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

I. LA ERA NEOBARROCA

En otras ocasiones, nos hemos referido a la moda como algo cíclico que, como cualquier arte, ha revisado y reinterpretado las fuentes del pasado.¹ Esta reinterpretación cíclica ha sido cada vez más frecuente y es especialmente visible en la actualidad, sobre todo desde que la denominada Postmodernidad no parece dar respuesta al arte de las últimas tendencias, tal como anunciaron ya en la década de los 90 desde el Círculo de Bellas Artes nuestros mejores filósofos y estetas: entre ellos Deleuze, Jarauta o Calabrese.² En la ya acomodada cultura de lo efímero, sin el *shock* hiperbólico nada parece posible y hay que recurrir al pliegue de lo Neobarroco e incluso a la experiencia *kitsch* para producir uno, ninguno o varios deleites estéticos.

En este sentido se enmarcan las intervenciones digitales ya poco sorprendentes, aunque divertidas, de las obras clásicas del pasado, en las que explotar el humor, aunque

¹ Naya Franco, 2018: pp. 573-585.

² VV.AA., 1993.

sea negro, tan necesario en los últimos tiempos. *The skeleton with the pearl earring*,³ o la artísticidad del tándem entre la dirección artística de Yoshimo Kajitami con sus propuestas fotografiadas por Takeo Oshima reúnen, junto a otras que no cabe citar aquí, todos los tópicos del *tempus fugit*, *collige virgo rosas* y *memento mori*, hasta adornarlos con perlas y flores en tonos pastel, en una estética que parece recordar a algunas pinturas de Mark Ryden.

El artista siempre ha necesitado fuentes de inspiración: el amor y el erotismo, la naturaleza, el paso del tiempo, las musas del Monte Parnaso, los tótems, las desgracias mundiales o la libertad vital. En la actualidad, los estímulos visuales se multiplican, y parece que la crisis ha exacerbado, una vez más, la vuelta a lo histórico desde una perspectiva idealizada y romántica: cualquier tiempo pasado fue mejor. Eso, o que la carencia de fuentes de inspiración lleva, desde la perspectiva sensible y en la incesante acumulación de imágenes a sostenerse con algo tangible, en una sociedad donde al menos los valores éticos deberían enraizar, siendo irremediamente presos de un inconformismo en el que “no todo vale”.

En la cultura visual actual, nos encontramos ante un contexto multiforme, en el que resulta inabarcablemente asfixiante abordar toda la información a nuestro alcance; un contexto tan cambiante que pide, sin embargo, frenar. El arte nos puede frenar. La moda se reinventa y ahora es parte del espectáculo, pero en ocasiones aborda la reflexión, la temática social, ecológica, política o de compromiso. Luego entraremos en ello.

Sarduy plantea que el saber ya no está cerrado sobre sí mismo: la apacibilidad del “logos absoluto” que desaparece en busca de la incerteza, ha abierto paso al destronamiento y la discusión.⁴ Quedémonos pues con lo bueno, con la necesaria reflexión. Calabrese plantea cómo en la actualidad todo está estetizado, algo muy visible incluso en los restaurantes de última moda, en los que el diseño oscila entre la apropiación, la acumulación, la evasión y el éxtasis sensorial, donde color, texturas, iluminación y *atrezzo* del personal sucumben en escenarios aleatorios que, aunque pasarán rápidamente a otra cosa, de momento aparentemente invitan, a modo del *Living Theatre*, a la modernidad de la expresión y acción libre.

El Barroco, como sabemos, denostado en sus orígenes, planteaba en sus primeras acepciones la extrañeza de lo inusual, las formas ondulantes, el desequilibrio, e incluso, refiriéndose a la música, las armonías confusas. Pero sobre todo supuso el predominio de lo emocional frente a lo racional, el engaño visual y el juego, y finalmente la concepción de la obra de arte como total, integrada, fusión de todas las manifestaciones.

3 <http://www.freakingnews.com/The-Skeleton-with-the-Pearl-Earring-by-Vermeer-Pictures-115021.asp> (fecha de consulta diciembre 2018).

4 Sarduy, 2011: p. 187.

En este sentido, en la actualidad se plantea una analogía con el momento cultural del Barroco, en un contexto de crisis semejante: entonces, como antesala del que nos parece ahora “retroceso ilustrado” (entendido como vuelta al ya conocido clasicismo), seguido de los Historicismos que, como tendencia mayoritaria en el siglo XIX plantearon la reinterpretación de estilos históricos del pasado como principal fuente de inspiración en el entorno de las campañas arqueológicas, mientras los exotismos, como soplo de aire fresco, penetraban en las artes en forma de lujo foráneo, gracias a la apertura del puerto de Japón al comercio internacional y a las Exposiciones Universales.⁵

A este respecto, resulta significativa la cíclica relectura del pasado, a falta de nuevas fuentes de inspiración. Planteamos aquí algo evidente, si vemos muchas de las pasarelas en los últimos años: las nuevas propuestas de grandes firmas de la moda internacional no están nada lejos de la recuperación de historicismos de algunos diseños de Charles Frederick Worth (1825-1895), o de los exotismos en las odaliscas de Paul Poiret. En esta sucinta aproximación al panorama artístico de la moda y las joyas se plantea, por un lado, cómo, todavía pervive la reinterpretación idealizada y actualizada de los estilos históricos y grandes civilizaciones del pasado, y por otro, cómo perdura la memoria de las vanguardias especialmente en las joyas, sobre todo el surrealismo, que encaja muy bien por otra parte con la extrañeza barroca. En cualquier caso, más que las formas, son los materiales lo más novedoso, ecléctico y espectacular, tamizados por lo hiperbólico y extrasensorial, pues parece complicado de otro modo crear la necesidad de adquirir nuevos caprichos a la moda, además de crear iconos y objetos de deseo, en una sociedad indefectiblemente anestesiada por las imágenes. También cabe apuntar que se han borrado las fronteras y universalizado los temas, en la búsqueda de un consumidor de lujo “global”.

2. LA MEMORIA DE LAS VANGUARDIAS: IS FASHION MODERN?

En lo que respecta a la moda y al diseño, los grandes museos se preguntan si, en las últimas décadas, son expresiones artísticas realmente modernas. Nos referimos en concreto a *it ems: is fashion modern?*, una de las últimas grandes exposiciones del MOMA de Nueva York organizada por el Departamento de Arquitectura y Diseño (1-10-2017 / 28-1-2018),⁶ en la que se han revisitado 111 objetos, entre los que se encuentran, por ejemplo, el *Birking Bag* de Hermès, la *Biker Jacket* de Schott, el sombrero Panamá como los de Domingo Carranza, el *Wrap dress* de Diane von Furstenberg, o las *Dr.Martens*, que de un modo u otro han sido *trending topic*, o todavía lo siguen siendo. La exhibición muestra cómo algunos grandes iconos perviven en sus antiguas formas versionadas con nuevos materiales, hasta la llegada de una necesaria, legítima y nueva vanguardia en el diseño, que parece que en la actualidad está únicamente focalizada en objetos multimedia: principalmente *tablets* y lectores de contenido o dispositivos móviles.

⁵ Sobre estas cuestiones: Naya Franco, 2012: pp. 539-551.

⁶ Antonelli, Millar: 2017.

Si la ucraniana Sonia Delaunay revolvió el mundo escénico y el de la moda con sus diseños al aplicar en los tejidos los criterios de la abstracción a partir de sus denominados “tejidos simultáneos” (1913), no fueron menos modernos, aun con tintes políticos, los posteriores chalecos futuristas del italiano Fortunato Depero (1924). Las formas de estas creaciones, síntesis del Cubismo y el Futurismo, despliegan una visión que permite ver los campos cromáticos delimitados a pesar del volumen del tejido, pero que se tornaban simultáneos, vórtices superpuestos en el caminar. Sin duda, anticiparon las propuestas de la revolucionaria Madeleine Vionnet, arquitecta de la geometría y de la moda y de los visionarios patrones de Cristóbal Balenciaga. De cualquier modo, hoy vemos conos expandidos en la volumétrica línea de joyas *Diorchester* creada por la diseñadora Camille Miceli para Christian Dior (2010), o el color superpuesto en los brazaletes esmaltados *Ode to joy of life* de Frey Wille desde Londres, sobre todo en su línea *Heavenly joy*, que no deja de versionar las *Abstracciones* en plata esmaltada de vivos colores de la ucraniana, en joyas numeradas creadas por la galería Artcurial (1980).

El mismo recorrido hizo Elsa Schiaparelli a partir de 1935 al impregnar de Surrealismo sus creaciones, vestidos en los que estampó langostas y ojos tomados de Dalí o Jean Cocteau o aplicaciones bordadas por François Lesage, o en sus alhajas, donde desplegó su locura por los coleópteros multicolores, hasta llegar a las joyas actuales de Andrés Gallardo con inquietantes formas en porcelana que parecen retomar formas del Musée Baccarat, o las de Delfina Deletrez, que buscan la extrañeza y, gracias al visón guarnecido en el soporte metálico, rememoran el *Objeto* fruto del encuentro en un café de París entre Picasso y Meret Openheim (1936).

Y del Dadaísmo al objeto encontrado, como las interesantes propuestas de Ilfo, con lo que Jorge Pérez llama “metajoyería”, o filosofía que revisa viejos patrones para dar nueva vida a joyas que le permitan aunar sus referencias artísticas. En este sentido, reproducimos aquí la joya-retrato con foto intervenida de Sarah Bernhardt (Figura 1), siempre icono, que ya inspiró al maestro vidriero y joyero del *Art Nouveau* René Lalique para sus creaciones.

En la bella reinterpretación actual, la imagen de papel está decorada con un corazón de cobre y se inserta en un colgante-broche de plata rememorando por su forma las miniaturas joya del siglo XVI que, guarnecidas en diamantes o *strass* entre varias sartas de perlas se recuperaron de nuevo en el Rococó, en manillas gemelas decoradas con escarapelas textiles pastel. Ahora, son delicadas filigranas de madrevitatio etrusco punzonadas por los florentinos Meli Gioielli. La colección propone desde marfiles miniados artesanales con retratos de la Galleria Degli Uffizi u óleos sobre lienzo de la pintora actual Núria Farré a fotografías de Alice Liddell por Lewis Carroll decoradas con oro pulverizado, así como otros personajes guarnecidos en volutas o cordones entorchados, que nos sumergen de los inicios de la fotografía a la *Photo-Secession* o incluso al Pictorialismo.

Dos iconos femeninos, ya de entreguerras, han dejado maravillosas muestras para la historia de la moda, materializadas en las fotografías de tiempos de Coco Chanel con su



Fig. 1. Sara Bernhardt guarnecida en plata en retrato-joya (2009) (Art.311) (22 x 27 mm.).
Fotografía cortesía de Ilfo® (Unique Eco-Jewelry).

transgresora mujer “a la garçonne”, o en las de la propia mecenas Peggy Guggenheim; ambas, musas y puntos de inflexión que sintetizan las nuevas estéticas del siglo XX.

Saint-Laurent, padre del *prêt-à-porter*, resume cómo siguieron vigentes las vanguardias durante todo el siglo XX con su línea trapecio introducida en el punto de lana en su particular *Tributo a Mondrian* (1965) o en los diseños también neoplasticistas a partir de Serge Poliakoff, y, todavía en la década de los ochenta cuando basó su colección en Henri Matisse o en Georges Braque, incluso recreando en textil los escultóricos pájaros del escultor francés. El maestro argelino es el primer responsable de difundir las creaciones artísticas en las colecciones de consumo. Fue uno de los modistos en estrechar más las fronteras entre la moda y el arte, y tras reinterpretar la vanguardia, volvió la vista al Postimpresionismo de Vincent Van Gogh; pintor que, por otro lado, ha batido récords de venta con la estampación de sus *Girasoles*, una calavera, su *Autorretrato* y el *Almendo en flor*, en sudaderas, mochilas, camisetas, gorras y zapatillas por la actual marca deportiva californiana Vans (2018), en convenio con el museo del pintor en Ámsterdam. Su director, Axel Rüger, declaraba para los medios que solo buscan con esta iniciativa hacer al pintor más accesible y mostrar su influencia y relevancia en el diseño contemporáneo.⁷

Otra marca actual de complementos, Etnia, la famosa compañía barcelonesa de gafas, ha rememorado con *The art of details* la estética de Gustav Klimt: después de París, Viena fue la segunda gran meca de la moda sezessionista con Emile Flöge (+1918) a la cabeza, que dirigía uno de los mejores salones de costura del momento, *Schwestern Flöge*, y a la que el pintor regaló joyas *Art Nouveau* diseñadas por Josef Hofmann,⁸ con las que la fotografiaron en 1910.⁹ Las imágenes de la campaña actual se han escogido sobre todo por sus dorados; desde *Judit* y *Holofernes* al *retrato de Adele Bloch-Bauer* que, versionadas, posan con gafas recreando desde la moda de los setenta a la más milenial.¹⁰

En cuanto al Pop Art, indudablemente ha dejado una gran estela y pervive plenamente de moda: desde el color en manchas planas y siluetas recortadas de los *Grandes desnudos americanos* de Tom Wesselman ya en las chaquetas ochenteras del *Power dressing* de Thierry Mugler, a los actuales diseños de *The Rodnick Band* (2018) de Philip Colbert.

No obstante, los multitudinariamente versionados estampados de Andy Warhol también han sido especialmente logrados en la ya citada marca del artista escocés Philip Colbert, que actualmente expone en la Galería Saatchi lo que él llama Neo-Pop surrealista, en la línea también de algunas prendas y joyas diseñadas por Murakami. De cualquier modo, desde la aparición del

7 Titulares como “Van Gogh: de vender solo un cuadro en vida a agotar sus zapatillas” son muy indicativos del impacto que ha tenido la colección: https://elpais.com/cultura/2018/08/08/actualidad/1533746412_580268.html

8 Sobre estas piezas: Schmittermeier: 2010.

9 Sobre la moda y las joyas de Klimt: Branstätter: 2004.

10 <https://www.etnibarcelona.com/es/journal/posts/new-fw18-campaign-reinterpreting-klimt-4285/>

Souper Dress en 1966 con las latas estampadas de Sopa Campbell, su *Venus in sequins* también homenajea desde Marcel Duchamp a Roy Lichtenstein, serigrafiando en el textil los cómics impresos mediante la característica técnica de puntos *Ben-Day*, que tanto llamaron la atención del *coolhunter* neoyorquino Leo Castelli. En cualquier caso, cabe citar que también hicieron joyas pop muy coloristas en su momento Lichtenstein o Nicki de Saint Phalle, recreando esta última sus famosas nanas para el arte público en mini esculturas en polyster pintado.

En cuanto a las formas tecnológicas y futuristas o espaciales, en moda se parte de los cortes con aplicaciones de vinilo acharolado de Pierre Cardin (1968-1970), una vez instaurados los vestidos cortos desde la aparición de la minifalda por André Courreges o de su popularización por Mary Quant, pero también gracias a las innovaciones -más que a los cortes- de Paco Rabanne (1969), con la introducción de materiales como discos de plástico unidos por hilo metálico, recreando modernas cotas de malla. Esta estela fue retomada desde la estética del film *Blade Runner* (1982) cuyos *outfits* hoy de nuevo están en boga desde su reedición de 2017 y hasta la actual colección de Dior Homme. La exploración del tejido, la tecnología y las formas minimal también fueron preocupación artística de Issey Miyake o de Helmut Lang hacia el fin de siglo. Y en cuanto a la joyería tecnológica, primó en los ochenta la estética alemana minimalista con Niessing a la cabeza y sus *Tension rings* (anillos con gemas engastadas simplemente por presión del material) y actualmente tiene en Tiffany y en los diseños *Mesh* de Elsa Peretti, una suave colección de pendientes de tejido ergonómico y collares-pañuelo maleables, que remarcan la gracilidad del nudo y la curva textil de la malla metálica, en una glamurosa recreación del *High-Tech*.

Y no menos interesante, Céline, de la mano de Phoebe Philo, recreó en su pasarela de 2017, las *Anthropometries* (1960) o mediciones del cuerpo humano de las mujeres pincel del malogrado Yves Klein (1928-1962). Céline (*Full Runway Fashion Show Collection*) ha estampado sobre sus tejidos de pasarela las formas efímeras o el color patentado como International Klein Blue (IKB), rememorando la vuelta a la figuración desde Europa (*Nouveau Réalisme*) en el momento en que el mundo artístico sucumbía al Expresionismo abstracto americano de la mano de la Escuela de Nueva York.

Pero antes de avanzar hacia otras cuestiones, queremos citar aquí el lujoso homenaje al mundo oriental y las grandes civilizaciones del pasado de los últimos años, en la romántica idea de que cualquier tiempo pasado fue mejor, tanto de la mano de Dolce & Gabbana en su reinterpretación bizantina de los mosaicos de la catedral de Monreale (*Ready to wear*, 2013),¹¹ como en la moda neoegipcia a partir de las formas del Imperio Medio en la última pasarela de Chanel con el Templo de Dendur como escenario en la presentación del Metropolitan de Nueva York (*Metiers Art* 2019).

Los italianos tomaron la estética del Imperio Romano de Oriente como base, impregnando los fondos de cortas túnicas talaes con *opus tessellatum*, fusionándola en

¹¹ Sobre esta cuestión Naya, 2018: p. 581 y ss.

bolsos y zapatos con técnicas ornamentales decorativas como la taracea, la piedra dura florentina e incluso el más moderno micromosaico. En cuanto a Chanel, Lagerfeld ha partido de un arenado dorado metalizado en piernas y tocados, mientras los ojos quedan enmarcados con el clásico maquillaje de *khol* hasta combinar el clásico tejido *tweed*, sello de la marca, sobre las largas gasas de característicos y ligeros drapeados egipcios. Otras prendas femeninas recrean los cortes o las decoraciones geométricas de los *kalasiris*, con *aegis* y *usejs* adornando los cuellos femeninos y masculinos, además de manillas gemelas, hasta convertir en faraones y sacerdotisas a las modelos, con renovados y sofisticados estilismos performativos.

3. JOYAS ACTUALES: ENTRE LAS “OBJECTJOIAS” Y ESCULTURAS DE PEQUEÑO FORMATO CON NUEVOS MATERIALES Y MENSAJES HASTA LA ALTA JOYERÍA DE LA PLACE VENDÔME

Hoy en día, la joyería parece definirse entre dos corrientes: una primera tendencia muy escultórica, eminentemente artística, que trabaja sobre todo los volúmenes orgánicos y las texturas, de la mano de un camino iniciado por las *Arts & Crafts* y la joyería de autor, haciendo especial hincapié en la recuperación de técnicas históricas y en general en la manufactura artesanal, con materiales eminentemente plásticos y artísticos, como el latón, el bronce, pero también el oro y la plata. Esta línea de trabajo es sin duda la que más rememora a los joyeros que coincidieron en París en plena vanguardia y parte de las *Anémonas* forjadas de Julio González, pero también de las texturas de Hugué o picassianas, y de ahí a las creaciones laminadas de Alexander Calder o “vaciadas” de Pablo Gargallo. Cabe citar, en este sentido, las actuales creaciones “porosas” inspiradas en la arena de Formentera de Enric Majoral o los esmaltes de inspiración oriental de Raquel Moreno. En cuanto al uso de nuevos materiales en estas creaciones artísticas, podemos referirnos a las joyas en papel del argentino Luis Acosta, a las joyas en cerámica de Helena Rohner, o a las de cristal de La Granja de Chus Burés.

Mientras, una segunda tendencia propugna el mundo del súper lujo y la sofisticación de los materiales. Recoge de algún modo la tendencia iniciada por el *Art Dèco*, con el platino y los diamantes como principales exponentes, concentrados en la gran manzana neoyorquina, en el Paseo de Gracia de Barcelona, o en la parisina Place Vendôme. Algunos de estos diseños son de Boucheron, Autore o Chopard, sobre todo en forma de nuevos bestiarios, repletos de piedras preciosas de todos los colores. Los exponentes más suntuosos y selectos de esta tendencia serían Wallace Chan desde China o Jar desde Nueva York, en una vuelta a la temática de la naturaleza, la misma que inspira las formas orgánicas de nuestra galardonada Luz Camino. En esta línea de trabajo están otros artífices con bellísimas creaciones en exclusivo micromosaico, como Donatella Pellini (2006) o el alemán Hemmerle en su *Revived Treasures* collection (Tefaf, Maastricht 2018).

Una tendencia intermedia, artística pero comercial, escoge gemas de gran belleza, con inclusiones en su interior o tallas muy sofisticadas que se guarnecen en mínimas monturas,

como los diseños de joyas de las madrileñas Laura Márquez o Belén Bajo, y en una línea más internacional en algunas creaciones, por ejemplo, de Pomellato o Chopard. En muchas ocasiones, es la naturaleza la verdadera creadora de estas obras; la fuerza de sus diseños verdaderamente radica en la elección y cuidada selección de los materiales.

Además, en las galas de los Óscars vemos cómo la alta joyería híbrida en los estilismos con joyas *vintage*, y en su forma más urbana con la también denominada *costume jewelry*. En este eclecticismo radica el interés de estas propuestas, que fusionan lo actual con la recuperación de estilos del pasado.

Afortunadamente, otros artistas en los últimos años han reflexionado sobre las limitaciones de la joyería como lenguaje artístico, desde la perspectiva de género o incluso desde el compromiso social. Algunas propuestas de esta tendencia conceptual enmarcan, de algún modo, estas obras con el fin de la búsqueda de la belleza en el arte, así como con la desaparición de las proporciones elegantes y equilibradas, sucumbiendo y enfatizando el mensaje. Podemos afirmar que esta corriente parte, entre otros, de



Fig. 2. Colgante *Be botox be fucking beautiful* en plata oxidada de la portuguesa Teresa Milheiro® (2005) (10 x 3,5 x 2 cm., cadena de 69 cm). Fotografía de Luis Pais, cortesía de Klimt 02.

Otto Künzli que con el brazalete *Gold makes you blind* (1980) cauterizaba y borraba el alma de una pulsera de oro, reuniendo también el mensaje con la estética minimal. Y desde el arte conceptual, las joyas han llegado hasta una línea performativa que rememora las transformaciones quirúrgicas de Orlan, preocupada por los cánones de belleza femeninos de un modo especialmente crítico, convirtiéndose en sujeto paciente de la obra de arte y abriendo el camino hacia las "objectjoias" reflexivas de la portuguesa Teresa Milheiro. Esta artista desea que sus joyas sean algo más que un accesorio, por lo que todas ellas contienen un mensaje crítico, en el que no se excluye el maltrato, la opresión y la crítica política o social. Una de sus líneas más interesantes es la serie *We live in a perfect world*, centrada en la obsesión dañina y perjudicial del culto a la imagen. De esta serie reproducimos el colgante en plata oxidada *Be botox be fucking beautiful* (2005) (Figura 2); un kit móvil de belleza rápida dentro de una caja metálica, con una jeringuilla prendida de una gruesa cadena que materializa la misma obsesión.

Otras interesantes fotografías de propuestas del *body art* desde un concepto amplio de la misma artista pertenecen a la serie *Alienation* (2009) como la jeringuilla con láminas de oro en su interior a punto de ser inyectada en *The killing jewel* o el collar con la misma idea *Anti-existence device*.

4. LA LOCURA Y EL ÉXTASIS EXTRASENSORIAL: DE ALEXANDER McQUEEN A LADY GAGA

El planteamiento de la vuelta al Barroco, el Neobarroco, tiene su mayor expresión en los diseños de otro malogrado diseñador, el inglés Alexander McQueen (1969-2010), por su sentido anticlásico, ecléctico, alegóricamente complejo y extraordinariamente sensorial: son vestidos plásticos y volumétricos, táctiles, transparentes y plastificados, emocionales y teatrales... algunas de sus propuestas de pasarela son tan poderosamente vivas y escultóricas que convierten al maniquí-modelo en actor performativo, expandiendo los límites desde lo gestual a lo fantasmagórico o exageradamente mímico, convirtiendo un desfile en una posible instalación multi o extrasensorial.

Mariposas, pagodas, sombreros, aparatosos tocados, plumas, animales disecados... su trabajo para Givenchy (1996-2001) se contuvo para mantener la esencia y elegancia de la marca francesa, mientras su vida y obra se fusionaban en su propia marca, donde ejerció como escultor y moldeador conceptual de los tejidos. El mejor exponente de sus diseños fue la muestra *Savage beauty* del V&A (2015), procedente del Museo Metropolitano de Nueva York (2011).

Traemos aquí dos propuestas de McQueen, la primera para su polimórfica cantante y amiga Lady Gaga (2010), con alto tocado de plumas doradas y amplio y vaporoso vestido, a modo del que Marie Laure, vizcondesa de Noailles y mecenas del surrealismo llevó al "Baile de los Materiales" y con el que la inmortalizó Man Ray en 1929, cuando financió entre otras obras, *La edad de oro* de Buñuel. Y del mismo modo, reproducimos el *Spine corset*

(1998) una de las joyas corporales que, a modo de esculturas, le había hecho años antes para pasarela el joyero Shaun Leane.

El esqueleto-corsé se aplicó sobre la ropa de una modelo. McQueen fue malinterpretadamente considerado por la crítica en numerosas ocasiones como misógino, por su estética agresiva y violenta. Las mujeres en ocasiones estaban animalizadas, pero él explicaba que buscaba hacerlas poderosas. Para el diseñador tener miedo de las mujeres que vestía era el modo de otorgarles fortaleza. La estrecha colaboración entre la escultura aplicada y el tejido se trazó, históricamente, entre otros, ya por Claude Lalane para un desfile Yves Saint-Laurent, cuando en 1969 realizó un bustier de metal dorado para colocarlo sobre el torso de una modelo, enfundada en un vestido de noche. Del mismo modo, pudo servir de fuente de inspiración el *Skeleton dress* que en 1938 Schiaparelli diseñó junto a Salvador Dalí.

Indiscutiblemente Christian Lacroix o John Galiano habían abierto el camino a los volúmenes, colores y excentricidades visuales a McQueen y a Lady Gaga, pero el erotismo y la provocación se habían superado en los diseños de Jean-Paul Gaultier, o en las más rompedoras propuestas *punk* de Vivienne Westwood, que dejaban visibles lo imposible: bastidores, miriñaques y corsés. El mensaje de McQueen iba por otros derroteros. No obstante y, en definitiva, las propuestas de la moda en este contexto neobarroco en todos los casos han hiperbolizado de un modo u otro la estética de la provocación, estrechamente unida a la novedad y extrañeza excéntrica, algo que tempranamente, casi un siglo antes, había comprendido Schiaparelli.

Otras propuestas teatrales han sido la denominada estética camp (*campy fashion*), que ha recogido propuestas dispares de diseño, desde los *looks queer* a los hollywoodienses, pasando por el *pin-up* y la estética *rockabilly*. Por su carácter alegórico, excesivamente sobrecargado, e incluso vulgar o de mal gusto, en ocasiones ha subvertido hacia el feísmo. También ha entrado dentro de esta categoría, en opinión de otros, el *disco-glitter* y hasta el *retro-hipster*.

Con posterioridad a McQueen, la pasarela ha mostrado la estética de la ruina y del Minimal, hasta un eclecticismo compartido entre los palacios y los museos, desde la *Vanitas: fashion and art* del Bass Museum of Art (2014), a los más recientes *Heavenly bodies: fashion and the Catholic Imagination* (2018) del Met, en los que espectacularmente se han reunido la religión y la moda, hasta la locura de la ruina romana en el aparato de Moschino (*Fashion show in Rome*, 2019) o la moda milanesa del Renacimiento en el Palazzo Litta por Dolce & Gabbana (*Alta Moda & Alta Sartoria collections*, 2018).

Lo eminentemente neobarroco termina por retomar el pliegue de Deleuze y las premisas de Jarauta o Calabrese y busca el espectacular *shock*, del mismo modo que las joyas de ampulosas formas “metamorfoseadas” de Claudio Pino, o las fantasías de jardines misteriosos de Victoire de Castellaine para *Christian Dior Jewelry*.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTONELLI, Paola; MILLAR FISTHER, Michelle., (2017). *Items:is fashion modern?*, Nueva York: The Museum of Modern Art.
- BRANSTÄTER, Christian, (2004). *Klimt y la moda*, Madrid: Assouline.
- NAYA FRANCO, C. (2012). "La joyería, expresión artística del gusto" en ARCE, E., CASTÁN, A., LOMBA, C., LOZANO, J.C., (Eds.) *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza: Institución Fernando el católico.
- NAYA FRANCO, C. (2018). "El tiempo y las joyas: modas cíclicas. De la evasión de las *chinoiseries* a los *revivals* bizantinos de Dolce & Gabbana" en CASTÁN, A., LOMBA, C., (Eds.) *Simposio internacional El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, Zaragoza: Institución Fernando el católico.
- SARDUY, Severo, (2011). *El Barroco y el Neobarroco*, Buenos Aires: Cuadernos de plata.
- SCHMUTTERMEIER, E. (2010), "Las joyas de los Wiener Werkstätte" en FONDEVILA, M.A. (Com.), *Joyas de artista. Del Modernismo a la Vanguardia*, Barcelona: Museo Nacional de Arte de Cataluña.
- VV.AA., (1993). *Barroco y Neobarroco*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Néxodos, creación contemporánea y periferias

Javier Ayarza

Artista visual de "La Cabra se Echa al Monte" y "Néxodos"
javierayarza7774@gmail.com

Ignacio Gil

Periodista y artista de "Néxodos"
info@nexodos.art

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

I. UNA IDEA ESPONTÁNEA EN TIERRA FÉRTIL

A veces resulta difícil determinar la naturaleza de las ideas. En el caso del proyecto Néxodos el germen es sencillo. Lejos de intentar dar respuesta a postulados teóricos o a estrategias de actuación sobre el territorio, el primer esbozo de esta iniciativa surge de forma espontánea, fruto de un combinado de amistad, paseos y conversaciones en un pequeño pueblo asturiano. El interés por la creación contemporánea y la identificación con el medio rural conforman el binomio que nutre el impulso inicial.

San Román de Candamo es una parroquia del concejo de Candamo, con una población de menos de 300 habitantes empadronados, ubicada junto a las aguas del río Nalón, en un valle fértil para la actividad agraria. Allí nace en enero de 2017 Néxodos como un colectivo de creación contemporánea promovido en un primer momento por el periodista Gerardo López, natural de la localidad, y el también periodista y artista plástico Ignacio Gil, con la complicidad de Juan Carlos Andrés, técnico de artes escénicas, y David Herguedas, artista visual y sonoro.



Fig. 1. Parte de los integrantes del colectivo Néxodos en San Román de Candamo. Fuente: I. Gil

La idea es activada por la potencia evocadora de un edificio en desuso que ocupa una posición central en el caserío del pueblo. Construido a finales del siglo XIX, el inmueble conocido como “El Colegio” o “El Hospitalillo” fue donado al pueblo por una familia de emigrantes a Cuba que hizo fortuna en la industria tabaquera. En su origen estuvo dedicado a la enseñanza, con aulas en la planta baja y vivienda de profesores en las dos alturas. Después de la Guerra Civil pasó a ser consulta y vivienda del médico del concejo y mantuvo su uso sanitario hasta que en el año 2007 se inauguró en el pueblo un nuevo centro de salud. Desde entonces la planta baja permanece cerrada.

En este sentido, el edificio se revela especialmente interesante por su carácter simbólico para albergar un proyecto cultural, teniendo en cuenta el papel clave desempeñado para la comunidad, su situación de abandono y la posibilidad de dotarlo de nuevos significados a través de intervenciones efímeras de arte contemporáneo. Un espacio donde confluyen, como capas superpuestas de la evolución temporal, la memoria colectiva de la emigración, la de varias generaciones que disfrutaron de los servicios básicos que albergó y su aconsejable reinversión para seguir teniendo valor presente y futuro como espacio público.

Con el respaldo inicial de la asociación de vecinos del pueblo y del ayuntamiento del concejo, en abril de 2017 se convoca a un grupo de artistas con los que ya existían vínculos personales para comenzar a dar forma al primer encuentro Néxodos, que se celebraría en julio del mismo año. El punto de partida que se plantea entonces es reflexionar, a través de la creación contemporánea, sobre la redefinición del medio rural en el siglo XXI. Poniendo en relación memoria y territorio, se fija la atención en los éxodos experimentados y en sus consecuencias. En el caso concreto de Candamo, desde el siglo XIX las historias de ida y vuelta han conformado buena parte de la idiosincrasia del concejo. Así, se propone indagar en su huella, en los nexos que generan, y analizar de qué manera el hábitat rural vive la lógica de los desplazamientos en el presente económico, social y cultural.

2. PRIMER ENCUENTRO EN SAN ROMÁN DE CANDAMO

El primer encuentro, que adquiere finalmente un formato multidisciplinar, se celebra del 21 al 30 julio de 2017, con la coordinación de Gerardo López e Ignacio Gil y la colaboración de Graciela Bances como presidenta de la asociación vecinal. El eje principal de esta primera convocatoria es una exposición en el edificio de indianos, resultado del trabajo de un grupo de artistas específicamente realizado a propósito de la reflexión planteada y en relación con el espacio elegido.



Fig. 2. Edificio de San Román de Candamo donde se celebró el primer encuentro de Néxodos. Fuente: J. Ayarza

En las intervenciones participan un total de doce artistas visuales y sonoros: Javier Ayarza, Tanja Blanco, David Duyos, Cristina Ferrández, Bettina Geisselmann, Ignacio Gil, David Herguedas, Salim Malla, Julio Mediavilla, Nacho Román, Avelino Sala y María Tamames.

- a) *Rastros*, de Javier Ayarza. Este trabajo parte de pequeñas derivas por el interior del edificio, que permiten hacer un *decoupage* del mismo, que se re-monta y cobra sentido a partir del concepto de archivo. Así, el trabajo se mueve entre lo radicalmente fotográfico -donde la imagen, más allá de como registro, funciona como documento autónomo- y lo conceptual, donde adquiere todo su sentido.
- b) *Vademécum*, de Tanja Blanco. *Site specific* concebido para el espacio que originalmente era la consulta del ambulatorio médico. El espacio remite a las salas acolchadas de internamiento psiquiátrico. La locura de la medicina occidental moderna es aquí representada visualmente, mediante el recubrimiento sistemático de las paredes de la sala con las hojas de un vademécum que cubren las paredes de la consulta en orden alfabético según la empresa farmacéutica que los distribuye.



Fig. 3. Intervención de Salim Malla en el primer encuentro Néxodos. Fuente: I. Gil

- c) *Guitarra de viento*, de David Duyos. Intervención sonora para guitarra eléctrica, interpretada en directo y sin sonidos pregrabados. Es un trabajo de música aleatoria en el que -utilizando principalmente herramientas propias del rock-, la guitarra pierde el carácter percusivo que le es propio, para convertirse en una gran masa sonora.
- d) *El tránsito hacia la isla utópica*, de Cristina Ferrández. La poética audiovisual, la fotografía y las derivas gráficas caminan de la mano para ofrecer una experiencia trascendente. Como ventanas que invitan a un tránsito, las obras se distribuyen por la estancia remitiendo a una búsqueda constante de nuevos horizontes en los que fundirse, de nuevas tierras en las que asentarse.
- e) *En la niebla azul*, de Bettina Geisselmann. La intervención alude a la vinculación de la casa con la emigración a América de principios del siglo XX relacionada con la industria tabaquera. La integran vidrios con huellas de hojas de tabaco situados al final del pasillo, en los vanos de sendas puertas. El vidrio actúa de frontera, al impedir el paso a dos estancias, pero también de ventana por donde entra la luz. En el patio de acceso a la casa, un pasillo vegetal realizado con plantas de tabaco representa la posibilidad de retorno.

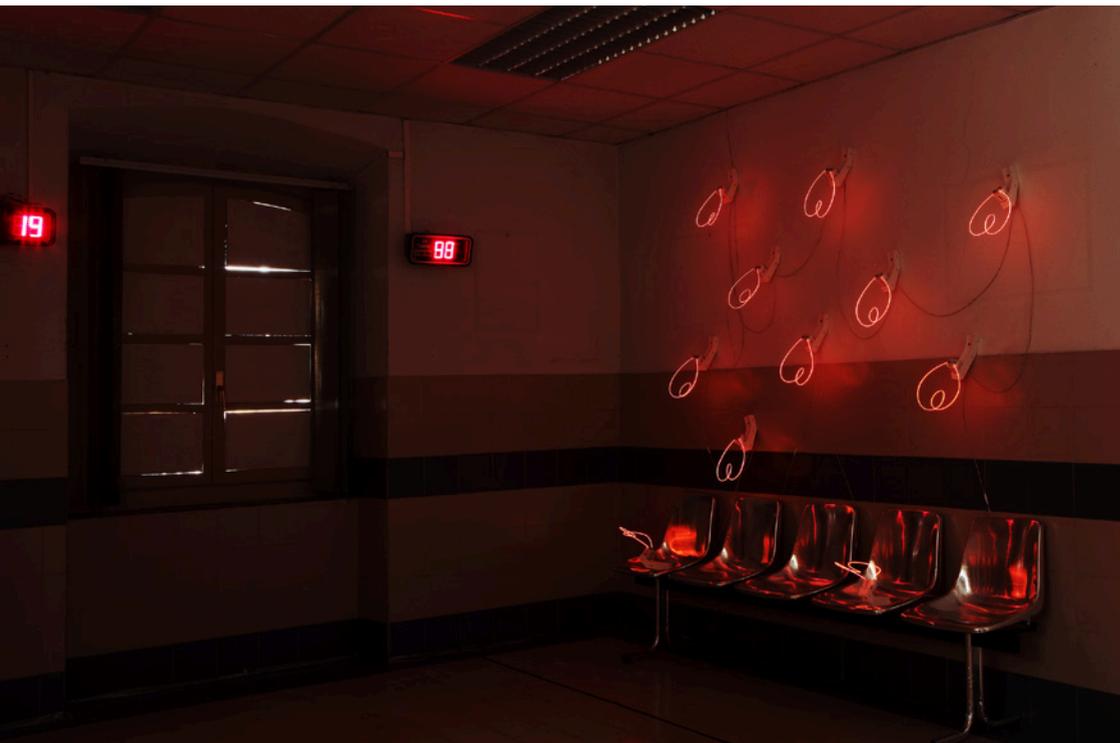


Fig. 4. Intervención de Julio Mediavilla en el primer encuentro Néxodos. Fuente: J. Ayarza



Fig. 5. Intervención de Tanja Blanco en el primer encuentro Néxodos. Fuente: J. Ayarza

- f)** *Fever*, de Ignacio Gil. La fiebre, como síntoma de una enfermedad, se enuncia en el contexto de un edificio que durante décadas albergó un centro de salud. El uso del término en inglés alude también al nombre de la empresa pública de ferrocarriles de vía estrecha, ante la incertidumbre existente sobre el futuro de la línea. La serie se articula mediante obras objetuales realizadas con materiales de desecho que evocan geometrías y estructuras de elementos relacionados con los trazados ferroviarios.
- g)** *La Búsqueda del Meteorito ESLUB-4*, de David Herguedas. Instalación interactiva en un espacio de pequeñas dimensiones donde el visitante despierta a un sugerente viaje interior guiado por la voz de una narradora que invita a intuir la estructura de lo que llamamos vacío. El viajero recorre un entramado narrativo en el que descubre líneas como vectores de energía y como trazados de los meteoritos ESLUB que fueron precipitándose durante décadas en un área cercana a San Román de Candamo.

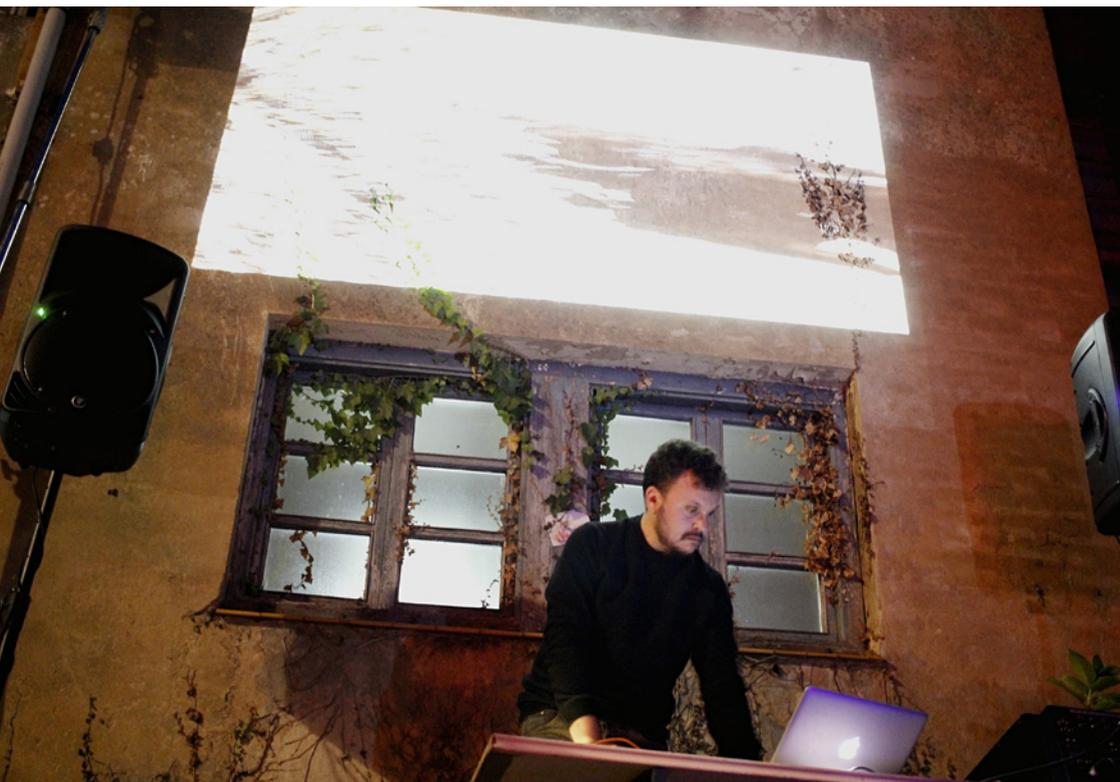


Fig. 6. Actuación de Nacho Román en el primer encuentro Néxodos. Fuente: I. Gil

- h)** *Mea(sure)*, de Salim Malla. El artista interviene una sala utilizando diferente instrumental del antiguo consultorio, en una instalación en la que reflexiona sobre los sistemas de medida que utilizamos. Alude a una frase de Protágoras que hace referencia a que todo pensamiento es antropomórfico por naturaleza: “El hombre es la medida de todas las cosas”. Una afirmación que ha tenido sentido desde los primeros hominos, hasta el momento actual, en que el ser humano modela directamente el entorno, sometiéndolo a su escala.
- i)** *Su turno*, de Julio Mediavilla. Es una pieza en formato instalación que propone establecer relaciones entre diferentes conceptos como el éxodo, la espera y la percepción temporal. Cómo percibimos el paso del tiempo, su magnitud física pero a su vez, un tiempo psicológico cargado de una gran subjetividad. Los éxodos también son un tiempo de espera y se establecen sobre la provisionalidad, que es lo que les hace soportables. El espacio intervenido es una sala de espera reutilizando los elementos que allí se encontraban.

- j)** *Néxodo Infinito*, de Nacho Román. El músico trabaja en directo con sonidos orgánicos y sintetizados, conectando ambientes reales y manipulados, naturaleza y electrónica. Basándose en la reinterpretación un proyecto sonoro desarrollado en el Centro de Arte en la Naturaleza Cerro Gallinero (Hoyocasero, Avila), realiza desde San Román una aproximación de ida y vuelta, con influencias recíprocas que generan nuevas paletas sonoras.
- k)** *El enemigo está dentro, disparad sobre nosotros*, de Avelino Sala. La frase de origen pertenece a uno de los pasajes más famosos de la Guerra Civil en Gijón, el acoso del Simancas. Aquí se presenta en un contexto muy definido, el espacio rural asturiano. Si por un lado hay una obsesión por mantener de forma pura el paisaje, por otro, si no hay turismo, la cosa falla. El proyecto hace una llamada reflexiva en torno a las paradojas del espacio contemporáneo, en un tiempo en el que parece que constantemente nos contradecemos.
- l)** *Conectoma*, de María Tamames. Un conectoma es un mapa de las conexiones entre las neuronas del cerebro. A partir de fibra de lana procedente de oveja castellana y de la propia cabaña ovina de San Román se realiza un estudio formal, expuesto a modo de inventario visual, que permite concretar la estructura de las piezas que conforman la instalación. La materia textil, a modo de conectoma orgánico, se convierte aquí en un instrumento para la representación y la exploración subjetiva.

En paralelo a la exposición se desarrollaron otras actividades que facilitaron la interacción entre artistas, vecinos y público en general. En formato de mesa redonda, celebrada en el Centro de Interpretación de la Cueva de la Peña, se presentan varios proyectos impulsores de la creación contemporánea en medio rural que se desarrollan tanto en Asturias como en el resto de España: PACA. Proyectos Artísticos Casa Antonino (Trubia, Asturias), La Cabra se Echa al Monte (Monzón de Campos, Palencia), Open Lands (Asturias) y Cerro Gallinero (Hoyocasero, Ávila).

Asimismo, se realizan dos talleres, *Mar de plástico*, dirigido al público infantil por Cristina Urdiales, para estimular la toma de conciencia sobre la necesidad de preservar el medio ambiente; y *Memoria de la emigración*, impartido por la gestora cultural Virginia Díez, planteado como un ejercicio de reflexión comunitaria y de recuperación de memoria, centrado en las migraciones y en los éxodos. Este taller, que cobrará una importancia singular en el desarrollo posterior de Néxodos, parte de un llamamiento a las personas que habitan el concejo de Candamo, a quienes se invita a realizar una búsqueda y puesta en común de fotografías, correspondencia, documentos o historias familiares sobre la emigración de principios del siglo XX. A través de estas cápsulas de memoria, compartidas por los casi 70 vecinos de San Román y alrededores que participan en esta convocatoria, se construye un relato colectivo sobre la transformación del medio rural, el impacto económico y social de la emigración y la gestión de la ausencia.



Fig. 7. Virginia Díez en el taller *Memoria de la emigración*. Fuente: Néxodos

Para la cofinanciación de esta primera edición se realizó, con la colaboración de la Escuela de Arte de Oviedo, una edición de 100 ejemplares numerados y firmados de una litografía de David Herguedas. Junto a esta iniciativa, y una ayuda del Ayuntamiento de Candamo, resultó fundamental la contribución desinteresada de los artistas y de numerosos vecinos para minimizar los gastos de producción de toda la programación.

3. LA CONTINUIDAD DEL PROYECTO

Cuatro meses después de la celebración del encuentro, los impulsores de la iniciativa vuelven a convocar a los artistas participantes a una reunión el 11 de noviembre de 2017 en Valdestillas (Valladolid), donde tiene su estudio Julio Mediavilla, para evaluar el resultado y extraer conclusiones. Ante las valoraciones positivas recibidas desde muy diferentes ámbitos, tanto en términos de propuesta creativa como de aceptación del público y repercusión mediática, la expectativa de poder dar continuidad hacía aconsejable iniciar un proceso de debate, conceptualización y organización del proyecto.

- a. A la cita asisten los cuatro miembros del colectivo organizador y nueve de los artistas participantes, anotando las siguientes conclusiones:
- b. Dar continuidad al proyecto y seguir participando en el mismo, coincidiendo en la conveniencia de crear una asociación como forma jurídica del colectivo.



Fig. 8. Miembros del colectivo Néxodos tras constituirse en asociación. Fuente: I. Gil

- c. Actuar como plataforma generadora de proyectos sobre creación contemporánea y periferias, estableciendo cauces de reflexión en circuitos alternativos. En este sentido, la vinculación con el territorio, como uno de los principios esenciales de las actuaciones del colectivo, vendrá dada por la naturaleza y ubicación geográfica de cada uno de los proyectos, que asimismo estarán abiertos a establecer nuevas conexiones con artistas y propuestas relacionadas con sus contenidos.

Seguir trabajando en San Román de Candamo a partir de las posibilidades generadas por el taller de memoria de la emigración. En este sentido, se expresa la conveniencia de incorporar nuevos espacios para la intervención artística y de intensificar la colaboración de los vecinos del concejo tanto en la participación de las actividades como en la logística necesaria para su celebración.

Como consecuencia de dichos acuerdos, en junio de 2018 tiene lugar en Valladolid la asamblea fundacional de la asociación. Orientado al desarrollo de proyectos vinculados a territorios de la periferia, la puesta en valor de espacios alternativos y el impulso de nuevos formatos para la participación ciudadana, el grupo queda integrado por 14 artistas visuales, músicos, periodistas y otros profesionales relacionados con la gestión cultural, cuyo trabajo se desarrolla principalmente en las comunidades autónomas de Asturias, Castilla y León y Madrid: Juan Carlos Andrés, Javier Ayarza, Tanja Blanco, Virginia Díez, David Duyos, Bettina Geisselmann, Ignacio Gil, David Herguedas, Gerardo López, Salim Malla, Julio Mediavilla, Nacho Román, María Tamames y Cristina Urdiales.

Para el cumplimiento de sus objetivos los estatutos establece la realización de las siguientes actividades:

- a. Organización, producción y difusión de exposiciones, conciertos, residencias artísticas, talleres, conferencias y otros eventos culturales.
- b. Edición de publicaciones relacionadas con las actividades de la asociación y documentación de los proyectos desarrollados.
- c. Difusión de la actividad de la asociación a través de la web, redes sociales, medios de comunicación y otras actividades divulgativas.

4. LA IMPLICACIÓN DE UN PUEBLO

Una vez puesta en marcha la estructura organizativa de la asociación, el 29 de septiembre de 2018 se convoca a los vecinos de San Román a una reunión abierta, para explicar el planteamiento general del segundo encuentro Néxodos, cuya celebración está prevista para julio de 2019. El proyecto, denominado *Memoria, espacio íntimo*, es consecuencia del taller *Memoria de la emigración* que se viene desarrollando en varias fases para la puesta



Fig. 9. Vecinos de San Román de Candamo que colaboran en la organización del segundo encuentro Néxodos. Fuente: I. Gil

en común de las historias del vecindario relacionadas con los episodios de emigración del concejo de Candamo, así como la recopilación de material gráfico y documental. A partir de esta experiencia, el planteamiento conceptual del proyecto se basa en una reflexión sobre el espacio íntimo, como contenedor de las historias que alimentan la memoria colectiva de una determinada comunidad.

En coherencia con esta reflexión, se sugiere la posibilidad de que las intervenciones artísticas se alojen durante el tiempo que se determine para la exposición en una combinación de espacios domésticos y lugares públicos de San Román, relacionados con el legado emocional de la emigración, que conformarán un itinerario visitable dentro del casco urbano del pueblo. El formato requiere una fuerte implicación del vecindario en todo el proceso de preparación del proyecto desde el momento de la presentación: identificación de espacios, disponibilidad para alojar las obras de arte y recepción de visitas durante el periodo de exposición.

Se trabaja sobre la posibilidad de contar con una veintena de espacios públicos y privados para alojar las intervenciones artísticas. Los vecinos han ofrecido una docena de casas habitadas, en su mayoría vinculadas a historias de la emigración, además de otros inmuebles que en el pasado han prestado servicios de diferente naturaleza como un cine, un bar con salón de baile o una panadería. Junto a estas ubicaciones se contempla otra serie de espacios públicos como el lavadero, la estación de ferrocarril y el Palacio de Valdés-Bazán.

El núcleo principal de la segunda edición de Néxodos es el itinerario expositivo de las intervenciones artísticas en horarios establecidos para visitas guiadas. Además de los miembros de Néxodos, se plantea la invitación a otros artistas visuales y sonoros, con especial atención a la escena creativa del Principado de Asturias. En paralelo, durante los diez días del festival se programan otras propuestas de música, artes escénicas, talleres, proyecciones, mesas redondas y actividades lúdicas para fomentar la convivencia entre artistas, vecinos y público en general.

5. NUEVOS NODOS TERRITORIALES

Mientras la fuerte implicación de los vecinos de Candamo ofrece un contexto favorable para seguir trabajando con nuevas propuestas en el concejo asturiano, Néxodos comienza a activar conexiones para formular proyectos en paralelo en otros territorios donde los miembros del colectivo también tienen vinculación.

De esta forma, se perfilan nuevos nodos de actuación en dos municipios de la vasta geografía rural de Castilla y León: Portillo (Valladolid) y Monzón de Campos (Palencia). El primer municipio, donde tiene establecido su taller Bettina Geisselmann, pertenece a la comarca natural de Tierra de Pinares. Con una población empadronada de 2.454 habitantes en 2018, la localidad mantiene diversas actividades económicas vinculadas al territorio que le confieren un carácter especial. Una decena de alfares, numerosos obradores de

pastas, la extracción del yeso, el cultivo del ajo y la explotación de grandes extensiones de pinares mantienen una cultura artesanal fuente de importantes rendimientos económicos en etapas anteriores.

Este caso singular dentro de la realidad castellana sugiere la oportunidad de reflexionar sobre si estamos asistiendo a los últimos vestigios de un modelo de hábitat en extinción o si, por el contrario, la persistencia de estas actividades constituye un activo que conservar e impulsar como fuente de progreso. En respuesta a esta pregunta se estructura el proyecto *Sedimentos de futuro*, cuya celebración se contempla para 2020. El formato previsto dará lugar al tercer encuentro Néxodos, con invitación a artistas a realizar intervenciones *site specific*, y la realización de otras actividades en paralelo.

Simultáneamente, Néxodos diversifica la tipología de sus iniciativas con la expectativa de poner en marcha durante 2019 un espacio expositivo estable en el municipio palentino de Monzón de Campos, donde tiene ubicado su estudio Javier Ayarza.

6. ESPACIO NEXO990, UN DISPOSITIVO DE CONEXIÓN

Una de las principales características que definen Néxodos desde su origen es la intención de establecer nuevas conexiones en cada uno de los proyectos que nutran la dinámica del colectivo. Entre las referencias tenidas en cuenta para la organización del primer encuentro, debe destacarse *La Cabra se Echa al Monte*, motivo por el cual se invita a participar a Javier Ayarza en su doble condición de artista y de responsable de dicho proyecto.

La Cabra se Echa al Monte es un proyecto de investigación plástico/artístico y cultural en las comarcas de Tierra de Campos y Cerrato. Tras once meses de preparación, del 2 al 8 de septiembre de 2013, se desarrolló en Monzón de Campos *La Cabra se echa al monte-Festival*. El evento adquirió una dimensión no prevista inicialmente, en buena medida debido al contexto de una polémica surgida en el ámbito cultural de la ciudad de Palencia. El debate acerca del uso que habría que dar a la recientemente rehabilitada antigua cárcel, que pasó de ser una infraestructura de carácter cultural para la ciudad a ser un museo-archivo del Cuerpo Nacional de Policía, condicionó la programación del festival.

Tras varias reuniones entre diferentes agentes culturales de la ciudad agrupados en una plataforma, la constatación de que, a pesar de las recurrentes quejas por la falta de pulso en el panorama cultural de la ciudad, no surgía ninguna propuesta, condujo a la organización del festival a intentar demostrar que lo único necesario para poner en marcha un proyecto que rellene los sistemáticos vacíos culturales que dejan las administraciones e instituciones de este territorio es la voluntad.

Así, se multiplicaron los esfuerzos hasta lograr desarrollar una programación con más de medio centenar de participantes, sin otro apoyo externo que el pago, por parte

del Ayuntamiento, de los materiales necesarios para una intervención que quedaría permanente en el pueblo.

El festival incluyó tres talleres infantiles, una exposición de objetos arqueológicos recogidos en superficie en el término municipal y que, terminada la misma, fueron entregados al Museo de Palencia, conciertos de música contemporánea y flamenca, proyección de documentales relacionados con la cultura y el medio rural, con la presencia de sus directores, conferencias y mesas redondas, y diferentes acciones, instalaciones e intervenciones plásticas y visuales por diferentes espacios públicos y privados de la localidad.

En Monzón se reunieron, desde diferentes partes de la geografía nacional, nombres como Marina Núñez, Rafael Lamata Cotanda, Rufo Criado, Julián Valle, Alejandro Martínez Parra, Julio Mediavilla, José Prieto y Vega Ruiz, Lila Insúa, Tomás Llorens, David del Bosque, Carlos Feijo, Héctor Abella, Javi "el Piños", El Naan, Andrea Milde, Fernando Zamora, Javier Ayarza, Miguel Macho, Adrián Valle, Vicky Kylander, Pepe Ortega, Diego Pérez López, Santos Javier, Echeve, David Duyos, Helia Serrano Varela, Antonio González de la Rosa, Javier Guardo, Vesna Bolanca, José Luís Viñas, Alfredo Omaña, Luís Miguel Antúnez, Gorka La Barbera, Oscar Aragón, Santos Javier y las editoriales Cálamo y Menoscuarto y El Regalo de tu Nombre, ... a los que habría que añadir los del reducido número de personas que ayudaron para hacer posibles todas las actividades.

Para la ocasión se editó un cartel plano-guía con las localizaciones de las diferentes intervenciones en el pueblo donde aparecían los títulos de las propuestas, pero no el nombre de los artistas, con el propósito de reflexionar en torno al fetichismo de la autoría sobre la obra. Una idea cabra.

Todas las actividades e intervenciones se publicaron en la web de La Cabra se Echa al Monte, que se mantuvo abierta hasta otoño de 2014 y donde, hasta esa fecha, se publicaron diferentes ensayos tanto históricos como relacionados con el arte y el patrimonio de las comarcas de Tierra de Campos y del Cerrato de la provincia de Palencia, así como la obra de diferentes artistas.

Dos meses después de finalizar su primera y, en aquel momento, única actividad La Cabra fue invitada a presentar y debatir su proyecto en diferentes lugares de referencia para la cultura en Castilla y León, como el Musac en León o el Palacio Quintanar en Segovia.

Aunque no estaba en el ideario de La Cabra, ante la dimensión y futuras expectativas que generó el festival con nuevos proyectos e intervenciones (en el Museo de la Medicina de Ampudia, el Museo de Palenzuela y en diferentes bodegas hipogeas de Astudillo) se consideró la posibilidad de construir un colectivo bajo su nombre, pero la idea finalmente no prosperó.

Después de un paréntesis, La Cabra se Echa al Monte recupera su primera voluntad, la de ser un nombre-acción bajo el que se agrupen actividades de carácter plástico y visual

LA CABRA SE ECHA AL MONTE - FESTIVAL - MONZÓN DE CAMPOS - 6-8 SEPTIEMBRE 2013 - INSTALACIONES, INTERVENCIONES

A - Apropiación indebida B - Depósito de sueños C - 410 días D - S/T E - Templo anónimo F - S/T
G - Dónde se esconde la línea H - Cama de las flores I - 50 mm J - La familia bien, gracias K - Ciudadan@terrorista
L - Ready-made M - Antiguallas N - Polifémur de incógnito Ñ - I have a dream

O - Wool Fool P - Libro de aventuras (apunte) Q - Artivistas
R - Colecciono ojos para cosechar miradas S - Alimento de primera necesidad T - In-out
U - Cementerios urbanos / Pan Bendito (Madrid) V - Sobre los estigmas

W - Alerta; Testimonio X - ¡España es un rosall! Y - Regreso Z - Caminante ausente
a - On/Off

b - Érase una vez ...; El regalo de tu nombre; Yuca; Líneas de color; Mar de tierra; 410 días

d - Imagino mi cabra, formamos nuestro rebaño; Mapa y profe

e - Artivista; Mi casa, mi castillo, mi fortaleza; Ciudades de la llanura; León de Monzón;

Sobre los estigmas; Desintegración, Infierno (frag), Muecas 1-2-3, Multiplicidad,

Organismo 1-4, Pira, Rosetón, Visión 1-2-3



PASEA MONZÓN. HABLA CON EL PUEBLO TRANSFORMADO

Fig. 10. Plano-guía de *La Cabra se echa al monte-Festival*. Fuente: *La Cabra*

en las comarcas de Tierra de Campos y de Cerrato de Palencia. Aparece y desaparece en cada proyecto. Sus miembros son quienes participan en los proyectos asumiendo la necesaria implicación para que estos salgan adelante.

Una vez reestablecida su naturaleza original, ser “cabra”, en 2015 se convoca a diez artistas a participar en un proyecto plástico y visual que hiciera una lectura acerca de las excavaciones arqueológicas que, setenta años después de las primeras, se reiniciaban en el yacimiento de La Ciudad (Paredes de Nava, Palencia) donde se supone que se encontraba la ciudad de Intercatia.

Los artistas invitados fueron Adrián Valle, Cristina Zelich, David del Bosque, Javier Ayarza, Julio Mediavilla, Luis Miguel Antúnez, Miguel Macho, Julián Valle, Rufo Criado y Vicky Kylander. Las obras realizadas se presentaron en abril de 2016 con el título *La Cabra en La Ciudad. Intercatia desde las artes plásticas y visuales contemporáneas* en el Museo de Palencia e itineraron posteriormente en el Museo de Zamora y en el Centro de Interpretación Tierra de Campos de Paredes de Nava.

Para el desarrollo de sus actividades La Cabra no ha recurrido a ningún sistema de financiación por parte de las administraciones, aunque ocasionalmente establece cauces de colaboración para la exhibición de los proyectos.

Actualmente trabaja con el colectivo Néxodos para poner en marcha en 2019 Espacio Nexo990, un pequeño local expositivo que, rehabilitado por el ayuntamiento de Monzón de Campos, permita articular una interacción estable entre Néxodos (de forma regional, nacional y global) y La Cabra se Echa al Monte (de forma local y comarcal). Un nuevo dispositivo periférico para estimular nuevas reflexiones a través de la creación contemporánea en la árida meseta de Castilla y León.

Recorrido por el Patrimonio Industrial de la Ciudad de Teruel:

Reconversión u Olvido

Sara Argudo López
Universidad de Zaragoza
sarlo@unizar.es

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

I. INTRODUCCIÓN

Un recorrido por el patrimonio industrial de Teruel nos permitirá conocer cuál fue el tejido industrial de la ciudad durante principios del s.XX hasta 1970 aproximadamente: alfares, resineras, industrias de pieles y curtidos, harineras, etc. Cómo influyó en el urbanismo de la ciudad, su tipología y por último, su estado y uso en la actualidad.

El patrimonio industrial es una pieza clave de la memoria colectiva, de la conservación del paisaje y de la recuperación urbana y territorial, ya que es un testimonio fundamental para comprender y documentar un periodo muy importante de nuestra historia y al mismo tiempo supone un gran patrimonio construido a reutilizar.

2. LA INDUSTRIA EN TERUEL DESDE PRINCIPIOS DEL S. XX HASTA LOS AÑOS 70

A lo largo de la historia Teruel se ha dedicado principalmente al sector primario: agricultura y ganadería. La agricultura se ha centrado en cultivos de secano y en menor medida en los de huerta de las vegas del Guadalaviar, Alfambra y Turia. Por su parte la ganadería tradicional ha sido la ovina, aunque también había cerda, caprina, y bovina. En

último lugar se encuentra la industria, basada en instalaciones de tamaño muy reducido y con pocos obreros.

2.1. El ferrocarril

A finales del s. XIX, la economía turolense se encuentra deteriorada como consecuencia de la crisis de su sector básico, la agricultura, por la utilización de técnicas inadecuadas y un bajo rendimiento. Un atisbo de esperanza surge a principios del s. XX con la llegada del ferrocarril a la ciudad. Se cree que va a generar grandes beneficios, como había ocurrido en otras ciudades españolas en las que el ferrocarril favoreció la industrialización y el crecimiento urbano a lo largo de su línea. Lamentablemente, en Teruel, estas transformaciones son muy escasas debido principalmente a la desfavorable localización de su infraestructura, en la parte baja de la ciudad. Finalmente la llegada del ferrocarril no cumple las expectativas quedando Teruel como un lugar más en la ruta de Zaragoza - Valencia. Por ello nuestra ciudad acaba siendo la ciudad "oficina - comercio" de la provincia.

2.2 El viaducto

En 1929 se construye en la ciudad, una de las grandes obras de ingeniería que marcará la evolución de Teruel: el Viaducto. Hasta entonces la ciudad había crecido densificando su casco histórico. Con su construcción se consigue una comunicación directa con la amplia meseta de Pinilla. Las repercusiones de la apertura del Viaducto pronto se hacen notar, pues en el corto espacio de tiempo que transcurre desde su inauguración hasta el inicio de la Guerra Civil, se levantan varios edificios en la zona que puede denominarse como primer Ensanche y que corresponde al espacio triangular próximo al Viaducto.

2.3 La Guerra Civil

La Guerra Civil (1936 - 1939) supone un antes y un después en la ciudad de Teruel. La tercera parte de los edificios de la población quedaron reducidos a escombros o sufrieron grandes daños. Será durante la postguerra cuando la ciudad va a iniciar una expansión urbana y poblacional sin precedentes, aunque dentro de los límites del escaso desarrollo urbano aragonés.

Durante el periodo de recuperación, en los años 1940 - 50, la población agraria disminuye aumentando la población industrial. Aún así, el sector servicios, con su estabilidad, seguirá siendo el que mantenga la hegemonía.

Será entre 1960 - 1975 cuando se crea el polígono industrial a las afueras de la ciudad y se instala en la vega del río Turia la fábrica textil Induyco, una de las empresas con mayor plantilla de la ciudad que perduró hasta 2016.

3. URBANISMO DE LAS ZONAS INDUSTRIALES. UBICACIÓN EN LA CIUDAD

La morfología de la ciudad de Teruel marcó la ubicación de las zonas industriales, construyéndose las fábricas próximas a las materias primas necesarias, en cada caso, para la elaboración de sus productos; así, los alfares, ollerías o las fábricas de ladrillos se ubican cerca de las zonas arcillosas de la ciudad: Los Monotes, San Julián, el Arrabal o el Calvario.

Otras fábricas se establecen cerca del río para aprovechar la fuerza del agua y así obtener la energía necesaria para el funcionamiento de sus máquinas.

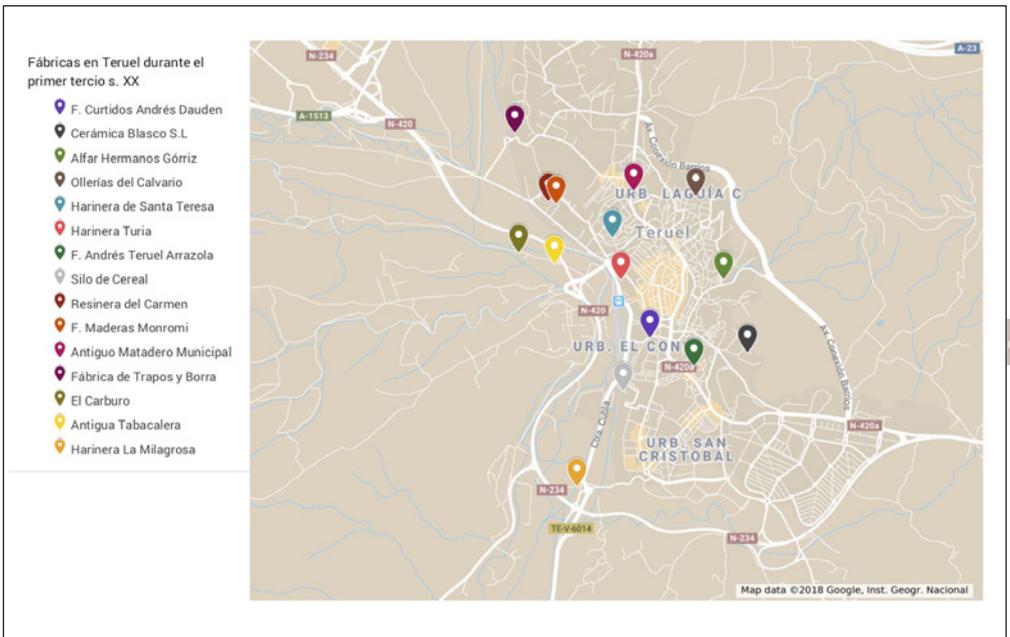


Fig. 1. Ubicación de las principales fábricas durante el primer tercio del s.XX.

3.1 Las Fábricas

Las fábricas a las que nos vamos a referir han sido algunas de las más relevantes de Teruel, tanto por su fisonomía como por su importancia económica y social durante el primer tercio del s.XX. Además podemos mencionar pequeños talleres relacionados con las artes gráficas como son las imprentas, negocios familiares que incluso aún perduran, por ejemplo la imprenta Perruca.

La clasificación de estas fábricas está hecha en base a la ubicación de las mismas.

3.1.1 Zona Carrel, San Julián, Arrabal

A principios del s. XX el barrio de San Julián no contaba con una trama urbana definida, era todavía zona agrícola, con abundantes pajares, algunos caseríos y una zona más industrial. Consistente en un pequeño núcleo alfarero formado por hornos, obradores, almacenes, viviendas... Todo ello junto a los monotes de arcilla.

En la Florida había dos fábricas de curtidos de pieles o tenerías: Teina y Daudén.

■ Fábrica de Curtidos de Andrés Daudén.

Propiedad de Andrés Daudén, en ella se realizaba el proceso de convertir las pieles de los bovinos en cuero. Mediante la limpieza, el curtido, el recurtimento y el acabado.

■ Fábrica Hermanos Blasco - Cerámica Blasco S.L.

Fueron los hermanos Blasco propietarios de un conjunto de fábricas dedicadas a la tejería y al ladrillo. Por un lado, se encontraban varias fábricas ubicadas en ollerías del calvario. Por otro lado se encontraba la fábrica de San Julián, llamada Santas Justa y Rufina. La decisión de ubicarla allí fue la proximidad a las canteras de las que obtenían la arcilla para fabricar ladrillos y tejas. Del producto resultante, los ladrillos de tabaquería se vendían en la provincia de Teruel, mientras que el ladrillo cara vista y la teja se vendía en el mercado nacional, especialmente a Zaragoza, Madrid, Valencia y Bilbao. Durante algunos años los procesos de extracción y fabricación fueron evolucionando y mejorando, así como también fue variando el número de trabajadores teniendo aproximadamente 40 en los años 70.

En 1987 se produjo el cierre total de las fábricas, principalmente por la imposibilidad de llevar a cabo las grandes inversiones necesarias para poder competir en el mercado nacional.

■ Alfarería Górriz

Una de las familias de alfareros más importantes de Teruel fue la familia Górriz.

José Górriz Martínez inició su actividad alfarera en el barrio de Ollerías del Calvario. Esta fue zona de gran auge alfarero, siendo una de las de mayor concentración alfarera del Sur de Aragón. El emplazamiento era perfecto pues disponía del espacio y las materias primas necesarias: estaba cerca del acuífero de San Julián y muy próximo a los lugares de extracción de arcillas y aprovisionamiento de matorral y leña. Serán sus hijos los que continúen con la elaboración de la cerámica turolense, llegando a exportarla a medio mundo.

3.1.2 Zona centro

Fue la principal zona residencial y de servicios de la ciudad. Aquí se establecieron talleres de carpintería, industrias de artes gráficas e industrias alimentarias.



Fábrica de calzado



Fábrica de curtido de pieles



Escuela de música



Antigua tabacalera



Harinera "La Milagrosa"



Carbuos

Fig. 2. Patrimonio Industrial. Fuente: S. Argudo López

■ **Harinera Santa Teresa.**

La harinera fue propiedad de Ramón Ros Cardó y estaba situada en la Calle Cuevas del Siete. Llegó a tener alrededor de 24 trabajadores aunque en los años 70, justo antes del cierre, tan sólo contaba con 9 trabajadores.

■ **Harinera Turia**

Situada en la Carretera de la Estación fue propiedad de Gregorio Garzarán. A su muerte será Filomena Torres Novella, su viuda, la que se haga cargo de la misma. En los años 40 tendrá alrededor de 11 trabajadores.

3.1.3 Zona Ensanche

Tras la construcción del viaducto se produce la ampliación de la ciudad. Las nuevas construcciones son principalmente viviendas pero también se construirá, junto a la Plaza de Toros, la zona del Mercado de Abastos y una Fábrica de calzado.

■ **Fábrica de Andrés Teruel Arrazola.**

Fábrica familiar dedicada fundamentalmente a la fabricación de calzado. Uno de sus principales clientes fue el Estado pues la mayoría del calzado que realizaban eran las botas para los camineros de obras públicas. Posteriormente también se hicieron sandalias y zapatos dedicados a la venta al por mayor. El número de trabajadores rondaba la veintena. Se cerró en los años 70.

■ **Silo de cereal**

Se trata de una obra de los años 70, encargada por el Servicio Nacional de Trigo y propiedad del Estado hasta 1986. Se dedicaba al almacenamiento del cereal. En el año 2008 deja de tener uso.

3.1.4 Zona San León - El Carmen

■ **La Resinera del Carmen**

Abrió sus puertas a principios del s. XX, siendo en 1945 la única resinera existente en la provincia de Teruel. Sus propietarios era una familia procedente de Madrid, el fundador fue Carlos Rodríguez de Miñón.

La actividad consistía en la extracción de resina y en su proceso de transformación en aguarrás o coloformo. Contaba con una veintena de trabajadores, algunos temporales. La mayor parte de la producción se trasladaba en barriles o toneles a los Pasajes de San Sebastián a fábricas dedicadas a la elaboración de colas, de pinturas, etc. En abril de 1969 se cerró la resinera.

■ **Fábrica de maderas Monromi**

Junto a la resinera estaba la fábrica de madera Monromi, propiedad de los mismos dueños que la resinera. Contaba con aproximadamente un centenar de trabajadores, siendo la mayoría mujeres. Trabajaban diferentes tipos de madera: la madera de pino

estaba destinada a la producción de tablas, tablones, etc. Y la madera de chopo empleada para fabricar cajas de frutas, que se exportaban a Canarias. También mucha de esta madera se utilizó para la adecuación de las vías ferroviarias, por ello iba destinada a RENFE.

■ Antiguo matadero municipal

Se trata de un proyecto de 1903 de Ramon Lucini Callejo. La construcción fue llevada a cabo por Juan Antonio Muñoz en 1929. Su función era la de la matanza, almacenaje y comercialización de las carnes de animales de granja.



Ollerías del Calvario



Fábrica de trapos y borra



Silo de cereal



Fábrica cerámica Blasco



Resinera del Carmen

Fig. 3. Patrimonio Industrial. Fuente: S. Argudo López

■ **Fábrica de Petra Crespo Novella, también conocida como Fábrica de Trapos y Borra.**

Situada junto a un salto de agua en la cuesta de Capuchinos. Se inauguró en los años 50 y estuvo en funcionamiento hasta los años 70, cuando la llegada del nylon provocó la caída de ventas de la borra. La familia de Petra Crespo Novella procedía de la zona valenciana de Onteniente por lo que estaba estrechamente relacionada con las industrias textiles de la zona.

En la fábrica de borra se trabajaba día y noche aunque los turnos de noche sólo los hacían hombres. Contó con aproximadamente 14 trabajadores.

La mayoría de borra y trapos que se producían se vendían a las fábricas textiles de Bocarent y Onteniente.

3.1.5 Zona del Extrarradio - La Vega

Se sitúa sobre los márgenes de los ríos Guadalaviar- Alfambra - Turia a su paso por Teruel. Se ubican en esta zona diferentes industrias.

■ **Carburos**

La Central eléctrica, siendo propiedad de la Sociedad "Electro-Química de Teruel", comienza la obtención de carburo en 1907. En 1914 cambió de nombre pasando a llamarse "Carburos de Teruel S.A." En el año 1967 las empresas eléctricas de Teruel se fusionan en la denominada "Eléctricas Turolenses" y en el año 2.000 ésta es absorbida por "Eléctricas Reunidas de Zaragoza", que posteriormente pasará a depender de Endesa.

■ **Almacén de Tabaco**

Almacén de tabaco construido entre 1910 y 1912 cerca del camino del Carburo. Se cerrará durante los años 70.

■ **Harinera la Milagrosa**

Propiedad de D. Francisco Garzarán Torán. Se ubica a las afueras de la ciudad junto a la vega del Turia. Contaba con alrededor de 11 trabajadores. En los años 70 se traspasó a D. Máximo Yago Ferrer.

4. RECONVERSIÓN U OLVIDO

4.1 Reflexiones. La implicación del Arquitecto

"La reconversión surge de nuestro interés por el pasado histórico de la ciudad y la creación de un diálogo entre el pasado y el presente en un contexto urbano. Nos apasionan los habitantes de la ciudad y el entorno construido con el que interactúan diariamente y queremos trabajar juntos con la gente para crear una narrativa continua de la ciudad. Muchas de las estructuras existentes están en desuso o vacías, y sin embargo ofrecen mayores posibilidades que una pizarra en blanco podría. Son capaces de revelar historias no contadas." O-Office Architecture.

La postura del arquitecto se centra en rescatar la memoria de un sitio llevándola al aquí y al ahora; mostrar la interconexión de diferentes períodos de tiempo en la historia del lugar. La vieja estructura adquiere una nueva vida, representa la identidad cultural de un lugar y un tiempo concretos, y promueve cambios culturales en el entorno.

Como dijo el filósofo Jean Paul-Sartre, *„lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que hacemos con lo que han hecho de nosotros.“*

4.2 La Realidad

Se sabe que la mejor manera de conservar un edificio es utilizarlo. El cambio de uso no resulta dañino si la función que se prevé es compatible con la estructura, tipología y elementos del edificio.

El uso más extendido del patrimonio industrial para su conservación, difusión e interpretación es darle una utilidad didáctica, en forma de museo o centro de interpretación. No como un mero contenedor de elementos susceptibles de ser expuestos, sino como un lugar donde poder dar a conocer parte de la historia social y económica de una época. Conocer el uso, la función y la producción que tuvo dicho patrimonio industrial, e incluso la exposición de la propia maquinaria industrial. Sin embargo, se trata de un uso que en muchas ocasiones conlleva un alto coste en mantenimiento y personal, no obteniendo la rentabilidad necesaria. Al mismo tiempo tienen lugar otro tipo de intervenciones, la reconversión del patrimonio construido para otras funciones, públicas o privadas, como comercios, centros de ocio o viviendas.

En España hay regiones que a lo largo de la historia han sido referentes industriales como Asturias, País Vasco o Cataluña. Gracias en parte a las instituciones públicas, han podido reutilizar gran parte de su patrimonio industrial con proyectos interesantes como el Museo del Ferrocarril en Gijón localizado en las antiguas estaciones de RENFE. En el País Vasco encontramos ejemplos como el Azkuna Zentroa (Alhóndiga Bilbao), un antiguo almacén de vino hoy reconvertido en centro de ocio y cultura. En la capital, Matadero Madrid se define como un laboratorio de creación actual interdisciplinar vinculado a la ciudad. En Cataluña se podría destacar otro centro de creación, Hangar Barcelona, aunque lo más valioso son las pequeñas intervenciones llevadas a cabo en industrias que han sido reconvertidas en lofts u oficinas, causando un verdadero fenómeno inmobiliario. Ejemplo de ello es el barrio de Poblenou.

En lo que respecta a la ciudad de Teruel, el principal problema a la hora de reutilizar el patrimonio construido es la falta de aportación económica pública. Por lo general, sería la inversión privada la que haría renacer y no olvidar estos edificios. Lamentablemente, lo más habitual es que dichos edificios industriales desaparezcan y pasen al olvido.

Así ha sucedido con algunas de las fábricas en Teruel, que han sido derribadas para la venta de los terrenos y posterior construcción de obra nueva; véase el reciente derribo

de la fábrica de curtidos de pieles de Andrés Daudén, así como la antigua cooperativa en la calle San Miguel; o las harineras de Santa Teresa y del Turia. En otros casos, la propia estructura del edificio sufre el deterioro por el paso del tiempo y la falta de mantenimiento provocando el derribo del edificio.

Otro factor que en ocasiones dificulta la inversión pública para recuperar el patrimonio industrial es la prioridad que se le da a los grandes iconos culturales y simbólicos de las ciudades, en el caso de Teruel, el Mudéjar y el Modernismo entre otros, dejando a los edificios fabriles en manos de propietarios sin capacidad de conservarlos adecuadamente. Pese a ello, existen dos buenos ejemplos de edificios industriales recuperados con financiación pública. El Antiguo Matadero Municipal, situado en la Carretera de Alcañiz, que actualmente alberga la sede de la Escuela de Música de la ciudad de Teruel. Y el Alfar de los Hermanos Górriz, como Centro de Interpretación de la cerámica gracias a los Fondos Europeos y a un fuerte respaldo de la Asociación de vecinos de San Julián.

Con fondos privados se ha financiado la reconversión del Antiguo Almacén de Tabacos “La tabacalera”, edificio que actualmente gestiona una empresa dedicada a eventos y celebraciones. Otro edificio con buena ubicación en el barrio Ensanche es la Antigua Fábrica de Calzado, Andrés Teruel Arrazola. Tras su cierre, la fábrica se reutilizó por partes, fue salón de banquetes y gimnasio. Actualmente, está fragmentada en diferentes zonas con diferentes usos, una peña deportiva, un centro de asociación cultural y un albergue con 63 plazas de alojamiento. En el edificio se siguen conservando suelos originales y parte de la estructura interior. Por último, cabe mencionar una de las reconversiones más habituales en Teruel a día de hoy, que tiene relación con el sector del turismo pues en las últimas décadas ha sido una de las actividades de crecimiento de la ciudad gracias en parte a la mejora de las infraestructuras.

La educación y sensibilización social son fundamentales para la valoración, conservación y transformación del patrimonio industrial. Desde los centros docentes o las propias instituciones se puede trabajar con programas concretos y crear modelos de conservación que permitan transmitir a las generaciones futuras dicho patrimonio y a la vez hagan posible su rentabilización.

Los ciudadanos del siglo XXI apostamos por el crecimiento sostenible de las ciudades. Como escribe Carl Elefante, FAIA, „*El edificio más sostenible es el que ya está construido*“.¹

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ ARECES, MIGUEL ÁNGEL (Coor) *Arqueología Industrial, Patrimonio y Turismo cultural*. Gijón: INCUNA: Industria, Cultura y Naturaleza. Asociación de Arqueología Industrial. Cajastur. 2001 Colección: Los ojos de la memoria. Nº 1.

1 Véase página web: <https://www.carlelefante.com> (American Institute of Architects).

- ÁLVAREZ ARECES, MIGUEL ÁNGEL (Coor) *Patrimonio Industrial: Lugares de la Memoria. Proyectos de reutilización en Industrias Culturales, Turismo y Museos*. Gijón: INCUNA: Asociación de Arqueología Industrial. Cajastur. 2002 Colección: Los ojos de la memoria. Nº 2.
- ÁLVAREZ ARECES, MIGUEL ÁNGEL (Coor) *Didáctica e Interpretación del Patrimonio Industrial*. Gijón: INCUNA: Asociación de Arqueología Industrial. Cajastur. 2005 Colección: Los ojos de la memoria. Nº 5.
- BENITO MARTÍN, FELIX (1991) *Patrimonio histórico de Aragón. Inventario arquitectónico. Teruel. Tomo I*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- BIEL IBAÑEZ, María Pilar (coord.). *Inventario del patrimonio industrial y la obra pública de Aragón*. Inventario inédito, Gobierno de Aragón, Diputaciones y Comarcas, 2004-2009.
- CARRASQUER ZAMORA, JOSÉ (2011) *Los comienzos de la electricidad en Teruel (1889 - 1936)*. Teruel: Fundación Teruel Siglo XXI.
- GARCÍA MÁRQUEZ, MANUEL (1983) *Geografía Urbana de Teruel*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- IBAÑEZ GONZÁLEZ, JAVIER (coor.) (2012) *Los hermanos Górriz y el renacer de la cerámica de Teruel*. Teruel: Edita Qualcina. Arqueología, Cultura y Patrimonio, en condición con Fundación Ollerías Siglo XXI y Asociación de Vecinos del Barrio de San Julián.
- LABORDA YNEVA, JOSÉ (1996) *Teruel Guía de Arquitectura*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- LABORDA YNEVA, JOSÉ; BIEL IBAÑEZ, PILAR; JIMENEZ ZORZO, F. JAVIER (2000) *Arqueología Industrial en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- LEARDI, LINDSEY (2018) O-Office Discusses How refurbishment protects reveal untold stories: https://www.archdaily.com/889956/o-office-discusses-how-refurbishment-projects-reveal-untold-stories?ad_medium=mini-landing&ad_name=articles
- MANERO MIGUEL, FERNANDO; GARCÍA CUESTA, JOSÉ LUIS (coors.) (2016) *Patrimonio Cultural y Desarrollo Territorial*. Pamplona: Editorial Thomson Reuters Aranzadi S.A.
- NOVELLA MATEO, ANGEL (1988) *La transformación urbana de Teruel a través de los tiempos*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses.
- Página oficial: SIPCA - Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (última consulta noviembre 2018).
- PEIRÓ ARROYO, ANTONIO (2000) *Tiempo de industria : las tierras Altas turolenses, de la riqueza a la despoblación*. Zaragoza: CEDDAR.
- SABIO ALCUTÉN, ALBERTO (2013) *El siglo XX en Teruel a través de la Cámara de Comercio e Industria*. Teruel: Cámara de Comercio e Industria de Teruel.
- SERRANO DOLADER, ALBERTO (2004) *Guía para encontrar tesoros en Teruel y su provincia*. Zaragoza: Departamento de Industria, Comercio y Turismo, Turismo de Aragón, D. L.

La memoria de la fe.

Uso y gestión de las imágenes devocionales medievales en relación con los deterioros del tiempo y los cambios de gusto estético.

Pedro Luis Hernando Sebastián

Universidad de Zaragoza
peluher@unizar.es

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

La devoción cristiana medieval, sin entrar a valorar particularidades territoriales o cronológicas, se canalizó a través de un reducido grupo de referentes iconográficos alusivos fundamentalmente a las figuras de Cristo, la Virgen María, San Miguel y algunas mártires. La imagen de Cristo Pantocrator, junto a la de la Virgen con el Niño fueron las más habituales ya sea en pintura mural como en escultura. En un segundo nivel se colocarían las representaciones de San Miguel, y las de las mártires femeninas como Santa Bárbara, Santa Lucía...

El modo de substanciar su apariencia respondía a tres aspectos fundamentales: los sistemas de representación de la época, la obligación por parte del artista de transmitir un mensaje determinado, y al concepto estético predominante en cada momento o lugar. Ninguno de estos tres coincidirán con los de épocas posteriores. Los mensajes a transmitir cambiaron, y con ellos también los gustos y los sistemas de representación, que mantienen en movimiento la rueda de la evolución histórico artística.

En una imagen típica de la Virgen con el Niño creada en la Alta Edad Media, María aparece sustentando al Niño sobre sus rodillas y con rostro hierático. Sus brazos apenas

móviles, con una manzana en la mano, o adaptados a la silla regia sobre la que se asienta la hacen parecer un trono para el Niño. Sus formas expresan un nivel de realidad que se aparta de lo humano. No importa la realidad objetiva, ya que evidentemente no existen personas con esas proporciones anatómicas, ni hay justa relación entre el tamaño del Niño y el de su Madre. Lo que importa es la realidad simbólica. Como lo que se representa es algo bello, nada menos que la Virgen presentando lo que va a ser el sujeto agente de la salvación, el resultado formal de su representación también es bello. Además, las formas se ajustan con perfección al mensaje a transmitir. Una escena de Cristo Pantócrator representada en el centro de un ábside románico, inspira temor al espectador. Lo hace hoy, y lo haría en el siglo XII, y sin embargo es hierático, los plegados de los vestidos son rígidos, no hay profundidad, ni perspectiva, ni naturalismo...

El concepto de belleza simplemente era distinto al concepto predominante apenas cien años más tarde. Esa es la cuestión que pretendemos analizar con este trabajo. Qué ocurre con las imágenes religiosas cuando cambian los gustos estéticos, o cuando no responden adecuadamente al mensaje cristiano que se desea transmitir en cada momento.

La respuesta la encontramos en que no se trata únicamente de un problema estético. No parece ni lógico ni adecuado, destruir una figura que ha sido instrumento para la devoción a lo largo de los siglos. Ese objeto ha despertado el interés de los fieles y sobre él, y no sobre otro, se ha construido la tradición y la costumbre. Ese objeto ha creado en un grupo humano la memoria de la fe. Existe el vivo recuerdo de que los antepasados oraron delante de esa imagen, de que ella siempre ha estado presente, protegiendo y consolando a los fieles

Un pensamiento moderno concluiría que, en estricto sentido, la imagen no es más que un mero objeto terrenal, un trozo de madera o de piedra, por muy sagrado que sea su significado. Un pensamiento medieval determinaría no obstante, que al representar esa imagen a la divinidad o a lo que es digno de veneración, en alguna medida participa de su esencia y dañarla o destruirla se asemejaría una imprecación contra lo representado. Esta última idea será lo que dará lugar a toda una serie de prácticas que intentaron conjugar el mantenimiento del objeto físico original con las propuestas formales y catequéticas originadas por el devenir histórico. Añadir mantos, reformar tallas, sustituir partes de las esculturas... fueron acciones habituales.

Es evidente que existen imágenes que han perdurado a lo largo de los siglos íntegramente tal cual fueron creadas en su momento. Suelen ser las que han tenido, y tienen todavía, una gran carga devocional. La imagen física se ha ido cuidando y manteniendo periódicamente para que siguiera siendo presentable. La calidad del trabajo de la mayoría de ellas, precisamente por esa importancia religiosa, es mayor, al ser encargadas a talleres o maestros de mayor prestigio o reconocimiento artístico. Es tal su valor religioso, que no han sufrido los efectos relacionado con los cambios estéticos.

También podemos citar muchas imágenes medievales que no han podido llegar a

nuestros días, a pesar de su valor religioso y artístico. Son obras que desaparecieron por diversas causas como incendios, robos o destrucciones sacrílegas, y que fueron sustituidas por otras modernas sobre las que mantener el culto. Las hay algunas tan señaladas como la primitiva imagen medieval de la Virgen de Covadonga, arruinada en un incendio y sustituida por la actual en el año 1778. Otras muchas se perdieron durante conflictos sociales o bélicos como la Guerra Civil.¹ Para el caso de Teruel, se perdieron más de dos tercios de las imágenes medievales existentes, algunas con tanta devoción como la Virgen de la Araña de Bordón, la Virgen de la Zarza de Aliaga, las tres imágenes existentes en el Santuario de la Virgen de Peñarroya de Tastavins, la Virgen de Arcos de Albalate del Arzobispo, o la del Castillo de Montalbán.

Para el análisis del resto de imágenes, vamos a establecer dos grandes conjuntos. Uno es el de las imágenes que se modifican o se adaptan a las nuevas circunstancias, y el otro el de las imágenes que se retiran de la vista de los fieles.

I. IMÁGENES QUE SE MODIFICAN

En este grupo, se incluirían las imágenes que se han mantenido al culto, y que por algún motivo fueron adaptadas a los nuevos usos y costumbres. Modificaciones como las citadas fueron realizadas en imágenes de tanta importancia como la Virgen de Montserrat. Sobre ella, y ya desde la Guerra de la Independencia, se documentan deterioros importantes que afectarían sobre todo a la imagen del Niño. En el siglo XIX éste se sustituyó por otra figura moderna. La transformación afectó también a las manos, e incluso parece que a algunos detalles del rostro de la Virgen.²

Ya en el siglo XIV se colocaría un espléndido cubrimiento de láminas de plata sobre la imagen románica de Santa María la Real de Pamplona, datada en el siglo XII, sin duda para realzar su valor y señalarla como titular de la Catedral pamplonesa.³ Con posterioridad también se modificaría la figura del Niño y se le añadiría los laterales del trono.

Los últimos datos aportados tras la restauración realizada en 2017 por Patricia Ganado y Bernardo Medina indican que la imagen de la Virgen de la Concha, patrona de Zamora y de clara apariencia barroca, puede ser una antigua imagen medieval que se ha ido reformando a lo largo de los siglos. Durante los trabajos se descubrieron restos de policromía gótica.⁴

1 <http://solienses.blogspot.com/2009/04/antiguas-imagenes-religiosas-perdidas.html>

2 LAPLANA, Josep de C. "La imatge de la mare de Déu de Montserrat al llarg dels segles", a *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 63 – 91.

3 Fernández-Ladreda (1988). *Imaginería medieval mariana*. Pamplona. p. 41.

4 <https://www.20minutos.es/noticia/3207053/0/restauracion-virgen-concha-patrona-zamora-deja-al-descubierto-policromias-medievales/>

I.1 Virgen de la Vega de Albarracín

Como en muchas otras piezas artísticas procedentes del entorno rural, la antigüedad de la imagen de la Virgen de la Vega de Albarracín, a pesar de encontrarse en una ciudad de mayor entidad poblacional, también ha pasado desapercibida por las profundas transformaciones sufridas. La obra original era una imagen sedente, que mostraba una esfera o manzana en su mano derecha. A su costado izquierdo se disponía la imagen del Niño. En sus vestiduras apreciamos la existencia de túnica y manto, hoy policromados con el mismo color.

En algún momento que no hemos podido documentar, y sin duda para adaptar la imagen a la colocación de los típicos mantos marianos de época barroca, se eliminaron partes de la primitiva talla. Lo más traumático consistió en prescindir de la imagen del Niño. Todavía puede verse el perfil de su figura sobre el manto de la Virgen. Curiosamente, en época moderna se colocaría un trozo de madera en el mismo lugar, para dotar de volumen al manto en esa zona.

Dentro del mismo proceso, se seccionó la cabeza original de la Virgen, colocando en su lugar otra de un estilo totalmente diferente. Su rostro mantiene la mirada y el gesto de las obras medievales, pero con un cuidado peinado y una composición idealizada del rostro que en nada se asemejaría al original. El resultado de la sustitución tuvo como resultado una modificación de la estructura antropométrica original, que por muy medieval que fuera, había tenido en cuenta la correcta ubicación de la cabeza sobre los hombros. En la actualidad, la cabeza arranca de un punto inferior a la línea de la espalda, como puede verse en la fotografía que adjuntamos. Aunque sólo mediante análisis visual, pensamos que fue realizada en escayola, y que se sujeta a la pieza de madera mediante una espiga central.

Las manos no escaparon a la reforma. La mano izquierda se sustituyó por otra moderna, en la que se colocaron otros objetos devocionales como un rosario. Curiosamente, también se eliminó el cinturón del manto de la Virgen, lo que no parece tener mucha explicación. Quizás por haber sido decorado con estucos en relieve dorados, se confundió el ejecutor con que se trataba de oro verdadero.

En este caso, varias pueden ser las causas por las que se produjeron estas adaptaciones. En primer lugar, cabe decir que la ermita de la Virgen de la Vega de Albarracín, debió tener su origen en época medieval. Su titular, en su primera apariencia se cita como milagrosa y muy apreciada por los fieles.⁵ La ermita se sustituyó a partir de 1632, pasando a recibir la advocación de ermita del Santo Cristo de la Vega. Esto denota la intención de aumentar la atracción devocional del santuario con una

5 SOLAZ VILLANUEVA, Ángel. Orígenes y vicisitudes del santuario del Santo Cristo de la Vega de Albarracín, en revista Teruel, IET, Teruel, 1974, nº 51, p. 35-48. MATAS VELASCO, Manuel. Las ermitas de la comarca de la Sierra de Albarracín: patrimonio material e inmaterial. Albarracín, Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín, 2015.



Fig. 1. Imagen de la Virgen de la Vega de Albarracín. Foto del autor

nueva imagen, o el intento de mantenerla frente a una posible disminución. De ser la reforma de este momento, sería realizada para renovar esa devoción disminuida, ya que probablemente de mantenerla no hubiera sido necesaria. En 1782 la ermita sufrió un incendio, en el que se destruiría la imagen del Santo Cristo. Quizá la de la Virgen también se deterioró en el incendio, y la modificación responde a tal evento y no al del cambió de gusto estético. En cualquier caso demuestra el intento por mantener la memoria de la fe tradicional a través del objeto original, y el éxito conseguido, ya que la imagen continúa en la actualidad en su ermita y mantiene el nexo de las tradiciones a ella asociadas, aunque disminuido por otras circunstancias diferentes y características de nuestros tiempos.

I.2 Dos imágenes de la Virgen en Caminreal

En Caminreal encontramos dos ejemplos de imágenes modificadas para adaptarse a las distintas circunstancias. La primera de ellas procedente de la ermita de la Virgen de las Cuevas y mostraría la iconografía tradicional de la Virgen entronizada con el Niño sentado sobre su rodilla izquierda. Viste túnica y manto, con ceñidor en la cintura, mientras el Niño se cubre con un vestido talar. La Virgen presenta la actitud de cubrir al Niño con el manto que coje con su mano izquierda en un gesto de protección de la madre hacia su hijo. En la fotografía que se adjunta podemos ver el estado de conservación de la obra antes de la restauración realizada por la Fundación Santa María en el año 2011. Rápidamente se observa que tanto la cabeza de la Virgen como la del Niño fueron cortadas y sustituidas por otras más modernas. Lo mismo ocurriría con la mano derecha de la Virgen, cuya actual posición parece haber sido diseñada para sujetar algún objeto. El brazo derecho del Niño también ha sido cortado, presentando el nuevo una postura claramente distinta a la que debió tener originalmente. No obstante, curiosamente mantiene el libro en perfecto estado, pudiendo leerse sin problema unas grandes letras escritas en sus hojas.



Fig. 2. Virgen de Caminreal. Archivo fotográfico Mora. Instituto de Estudios Turoleses



Fig. 3 Virgen de Caminreal. Archivo fotográfico Mora. Instituto de Estudios Turolenses

La especificidad de esta imagen dentro de las comentadas, es que, la sustitución de las partes de la imagen original no tuvo como objetivo mantener el culto de la obra medieval, sino más bien aprovecharla para generar una imagen devocional diferente. Si prestamos atención a la nueva cabeza de la Virgen, ésta aparece cubierta con el manto. De hecho, el escultor intenta prolongar los pliegues del manto anterior para cubrir su cabeza. Además, el rostro no corresponde con el de una mujer joven, como resultaría de la lectura del relato bíblico, asunto más que curioso si, como decimos, se trata de una reforma moderna, en la que ya no deberían haber irregularidades iconográficas de tal calibre. Todo hace pensar que el encargo que recibió el escultor fue convertir a la Virgen en Santa Ana, y al Niño Jesús en la Virgen niña. Por eso la mano de ésta aparece alzada, y no bendiciendo, y el libro muestra las letras claramente, para responder a la iconografía tradicional del barroco según la que Santa Ana enseñó a leer a su hija.

El margen de interpretación que ofrece esta imagen para valorar cómo se ha actuado con las obras de arte es muy amplio. La circunstancia de que se cambie de devoción hace pensar en el valor de la obra de arte religiosa como tal, independientemente de la figura sagrada que represente. No hay un mantenimiento del culto, sino un mantenimiento del objeto físico. Perdida la devoción, y sustituida por la actual imagen de la Virgen de las Cuevas, quedaría en desuso pero, antes de ser enterrada o custodiada detrás de un retablo, como ocurrió con otras muchas, pasaría a ser material para otra imagen diferente, transmitiendo y conservando con ello la tradición a ella asociada.

Las circunstancias por las que las gentes aceptaban o rechazaban las imágenes sagradas que servían para facilitar la comunicación con Dios, es algo todavía poco estudiado. En este caso, los fieles aceptarían bien la propuesta, entendiendo este proceso, que realmente había nacido de otra imagen anterior de las que habían estado acompañando al pueblo desde tiempo inmemorial.



Fig. 4 Virgen de la Vega. Archivo fotográfico Mora. Instituto de Estudios Turoleses

Las figuras de la otra obra procedente de la misma localidad, fueron directamente serradas a la altura de los hombros. Se conserva pues la parte inferior de la talla medieval, lo correspondiente con el escabel, las piernas, los brazos, y sus correspondientes vestimentas. El Niño aparecía bendiciendo con su diestra, mientras sostenía el libro de los elegidos con la izquierda. La Virgen con su mano derecha, sujetaba al Niño por la cintura, en clara actitud maternal. El trono bajo sobre el que se asentaban, disponía de almohadón, y debía estar ricamente decorado.

Entendió el encargado de realizar la obra que no era suficiente, ya sea por deterioro, o por facilidad técnica, eliminar sólo la cabeza como en otros casos. Tallaría las cabezas de ambos personajes a modo de bustos, y los colocaría directamente sobre la superficie resultante. En una fotografía antigua de esta imagen, procedente del archivo fotográfico Lopéz Segura, puede verse perfectamente el corte realizado en la figura del Niño, pudiéndose así comparar la diferencia de estilos de ambas partes. Lo mismo debe decirse de la de la Virgen. En este caso podemos comprobar mejor el corte realizado mediante la fotografía de Juan Cabré realizada para su inventario. En ella se aprecia el mismo procedimiento, lo que otorga a la pieza una mayor naturalidad que de haber sido sustituida únicamente la cabeza. Este hecho ha tenido como resultado, que la antigüedad de la imagen haya pasado desapercibida.

En ambas reproducciones puede verse el evidente deterioro de la base de la escultura, con pérdidas tanto de policromía como de fragmentos de madera, pero no es posible saber si éste se produciría antes o después de la reforma.

I.3 Imagen de la Virgen de Alcalá de la Selva

De la imagen de la Virgen de la Vega de Alcalá de la Selva si que conocemos el momento en el que se deterioró. Fue durante los años de la última guerra civil española. La fotografía del ya citado archivo López Segura, nos muestra el estado en el que quedó la imagen. Buena parte del rostro de la Virgen, con especial afección en los ojos y la nariz, quedó destruido. Lo mismo ocurrió con la cabeza del Niño, prácticamente desaparecida.

El actual edificio que alberga esta imagen data de mediados del siglo XVIII, y se erigiría sobre la anterior fábrica de época medieval. El rey Alfonso II donaría estas tierras recién conquistadas a la abadía francesa de la Selva Mayor, de donde tomaría el nombre la población, y bajo cuyo control se dispondría la imagen medieval citada.

Se trataba de una obra de considerable tamaño y notable calidad técnica. El rostro de la Virgen se mostraba sonriente, así como el del Niño, dispuesto sobre su rodilla izquierda. Con su mano derecha, casi con la punta de los dedos, sustentaba una pequeña esfera, sobre la que colocaba un pequeño ramo floreado. Tanto esta postura como el gesto del rostro, recordaba a otras imágenes marianas habituales en el norte de Aragón, y sobre todo en Navarra. La gran devoción a esta imagen siempre fue muy significativa. El padre Faci la incluía en su famosa relación, dentro de las aparecidas y halladas, refiriéndose a ella

en todo caso como fuente de muchos milagros.⁶ Esa misma devoción que se le dispensaba explicaría las dos grandes coronas de plata con que se ornamentaban ambas figuras y que pueden verse en algunas fotografías anteriores a la guerra civil.

La tesitura con la que se encontraron los responsables del patrimonio artístico del siglo XX fue similar a la de los siglos del barroco cuando se enfrentaban con las obras medievales citadas. ¿Qué podemos hacer con una imagen que se encuentra en este lamentable estado de conservación?. En absoluto es apta para su uso cultural. No tiene cara, ha perdido las manos... La elección era encargar una obra nueva o restaurarla. Como en el pasado, triunfó la opción de restaurarla, de mantener la memoria de la devoción centrada en el objeto marcado por la tradición.

La restauración reconstruyó las partes perdidas. Con la mejor intención y los medios existentes en ese momento, no se pudo copiar el aspecto formal de la anterior; pero consiguió de nuevo mantener la obra original en su interior; alegrando sin duda a los fieles que vieron en ello la recuperación del estado de cosas anterior a la guerra. Seguramente con los criterios de restauración actuales no se hubiera actuado del mismo modo, pero no es menos cierto, que cientos de imágenes deterioradas durante el mismo conflicto bélico acabaron almacenadas y finalmente sin uso.⁷ La Virgen de la Vega es pues un ejemplo que a pesar de no estar relacionado con los cambios de gusto estético, pone igualmente en relación la devoción y la conservación de los objetos que la transmiten.

1.4 Imagen de la Virgen de la Rosa de Villarejo de los Olmos

Gracias a su reciente restauración, esta imagen nos muestra cómo fueron los procedimientos técnicos seguidos para intentar modernizar las obras medievales. En este caso, se retiró la cabeza de la Virgen y una de sus manos, la derecha. Se practicó un orificio en el centro de la base del cuello para colocar una espiga de madera que sirviera de sujeción a la nueva cabeza. Ésta se realizó en yeso, policromándose las carnaciones y el cabello. La misma operación se ejecutó con la mano, haciéndola sobresalir extraordinariamente del resto del volumen corporal, lo que indicaría que se pensó cubrirla con mantos.

El resto de la escultura se ha conservado y es típicamente medieval, incluyendo la figura del Niño, compuesta de un modo muy característico y un tanto tosco. Sobre todo llama la atención al espectador porque, en general, el escultor medieval, parece intentar que entre los rasgos de Madre e Hijo existan similitudes. En esta del Villarejo de los Olmos, ambos rostros no se parecen en nada, ya que más de 500 años de diferencia los separa. Este detalle no debió importar mucho a los fieles, quienes siguieron utilizándola hasta que el bajo número de habitantes hizo aconsejable trasladar al Museo de Arte Sacro de Teruel las obras de arte de su iglesia. En la actualidad se encuentra en buen estado de conservación, pero vacía del uso religioso que le hizo nacer.

6 FACI, Roque Alberto. *Aragón Reyno de Christo y dote de Maria Santisima*, Zaragoza, imprenta Joseph Fort, 1739, p. 217-218.

7 Eso es lo ocurrido con el patrimonio religioso destruido durante la batalla de Teruel. Con una parte de esas obras se realizó a principios de 2018 la exposición "No nos restauréis", en la que se abordaba esta problemática. Ver. HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, PRIETO MARTÍN, José. *No nos restauréis*. Teruel, Museo de Arte Sacro de Teruel, 2018.

2. IMÁGENES QUE SE RETIRAN

Hay otro grupo de imágenes que fueron retiradas del culto. No fueron retalladas, ni ornamentadas con mantos, ni coronadas con tiaras de plata ni joyas. Por su estado, directamente fueron eliminadas. Desde tiempo inmemorial, la iglesia dispondría de procedimientos para actuar en estos casos adecuadamente. En el caso de su uso, el vigente Código de Derecho Canónico, alude a que "se han de tratar con reverencia las cosas sagradas destinadas al culto mediante dedicación o bendición, y no deben emplearse para un uso profano o impropio, aunque pertenezcan a particulares".⁸ Hemos de pensar que este mismo respeto ya existiría en la Edad Media, si bien no se conoce con exactitud cómo se gestionarían los objetos litúrgicos una vez dejaran de tener validez. A la luz de los descubrimientos que se han ido produciendo en el interior de muchas iglesias, tenemos la certeza de que, en el pasado, existió dicha costumbre de enterrar imágenes.

Pero una cosa es lo que marca la tradición, y otra lo que nos sugiere que se realizaran este tipo de acciones. Sería importante saber si las imágenes se retiran del culto por su estado de conservación o por su decadencia devocional. Su estado de conservación actual podría corresponder a la primera cuestión, pero también al propio hecho de su retirada y ocultación ya fuera enterrada en el suelo o detrás de un retablo. No podemos saber si la pérdida de la madera y de la policromía se debió a causas naturales o fue consecuencia del propio desgaste producido por su uso y devoción. No disponemos de referencias documentales para el caso de Teruel desde las que poder elaborar una teoría más completa. El caso es que, ya sea por acometer obras en el interior de las iglesias, o por proceder a restaurar un retablo o un mueble, la realidad es que, con cierta frecuencia, emergen del pasado este tipo de obras.

Índice

2.1 Imagen de la Virgen con el Niño de Bardallur

Eso es lo que ocurrió en la localidad zaragozana de Bardallur. Bajo el altar mayor de la ermita de San Cristóbal se hallaron enterradas dos imágenes de la Virgen que actualmente se exponen en el Museo Diocesano de Zaragoza.⁹ Su deficiente conservación respondería al natural deterioro producido por todos los años que permanecieron en este estado. La primera de ellas podríamos considerarla algo más antigua. Sus rasgos son de un tono más popular, con rotundas facciones y grandes ojos. Tanto la Virgen como el Niño se cubren con túnica y manto de gruesos plegados. Una visión lateral de la escultura nos descubre como el Niño parece estar sentado sobre la mano de la Virgen, y no sobre sus rodillas como es habitual en las obras más antiguas. La parte superior de sus cabezas fue retallada, para colocar sobre ellas la corona. Se ha perdido prácticamente toda su policromía.

8 Código de Derecho Canónico. Parte II, Título I, numeral 1170. http://www.vatican.va/archive/ESL0020/_P46.HTM

9 BUESA, Domingo. La virgen en el Reino de Aragón, Zaragoza, IberCaja, 1994, pg 313-314.

Quizás por mantener parte de esa policromía, la segunda imagen procedente de Bardallur, parece más moderna. Sus facciones han sido trabajadas con un lenguaje más naturalista. Ambas figuras presentan un rostro sonriente a los fieles. En este caso, las pérdidas más importantes se observan en el brazo derecho y las vestimentas de la Virgen.

El lugar en el que aparecieron es la ermita de San Cristóbal de Bardallur, que correspondería con la iglesia parroquial de la antigua localidad medieval de Turbena, de la que se conserva también parte del castillo. Como ocurría en estos casos, al despoblarse, se mantenía el culto eclesiástico en los edificios sagrados, convertidos en ermitas o lugares de peregrinación. Quizás ese abandono supuso una ruptura con el culto existente. Algunos objetos se trasladarían a las parroquias cercanas y otros, se retiraron convenientemente



Fig. 5. Virgen con el Niño de Bardallur. Fotografía Juan Carlos Calvo Asensio

enterrándolos. Nunca sabremos con certeza si el actual estado de esas imágenes fue el motivo de su retirada, o la consecuencia de su entierro.

2.2 Virgen con el Niño de Lechago

En la localidad turolense de Lechago se produjo un fenómeno similar al de las dos imágenes de Bardallur. La imagen fue retirada del culto, pero con la diferencia de que ésta no fue enterrada en el suelo sagrado del templo, si no que fue ocultada detrás de uno de sus retablos. Recuperada en época reciente de su ignorado refugio, se custodió temporalmente en la propia iglesia, siendo finalmente recibida por el Museo de Arte Sacro de Teruel, donde se procedió a su restauración.

Lo primero que cabe citar es su lamentable estado. La circunstancia de que no fuera enterrada, hace pensar en que dicho estado pudo ser la causa de su ocultación. Ha perdido buena parte de su policromía. La cara de la Virgen está muy desfigurada, conservándose apenas uno de sus ojos. Lo mismo pasa en la figura del Niño. Buena parte de la base de la imagen ha desaparecido por lo que parece una afección de insectos xilófagos. En lo poco sobre lo que se ha podido actuar, se aprecia una notable calidad decorativa en los vestidos. Pese a su estado, esta imagen se prevé pase a formar parte de la exposición permanente del Museo de Arte Sacro, desempeñando la función de visibilizar con ella a todas las imágenes que, constituyendo una verdadera memoria de la fe del pasado, han sido objetivo de los cambios de gusto estético.

Índice

3. CONCLUSIONES

Las prácticas a las que nos hemos referido, son el ejemplo de la existencia de subconsciente social, que hace que, a lo largo del tiempo, el ser humano haya preferido mantener el mismo elemento físico como referente de una misma acción común. Templos que se reedifican uno sobre otro a pesar de representar religiones diferentes, imágenes que se restauran o se reforman para seguir siendo la misma imagen de siempre, los mismos lugares de culto sobre los que diferentes creencias han realizado peregrinaciones o romerías. Lugares, templos u objetos, son los receptores de la memoria de la fe, y esa memoria, ese recuerdo, es importante tanto individual como colectivamente.

Anxiety at the Gates: My (Short) Life as an Airport Security Officer

Edward Schwarzschild

Universidad de Albany (New York)
eschwarzschild@albany.edu

I.

It was my first shift of Transportation Security Officer on-the-job training at Albany International Airport's only checkpoint and I was told to shadow Steven, a fast-talking, big-bellied former car-salesman. We started our rotation at "divestiture," the Transportation Security Administration's term for the place where you surrender your belongings. I rehearsed the script about emptying all pockets, putting laptops in their own bins, and removing shoes, jackets, and belts. After fifteen minutes of that, it was onto the next task. We moved from bag search to the walk-through metal detector to document checker to exit to the scanner, then back around to divestiture. Steven pattered advice my way as we circled the checkpoint. "Carry extra gloves in your back pocket," he said. "Make sure they're not too tight. And remember, you're in charge. This is your house."

It didn't feel like my house, which I'd left at 4 a.m., tiptoeing out so as not to wake my wife and three-year-old son. And despite my brand new, titanium blue uniform, complete with patches, epaulets, and a shiny nametag, I didn't feel in charge at all. While I listened to

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

11

Steven, I scanned the checkpoint for my fellow TSOs-in-training. Eight of us had just spent two weeks downstairs in a heavily air-conditioned, windowless classroom together. In our civilian clothes, we'd listened to lectures, learned how to read x-ray images, practiced pat-downs, and passed various tests. I caught sight of one of my classmates: Nina, a bubbly, former schoolteacher. She was bouncing on the balls of her feet as she worked the walk-through metal detector. She didn't look in charge either, but the crisp new uniform leant her an undeniable aura of authority. She gave me the thumbs-up and I returned the favor, remembering my pre-dawn drive to the airport. A slow cover of "Feeling Good" had been playing on the radio as I pulled into the employee lot: *It's a new dawn/It's a new day/It's a new life*. I'd walked toward the terminal with the music still buzzing in my ears. Red lights glowed out on the tarmac. Under the layers of asphalt and concrete, there was marshland. Along the chain link fences, cattails still grew tall, rustling in the wind. They were stiff from the cold and I listened to them brush like bamboo against the fence, an odd but soothing windchime.

Steven thumped a hand down on my shoulder. "Come on, man," he said. "Focused attention please!" The lines around me at divestiture were backing up; suddenly there were two passengers in wheelchairs, another two passengers requesting pat-downs to avoid the scanner, and a young woman with a Siamese cat in a small carry-on. I struggled to recall the SOP for pets. I had to keep the lines moving. I needed to continue repeating my script about liquids, gels, aerosols, jackets, and laptops. As TSOs, we were supposed to Create Calm and demonstrate *Command Presence*, but I was starting to sweat and my voice didn't sound confident to me and I wasn't sure exactly what I should be saying into my walkie-talkie. I was grateful that Steven was there to help me out. Clearly, it would take a little longer to establish authority.

Just a few rotations later, Steven and I were at the scanner when a familiar voice shouted, "This guy is an impostor!"

I looked up and saw Gene, a friend and retired UAAlbany professor, about to enter the scanner. He was old enough to keep his brown loafers on. I was already nervous enough. I feared I was now moments away from being fired.

But I was the only one who flinched. I helped Gene through and quietly told him we'd talk another time. I watched him reunite with his wheelchair-bound wife—she'd been sent through the metal detector instead of the scanner. I heard her ask him the obvious question: "What's Ed doing here?"

Again Gene spoke at full volume, as if the checkpoint were his lecture hall, though I knew his wife had perfectly good hearing. "He's researching a novel!" Gene shouted.

The supervisor did not rush over to apprehend me. Steven was unfazed. "Is that grandpa a friend of yours?" he asked.

“He’s a sweet guy,” I said. I expected him to ask for more details, but he was already focusing on the next passenger. Still, for the rest of the shift, and for many shifts to come, those stubborn questions stayed with me: *What am I doing here? Am I an impostor? Am I researching a novel?*

2.

When I sent in my application to work for the TSA, my father was on the brink of eighty and I was struggling to communicate with him. Too often, when I talked about him with my own son, I told stories about my childhood that were laced with resentment. I emphasized how many chores and rules there were around the house, how my father was often on the road (he was a traveling textile salesman), how he had a talent for finding flaws in whatever I happened to be doing, from setting the table to stacking the firewood to filling the water pitcher.

My father never went to college. He went to work for his father after high school and, aside from a brief stint in the Air Force Reserves, he worked in his father’s business for almost his entire life. Those two Schwarzschild men shared a dank, basement office for decades and then, after my grandfather died, my father had that office all to himself for a few decades more. In other words, he was a grinder. I’m not sure I’ve ever seen him truly relax. If pressed, I’d say the closest he ever got was when he was in the basement of our house, in the workroom he shared with the furnace and the hot water heater. He could sit in there for hours, painstakingly assembling and painting model airplanes.

He loved to fly. When he’d signed up for the Air Force Reserves, he’d hoped to become a pilot, but his eyesight wasn’t good enough. He became a paratrooper instead.

Whenever he flew on a commercial flight, he’d bring home one of the plastic emergency cards as a souvenir. He kept them in folders he could clip into three-ring binders. He encouraged his family and friends to help him enlarge his collection if they happened to be traveling. Over the years, I brought him dozens; they made him, for a moment, smile with approval. After decades of collecting, he had a shelf or two of binders, all of them filled with brightly colored illustrations of emergency exits, seat belts, and inflatable slides gently delivering passengers from planes to open water. Many of the airlines no longer exist. If you’d like to see the entire collection, along with the model airplanes, they now sit on display at the Wings of Freedom Aviation Museum in Horsham, Pennsylvania.

Which is all a way to say that maybe if I worked a grinding airport job for a while, I’d come to understand my father better, and resent him less, before it was too late. At the same time, sometimes I thought applying for a job with the TSA was evidence of a mid-life crisis. I was closing in on fifty, my son was three, and I’d been working as an English professor for seventeen years. Every day offered evidence of how little control I had over the world around me. Call it the mid-life crisis of an authority-seeker. Instead of speeding

around recklessly in a shiny red sports car, I'd take an entry-level, rule-bound job, work the 5-9 a.m. shift, and learn how to divest tired travelers of their plastic water bottles. Then I'd race over to the university and bring a whole new perspective to my classes in contemporary literature and fiction writing.

The fact that I'd become a father myself also drew me to the job. What does it mean to be a parent during the "War on Terror"? I felt as haunted by the collective tragedy of 9/11 as anyone, but I was also haunted by the ways daily living in the United States had changed from 9/12 forward. I bristled at the bunkering of public buildings (like the state capitol buildings a few blocks away from my house), the pervasiveness of surveillance and searches, the sudden expansion of airport checkpoints. When I used to fly home to Philadelphia from St. Louis or San Francisco or elsewhere, my father would be there at the gate, waiting to embrace me, eager to hear details about the flight. When it was time to leave again, he'd walk me to the gate and wait with me, waving farewell as I boarded the plane. My students were growing up in a very different world, as was my son. These days only those with tickets can be with us as we board and deplane. Our farewells and reunions usually take place in the shadow of a checkpoint.

3.

Day after day, shift after shift, I kept trying to feel in charge at the checkpoint. I found that, in some ways, my time as a writer and professor provided good training for most duties of a Transportation Security Officer: Years of grading papers meant I could check documents at a good clip. Thanks to a specialization in film studies, I'd spent a good deal of time examining images on screen, searching for unusual, hidden, crucial details—fine practice for working the x-ray machine. And my first teaching position, right out of graduate school, took me to a small Southern women's college, where I learned a certain genteel politeness—politeness that served me well as I searched through bags while harried passengers stood by, scowling and impatient.

No part of my teaching experience, however, prepared me to perform pat-downs.

Back at that Southern women's college, I'd learned that the only really acceptable form of student/faculty physical contact was a high-five. On rare occasions, there were fist bumps, but these risked the perception of violence. Now, every morning, as part of my job, I was supposed to run my hands up and down the legs, torsos, and arms of my fellow citizens. I was supposed to do this in such a way that no one would feel groped.

My fellow rookies and I practiced on each other first, patting each other down multiple times. There was nervous, lighthearted banter about touching junk and how much worse it would be in North Korea and why the men finished practicing before the women did. Our cheerful instructors offered guidance. They said the procedure was clinical. Exert the same pressure you use to spread peanut butter on a sandwich. Say clearly what you're going to do and then do it. We'd grow numb to it before long, they assured us.

As we practiced, a few lines from Bob Dylan's "George Jackson" kept running through my mind: *Sometimes I think this whole world/Is one big prison yard/Some of us are prisoners/ The rest of us are guards.*

How could I put my hands on someone else like this?

And yet, was there a better way to keep our airplanes safe?

Whitman's "A Song for Occupations" offered this: *Neither a servant nor master I...I will be even with you and you shall be even with me.*

But how could I perform pat-downs in such a way that they'd foster *both* security and compassion?

I remembered *Newjack*, Ted Conover's book about the year he worked as a Corrections Officer in Sing Sing. Day after day, he'd had to do much more than the TSA's standard pat-down and he voiced his worries about the consequences of his actions:

"Leave it at the gate," you hear time and again in corrections. Leave all the stress and bullshit at work; don't bring it home to your family. This was good in theory. In reality, though, I was like my friend who had worked the pumps at a service station: Even after she got home and took a shower, you could still smell the gasoline on her hands. Prison got into your skin, or under it. If you stayed long enough, some of it probably seeped into your soul.

I didn't think I'd be able to work a year at the checkpoint, but I wanted to stay at the job long enough to understand more fully what had drawn me to it. I hoped my soul—as well as the souls of all the passengers I encountered—wouldn't be stained. I knew airport checkpoints were disturbing, dehumanizing, and frightening places for many people. And these days, more than ever, it becomes almost impossible to pass through an airport without thinking about how many people are detained on their way. How many have their property confiscated. How many leave feeling violated. How many are forced to leave and forbidden to return. But, back then, I tried to reassure myself: Albany's checkpoint was a bright, airy, high-ceilinged space. I hadn't witnessed any inappropriate behavior. Technically, as TSOs, we weren't even allowed to detain people—that was police work.

My professorial intellectualizing didn't help much the first time I had to shadow a TSO named Lance, a hard-working bodybuilder so thick with muscle he had to walk through the scanner sideways. He showed devotion to all the rules, held at least one other security job, and went to night school. When he wasn't working or studying, he was watching cop shows, preparing himself for the latest threats. In other words, he was a true believer with big aspirations in the security field. Only a fool would have tried to get in his way. When he watched me perform a pat-down, I flubbed my lines and forgot to check the passenger's feet. Lance was not impressed. "That being-nice stuff," he said, "you have to let that go."

The next time I was paired with Lance, he focused harder on my pat-down technique. Again, he was not impressed. "Have you been practicing your verbiage at home?" he asked.

"Not really."

"It's a yes or no question," he said.

I felt like a student woefully unprepared for class. "No," I admitted.

He shook his freshly shaved head and went over to speak to the supervisor. When he returned, he led me off to the side of the checkpoint and told me to practice a pat-down on him. A few of the other officers and officers-in-training glanced our way. I noticed a few passengers watching too.

"Do the whole script," Lance said.

"Can you see your belongings," I began, "or would you like me to bring them over here?"

"You need to enunciate better," Lance said.

"I'm going to use my hands to pat down the clothed areas of your body. I'll use the backs of my hands on the sensitive areas, the buttocks and the zipper line. I'll be clearing your collar and your waistline with two fingers. And I'll be clearing each inner thigh, sliding up until I reach resistance."

"Say it like you mean it," Lance said. "You need to do pat-downs like they mean what they're supposed to mean. Every pat-down is done to make sure the person in front of you is not a risk, right?"

I nodded and went on, nervous, wondering if my job was on the line. "Do you have any internal or external medical devices? Do you have any painful or tender areas on your body? Do you have absolutely everything out of your pockets?"

"This is your house," Lance said, echoing one of Steven's opening lines.

"A private screening is available if you'd prefer. You can request one at any time."

"Go ahead," he told me.

So I did what I said I was going to do and, as was the case with every pat-down, eventually I was on the dull brown airport carpet, on my knees. I cleared Lance's big feet, his legs, and I went up until I met resistance.

"That's better," Lance said. "Remember, if you're not doing a pat-down properly, then you're doing it improperly, and isn't your whole Mr. Nice Guy thing about not doing anything improper?"

When I stood up, the rest of the checkpoint was still humming along as usual. Was I being hazed? Humbled? Embarrassed? Schooled?

All of the above, of course.

Later in the shift, while we were working the bag search position, a young woman lost the backing to her earring. She seemed willing to let it go, but I knelt on the carpet again and managed to find it, a small speck of silver amid the brown strands studded with dust.

The woman beamed at us as she reattached the earring. "My day is going to be much better now," she said.

That pleased me, and it pleased me even more when Lance, smiling, looked my way and said, "You got a hawkeye or something?"

Just forever seeking the approval of my father, or father-figure of the moment, I could have said.

Security. Homeland. Fatherland. Maybe my motivations for seeking a job with the TSA were simpler than I thought.

That night, at home, while my family slept, I made sure to study my verbiage.

4.

If this were a tabloid exposé or a steamy roman a clef, you might expect to hear tales of corrupt, inept, mean-spirited TSOs screwing in family restrooms, smuggling drugs, stealing laptops, and tormenting the elderly, all while failing one critical Homeland Security test after another.

I've read those stories. I've spent time on websites like *Taking Sense Away*, where a former TSO not only wrote about the failings of the system at Chicago's O'Hare Airport, but also periodically published e-mails from other TSOs around the country eager to share their own critiques of the system. I closely follow coverage of the TSA in the news and it seems clear that far too many officers abuse their power. Toddlers are patted down. Cancer survivors are forced to remove their prosthetic breasts. The list goes on.

I have no desire to be an apologist. Also, I held the job during Obama's presidency. The job and the way airport work is done seem likely to keep changing drastically as Trump

continues to make appointments and sign executive orders. Who can say at this point what sorts of orders TSA employees might be compelled to carry out in the months and years to come?

A mantra I heard throughout my training helped me understand my time on the job: *If you've been to one airport, you've been to one airport.* While I can't speak to what happens at other airports or what might happen in the future, I can tell you what I experienced and observed during my time at Albany International. It's not a particularly sexy or edgy reveal. I saw a diverse group of men and women of all ages who sought TSA employment because it offered a combination that seems scarce these days: entry-level positions with real health benefits, job security, and the possibility of career development. For all its supposed faults, the TSA is an opportunity for thousands of people who want to help keep their finances and/or nation secure. I watched Steven and Lance and Nina work hard every day. Some were more skeptical about the mission than others, some were more crass in their conduct than others, but everyone I saw performed the job they'd been trained to do as best they could.

I've held other entry-level jobs over the course of my life: kennel cleaner, dishwasher, waiter, gardener, gravedigger, office temp, lab assistant. Working as a TSO-in-training was as challenging as any other work I've done, including writing and teaching. At the checkpoint, we were often urged to practice *focused attention*, hour after hour, shift after shift, and it could get exhausting. We rotated from station to station, repeating our scripts, studying documents and images, searching bags, and we were supposed to perform each task as if our lives and the lives of everyone around us were continuously at stake.

In my best moments at the checkpoint, however, I came to feel that security done right could be downright peaceful, even uplifting, a way to rise above our world of constant distractions. In this context, it's revealing that the TSA lingo for passengers is actually PAX. The PAX passed by, pulling their rolling bags, poking at their devices, chatting with other PAX and non-PAX in distant locations, and there was an odd, pulsating beauty to it all. Peace, PAX. We're all PAX of the world, just a swirl of souls. We pass through airports to lift off and land, like so many drops of water, bound for our time in the clouds. We're carried aloft for miles and then we descend back to the earth's surface. The world spins and we spin upon it; it is, like almost everything else, beyond our control. The tickets can say whatever they say. Everyone knows the person who arrives is not the same person who departed. Whoever we are, we won't be for long.

5.

The application process to join the TSA was complicated and lengthy, involving forms, tests, physicals, and months of waiting; the resignation process was surprisingly swift.

After I'd been on the job for a few months, a group of people started leafleting the checkpoint, encouraging PAX to opt out of the pat-downs. The story drew local media

coverage, and when I read the article in the *Albany Times-Union*, I noticed it had been written by a friend of mine. He could've easily seen me while reporting, and then I would have become part of the story. And if it wasn't that friend, it would eventually be a student of mine, or a parent from my son's school, or someone else. Gene's day-one moment of recognition hadn't attracted anyone's attention, but I probably wouldn't be so lucky next time. I didn't want to become the story, at least not until I figured out for myself what the story was.

So, the day after I read the *Times-Union* article, at the end of my shift I went downstairs to the HR office, right across from the windowless classroom where I'd been trained. I told the woman behind the desk that I wanted to talk about resigning. She asked if working afternoons instead of mornings would help. She said if I was interested, it might be possible to take some time away and get re-instated later. Her kindness caught me off guard. I considered changing my mind. Then I told her I'd made my decision. She handed me a pen and a blank sheet of paper so I could write a short resignation letter.

"Do I need to say anything in particular?" I asked.

"Just that you've decided to resign. Also include the date, your name, and social security number."

While I wrote a sentence or two, she prepared a few forms for me to sign. She asked for my DHS ID and told me to drop my uniforms off within forty-eight hours.

"That's it?" I asked.

"We're used to turnover," she said. Then she told one of her assistants to escort me out to my car. I wondered if I was making a mistake. The assistant didn't talk to me as we walked and he stopped at the employee lot gate to wait for me. Alone in my car, I took a long look at my TSA ID and parking pass. Then, when I pulled out of the lot, I lowered my window and surrendered the pass and ID to the unsmiling assistant.

From the airport, I headed south on the thruway toward the university and parked in the faculty/staff lot. I grabbed my backpack, which was stuffed with books and a change of clothes. On the way to the Humanities building, my uniform hidden beneath my winter coat, I walked among crowds of students, thinking, again, of my father. Instead of going to college, he'd covered his own father's territory, hawking textiles his whole life. Over the years, I'd come to believe that his obsession with rules and his inability to relax stemmed from the ways that job compelled him to serve others. His salary was completely determined by the commissions he made on each sale. In other words, as he travelled the northeast corridor, lugging sample cases from office to office, his success depended upon pleasing and winning over one boss after another. I sometimes simplified it this way: Serving as a paratrooper in the Air Force Reserves compacted his body; working as a salesman shrank his soul.

I climbed the three flights of stairs to my office. I needed to prepare for class. I needed another cup of coffee. It was a relief to be down to one job again.

Before I changed out of my uniform for the last time, I wondered again what it would be like to work as a TSO year after year, to remain in the TSA while my wife and I continued to raise our son. Would my soul shrink or expand? Would I come home from work most days feeling powerful or powerless? Could my work at the checkpoint be just as significant to me as my work on the page, or in the classroom?

When I think about those questions now, in these early months of Trump's presidency, I'm even less certain of the answers. It's so easy to slip into despair about the seeming ineffectiveness of—and opposition to—writing and the arts under the current administration. And it's frightening to contemplate how much more pervasive and threatening checkpoints might become.

But Trump wasn't on my radar back then. I carried my questions into my office with me. I closed the door and started to change out of my uniform. As I traded the titanium blue TSA shirt for an English professor's simple white button-down, I thought about something that happened a few days before I resigned.

I was working the document checking station, reaching for the next person's ID and boarding pass, when I found myself face-to-face with another former university colleague. Judith and I had never been close, but we'd worked together and, when she retired, it so happened that I wound up moving into her office. We'd chatted a few times about whether or not she wanted the two pink wingchairs she'd left behind. We'd also bumped into each other once at the local food co-op. "Well, you better get on back to my office," she'd joked. But at the checkpoint, she didn't really see me. My face was still my face. My last name was printed on the silver nametag pinned to my chest, and there aren't too many Schwarzschilds in Albany. I looked at her and wished her a nice trip when I returned her documents. She stepped away, oblivious, because from where she stood, I fit in. The checkpoint was my house and I was guarding the gates of Pax Americana. I was not an impostor.

Sure, I was slightly hurt she didn't recognize me. But, more than that, I felt strangely proud.

Ansiedad a las puertas: Mi (corta) vida como guardia de seguridad del aeropuerto

Edward Schwarzschild

Universidad de Albany (New York)
eschwarzschild@albany.edu

Índice

I.

Era mi primer turno en la Oficina de Seguridad de Transporte en mi trabajo de formación en el puesto de control del Aeropuerto Internacional de Albany y había sido avisado que fuera la sombra de Steven, un ex vendedor de coches, de habla rápida, y barrigón. Comenzamos nuestro turno en “despojo”, término que la Administración de Seguridad del Transporte da al lugar donde se entregan sus pertenencias. Practiqué el guión sobre vaciar todos los bolsillos, poner los ordenadores portátiles en sus bandejas, y quitarse los zapatos, las chaquetas y los cinturones. Después de quince minutos, estaba la siguiente tarea. Nos trasladamos desde el control de equipaje hacia el detector de metales, hasta el control de documentos, el escáner y luego vuelta de nuevo a la zona de despojo.

“Lleva unos guantes extra en tu bolsillo trasero”, dijo. “Asegúrate de que no son demasiado justos. Y recuerda, tú estás al cargo. Ésta es tu casa.”

No la sentía como mi casa, la cual la había dejado a las 4 de la mañana de puntillas para no despertar a mi mujer y a mi hijo de tres años. A pesar de mi nuevo estilo, uniforme azul

titanio, lleno de parches, hombreras y una brillante etiqueta con mi nombre, no me sentía a cargo en absoluto. Mientras escuchaba a Steven, escaneé el punto de control junto con mis compañeros en prácticas. Ocho de nosotros acabábamos de pasar juntos dos semanas en el aula de abajo, sin ventanas y con el aire acondicionado al máximo. Vestidos de paisano, habíamos escuchado conferencias y aprendido cómo leer las imágenes de los rayos X, practicamos el cacheo y pasamos varias pruebas. Me fijé en una de mis compañeras: Ninna, una jovial ex maestra de escuela. Ella iba saltando sobre las puntas de sus pies en la zona del detector de metales. No parecía estar a cargo de nadie pero su marcado uniforme le daba un aura de autoridad innegable. Me levantó los dedos y yo le devolví el gesto, recordando mi camino al aeropuerto antes del amanecer. La lenta melodía de "Feeling Good" había estado sonando en la radio y la tararéé hasta el aparcamiento de empleados: *"It's a new dawn/It's a new day/It's a new life"*. Caminé hacia la terminal con la música aún zumbando en mis oídos. Las luces rojas brillaron sobre la pista. Bajo las capas de asfalto, en concreto había marismas. A lo largo de las vallas de alambre, los juncos todavía crecían altos, susurrando en el viento. Estaban rígidas por el hielo y los escuchaba rozar como el bambú contra la valla, un raro pero reconfortante sonido de un carillón de viento.

Steven colocó una mano sobre mi hombro y me dijo, "Vamos, hombre". "Presten atención por favor". Las líneas alrededor mío sobre el despojo estaban volviendo; de repente, hubo dos pasajeros en silla de ruedas pidiendo evitar ser escaneados y una joven con un gato siamés en su transportín. Me esforcé por recordar el procedimiento operativo para mascotas. Tenía que mantener mis líneas en movimiento. Necesitaba continuar repitiendo mi guión sobre líquidos, geles, aerosoles, chaquetas y ordenadores. Como oficial de seguridad se suponía que teníamos que mantener la calma y demostrar "sensación de dominio", pero yo estaba empezando a sudar y mi voz no sonaba segura y no estaba seguro exactamente de lo que debía decir por mi walkie-talkie. Agradecí que Steven viniera en mi ayuda. Claramente, necesitaría un poco más de tiempo para mantener mi autoridad.

Justo unas rondas después, Steven y yo estábamos en el escáner cuando una voz familiar gritó, "Este hombre es un impostor".

Levanté la vista y vi a Gene, un amigo jubilado de la Universidad de Albany que estaba apunto de pasar por el escáner. Era lo suficientemente mayor para mantener sus mocasines marrones. Yo ya estaba lo suficientemente nervioso. Temía estar apunto de ser despedido.

Pero fui el único que se estremeció. Ayudé a Gene a pasar y silenciosamente le dije que hablaríamos en otro momento. Lo vi reunirse con su esposa que iba en silla de ruedas; la habían mandado a través del detector de metales en lugar del escáner. Escuché que le hizo una pregunta obvia: ¿Qué está haciendo Ed aquí?

De nuevo, Gene habló en voz alta, como si el puesto de control fuera una sala de conferencias, aun sabiendo que su esposa oía perfectamente. "¡Está investigando una novela!", gritó Gene.

El supervisor no se precipitó en preguntare. Steven no se inmutó. ¿Es ese abuelo amigo tuyo? preguntó.

“Es un buen tío”, dije. Esperaba que me preguntara por más detalles pero ya estaba centrado en el siguiente pasajero. Aún así, durante el resto del turno y durante muchos turnos, esas obstinadas preguntas se quedaron conmigo: *¿Qué estoy haciendo aquí? ¿Soy un impostor? ¿Estoy investigando una novela?*

2.

Cuando envié mi solicitud para trabajar en la TSA, mi padre tenía ochenta años, al filo del abismo y yo estaba en apuros para comunicarme con él. A menudo, cuando hablaba de él con mi hijo, le contaba historias sobre mi niñez que estaban llenas de resentimiento. Enfaticé la cantidad de de quehaceres y reglas que había en casa, cómo mi padre estaba a menudo en la carretera, (era vendedor ambulante de tejidos), cómo tenía talento para encontrar defectos en cualquier cosa que ocurría, desde como poner la mesa a como amontonar la leña a como llenar la jarra de agua.

Mi padre nunca fue a la universidad. Marchó a trabajar con su padre después del instituto y aparte de un breve periodo en la Reserva de las Fuerzas Armadas, trabajó en el negocio de su padre casi toda su vida. Esos dos hombres Schwarzschild compartieron una fría oficina en el sótano durante décadas y después, tras la muerte de mi abuelo, mi padre tuvo la oficina para él durante unas pocas décadas mas. En otras palabras, él era un “tipo duro”. No estoy seguro de haberlo visto realmente relajado. Si me presionan, diría que lo más cerca que estuvo fue cuando estaba en el sótano de nuestra casa, en su despacho que compartía con la caldera y el calentador del agua caliente. Podía estar allí sentado durante horas, reuniendo y pintando meticulosamente maquetas de aviones.

Le encantaba volar. Cuando se inscribió en la Reserva de las Fuerzas Armadas, esperaba convertirse en piloto, pero su vista no fue lo bastante buena. En su lugar, llegó a ser paracaidista.

Cada vez que volaba en un vuelo comercial, traía a casa una de las hojas plastificadas de emergencia como recuerdo. Las guardaba en archivadores de tres anillas. Animó a la familia y amigos a ayudarlo a ampliar la colección sí ocurría que ellos viajaban. Con el paso de los años, yo traje docenas, que le hicieron por un momento sonreír con aprobación. Después de décadas coleccionando, tenía un estante o dos archivadores, llenos de brillantes y coloridas ilustraciones de salidas de emergencias, cinturones de seguridad y toboganes inflables que llevaban con delicadeza a los pasajeros desde los aviones hasta el agua. Muchas de las aerolíneas ya no existen. Si desea ver toda la colección sobre maquetas de aviones, ahora están expuestas en el “Wings of Freedom Aviation Museum” in Horsham, Pennsylvania.

Lo cual es una manera de decir que quizá si trabajase en un trabajo pesado en el aeropuerto, pensé que podría llegar a entender mejor a mi padre, sintiendo menos resentimiento hacia él, antes de que fuera demasiado tarde. A la vez, algunas veces pensaba que solicitar el trabajo en la Agencia de Seguridad fue una evidencia clara de una crisis de la mediana-edad. Estaba cerca de los 50, mi hijo tenía tres años y había estado trabajando como profesor de inglés durante diecisiete años. Todos los días ofrecían una muestra del poco control que tenía sobre el mundo que me rodeaba. Llámalo crisis de la mediana edad o una búsqueda de autoridad. Al contrario de correr imprudentemente a toda velocidad en un brillante deportivo rojo, yo opté por un trabajo básico y obligatorio, trabajo de 5-9am para aprender cómo despojar a los viajeros cansados de sus botellas de agua de plástico. Entonces yo correría a la universidad y traería una nueva perspectiva a mis clases de literatura contemporánea y escritura de ficción.

El hecho de que yo fuera padre también me atrajo al trabajo. ¿Qué significaba ser padre durante "Guerra del Terror?". Me sentí perseguido por la tragedia colectiva del 11-s como cualquiera pero también perseguido porque el estilo de vida cotidiana en los Estados Unidos había cambiado desde 12 S en adelante. Me enfureció el atrincheramiento de los edificios públicos (como los edificios del capitolio estatal a unas manzanas de mi casa), la omnipresencia de la vigilancia y los controles, la expansión repentina de las centrales de vigilancia del aeropuerto. Cuando yo solía volar a casa desde Philadelphia a San Louis o San Francisco o donde fuera, mi padre estaba allí en la puerta, esperando a abrazarme, ansioso de oír detalles sobre mi vuelo. Cuando era la hora de marcharme otra vez, andaba conmigo hasta la puerta y esperaba, despidiéndose mientras yo embarcaba en el avión. Mis alumnos estaban creciendo en un mundo muy diferente, al igual que mi hijo. En nuestros días sólo aquellos con billetes pueden acompañar cuando se embarca y desembarca. Nuestras despedidas y reuniones suelen tener lugar a la sombra del puesto de control.

3.....

Día tras día, turno tras turno, intenté mantener el sentimiento de estar a cargo en el puesto de control. Descubrí qué, de alguna manera, mi tiempo como escritor y profesor me aportó un buen entrenamiento en muchas de mis obligaciones de Oficial de seguridad del transporte. Años evaluando pruebas significaba que podía comprobar documentos a buen ritmo. Gracias a mí especialización en estudios de cine, había pasado mucho tiempo examinando imágenes en la pantalla, localizando detalles inusuales, escondidos y cruciales, una práctica excelente para trabajar en la máquina de rayos X. Mi primer puesto como profesor, recién graduado, me llevó a un pequeño colegio de mujeres en el sur, donde aprendí una refinada buena educación y cortesía que me sirvió para buscar entre las maletas mientras los agobiados pasajeros esperaban con el ceño fruncido e impacientes.

Sin embargo, nada de mi experiencia docente, me preparó para realizar cacheos.

Volviendo a la universidad de mujeres del sur, había aprendido que la única forma de contacto físico aceptable entre estudiante/ profesor era chocar los cinco. En raras ocasiones,

chocábamos los puños. Ahora, cada mañana como parte de mi trabajo se supone que tenía que recorrer con mis manos piernas, torso, y brazos de nuestros conciudadanos. Se suponía que tenía que hacerlo de manera que ninguno se sintiera manoseado.

Mis colegas y yo practicábamos entre nosotros primero, cacheándonos varias veces. Había bromas nerviosas sobre tocar porquería cuanto peor sería en Corea del Norte porque los hombres terminaban de practicar antes de que las mujeres lo hicieran. Nuestros divertidos instructores nos ofrecieron orientación. Dijeron que el procedimiento era clínico. Ejercer la misma presión que usa para untar mantequilla de cacahuete en un sandwich. Di claramente lo que vas a hacer y después hazlo. Pronto nos insensibilizaríamos, nos aseguraron.

Mientras practicábamos, algunas letras de la canción de Bob Dylan, "George Jackson", se cruzaron por mi mente: *"Sometimes I think this whole world/ Is one big prison yard/ Some of us are prisoners/ The rest of us are guards."*

¿Cómo podría poner mis manos encima de alguien como este?

Y, sin embargo, ¿había una manera mejor de mantener nuestros aviones seguros?

"A Song for Occupations" de Whitman decía esto: *Neither a servant nor master (...) will be even with you and you shall be even with me.*

¿Pero cómo se podía cachear de tal manera que fomentase la seguridad y la compasión?

Recordé a Newjack, un libro de Ted Conover sobre el año que trabajó como funcionario de prisiones en la prisión de Sing Sing. Día tras día había tenido que hacer mucho más de un cacheo común de TSA y mostró sus preocupaciones sobre las consecuencias de sus acciones. *"Déjalo en la puerta", oyes una y otra vez en las prisiones. deja todo el estrés y la mierda en el trabajo; no lo traigas a casa con tu familia. Esto era lo correcto en teoría. En realidad, sin embargo, era como un amigo que había trabajado como surtidora de gasoil en una estación de servicio: Después de cada servicio: incluso después de llegar a casa y tomar una ducha, todavía podía oler la gasolina en sus manos. La cárcel se mete en tu piel, o debajo de ella. Si estuviste el tiempo suficiente, algo de esto penetrará en tu alma."*

No pensé que sería capaz de trabajar un año en el puesto de control pero quise quedarme en el trabajo lo suficiente para entender mejor lo que me había llevado allí. Esperaba que mi alma, así como el alma de todos los pasajeros con los que me he topado, no se mancharan. Sabía que los puestos de control del aeropuerto eran lugares perturbadores, deshumanizadores y aterradores para muchas personas. Y en estos días, más que nunca, es casi imposible pasar por un aeropuerto sin pensar cuántas personas son detenidas en su camino. Cuántas tienen sus propiedades confiscadas. Cuántas se marchan sintiéndose violadas. Cuántas se ven obligadas a salir y se les prohíbe regresar. Pero, en

aquel entonces, yo intenté tranquilizarme: el puesto de control de Albany era un espacio brillante, ventilado y de techos altos. No había sido testigo de ningún comportamiento inapropiado. Técnicamente como Oficiales de Seguridad, no teníamos permitido detener a las personas, eso era trabajo de la policía.

Mi formación profesional no me ayudó mucho la primera vez que tuve que trabajar junto al oficial de seguridad llamado Lance, un esforzado fisiculturista con músculos tan gruesos que tuvo que pasar el escaner de lado. Mostró dedicación en todas las reglas, mantenía al menos otro trabajo de seguridad y por la noche iba a la escuela. Cuando él no estaba trabajando o estudiando, veía programas policiales, preparándose para las últimas amenazas. En otras palabras, él era un verdadero creyente con grandes aspiraciones en el campo de la seguridad. Sólo un estúpido habría intentado ponerse en su camino. Cuando me vio realizar un cacheo, metí la pata, se me olvidó revisar los pies del pasajero. Lance no estaba impresionado. "Esto debe ser agradable", dijo, "tienes que dejarlo marchar".

La siguiente vez que trabaje junto a Lance, él estaba centrado en mi técnica de cacheo. De nuevo, no estaba impresionado. ¿Has practicado tus diálogos en casa? preguntó.

"No mucho."

"Es una pregunta de sí o no", dijo.

Me sentí como un estudiante desgraciadamente no preparado para clase. "No," admití.

Sacudió su cabeza recién afeitada y fue a hablar con el supervisor. Cuando regresó, comenzó al lado del puesto de control y me dijo que practicara con él el cacheo. Algunos de los otros compañeros y compañeros en prácticas miraron hacia nosotros. Noté a algunos pasajeros mirando también.

"Haz todo el guión", dijo Lance.

¿Puedo ver tus pertenencias" comencé, ¿o preferirías que la trajera aquí?

"Necesitas enunciar mejor" dijo Lance.

"Voy a utilizar mis manos para cachear la ropa de tu cuerpo. Usaré el dorso de mis manos en las áreas sensibles, las nalgas y la zona de la cremallera. Comprobaré el cuello y la cinturilla del cinturón con dos dedos. Y comprobaré el interior de los muslos, deslizando los dedos hasta encontrar resistencia".

"Dilo como tú lo piensas" dijo Lance. "Necesitas hacer cacheos como si ellos supieran lo que significa. Cada cacheo hecho se hace para asegurar de que la persona que esta en frente suyo no es un riesgo, ¿cierto?

Asentí y seguí nervioso, preguntándome si mi trabajo estaba en juego. ¿Tiene algún dispositivo médico interno o externo? ¿Tiene algún problema o zona delicada en su cuerpo? ¿Tiene absolutamente todo fuera de sus bolsillos?

“Esta es tu casa”, dijo Lance. Haciendo eco a una de las primeras frases de Steven.

“Una revisión en privado está disponible si lo prefiere. Lo puede solicitar en cualquier momento”.

“Adelante” me dijo.

Así que hice lo que dije que iba a hacer, como en cada caso y en cada cacheo, finamente estaba de rodillas en la rancia alfombra marrón del aeropuerto. Comprobé los grandes pies de Lance, sus piernas y subí hasta la zona de resistencia.

“Eso está mejor”, dijo Lance. “Recuerda, si no estás haciendo tu trabajo de cachear adecuadamente, entonces lo estarás haciendo de manera inapropiado y no es eso la cosa que piensa hacer Mr. Buen tío algo inadecuado?”

Cuando me levante, el resto del punto de control estaba todavía tarareando como de costumbre. ¿Estaba siendo novatadas? ¿Humillado? ¿Educado?

Todo lo de arriba, por supuesto.

Después en el turno, mientras estábamos trabajando en el control de equipajes, una mujer perdió la rosca del pendiente que llevaba en la oreja. Ella parecía dispuesta a dejarla pero me arrodillé en la alfombra otra vez y logré encontrarla, una pequeña pieza de plata en medio de hilos llenos de polvo.

La mujer nos sonrió mientras se volvía a poner la rosca. “Mi día va a ser mucho mejor ahora” dijo.

Eso, me complació y me agradó aún más cuando Lance, sonriendo, miró hacia mí y me dijo ¿Tienes un ojo de halcón o algo así?

Solamente he buscado siempre la aprobación de mi padre, o la figura paterna del momento podría haberle dicho.

Seguridad. Mi Patria. Patria de mis antepasados. Quizá mis motivos para buscar trabajo en la TSA eran más simples de lo que me pensaba.

Esa noche, en casa, mientras mi familia dormía, me aseguré de estudiar mis diálogos.

Si esto fuera un periódico sensacionalista o una novela erótica clave, es posible que esperases escuchar historias de oficiales de seguridad corruptos, ineptos, malvados, echando un polvo en el baño de familias, contrabandeando drogas, robando ordenadores y molestando a los ancianos, todo eso mientras falla un examen de Seguridad Nacional tras otro.

He leído esas historias. He pasado tiempo en páginas web como "Taking Sense Away" donde un ex oficial de seguridad no solamente escribió sobre los fallos del sistema en el Aeropuerto O'Hare de Chicago sino además sobre correos electrónicos publicados periódicamente desde otras oficinas de todo el país ansioso por compartir sus propias críticas del sistema. Sigo de cerca la cobertura de la Administración de seguridad del transporte en las noticias y parece claro que son demasiados los oficiales que abusan de su poder: A los niños se les cachea, a los pacientes de cáncer se les obliga a quitarse sus prótesis de pecho. La lista continua.

No tengo deseo de ser apologista. Además ocupé mi puesto durante la Presidencia de Obama. El trabajo y la forma de trabajar en el aeropuerto parece seguir cambiando drásticamente igual que como Trump continúa haciendo nombramientos y anuncios de órdenes ejecutivas. ¿Quién puede decir en este momento que tipo de órdenes podrían estar obligados a realizar los trabajadores de la Administración de seguridad en el transporte en estos meses o en los próximos años?

Una letanía que escuché a lo largo de mi formación me ayudó a comprender mi tiempo en el trabajo: *Si ha estado en un aeropuerto, ha estado en un aeropuerto*. Mientras yo no puedo decir que ha ocurrido en otros aeropuertos o que podría haber ocurrido en el futuro, yo puedo hablar de lo que experimenté y observé durante mi estancia en el Aeropuerto Internacional de Albany. No es particularmente una revelación provocadora o sexista. Vi a diferentes grupos de hombres y mujeres de todas las edades que buscaban empleo en la Administración de seguridad del transporte, porque ofrecía una combinación que en estos días parece escasa:

salud, seguridad labora y posibilidad de desarrollo profesional. A pesar de todos los supuestos fallos, la Administración de seguridad del transporte, es una oportunidad para miles de personas que quieren ayudar a mantener a economía y la nación segura. Vi a Steven, Lance y Lina trabajar duro cada día. Algunos más que otros fueron más escépticos acerca de nuestra misión y algunos fueron más groseros en sus conductas que otros, pero todos desempeñaron el trabajo que habían estado practicando para hacer lo mejor que ellos podían.

He ocupado otros trabajos para principiantes a lo largo de mi vida: limpiador de perreras, lavaplatos, camarero, jardinero, sepulturero, asistente, asistente de laboratorio.

Trabajar como oficial de seguridad en prácticas era un reto como cualquier otro trabajo que había hecho, incluso escribir y enseñar. En el puesto de control, a menudo se nos instaba a practicar la atención concertada, hora tras hora, turno tras turno y podía llegar a ser agotador. Rotábamos de puesto en puesto, repitiendo nuestros guiones, estudiando documentos e imágenes, buscando en maletas y se suponía que debíamos realizar cada tarea como si nuestras vidas y las vidas de todo el mundo a nuestro alrededor estuvieran continuamente en juego.

Sin embargo, en mis mejores momentos en el puesto de control, cuando la seguridad era correcta llegué a sentir que podría ser extremadamente tranquila, incluso inspiradora, una manera de abstraerse de las constantes distracciones de nuestro mundo. En este contexto, es revelador que el idioma de la administración de seguridad en el transporte de los pasajeros es de hecho, PAX. Los PAX transeúntes, tirando de sus maletas de ruedas, toqueteando sus dispositivos, hablando con otros PAX y no PAX en posiciones distante y había una rara, vibrante belleza en todo. Paz, PAX. Todos somos PAX del mundo, solo una espiral de almas. Atravesamos aeropuertos para despegar y aterrizar, como tantas gotas de agua, obligados por nuestro tiempo en las nubes. Somos transportados por lo alto en el aire durante millas y luego descendemos a la superficie de la tierra. El mundo gira y nosotros giramos sobre él; esto está, como casi todo lo demás, más allá de nuestro control. Los billetes pueden decir lo que digan. Todos saben que la persona que llega no es la misma persona que cuando se marchó. Quiquiera que seamos, no lo seremos por mucho tiempo.

5.

El proceso de solicitud para unirse a la Administración de seguridad en el transporte fue complicado y largo, rellenando formularios, tests, exámenes físicos y meses de espera; el proceso de renuncia fue sorprendentemente rápido.

Después de haber estado en el trabajo durante unos meses, un grupo de personas comenzó a repartir panfletos en el puesto de control, animando a los PAX a que optaran por no participar en los cacheos. La historia atrajo a los medios locales y cuando leí un artículo en el Albany Times - Union, me di cuenta que había sido escrito por un amigo mío. Él fácilmente podría haberme visto mientras informaba y después yo habría sido parte de la historia. Y si no fuera ese amigo, podría ser casualmente un estudiante mío o un padre de la escuela de mi hijo o cualquiera. El día que me reconoció Gene no atrajo la atención de nadie, pero probablemente no tendría tanta suerte la próxima vez. No quise llegar a ser la historia, al menos no hasta que me diese cuenta por mi mismo de cual era la historia.

Así que, el día después de que leí el artículo del Times- Union, al final de mi turno bajé a la oficina de Recursos Humanos, justo al otro lado de la clase sin ventanas donde había sido la formación. Le dije a la mujer que había detrás del escritorio que quería hablar sobre mi renuncia. Ella me preguntó si trabajar de tardes en vez de mañanas podría ayudar. Me

dijo que si estaba interesado, era posible tomarme un tiempo e incorporarme después. Su amabilidad me pilló desprevenido. Consideré cambiar mi opinión. Después le dije que había tomado mi decisión. Me dio un papel y una hoja en blanco así podría escribir una breve carta de renuncia.

“¿Tengo que decir algo en particular?» pregunté.

“Sólo que has decidido dimitir. También incluye la fecha, tu nombre y tu número de seguridad social. “

Mientras escribía una o dos frases, ella preparó algunos formularios para que firmase. Me pidió mi identificación de departamento de seguridad nacional y me dijo que dejara mis uniformes en 48 horas.

“¿Eso es todo?” le pregunté.

“Nosotros estamos acostumbrados a sustituir”, dijo. Luego le dijo a uno de sus asistentes que me acompañara a mi coche. Yo me preguntaba si estaba cometiendo un error. El asistente no habló mientras caminábamos y se paró en la puerta del aparcamiento de empleados para esperarme. Solo en mi coche, eché un largo vistazo a mi tarjeta de identificación de la Administración de seguridad y mi pase de parking. Luego cuando salí del aparcamiento, bajé la ventanilla y le entregué el pase y la tarjeta de identificación al inmutable asistente.

Desde el aeropuerto, me dirigí al sur por la thruway hacia la universidad y aparqué en el aparcamiento de personal. Agarré mi mochila, llena de libros y de ropa de cambio. En el camino al edificio de Humanidades, mi uniforme estaba escondido debajo de mi abrigo de invierno, caminé entre la multitud de estudiantes, pensando, otra vez, en mi padre. En vez de ir a la universidad, él había cubierto el territorio propio de su padre, vendiendo tejidos su vida entera. Con el paso de los años, llegué a creer que su obsesión por las reglas y su incapacidad para parar y relajarse se debía a la manera en que el trabajo le forzó a trabajar para otros. Su sueldo estaba completamente determinado por las comisiones que hacía con cada venta. En otras palabras, como viajaba todo el corredor del noreste, arrastrando cajas de muestras de oficina en oficina, su éxito dependía sobre todo de agradar y ganarse por encima de todo a un jefe tras otro. Algunas veces, yo lo simplificaba de alguna manera: sirviendo como paracaidista en la reserva de las Fuerzas Aéreas comprimiendo su cuerpo; trabajando como vendedor reduciendo su alma.

Subí los tres tramos de escaleras a mi oficina. Necesitaba preparar las clases. Necesitaba otra taza de café. Fue un alivio estar de nuevo en un trabajo.

Antes de cambiarme de uniforme por última vez, me preguntaba cómo sería trabajar como oficial de seguridad año tras año, permanecer en la Administración de seguridad en

el transporte, mientras mi mujer y yo continuábamos criando a nuestro hijo. ¿Mi alma se encogería o se agrandaría? ¿Podría mi trabajo en el puesto de control ser tan significativo para mí como mi trabajo en una página o el aula?

Cuando pienso en esas preguntas ahora, en estos primeros meses de la presidencia de Trump, estoy aún menos seguro de mis respuestas. Es tan fácil caer en la desesperación sobre la aparente incompetencia y por oposición a la escritura y las artes bajo la administración actual. Y da miedo contemplar lo que pueden llegar a ser de persuasivos y amenazantes los puestos de control.

Pero Trump no estaba en mi radar en ese momento. Trasladé mis preguntas a mi oficina conmigo. Cerré la puerta y comencé a cambiarme el uniforme. Mientras me cambiaba mi camiseta de azul titanio de la Agencia de seguridad por una simple camisa de botones de profesor de inglés, pensé sobre todo lo que había ocurrido unos días antes a mi dimisión.

Yo estaba trabajando en la documentación del puesto de control, buscando la identificación y el billete de avión, cuando me encontré cara a cara con otra ex compañera de la universidad. Judit y yo nunca habíamos estado tan cerca pero habíamos trabajado juntos y cuando ella se jubiló, resultó que terminé mudándome a su oficina. Hablamos algunas veces sobre si ella quería o no dos sillas de color rosa que había dejado allí. También había coincidido en la cooperativa local de alimentos. "Bueno, todo será mejor cuando regreses a mi oficina." Había bromeado. Pero en el puesto de control ella realmente no me vio, Mi cara seguía siendo mi cara. Mi apellido estaba impreso en mi pin de plata en mi pecho y no hay demasiados Schwarzschilds en Albany. La miré y le deseé un buen viaje cuando le devolví la documentación. Ella se marchó, ajena porque desde donde ella estaba, yo encajaba. El puesto de control era mi casa y yo estaba custodiando las puertas de la PAX americana. Yo no era un impostor.

Claro, me dolió que no me reconociera. Pero mejor que eso, me sentí extrañamente orgulloso.

Volumen actual y anteriores disponible en:
fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria

Este volumen es la cuarta publicación del grupo **Arte y Memoria**, que en esta ocasión edita la *Fundación Universitaria Antonio Gargallo* y en la que también colabora el *Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública*. Las investigaciones tienen tres grandes líneas fundamentales cuyos ámbitos temáticos son: **El muralismo**, con dos estudios, uno sobre una obra de Diego Rivera, un destacado muralista mexicano y otro sobre el intento de introducir en un espacio museístico el muralismo contemporáneo o Street Art. **Las nuevas formas de producción y las nuevas iniciativas de gestión cultural**, con varios estudios: el arte de los nuevos medios “*intermedial*”; la incorporación de la basura como recurso artístico “*Trash Art*”; la difícil reproducción de la acción performática; las esculturas de pequeño formato (joyas, objectjoyas) y su relación con las vanguardias del siglo XX; y la aparición de la gestión participativa en sectores rurales. **El patrimonio de Teruel**, con dos investigaciones sobre su recuperación: una hace un recorrido por el patrimonio industrial de la ciudad y, la otra, estudia las imágenes religiosas medievales que dejaron de tener validez como instrumentos para la devoción. Y, para concluir contamos con una narración de carácter literario de Edward Schwarzschild



Fundación
Universitaria
Antonio Gargallo



Observatorio Aragonés
de Arte en la Esfera Pública



Grupo de Investigación
Arte y Memoria